

Revista Brasileira

FASE IX

• JULHO-AGOSTO-SETEMBRO 2021 •

ANO IV • N.º 108



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2021

DIRETORIA

Presidente: *Marco Lucchesi*

Secretário-Geral: *Merval Pereira*

Primeiro-Secretário: *Antônio Torres*

Segundo-Secretário: *Edmar Lisboa 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, Domício 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.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

Cicero Sandroni

CONSELHO EDITORIAL

Arnaldo Niskier

Merval Pereira

João Almino

COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES

Antonio Carlos Secchin

Domício Proença Filho

Evaldo Cabral de Mello

PRODUÇÃO EDITORIAL

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

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

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.

Sumário

CICERO SANDRONI
Apresentação 7

ENSAIO

ANDRÉ ROSA
Carpeaux e a Literatura russa no Brasil 9

ANTÓNIO AGOSTINHO HOMEM
Antonio Carlos Secchin, um poeta onde convergem todos os ventos 17

ARMANDO GENS
Narciso Araújo e Alphonsus de Guimaraens: o paradoxo dos solitários 23

DANIELA CASSINELLI
Labirinto: a poesia de Foed Castro Chamma 33

GIOVANNI RICCIARDI
Recordação de Murilo Mendes 37

JOSÉ AMÉRICO MIRANDA
O Uruguai: um tempo suspenso no ar 41

MÁRCIA LÍGIA GUIDIN
A estrela e o abismo nas obras finais de Clarice Lispector 51

ENTREVISTA

RODRIGO ROSSI FALCONI ENTREVISTA MOACYR SCLiar
Luto na Medicina e na Literatura brasileira 57

MEMÓRIA

LUCAS FIGUEIREDO SILVEIRA
“A casa”, de Emílio Moura 61

POESIA

EMMANUEL SANTIAGO (TRADUÇÃO)

JARDEL DIAS CAVALCANTI 93

FICÇÃO

CHICO LOPES
O assovio 105

MARISA LAJOLO
Fernando Pessoa, meu Caro Watson... 109

MIGUEL SANCHES NETO
Olhos distantes 113

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

MACHADO DE ASSIS



Apresentação

Cicero Sandroni

Ocupante da Cadeira 6 na Academia Brasileira de Letras.

Neste multifacetado número da *Revista Brasileira*, assinalamos, com satisfação, a presença de 10 novos colaboradores.

Como sempre, a *Revista* abraça a pluralidade dos gêneros literários, abrindo portas e páginas para trabalhos de primeira linha nos domínios do Ensaio, da Poesia e da Ficção.

Carpeaux e a Literatura russa no Brasil

André Rosa

Escritor, tradutor e pesquisador em Literatura Comparada pelo PPGCL-UFRJ/Capes. Colaborou em jornais e revistas como *Rasquinho*, *Cândido*, *Folha de S. Paulo* e *O Globo*.

Quando chegou ao Brasil, em 1939, o crítico austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux ainda não dominava a língua portuguesa e tampouco conhecia a Literatura brasileira. E foi somente no navio, já a caminho dos trópicos, lendo uma história da Literatura brasileira escrita por um lusófono francês, que encontrou pela primeira vez o nome de Machado de Assis¹. A chegada ao novo país, que se deu por meio da intervenção do papa Pio XII, seria um divisor de águas em sua trajetória intelectual e em sua vida, mas, para além disso, a sua presença deixaria profundas marcas na história da inteligência em nosso país.

Carpeaux passou por um processo rápido de assimilação. Aprendeu português aos 44 anos e, pouco tempo depois de publicar o seu primeiro ensaio no jornal *Correio da Manhã*, em abril 1941, já redigia os seus textos sem a necessidade de um tradutor. Já neste primeiro momento se estabeleceu uma relação de troca mútua: ao mesmo tempo que descobria a Literatura brasileira, ele apresentava ao seu novo público uma constelação de autores

européus que, até então, eram obscuros ou até mesmo absolutamente desconhecidos entre nós. Assim, a Literatura russa desponta como um dos interesses centrais na ensaística de Carpeaux, como fica claro pela grande quantidade de ensaios dedicados a seus autores, bem como pelo projeto de uma história da Literatura russa, que chegou a ser anunciado por Herberto Sales na coluna “Atividades Literárias”, em 1946, mas que por circunstâncias desconhecidas acabou não se concretizando. Além disso, podemos citar ao menos duas outras empreitadas de fôlego em que o crítico se debruçou sobre este tema: a primeira, no início dos anos 60, quando organizou a *Antologia do conto russo*, uma coletânea publicada em nove volumes entre os anos de 1961 e 1962 pela Editora Lux Ltda, com uma lista de autores que iam desde Púchkin (1799-1837) a Vsiévolov Ivánov (1895-1963). A segunda, de abrangência mais ampla, foi a sua *História da Literatura ocidental*, publicada em oito volumes entre 1959 e 1966, em que Carpeaux traça um panorama histórico da Literatura russa que vai desde Vassíli Trediakóvski (1703-1761) até os dissidentes Bró-dski (1940-1996) e Soljenítsin (1918-2008).

¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Alceu Amoroso Lima, por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 5.

É importante mencionar que este interesse é manifesto já em seus primeiros textos publicados no Brasil, como *Ensaio de interpretação dostoiévskiana*, de 1941, em que Carpeaux define Dostoiévski como “o mais poderoso escritor” de dois séculos, o XIX e XX, por conta do marco que a sua obra constituiu entre eles. Se por um lado, segundo ele, tudo o que é pré-dostoiévskiano é pré-histórico; por outro, nada do que veio depois, no século XX, escapou à sua influência subjugadora. Trata-se, sem dúvida, de uma afirmação de peso para situar a magnitude do autor russo para a Literatura como um todo.

Ademais, além de Dostoiévski, Carpeaux tratou de nomes como Ivan Turguêniev, Anton Tchêkhov e Ivan Gontchárov, mas não se limitou apenas a clássicos já consagrados no exterior. Os autores da então nascente Literatura soviética, como Iúri Kazakóv e Viatchesláv Ivánov, também foram abordados, tanto nos ensaios como em sua *História da Literatura Ocidental*. Muitos destes autores, ainda hoje, permanecem sem tradução no Brasil e ignorados por uma grande parte dos leitores brasileiros. Outras obras, embora já traduzidas e publicadas, nunca mais foram reeditadas e por isso praticamente desapareceram.

Nos anos 40, quando boa parte desses ensaios foram publicados, a nossa crítica passava por um importante momento de recepção dos autores russos no Brasil. Vivenciávamos uma “febre de eslavismo”, que teve como pivô o audacioso projeto do editor José Olympio de publicar a coleção de obras completas de Dostoiévski.² Desta coleção, podemos destacar ao menos duas intervenções de Otto Maria Carpeaux, que escreveu prefácios para

os livros *Humilhados e ofendidos*, em 1944, e *Os irmãos Karamazov*, edição em três volumes publicada em 1952. A respeito de seu prefácio à edição brasileira de *Os Irmãos Karamazov*, o escritor e acadêmico Carlos Heitor Cony observou que se tratava de algo “tão esclarecedor e importante quanto o próprio texto de Dostoiévski”³.

Neste período de grande ebulição da Literatura russa, a crítica construiu inúmeras pontes entre os escritores russos e os leitores brasileiros, dando às obras uma sustentação teórica e uma contextualização histórica que até então só eram acessíveis em língua estrangeira⁴. E o próprio Carpeaux, nesta situação, cumpriu um papel fundamental. Por conta de sua sólida formação de *scholar* europeu e de seu domínio de variados idiomas, ele teve acesso a todo um universo de livros e autores russos editados na Europa em diversas línguas, leituras que acumulou ao longo de toda uma vida dedicada à Literatura. Essa formação erudita possibilitou que a sua obra se constituísse como um notável esforço de parear as discussões literárias brasileiras com as da Europa, principalmente na crítica, e abrir o nosso mercado editorial para a recepção dos autores russos e soviéticos, vários deles já bastante conhecidos no exterior. É precisamente nisso que consiste um dos mais importantes aspectos do caráter modernizador de sua obra.

Mais que editar os clássicos, era necessário atualizar o catálogo de escritores russos, trazer novos nomes, e isso implicaria na publicação também dos autores soviéticos.

³ CONY, Carlos Heitor. Folha de S, Paulo, 23 de novembro de 2007. Otto Maria Carpeaux.

⁴ ROSA JUNIOR, André S. A recepção da Literatura russa no Brasil por meio dos ensaios de Otto Maria Carpeaux. Monografia (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 13. 2020.

² GOMIDE, Bruno Barretto. Dostoiévski na rua do Ouvidor: A Literatura russa e o Estado Novo. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2018, p. 26.

Uma das dificuldades que se colocaram como empecilho a essa expansão do mercado editorial era a instabilidade política pela qual passava o país. Por conta do anti-comunismo do Estado Novo, certos autores circulavam com muitas dificuldades. Escritores comunistas eram censurados e agredidos ao ponto de terem seus livros queimados em praça pública, tal como aconteceu em 1937, quando o governo mandou queimar mil e oitocentas obras consideradas “propagandísticas do credo vermelho”⁵. Além da brutal perseguição do governo, havia ainda a auto-censura dos editores, que deixavam de publicar escritores soviéticos por medo de serem apontados como colaboradores do bolchevismo internacional.

Em um ensaio publicado no periódico carioca O Jornal, em fins dos anos 40, Carpeaux expôs esse problema e se posicionou em defesa do direito de circulação dos escritores comunistas. No texto, o crítico afirmou que, durante a guerra, as traduções de Literatura soviética inundaram o mercado anglo-americano de livros, mas que depois essa onda cessou, e que os editores, grandes ou pequenos, por serem capitalistas, acreditavam que a publicação das obras soviéticas funcionaria como uma espécie de colaboração para a propagação do comunismo em países estrangeiros. No texto, Carpeaux apontou a ineficácia do boicote às traduções:

No entanto, o boicote de traduções é, pelo menos em parte, contraproducente: pois, quando os russos, por sua vez, afirmam que sua Literatura atual é a melhor do mundo, muito superior à grande Literatura russa do século passado – ficamos boquiabertos, incapazes

*de responder. Porque ignoramos os Gogols, Tolstois e Dostoiévskis de hoje. Na verdade, não sabemos nada.*⁶

Tratava-se de um apelo ao bom senso: como seria possível contestar o argumento dos soviéticos, que afirmavam ter a melhor Literatura do mundo, superior mesmo à própria grande Literatura russa do século XIX, se não era possível conhecer efetivamente a nova Literatura que se fazia na Rússia?

Para ilustrar a questão levantada por Otto Maria Carpeaux em seu ensaio *Em torno do romance soviético*, podemos recorrer à própria editora Livraria José Olympio: seu editor tinha ligações com Getúlio Vargas e o regime estadonovista instaurado ao longo dos anos 30 e 40⁷. Muito embora a editora tenha cumprido um importante papel na publicação e divulgação de Literatura russa no Brasil, com trabalhadas edições das obras de Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Bierdiáev, não consta em seu catálogo qualquer registro de publicação de autores soviéticos⁸.

Há um outro ponto neste ensaio que destaca elemento modernizador da obra de Carpeaux. No texto, o crítico se propunha resgatar o raciocínio daqueles que desconfiavam da qualidade dos autores comunistas em relação aos clássicos do século XIX, e com isso retomava o mesmo critério de comparação. Desse modo, ele apresentou ao leitor brasileiro o que chamou de “o Tchekov da atualidade russa”, uma autora chamada Vera Panôva, que havia recebido o Prêmio Stálin de 1947

⁶ CARPEAUX, Otto Maria. O Jornal, 25 de Setembro de 1949. Em torno do romance soviético.

⁷ PAIXÃO, Fernando. José Olympio: um editor de risco. Estudos Avançados, v. 22, n. 64, p. 357-360, 1 dez. 2008.

⁸ BOTTMANN, Denise. Bibliografia Russa Traduzida no Brasil (1900-1950). RUS (São Paulo), v. 4, n. 4, p. 58-87, 22 dez. 2014.

⁵ ANDREUCCI, Alvaro Gonçalves Antunes. *O risco das ideias: Intelectuais e a polícia política (1930-45)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 40.

com o romance de estreia *Companheiros de viagem*, que posteriormente ganharia notoriedade no Ocidente. O nome dessa autora ainda não constava em nenhum dicionário de Literatura; era ignorada até mesmo pela *Soviet Literature To-Day*, de George Reavey, obra recente e bem atualizada na época⁹. No ensaio, Carpeaux conduz o leitor a uma breve apresentação biográfica e, posteriormente, resume o enredo, sem deixar de pontuar o “fim tchekoviano” que fecha a narrativa.

O esforço do intelectual austro-brasileiro buscava superar o atraso da crítica e do meio editorial para com a Literatura soviética, um atraso em parte fabricado, fruto de longos períodos de uma política restritiva a qualquer Literatura que pudesse soar como propaganda em favor dos países comunistas. No ocidente, de uma maneira geral, sobretudo nos países de língua inglesa, a Literatura soviética se tornava cada vez mais popular, conforme escreveu Carpeaux em um ensaio de dezembro de 1948, publicado em *O Jornal*:

*A Literatura russa atual não exerce no Ocidente aquela influência profunda que exercem entre nós os Gógol, Dostoievski, Tolstoi, Tchekov e Gorki. Não se trata, porém, dos efeitos de uma “cortina de ferro” às avessas. Publicou-se recentemente a relação das obras de Literatura soviética traduzidas para o inglês durante os últimos anos: a relação ocupa 21 páginas; e não será sensivelmente menor o número das traduções para o francês, castelhano e italiano.*¹⁰

Era necessário um longo trabalho para dissolver esses preconceitos ideológicos e

colocar o Brasil a par com as discussões literárias da Europa e das américas.

Em seus ensaios de Literatura russa, Carpeaux não se limitou somente à exposição de autores. Era preciso pensar os problemas da nova Literatura russa, já soviética, e adentrar nas discussões que eram travadas nas publicações internacionais. Alguns dos temas e problemas da então Literatura soviética foram observados por Carpeaux em ensaios como *Problemas da Literatura soviética, Em torno do romance soviético, Poesia de Górkki, O passado de Pilniak, Inveja* (sobre o romance de Iuri Oliécha), *Efeitos de outubro, Novos narradores russos e 50 anos de Literatura soviética*, sobre os quais falaremos adiante.

Mesmo na década de 60, após quase cinquenta anos da Revolução de 1917, sabíamos muito pouco sobre a Literatura soviética. As nossas traduções, mesmo as indiretas, eram escassas. Segundo Carpeaux, em ensaio de 1963, a Literatura soviética, em um primeiro momento, encontrou dificuldades em países como França, Alemanha e Estados Unidos, por conta dos critérios ideológicos adotados por seus editores, que rejeitavam a Literatura da União Soviética por supostamente servir unicamente aos propósitos políticos e ideológicos do regime comunista. A exceção, como relata Carpeaux, foi a Itália pós-guerra, em cuja abertura editorial o crítico pôde se apoiar para construir a sua biblioteca de autores soviéticos¹¹.

O crítico chamou também a atenção para uma contradição sobre essas alegações: o Ocidente, que rejeitava uma Literatura por supostamente não ter fins literários, mas políticos, insistia, ao mesmo tempo, em apreciar a Literatura russa dissidente da época, principalmente

⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *Op. cit.*

¹⁰ *Id.* *O Jornal*. 12 de Dezembro de 1948. *Problemas da Literatura soviética*.

¹¹ *Id.* *Correio da Manhã*, 22 de Junho de 1963. *Novos narradores russos*.

como documento político para informar-se sobre a situação social na URSS, sobre a realização ou não do socialismo e sobre a resistência contra o regime comunista. Ou seja, “o Ocidente usa os mesmos critérios que está censurando na crítica russa, que não aprecia o valor ou não-valor literário, mas a atitude política do autor. É um círculo vicioso”.¹² Para ilustrar esse caso, Carpeaux cita o romance *Um dia na vida de Ivan Denissovitch*, de Aleksánder Soljenítsin, sobre os campos de trabalhos forçados da época stalinista. Nesta obra, a temática política foi considerada mais importante que o seu valor literário¹³.

Em um ensaio de 1948, Carpeaux aborda outra questão levantada por alguns críticos ocidentais, que apontavam uma aparente decadência na Literatura russa do século XX em relação ao século anterior. Parte da crítica soviética, que passou a admitir o fenômeno, atribuía o problema ao desaparecimento das classes (nobreza latifundiária, intelectuais burgueses) que produziram a Literatura na Rússia até o advento da Revolução de 1917, ao passo que os trabalhadores ainda não teriam tido o tempo e a oportunidade para ir muito além do início de uma nova Literatura orgânica, propriamente soviética. Carpeaux discorda desse argumento e afirma que proletários e filhos de proletários já faziam Literatura na Rússia pré-soviética, e cita autores como Tchékhev, Sologub e Máksim Górkí: “Tchekov era descendente de servos; o importante romancista Sologub confessou-se filho de um alfaiate e de uma criada; antes de 1917, já foi a grande época do proletário Górkí”.¹⁴

¹² *ibid.*

¹³ *ibid.*

¹⁴ *Id.* O Jornal. 12 de Dezembro de 1948. Problemas da Literatura soviética

Carpeaux atribui a uma transição entre classes o principal ponto de ruptura entre as Literaturas soviética e pré-soviética, isto é, a diferença não estava tão fortemente marcada por uma linha do tempo que dividia os autores entre antes e depois de 1917, mas sim por *quem* escrevia; a Literatura soviética surgia com uma classe que antes era muda, que até então mal tinha exercido atividades literárias, e que agora assumia o protagonismo de sua história e sua Literatura¹⁵. Para Carpeaux, as raízes da Literatura soviética eram anteriores a 1917: ela começa com Górkí, que mesmo antes da Revolução de Outubro já trazia em sua obra a expressão de uma nova classe e de um mundo novo, e contou também com outros escritores da era precedente, como Fiódor Sologub.

Havia uma incompreensão do que era a então Literatura da URSS. Para Carpeaux, os críticos ocidentais se surpreendiam quando se deparavam com temas como a ineficiência romântica (*Inveja*, de Iuri Oliécha) ou a religião (*A pecadora*, de Ievdokímov) ou o ceticismo (*Colegas*, de Aksiónov), como se os russos de então não fossem criaturas humanas, mas uma espécie diferente.¹⁶ Era perfeitamente possível encontrar na Literatura soviética os temas tidos como autenticamente russos, comuns aos clássicos do século XIX, como as discussões filosóficas, o folclore, a prostração religiosa e a violência revolucionária, ou os excessos. Esses temas não haviam desaparecido do horizonte da Literatura. Como observa Carpeaux, ainda era possível que se ouvisse a voz da Rússia antiga nas obras do contista Iúri Kazakóv:

¹⁵ *Id.* Última Hora, 25 de Junho de 1963. *Opinião de Carpeaux.*

¹⁶ *Id.* Correio da Manhã, 22 de Junho de 1963. *Novos narradores russos.*

*A Rússia de Kazakov nos é familiar: é o país das pequenas cidades de província em que nada mudou, o país das florestas, rios e lagos silenciosos, uma Rússia atemporal como ela foi antes da revolução, ou mais exato: como se não tivesse havido revolução. É a Rússia de Korolenko, de Prichvin. Não sabíamos que ela ainda existe.*¹⁷

Há de se observar que, mesmo que exista pontos de semelhança entre os temas do século XIX e os do XX, em sentido sociológico as gerações do século XIX e o seu modo de vida se encontravam extintos, bem como as classes dos autores que escreveram neste período. Tratava-se, como afirmava Carpeaux, de duas Literaturas, escritas por duas classes tão distintas como são, em outras partes do mundo, as nações.¹⁸ A classe dos que escrevem na era soviética era inteiramente nova, e o seu modo de vida também.

Em sua contribuição para este debate, Carpeaux se esforçou para mostrar ao leitor brasileiro que a Literatura soviética não era feita simplesmente de panfletagem política ao gosto de Jdánov¹⁹. Pelo contrário, que era rica em sua diversidade e nem um pouco monótona, como acusavam os críticos ocidentais, que alimentavam preconceitos movidos por motivos ideológicos. Ele observou que “seria difícil encontrar, em outra parte, na mesma Literatura e com poucos anos de distância, escritores de estilo e problemática tão diferentes como Gladkov e Keverin, Neverov e Fadaiev, Kataiev e Begrizki, Kusnetzov e Moskovkin”.²⁰

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *Id.* Jornal do Brasil, 18 de Novembro de 1967. *50 anos de Literatura soviética.*

¹⁹ Andrei Jdánov, correligionário de Joseph Stálin responsável por definir os limites aceitáveis da produção cultural soviética na década de 40.

²⁰ CARPEAUX, Otto Maria. *Op. cit.*

A crítica que chegava até nós, por meio das publicações panfletárias estrangeiras, muitas das vezes trazia consigo esse tipo de distorção a respeito da Literatura soviética, que era facilmente propagável em um terreno fértil como o do Brasil de então: além de nossa instabilidade política em diversos momentos do século XX, sempre com ditaduras de orientação anti-comunista e anti-soviética, o desconhecimento das obras soviéticas, que eram escassas em nosso país, alimentava os mitos em torno da jovem Literatura daquele país. Nesse caso, como recomendou Carpeaux no ensaio *Novos narradores russos*, deveríamos ouvir menos os críticos e ler mais as obras.

Essa lacuna de livros não publicados, marcada por nosso atraso editorial, não se limita à Literatura soviética e aos autores russos do século XX de maneira geral. Algumas obras fundamentais do século anterior permanecem ainda hoje sem tradução no Brasil e, portanto, desconhecidas da maior parte de nosso público leitor. Esse era o caso da novela o *Diário de um homem supérfluo*, de Ivan Turguêniev, traduzida no Brasil apenas em 2018. Trata-se de uma obra que inspirou um conceito muito caro à crítica literária russa. Publicado em 1850, esse romance marca a criação de um importante tipo literário russo, os “homens supérfluos”, como anuncia o título, ou “homens inúteis”, como chama Carpeaux em alguns ensaios²¹, que os definia como “expressão clássica desse sentimento da própria inutilidade, sentimento masoquista, bem eslavo, algo místico”²². Essa novela deu forma ao “homem supérfluo”, uma representação tipificada dos jovens da nobreza

²¹ Há uma variação de nomenclatura para a figura do *li-tchnii tchlovek* (лишний человек) nos ensaios de Carpeaux, que ora aparecem como “homem supérfluo” e ora como “homens inúteis”.

²² *Id.* História da Literatura Ocidental. p. 2008.

rusa e os seus tipos indolentes e preguiçosos; uma geração excluída de participação no Estado russo, que continuou aparecendo em obras posteriores, como as de Boris Záitsev e Ivan Gontcharóv (“descendentes de Turguêniev”, segundo Carpeaux²³).

Este atraso nos dá alguma dimensão de nossa defasagem editorial em relação à Literatura dos russos. Para Carpeaux, o homem supérfluo, cuja obra-fundadora permanecia inédita, era “o personagem principal de toda a Literatura russa do século XIX” e uma chave para a compreensão do que chamou de “o problema da Literatura soviética”, que consistia na superação do homem supérfluo, com seu caráter individualista, em prol de um tipo heroico para o socialismo:

*Essa surpreendente volta ao individualismo literário tem motivo profundo: a necessidade – que é o próprio problema da Literatura soviética – de transformar o “homem supérfluo”, personagem principal de toda a Literatura russa do século XIX, em “herói do socialismo”, o novo homem do novo mundo.*²⁴

Como poderíamos chegar ao segundo personagem, herói dos tempos soviéticos, se o primeiro, dos tempos tsaristas, ainda nos era desconhecido, no Brasil?

O “novo homem do novo mundo”, na expressão de Carpeaux, foi tema de Libedínski em *O nascimento de um herói* e de Nikolái Ostróvski em *Como se tempera o aço*, e representou um esforço genuíno para a construção de uma Literatura que acompanhasse os novos ares da revolução. Para Carpeaux, o lirismo já havia deixado o romance realista antes mesmo de 1917, passando a alimentar

a então poesia russa moderna, de natureza revolucionária, produzindo os novos estilos modernistas:

*Imediatamente depois da revolução de 1917, os primeiros romancistas soviéticos serviram-se desses estilos modernistas para criarem obras de energia intensa, algo caóticas, cujo personagem principal era a própria massa: O ano nú, de Pilniak e O rio de aço, de Serafimovitch, são os romances mais característicos desse estilo, tão revolucionário na forma como no conteúdo.*²⁵

Mas ainda havia contradições orgânicas na gênese do chamado “realismo socialista”. Carpeaux observou que a definição deste novo subgênero não era inequívoca, de modo que as discussões a seu respeito continuavam a suscitar paradoxos – que, em muitos casos, iam dos debates literários até a censura: primeiro, as obras eram apreciadas como realização definitiva do realismo socialista, para ser, pouco depois, censuradas como “ideologicamente ambíguas” ou então como “insuficientemente realistas”. Para ilustrar o problema, Carpeaux recorre aos críticos Golovachenko, Joganson e Gurstein, que apontavam uma divergência entre os termos “realismo” e “socialista”.

*Os críticos mais acreditados, Golovachenko, Joganson, Gurstein, admitem essa dificuldade, procurando resolvê-la pela dialética: um realismo estático, simples imitação da realidade, ainda não seria socialista, porque o socialismo ainda não é realidade; se já fosse, por que seriam necessárias a “transformação ideológica” e a “educação dos trabalhadores”?*²⁶

²³ *Id.* História da Literatura Ocidental. p. 2017.

²⁴ *Id.* O Jornal. 12 de Dezembro de 1948. Problemas da Literatura soviética.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

Em seu balanço dos cinquenta anos de Literatura soviética, Carpeaux afirmou que aquilo que chamavam de realismo socialista já estava totalmente superado. Em sua forma original, em Górkí, esse estilo literário havia sido uma forma motriz e, ao mesmo tempo, produto de uma grande libertação. A mesma libertação que havia na poesia contemporânea (à época) de um levtuchenko e um Voznessenski, escritores que não comemoravam negativamente o cinquentenário da Revolução – e da Literatura soviética –, mas que se esforçavam para fazer superar o tempo decorrido, voltando à atmosfera de 1917, quando a Literatura russa e seus manifestos sacudiam o mundo com a promessa de liberdade e, sobretudo, com a esperança. Como escreveu Carpeaux, “são, esses poetas e romancistas, homens à *la recherche du temps perdu* para reconquistar o senso de futuro.”²⁷

Como tudo isso, é possível perceber, de imediato, que há nestes ensaios uma grande qualidade que vai além da análise literária das obras: a sagacidade de trazer para o universo brasileiro o que havia de mais novo

²⁷ *Id.* *Jornal do Brasil*, 18 de Novembro de 1967. *50 anos de Literatura soviética*.

e atual na Literatura russa. Por isso, a obra de Carpeaux traz consigo uma formidável vitalidade e um enraizamento que se adequou de forma muito sólida à necessidade histórica daquele momento.

Ainda não foi possível examinar com a devida justiça a amplitude da imensa obra de Carpeaux para a vida cultural brasileira. Esta herança, fruto de uma sincera devoção ao conhecimento e ao país que o acolheu, ainda está longe de se esgotar. Carpeaux deixou para trás os seus sonhos de uma missão europeia da Áustria, conforme escreveu em sua obra de 1935, *Österreichs Europäische Sendung* (A Missão Européia da Áustria), e adotou o Brasil como missão: primeiro, na modernização de nossa crítica literária; depois, na luta pela redemocratização. E a sua presença em um dos núcleos mais significativos para a difusão dos temas russos a partir da década de 40 expressa, de modo categórico, a força e o compromisso com esta missão. Era Carpeaux, ele próprio, um homem “em busca do tempo perdido”, tal como classificou os poetas soviéticos que eram movidos pela esperança. Talvez seja esse o símbolo maior do conjunto de sua obra.

Antonio Carlos Secchin, um poeta onde convergem todos os ventos

António Agostinho Homem

Licenciado em Direito. Enveredou pela carreira da magistratura. Foi Juiz de Direito, Diretor da Polícia Judiciária, Chefe de Gabinete do Ministro da Justiça. Procurador-Geral da República Adjunto no Supremo Tribunal de Justiça e Vice-Procurador Geral da República. Jubilado, dedica o seu tempo ao voluntariado e ao estudo de temas literários. Atualmente é Presidente da Assembleia Geral do Conselho Português para os Refugiados.

Osso saudoso amigo e companheiro de tertúlias, João Bigotte Chorão, trouxe-nos, muitas vezes, aqui nomes de escritores desconhecidos do grande público. Incentivados pela abordagem, sempre lúcida e esclarecida, a esses autores, alguns de nós ou quase todos apressámo-nos a adquirir as obras referenciadas. Feita a sua leitura, era fácil chegar à conclusão de que seria quase um pecado e uma grave lacuna a ausência de muitos desses escritores nas estantes da nossa casa.

Felizmente, João Bigotte Chorão teve a saudável ideia de colocar muitos desses nomes em “Além da Literatura”, livro editado pela Quetzal em Março de 2014. Se desta obra fazem parte nomes sobejamente conhecidos, como Torga, Alexandre Herculano, Teixeira de Pascoais, Papini e, claro, Camilo, a sua grande paixão literária, a outros, pouco conhecidos, dedicou Bigotte Chorão páginas admiráveis que têm o feliz condão de nos aguçar o apetite e a sã curiosidade de lermos, pelo menos, parte das suas obras.

Refiro, a mero título exemplificativo, os nomes de João Araújo Correia, José Osório

de Castro, Francisco Costa e os brasileiros Gerardo Mello Mourão e Joaquim Nabuco.

Serve esta pequena introdução para lhes dizer, hoje e aqui, que lhes quero anunciar o nome de um grande intelectual, um enorme ensaísta e, não por acaso, também um notável poeta. Refiro-me a Antonio Carlos Secchin, escritor brasileiro com sangue português. Seu avô era natural do Redondo, no Alentejo. Nasceu no Rio de Janeiro em 1952. É Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio, onde lecionou durante quatro décadas. Jubilado em 2011, é hoje Professor Emérito da mesma Universidade. Em 2004 foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, sendo, à época, o mais jovem dos académicos.

Não sei, se por ter sangue português, se por ser brasileiro, se por falar e escrever na língua de Camões ou se por todas estas razões, o certo é que é um apaixonado de Portugal, onde tem muitos e bons amigos. Prova disso é que se tem deslocado ao nosso País com alguma frequência e tanto quanto o permitem os seus compromissos e o vasto Oceano que nos separa.

Esteve na Academia das Ciências, na Gulbenkian e na Imprensa Nacional Casa

da Moeda, onde proferiu agradáveis conferências. Tive o privilégio de estar presente em todas elas, tendo retido de tudo o que ouvi que a sua obra merece ser mais conhecida em Portugal.

Justiça seja feita ao Jornal de Letras que lhe tem dedicado algumas páginas e à Antena 2 que, com alguma frequência, o refere no programa “A Poesia Por Quem A Escreve”. De relevar também o papel da Imprensa Nacional na divulgação da obra de Antonio Carlos Secchin através da Coleção Plural, criada em 1982 por Vasco Graça Moura.

O meu primeiro contacto com a poesia de Secchin foi através do Professor Arnaldo Saraiva que me fez chegar às mãos “Todos os Ventos” hoje incluído em “Desdizer”, livro de diversos livros, na feliz expressão de Luciano Rosa, autor de uma preciosa introdução a que chamou “Alguns Dizeres Antes de Desdizer”.

Em bom rigor, poderia limitar-me a ler-lhes essa introdução para que ficassem com uma ideia precisa da obra poética de Antonio Carlos Secchin. Não o faço porque toda a arte, qualquer que ela seja, emociona e toca quem a lê, quem a escuta, quem a vê, de modo sempre particular. Jorge Luís Borges dizia que a arte, para ser verdadeiramente arte, tem que nos comover. Ora cada um de nós reage diferentemente do outro e a emoção que toda a arte provoca em nós é sempre muito pessoal. A minha, portanto, pode ser e é com certeza diferente daquela que tocou Luciano Rosa. Tentarei, portanto, transmitir-lhes o sentimento que provocou em mim a leitura da obra poética de Antonio Carlos Secchin.

A economia de tempo não me permite nem tampouco disponho de elementos que me levem a abordar o “ensaísta refinado, o

bibliófilo apaixonado e o responsável pela re-descoberta e reedição de obras raríssimas” para usar as palavras de Luciano Rosa, o dito autor de “Alguns Dizeres Antes de Desdizer”.

Tais facetas são, com certeza, resultado da sua docência na Universidade, constituindo, por isso, um acervo bem mais abundante que a obra poética.

Limitar-me-ei, portanto, a uma tímida e breve incursão nesta sua última faceta, sem esquecer que o grande propósito desta minha comunicação é dar-lhes a conhecer a poesia de Antonio Carlos Secchin por admitir que haja, entre nós, quem a desconheça.

Não sendo ensaísta ou crítico literário – bem longe disso –, mas tão-só um apaixonado e amante da arte de poetar, embarco nesta incursão como o navegante que avança para o Oceano sem carta de marear.

Arrisco-me, pois, a enfrentar os perigos de uma análise trabalhada por quem não dispõe das ferramentas necessárias para o fazer.

Que nos perdoem os ensaístas e críticos habilitados, mas que nos seja permitido também a nós, leigos na arte de comentar, entrar no templo reservado aos poetas, tal como o marinheiro imprudente se atreve a enfrentar o mar revoltado sem a necessária bússola. E que Antonio Carlos Secchin me perdoe a mim se não souber pegar na bandeja dos seus poemas com a delicadeza com que ele a enfeitou de palavras.

Estou certo de que me perdoará. Não é ele que diz no seu “Autorretrato”?

...Entender inteiro o poeta/ é bem mal-sinada sina: Iquando o supomos em cena/ já vai sumindo na esquina, I entrando na contramão/ do que o bom senso lhe ensina.

Na verdade, só quem escreve o poema poderá entender capazmente as palavras de

que é composto, já que, acima de tudo, o que elas traduzem é vida, sentimento, beleza, transcendência onde só o autor conseguirá penetrar na plenitude.

Neste seu autorretrato, A. Carlos Secchin parece dar alguma razão a Eugeni Yevtuchenco (1932-2017) quando escreveu que «a autobiografia de um poeta é a sua poesia; o resto são notas de rodapé. «Alguns» – disse e realço eu –, pois, como pensava Montaigne, “a palavra é metade de quem a pronuncia (ou escreve) e metade de quem a recebe (ou lê)”. Fica sempre, na verdade, algo de misterioso e ininterpretável no poema, porquanto “um poeta nunca sabe / onde a sua voz termina,/ se é dele de fato a voz/ que no seu nome se assina/” Sobretudo – permito-me acrescentar – quando as palavras do poema parecem contradizer o próprio poema, o qual deve ser ortodoxo e não marginal. Neste caso, a palavra é mais de quem a escreve e muito menos de quem a recebe ou lê. Exemplos desta asserção são muitos dos poemas de “Ária de Estação”, os quais, segundo nos informa Luciano Rosa, foram produzidos por Antonio Carlos Secchin entre os 17 e os 21 anos num Brasil governado por uma ditadura militar e que, por isso mesmo, subvertiam a ortodoxia da poética clássica ou tradicional. O poema não podia, então, ser claro e as palavras de que era feito eram guardadas por uma cortina que poucos podiam e sabiam entreabrir.

Pegando no texto de Luciano Rosa no segmento em que nos fala da construção poética que preside à Ária de Estação, somos levados a perguntar se não há nestes poemas ou em alguns deles a tentação de o poeta ser ele e a sua época, ou seja, ele e as circunstâncias em que produziu o

poema. Ressalvei “alguns deles” porque, na verdade, e como também salienta Luciano Rosa, outros há em que definem “a dinâmica intemporal que perpassa toda a obra de Secchin”.

Podemos apontar como exemplos o que é dedicado a Fernando Pessoa: Ser é corrigir o que se foi, /e pensar o passado na garganta do amanhã./ É crispar 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”.

E “Cantiga”: “Senhora, é doença tão sem cura/ meu querer de vossos olhos tão distantes,/ que digo: é maior a desventura/ ver os olhos sem os ver amantes.// Senhora, é doença tão largada/ meu querer de vossa boca tão serena,/ que até mesmo a cor da madrugada/ é vermelha de chorar a minha pena”.

Descortina-se em ambos a transcendência da palavra, a metafísica do pensamento e o amor feito do verbo. Nestes, como em muitos dos seus poemas, vê-se e sente-se o sangue da sua veia poética derramado na abundância das palavras de que são feitos.

Quanto àqueles – e são alguns – de compreensão menos fácil, permito-me lembrar a resposta que Arnaldo Saraiva deu a um licenciado que começara a ler Herberto Helder e desistira por não o compreender:

Engano o seu, se quiser entender, só tinha que ler, como o ouvinte da música só tem que ouvir. A invocação da música não é impertinente quando se fala de um poeta cujos poemas são frequentemente “músicas sumptuosas” que, com razões distintas das de Verlaine, sempre quis associar a arte poética à arte musical...

Ou será que deveremos ter mais em consideração o que escreveu Miguel Torga sobre este tema? E cito:

Felizes poetas, estes de agora, convencidos que traduzem o mistério das coisas através do mistério das palavras usadas e fora do sentido e lugar. Que metem os vocábulos no tubo do caleidoscópio órfico, agitam, e apresentam ao pacóvio abismado a maravilha estruturalista (in Diário, 10 de setembro de 1966).

Penso que não se excluem. Há poetas que, por serem mesmo intensa e interiormente poetas, conferem a muitos dos seus poemas harmonia, musicalidade, transcendência e beleza. E, na devida altura, provam à saciedade que são mesmo estrutural e intrinsecamente poetas. É o caso de Antonio Carlos Secchin. E foi, entre nós, o caso do citado Miguel Torga. Ao lermos, por exemplo, os seus diários e muitas dos seus romances ou contos, reparamos e sentimos com facilidade que muita daquela prosa está bem próxima da margem da poesia. Não conhecendo, como disse, a obra em prosa de A. Carlos Secchin, quero crer e adivinho que também ela está eivada de muita poesia.

Outros há que aquilo a que eles chamam poesia não passa, infelizmente, de pretensão vaidosa de se candidatarem a sócios do Clube dos Poetas. Claro que estes nunca conseguem provar que o são e, por isso, serão sempre catecúmenos não autorizados a entrar na Catedral da Palavra. Infelizmente abundam nos escaparates muitos destes falsos poetas a quem as editoras não têm a coragem de dizer que o rei vai nu.

Disse e repito que Antonio Carlos Secchin se situa no campo dos primeiros, ou seja, no grupo daqueles em que as palavras do poema são como notas musicais em que

se descortina facilmente a harmonia da arte poética unida à arte musical.

São muitíssimas as composições que provam de forma exuberante que A. C. Secchin sabe casar a musicalidade da palavra com a elevação de pensamento que lhe subjaz. Leiam-se, por exemplo, "O Banquete", "Cinzas", "Soneto Profundo", quase todos os sonetos.

Se alguma dúvida houvesse sobre a grandeza do poeta e a qualidade dos seus poemas, a leitura que acabo de fazer dissipá-las imediatamente. Mas abundam em "Desdizer" muitíssimos títulos que reforçam a ideia acabada de expor.

"Na Antessala", o primeiro das primeiras páginas, além de demonstrar inequivocamente que sabe arrumar as palavras dentro do poema, é também o retrato da humildade tão própria e peculiar do poeta autêntico. *O desavisado leitor/ espere bem pouco de mim./ O máximo, que mal consigo, / é chegar a Antonio Secchin.*

Na qualidade de professor de literatura foi obrigado a entregar-se ao estudo dos grandes escritores brasileiros, que os há e muitos. João Cabral de Melo Neto, autor de "Morte e Vida Severina", referiu-se-lhe nos seguintes termos:

Entre todos os professores, pesquisadores e críticos que já se debruçaram sobre a minha obra, destaco Antonio Carlos Secchin. Foi quem melhor analisou os desdobramentos daquilo que pude realizar como poeta.

Quero significar, com isto, que, tendo dedicado grande parte do seu tempo ao ensino e à crítica literária, não podia, obviamente, entregar-se, como seria seu desejo, à produção poética. Não fora esta circunstância

e Antonio Carlos Secchin teria sido não só um notável (que é, sem dúvida) como também um prolífico poeta.

Como disse no início desta minha comunicação, foi, sobretudo, minha intenção anunciar-lhes um poeta que, por sinal, é também um profundo conhecedor das Letras brasileiras. Da sua faceta de poeta fica o meu

modesto mas sentido testemunho. Lamento não dispor de elementos que me permitam falar com conhecimento de causa da sua produção ensaística. Louvo-me nas palavras de João Cabral de Melo Neto que mencionei e no facto de ter sido eleito para a Academia Brasileira de Letras, o mais jovem, à época, desta prestigiada agremiação.

Narciso Araújo e Alphonsus de Guimaraens: o paradoxo dos solitários¹

Armando Gens

Doutor em Literatura Brasileira.

Tome-se o seguinte encadeamento para alavancar um ensaio sobre a etiqueta de “poeta solitário” aplicada a Narciso Araújo e Alphonsus de Guimaraens: “Solidão, multidão” decreta o poeta (BAUDELAIRE, 2016, p. 29); o narrador de “O homem das multidões” conclui: “Recusa estar só. É o *homem das multidões*” (POE, 1965, p. 400); Zarathustra prega: “Uma coisa é o abandono, e outra a solidão” (NIETZSCHE, 2017, p. 258); Montaigne recomenda: “não temamos nessa solidão embotar-nos em uma penosa ociosidade” (2010, p. 168); Harry, personagem de *Family reunion*, peça de T. S. Eliot, fala da “inesperada solidão em um deserto lotado” (1939, p. 28); Caetano Veloso canta “solidão apavora...” (1993, faixa 12); a voz poética do poema “Solidão” deseja: “E só fique em meu peito o Saara ardente/Sem oásis” (BILAC, 1997, p. 128); o quadro de Wilhelm Hammershø, intitulado *Interior*.

¹ Este ensaio retoma e redefine a questão do isolamento de Alphonsus de Guimaraens e Narciso de Araújo, desenvolvida no capítulo “Os homens de letras e seus lugares”, que consta da tese de doutorado, intitulada *Visibilidade e espacialidade: poetas, poemas, livros, jornais e centros culturais entre 1870 e 1900*, com a qual obtive o título de doutor, pela Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Dimas de Moraes.

Strandgade, 30 (1901), retrata uma perturbadora solidão doméstica. (Städel Museum)

O encadeamento acima disponibilizado permite entrever que a solidão marca presença em diferentes manifestações da cultura humana, já que “acompanha o homem desde as suas origens. De acordo com cada época, ele a experimentou como uma bênção ou uma maldição, ele a procurou ou buscou se livrar dela.” (MINOIS, 2019, p. 487). No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX não foi diferente. O campo da poesia está pleno de exemplos de poetas cujas trajetórias foram marcadas pela solidão. Alfred de Vigny, Emily Dickinson, Fernando Pessoa, Lamartine, John Keats, George Byron, Rainer Maria Rilke, Oscar Milosz, entre tantos outros, comparecem no extenso rol elaborado pelo autor da *História da solidão e dos solitários* (2019).

Nessa fração de tempo, encontram-se de igual natureza, no campo da poesia brasileira, poetas que, por motivações pessoais e/ou profissionais, tiveram suas respectivas trajetórias pontuadas pela solidão. Isolados em vilas, quintas e regiões distantes dos grandes centros, nelas se instalaram para resolver

contradições internas e traumas pessoais. Outros, tomados por um forte desencanto em relação ao mundo e/ou aos semelhantes, optaram pelo distanciamento da vida social. Já outros, de tão solitários que vieram a ser, chegaram à posteridade como deslembadas figuras. Gustavo d’Aguilar Pantoja, de “porte aristocrático” e “maneira fidalga” (CARVALHO, 1907, p. 229) faz parte desse grupo, segundo Elísio de Carvalho.

O caráter evidente de tais notas suscita esclarecimentos sobre os sentidos das palavras solidão e solitário, antes de dar prosseguimento à ideia dominante do ensaio. Para tanto, convém, inicialmente, retomar o que George Minois registra em *A história da solidão e dos solitários*:

O termo latino solitudo designa, na maioria das vezes um local: uma solidão é um lugar deserto, hostil mesmo; é o oposto de um lugar humanizado, civilizado, e o solitarius, ou solus, é aquele que está isolado – posição pouco invejável no contexto cultural de uma civilização urbana. Desde a Antiguidade se estabelece a ambiguidade, em razão do amálgama operado entre a solidão e o isolamento. Essa confusão vai se transmitir para todas as línguas europeias: seul, solo, solitario, solitary, assim como o alemão einsam, subentendem um isolamento físico, o fato de estar afastado, separado dos outros, o que é considerado uma situação anormal para um ser que, segundo a filosofia grega, é um ser social. (MINOIS, 2019, p.2)

Ao enveredar pelas nuances que as duas palavras comportam, o pesquisador destaca que a solidão diz respeito a um espaço que se opõe às sociabilidades, enquanto o solitário refere-se ao isolamento. Portanto, se solidão remete a cavernas, claustros, campos, cenóbios,

desertos, emitérios, florestas e solitárias, solitário alude a anacoretas, eremitas, monges e padres do deserto. Em sentido genérico, solidão faz referência a uma região ou qualquer espaço que evite o contato com o outro. Por sua vez, solitário aponta para uma condição existencial do sujeito em explícita relação com determinadas práticas do viver humano: a meditação, a ascese, a iniciação e a busca de individualidade, por exemplo. A solidão também designa um estado que não depende necessariamente de falta de convívio, difundido como “solidão vivida a dois”, ou ainda pode corresponder a uma tática para destacar-se e/ou tomar distância da vulgaridade, tão bem ilustrada pela maneira dos dândis se portarem.

É um fato a considerar que a solidão nem sempre foi bem-vista, conforme destaca George Minois. Na Antiguidade pagã, manter vínculos com o grupo era fundamental para a sobrevivência. Logo, a solidão era inconcebível e figurava entre os castigos mais terríveis. A tragédia de Sófocles – *Édipo Rei* – é um vivo testemunho sobre a preponderância da ética e da moral coletivas sobre as questões individuais, com o aval da esfera divina. Ao transgredi-las, o herói infrator era punido com o isolamento, sendo expulso da *pólis*, como ocorria com o *pharmakós*.

Já solidão tal como foi concebida por Montaigne reveste-se de positividade. Georges Minois destaca que “Montaigne cultivava uma arte da solidão que Sêneca já recomendava, a de refugiar-se em si mesmo” (MINOIS, 2019, p. 178). Para o humanista francês, é necessário ter um espaço onde se possa colocar em prática uma “conversa habitual, de nós para nós mesmos, e tão privada que nenhum convívio ou comunicação com as coisas externas encontre espaço” (MONTAIGNE, 2010, p.168).

Observa-se que, neste caso, a solidão é uma escolha do sujeito que busca desvincular-se das amarras que o impedem do encontro consigo mesmo, estabelecendo uma espécie de casamento: “doravante amar isto ou aquilo mas só desposar a si mesmo” (MONTAIGNE, 2010, p. 170). Visto que a solidão comporta uma perspectiva espacial, a biblioteca, o quarto dos fundos e o depósito são os cômodos eleitos por Montaigne para o exercício da solidão que tem por princípios a posse, a liberdade e a privacidade: “ai de quem não tem em casa onde estar consigo, onde falar privadamente consigo mesmo, onde se esconder!” (MONTAIGNE, 2010, p. 379)

Transportando o tema da solidão para o campo literário brasileiro das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX – fronteiras temporais do ensaio –, a princípio repercute como um paradoxo tratar de solidão em uma faixa do tempo em que “a literatura é uma profissão que carece de reclamo” e “a marca de um autor cotado é uma boa marca” (RIO, 1994, p. 293). Para o cronista, estava muito claro que a profissionalização do escritor implicava a apropriação de todo um arsenal típico da sociedade de consumo e de estratégias que miravam a democratização do acesso a bens mercantis e culturais. Os produtos deixavam o anonimato e um grande investimento se realizava em torno das marcas: “Padronizados, empacotados em pequenas embalagens, distribuídos nos mercados nacionais, desde então os produtos vão ter um nome, o que lhes foi atribuído pelo fabricante” (LIPOVETSKY, 2007, p. 29).

Coelho Neto, nas páginas de *A Bruxa*, sente a força do mercado, ao declarar que “Para quem escreve é uma necessidade intelectual, atrevo-me a dizer assim, a publicidade”

(1896, n. 28, p. 3). Negando se importar com lucro e vaidade, o escritor reconhece que a produção literária precisa ser divulgada e que o julgamento do público leitor é imprescindível. Àquela altura, a parceria entre imprensa e mercado oportunizava a expansão dos produtos literários em revistas, jornais e catálogos de editoras, por meio de resenhas, biografias, retratos e até caricaturas. Era o momento de redimensionar a figura pública do escritor e de criar estratégias que o aproximassem da coletividade.

Impelido a cooptar com o mercado, o escritor rendia-se às técnicas de padronização. A indumentária, os adereços e a foto de perfil estampada em páginas de jornais e revista formatam-lhe uma face em conformidade com um contexto operacional que investia na visibilidade e na exposição. A exigência de um perfil mais sisudo impunha mudanças no visual do escritor, levando-o a eleger a indumentária típica dos profissionais liberais – o terno – como uniforme. Aos olhos do crítico Agripino Grieco não escapou tal “embalagem”, ao observar de forma ácida que “poetas parnasianos [...] andavam em geral empacotados em ternos de carregação” (GRIECO, 1947, p. 107). Em sua observação, o crítico frisou tanto a situação econômica quanto o processo de padronização dos poetas, ao atribuir o efeito “pacote” ao péssimo caimento da indumentária usada pelos parnasianos.

O certo é que o homem de letras não se submete a um único perfil. Ao lado do padrão de escritor que, cedendo às leis do mercado, não hesita em exibir-se para as massas, – circular na multidão, fazer parte de associações e grupos, incorporar uma sociabilidade mundana (jantares, sessões de autógrafa, piqueniques, saraus e conferências),

encontra-se outro que adota um perfil mais refinado, como destaca Brito Broca: “à medida que decaía a boêmia dos cafés, surgia uma fauna inteiramente nova de requintados, de dândis e *raffinés*” (BROCA, 1975, p. 20). Embora esse segmento tivesse a pretensão de se distinguir da grande maioria, embecendo-se de genialidade e grandeza, nem sempre desaprovava a exposição, porque via, no mercado, um meio de ser o centro das atenções. A despeito de inevitáveis exceções, há de se admitir que

A industrialização, a urbanização galopante, as cidades em franco crescimento, as ideologias coletivistas ou nacionalistas, a grande imprensa, a democratização da vida política, com suas manifestações e o reino da maioria, o peso crescente da pluralidade em todos os domínios provocam em muitos intelectuais uma reação de rejeição, feita de medo e de desprezo para com as massas, a multidão, o rebanho. (MINOIS, 2019, p. 395)

Como é dado a perceber, George Minois elenca uma variedade de causas que conduzem a história da solidão pela via do desprezo ou da fuga. Em *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, encontram-se significativos exemplos do panorama desenhado por Georges Minois. Na qualidade de “pária e aristocrata no mundo burguês” (HAMBURGUER, 2007, p. 67), o poeta Charles Baudelaire, em “Solidão”, critica “aqueles que correm à multidão em busca de esquecimento, porque temem não aguentar a si próprios” (BAUDELAIRE, 2016, p. 59-60). Já, em “Anywhere out of world”, na singular discussão que mantém com a alma a respeito do desejo de mudança, esta lhe dá a seguinte sentença: “– Não importa onde! Não importa

onde! Desde que seja fora deste mundo!” (BAUDELAIRE, 2016, p. 119).

Entregar-se à multidão, afastar-se dela ou retirar-se do mundo torna-se um drama do tipo hamletiano. No campo literário brasileiro, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, poetas tiveram que lidar com tal drama. Enquanto alguns se afastaram da multidão, recolhendo-se ao isolamento quer por vontade própria ou pela incapacidade de viver em sociedade, outros foram condenados a ela em decorrência de transtornos mentais e/ou de diferenças biológicas. Houve ainda os que a ela prestaram culto em nome do trabalho poético ou da sede de distinção e sucesso. Em vista do delineamento de tais formas de solidão vivenciadas pelos poetas, deduz-se que ora derivam de uma conjuntura de histórica, ora procedem das histórias pessoais, dos desejos e da própria condição humana.

Trazendo as formas de solidão para campo literário brasileiro cujos limites temporais já foram determinados, vem à memória um exemplo que cativa: o do poeta Narciso Araújo². Natural do Espírito Santo, o “solitário de Itapemirim”, segundo as vozes da crítica literária, deslocou-se para o Rio de Janeiro com o propósito de complementar seus estudos. Tornou-se aluno do Colégio D. Pedro II e concluiu o bacharelado em Ciências e Letras, em 1895. Devido ao excelente desempenho, passou a figurar no Panteão do Colégio – lugar de honra destinado a alunos que atingissem o grau máximo. Em 1896, ingressou no segundo ano da Faculdade de

²A pesquisa sobre o poeta Narciso Araújo foi realizada no Arquivo do Núcleo de Estudos de Literatura do Espírito Santo – NEPLES, nos anos 90 do século passado. Graças à generosidade do Prof. Dr. Francisco Aurélio Ribeiro e do Prof. Dr. Reinaldo Santos Neves que me franquearam o acesso ao arquivo, ainda baú, de Narciso Araújo.

Ciências Jurídicas do Rio de Janeiro, porém, a admiração que devotava ao Marechal Floriano Peixoto, alvo de dissidências políticas, levou-o a se transferir para a Faculdade Livre de Direito, terminando o curso em 1898.

No período em que circulou pelo Rio de Janeiro, entre 1889 e 1898, participou de famosas rodas literárias. No “Café Papagaio”, conviveu com Pardal Mallet, Guimarães Passos, Paula Ney, José do Patrocínio, Alberto de Oliveira. Seguindo à risca o modelo de homem de letras, colaborou no semanário *Rua do Ouvidor*, de Serpa Júnior, repartindo páginas com Olavo Bilac, Luís Murat, Félix Pacheco, Martins Júnior e Raul Pederneiras. Escreveu para a *Revista Vera-Cruz*, órgão simbolista, liderado por Neto Machado e Félix Pacheco. Este último, amigo e admirador do poeta capixaba, inúmeras vezes insistiu para que Narciso retornasse ao grupo, oferecendo a ele um espaço gráfico no *Jornal do Comércio*. Mas o poeta já tinha decidido viver em sua terra natal e de lá nunca mais saiu. No Espírito Santo, atuou nas áreas do direito, da imprensa e da política e, para completar, estudou medicina por conta própria, clinicando na região em que viveu. Após a morte de um sobrinho, afastou-se das atividades médicas.

Já o afastamento de Narciso Araújo da carreira literária e seu voluntário retiro – Itapemirim – têm como causa um desencanto diante do mundo com suas intrigas, falsidades, injustiças e corrupção. Tal desencanto é o mesmo que o leva a tornar-se médico autodidata, para cuidar das mazelas alheias, desempenhando um papel filantrópico. De acordo com os depoimentos biográficos, era um homem muito correto e de altivo caráter, a ponto de regressar “a Itapemirim, a princípio, para sanar dívidas paternas” (ARAÚJO,

2006, /n. p./). E assim procedeu: “foi para o terreiro como qualquer trabalhador, empilhar café para, com o produto de sua venda, liquidar integralmente os compromissos do pai” (ARAÚJO, 1942, p. 9). Após esse ato de extrema proibidade, recolhe-se e passa a viver muito modestamente.

Mesmo em seu recolhimento, afastado do mundo, vence o certame que se travou no suplemento de *A Tribuna Ilustrada* para a escolha de Príncipe dos Poetas Capixabas, por volta de 1941. Alcançando 4.423 votos, recebe como prêmio uma edição de sua obra completa pela Editora José Olympio. Quando procurado, para que entregasse os poemas para a edição, negou possuí-los, cabendo aos organizadores do concurso, João Calazans e Eugênio Sette, garimpá-los em jornais, reunindo-os, em seguida, sob o título *Poesias*.

Narciso Araújo entra, para a história literária, como “um espírito torturado, coração extremamente sensível às dores humanas”, “orador brilhante”, “solitário emotivo”, “anacoreta”, “velho monge”, “retraído”, “fechado em copas”, “juiz invisível” (ARAÚJO, 1942, p. 13) e “eremita” (ARAÚJO, 2006, /n.p./). A analogia entre o poeta e as figuras que, por exemplo, aludem à solidão, à fuga para o deserto, às provações, ao desapego dos bens materiais e ao celibato encontra explicação não só no temperamento de Narciso Araújo, mas também na atitude de defesa e de preservação diante de um mundo que se lhe apresenta tóxico.

Levado por um sentimento nostálgico, retira-se da vida pública como se ouvisse o chamado do “deserto”. Insula-se em Itapemirim, onde veio a falecer em 1944. Em seu mundo de sombras, Narciso Araújo parece ter negado a ação combativa que desfechou

contra o Governo Muniz Freire, quando à frente do jornal *O Caboclo* (1901-1902), tal como negara poemas para a publicação do livro *Poesias*. As negativas reforçam o vínculo para sempre cortado com um mundo que, a seus olhos, figurava como dilacerante experiência existencial. Em uma carta escrita em 13 de agosto de 1916, endereçada a uma senhora chamada Judith, o poeta expõe todo o seu drama:

Esqueci-me de minha ruína. O gênio da melancolia deixou-me liberto da sua névoa. E o retraído que eu sou, e solitário, que se abandonou à margem da vida, fria, estéril, descrente, esquecido de si mesmo, reviveu ao toque de magia de sua bondade, para celebrar a excelsa honra da visita [...] Mas sinto muito prazer em alçar das sombras de meu caixão precoce, esse sol de beleza nas pompas do seu levante. (NEPLES)

Nesse fragmento da carta, Narciso, para ressaltar o efeito terapêutico da visita de Judith, exterioriza a dolorosa consciência de sua condição de solitário. Ao mesmo tempo que está ciente da melancolia que lhe turva o espírito, assume-se como “retraído” e deixa claro que desistiu dele mesmo – “esquecido de si”. Contudo, não esconde que ainda pode emocionar-se com a presença de um semelhante. Narciso não está totalmente perdido no denso nevoeiro da melancólica solidão. A visita de Judith faz com que ele dissipasse a “névoa” e iluminasse com “o sol de beleza” a funérea condição, tão fortemente expressa na imagem do “caixão precoce”. Trata-se de uma tocante passagem em que o ser depressivo, arrancado de seu estado de deserto, vive um momento de convalescença, ao provar de uma radiância que o conduz à experiência do oásis.

Levando em consideração que Narciso Araújo encarna a figura do homem de letras, o sentimento de solidão que o abate tem raízes no individualismo da era das massas e na conseqüente deterioração do ser experimentada em relações com seus semelhantes e diversos setores da vida pessoal e profissional. Existe, porém, a probabilidade de que a decisão de se refugiar em Itapemirim tenha sido uma saída para voltar a ter a posse de si e sentir-se integrado, visto que o poeta demonstra empatia pelo espaço de isolamento. Vem, assim, em socorro de tal probabilidade, o registro de Luiz Busato: “embora o chamem de “solitário de Itapemirim”, ele nega” (2006, /n. p/). A contradição que se instala, entre o que o poeta diz ser e o que escreve sobre si, propõe descolamento de parte da etiqueta e sobre ela lança a suspeita de que o solitário de Itapemirim “pede para ficar sozinho e, ao mesmo tempo, não se suporta a si mesmo, só a sós (MINOIS, 2019, p. 411).

Outro formato de solidão que a memória traz à tona concerne a Alphonsus de Guimarães. O argumento de sustentação da etiqueta – “o solidário de Mariana” – é que nunca se movia da cidade de Mariana, onde permaneceu até a morte. De acordo com as vozes da crítica, visitou apenas duas vezes o Rio de Janeiro, sendo que a primeira tivera por objetivo conhecer Cruz e Sousa. Mário Matos explica o enraizamento do poeta mineiro, atribuindo-o a uma vocação poética que se expressava “na paralisação de tudo o que, nele, pertencia à espécie”, a saber: braços, pernas, esforço físico, movimento mecânico. “Era imóvel, só trabalhava o instrumento pessoal, o que era o cérebro” (MATOS, 1942, p. 193). Ainda segundo Mário Matos, a “tendência poética” fala mais alto, razão pela qual jamais pode deixar Mariana

e, caso o fizesse, com certeza se sentiria desambientado.

O isolamento atribuído a Alphonsus de Guimaraens o aproxima do dandismo, principalmente pelo requinte aristocrático ostentado na série de modulações pela qual passou seu nome até atingir a forma ideal. Afonso Guimarães, Alfonso Guy, Affonso Guimaraens, Alfonso Guimaraens, Alphonsus de Guimar, Don Alphonsus, Alphonsus de Vimararaens, Alphonsus de Guimaraens – nascido Afonso Henriques da Costa Guimarães – são variações que ilustram a busca de uma identidade poética. Em sua busca, o poeta realiza cortes, alterações, duplicações e inserções de letras. O nome ideal é um apelo aos sentidos: uma sequência musical visualizável na grafia de cunho arcaizante.

Além disso, tanto o antropônimo literário quanto a ambiência das cidades mineiras em que o poeta morou contribuem para a aderência da etiqueta que identifica Alphonsus de Guimaraens como um solitário, um quase monge. Entretanto, ao colocar em exame tal etiqueta, ela não possui a viscosidade que parece ter, pois, embora ao poeta grudem sinais de isolamento, ele manteve intensa comunicação com o mundo exterior. Escreveu cartas e livros. Colaborou em jornais de outros estados do país, enviando-lhes poemas.

Fundou um jornal – *Conceição do Serro* –, em 1904, sob os auspícios do Coronel Soares Maciel. Ali, imprimiu a sua verve política e humorística bem como o pertencimento ao local explicitado nas crônicas em que retratou costumes e festas da região. Com o pseudônimo de Catimbau, fustigou candidatos a cargos do governo compondo epigramas e divertiu o público com as charadas de Old-Tom.

A fim de questionar a etiqueta referente a Alphonsus de Guimaraens – “o solitário

de Mariana” –, há de se levar em consideração que o isolamento do poeta, como seu próprio filho assinala (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.119), não autoriza dizer que ele vivesse em uma torre de marfim. Se a cidade de Mariana se apresenta como espaço de solidão, é possível que tal perfil coincida com afastamento do poeta do movimento literário, quando ali viveu, entre 1906 a 1921. Portanto, afigurar que a cidade possa manter semelhanças com um deserto merece ser vista com cautela.

Alphonsus de Guimaraens não era tão solitário e a cidade de Mariana não se configurava como um espaço de total solidão. As pequenas cidades do interior não eram totalmente destituídas de centralidade. Elas eram portadoras de fluxos e de capital cultural, mesmo com todas as dificuldades já conhecidas. Por isso, a cidade de Mariana não impedia o autor de “Ismália” de participar do movimento cultural e político do país, nem inibia a produção e recepção de cartas, livros, jornais, revistas e convites. Vê-se que o poeta desfrutava de um fluxo comunicacional que o abastecia, como demonstra o trecho a seguir retirado de uma carta que lhe tinha sido enviada por Belmiro Braga, em 1918: “Sempre que puder mandar-lhe-ei as revistas e quando precisar de algum livro escreva-me, que, com todo o prazer, procurarei servi-lo.” (MATOS, 1942, p. 119).

“Poeta da clausura”, “solitário da montanha” (MATOS, 1942, p. 193) e “místico” são representações com certa vigência que isolam o poeta em uma figura-tipo que cobre de brumas, por exemplo, o lado humorístico e satírico, exercitado em charadas, epigramas e poemas (Ibid., p. 119). Em livre pensar, acredita-se que, ao nomear-se Alphonsus de Guimaraens, o poeta dera início ao processo de

estereotipagem a que foi submetido. As alterações que realizou em seu próprio nome, em franca relação com sua identidade civil, denotam, como já foi mencionado, investimento em cadeias sonoras que entoam arcaísmos, liturgias, sisudez e tristeza – “E o sino geme em lúgubres responsos:/ “Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!” (GUIMARAENS, 1960, p. 289). Provavelmente, o nome do poeta, reforçado por certos traços lúgubres recorrentes em sua obra e convertidos em paradigma de leitura, concorreu para fortalecer a imagem de solitário que, no senso comum, adere-se ao sentimento de tristeza.

No caso de Alphonsus de Guimaraens, ser solitário provém de uma tomada de posição. O poeta opta por manter-se longe da multidão e do tumulto característico dos grandes centros, após passar pela cidade de São Paulo. Instala-se em cidades do interior de Minas Gerais – Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana. Independente do exercício da magistratura, a decisão do poeta assemelha-se a orientações simbolistas legitimadas por Mallarmé: “o poeta tem o direito de se retirar do círculo de ação social, trabalhar em meios solitários ou resguardados, e de vez em quando mandar um poema – como se fosse cartão de visita – para o mundo a fim de lembrar-lhe sua existência.” (BALAKIAN, 1985, p.67)

Ainda que afastado do barulho do mundo, Alphonsus Guimaraes manteve-se próximo aos seus pares. As cidades – Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana –, mesmo que fora da formatação do que se considerava central, fazem parte de uma espécie de “rito genético”³, na exata medida que

³ Cf. Maingueneau (1995, p. 49) “É ao mesmo tempo um lugar de concentração em si e de abertura para o mundo”. Embora o linguista se refira à biblioteca de Montaigne, compreende-se que um exemplo específico oferece a possibilidade de apontar para um âmbito mais geral.

se lhe apresentam como espaços de produção poética em sentido amplo e viabilizam material a ser transformado em poderosos símbolos, temas e sonoridades. É delas que o poeta parte em direção ao alhures para realizar articulações entre temporalidades distintas, estilos variados e vivências subjetivas e literárias nas obras que escreveu. Não se pode deixar de ver nelas uma via que leva o poeta a vaporizar a paisagem exterior em prol de uma poética da paisagem interior, convertendo em símbolos o absurdo, a condição humana, a solidão, o nada, a decadência.

De fato, as cidades do interior de Minas Gerais em que Alphonsus de Guimaraens fixou residência não se configuram integralmente como deserto, apesar das prováveis precariedades. Além de se apresentarem como um espaço de produção e difusão em maior ou menor grau, elas não o isolam; elas o assinalam. Mais um fator que coloca em questão a etiqueta de solitário a ele atribuída reside no fato de a etiqueta especificar tão somente o período em que Alphonsus de Guimaraens viveu na cidade de Mariana.

Cabe, portanto, perguntar: foi solitário apenas durante um período da vida compreendido entre 1906 e 1921, em que ficou um tanto esquecido e suas publicações rarearam? Até que ponto a frequência de publicação e o afastamento do campo literário situado nos chamados grandes centros fazem do poeta um solitário? Ainda no sentido de interpelar a etiqueta, nota-se que a presença de elos entre poeta e identidade poética fortalece o risco de se rotular o eu empírico com prejuízo de minimizar, na obra do Alphonsus de Guimaraens, “o mergulho no abismo” “para encontrar algo novo” (HAMBURGUER, 2007, p. 63).

Ao problematizar a etiqueta de solitário aplicada tanto a Narciso Araújo quanto a Alphonsus de Guimaraens, o propósito foi de examinar a questão no âmbito do paradoxal e do relativo. Seja como for, o ensaio sublinha que tal como a solidão de Narciso Araújo, a de Alphonsus de Guimaraens não é absoluta, pois ambos se instalam em paradoxos: não recusam a sociabilidade e “um sempre acaba por fazer dois” (NIETZSCHE, 2017, p. 86).

Entende-se também que Itapemirim e Mariana não foram vividas como deserto – solidão –, pois tanto Alphonsus de Guimaraens quanto Narciso Araújo escolheram isolar-se em cidades com as quais mantiveram pertencimento. Por esse motivo, é coerente defender que os respectivos espaços geográficos se ofereciam aos poetas como oásis para os seus respectivos desertos pessoais.

O certo é que as etiquetas atribuídas aos dois poetas comportam singularidades. Assim como a do poeta capixaba sinaliza assentar-se em uma base ontológica, a do poeta ouro-pretense parece condicionar-se a práticas operacionais do campo literário e a convicções estéticas. Contudo, não se pode descartar uma certa similaridade entre ambos os poetas, quando, ao virarem as costas para a multidão, tomaram distância da “praça pública” (NIETZSCHE, 2017 p. 80) e abrigaram-se em cidades do interior, porque “o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo” (NIETZSCHE, 2017, p. 48).

Referências

A BRUXA, n. 28, ago. 1896. Coelho Neto. Coleção Alva ANDRADE, Carlos Drummond de. A visita. In: _____. *Poesia completa*. Fixação de texto e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.1209.

ARAÚJO, Gilberto de Vasconcelos. A torre de Narciso. In: *Acervo do poeta Narciso Araújo*. Vitória: Estação Capixaba, 2006. Disponível em: Estação Capixaba (estacaocapixaba.com.br). Acesso em: 27 mai. 2012.

ARQUIVO DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS DA LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO (NEPLES) – Universidade Federal do Espírito Santo.

BALAKIAN, Anna. Mallarmé e o *cénacle* simbolista. In: _____. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 61-80 (Coleção Stylus, n. 5).

BAUDELAIRE, Charles. XII - As massas. XLVIII - Anywhere out of the world. In: _____. *O spleen de Paris: pequenas poemas em prosa*. Porto Alegre, LP&M, 2016.

BILAC, Olavo. Solidão. In: _____. *Poesias*. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Poetas do Brasil).

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

BUSATO, Luiz. Estudo introdutório. In: *Acervo do poeta Narciso Araújo*. Vitória: Estação Capixaba, 2006. Disponível em: Estação Capixaba (estacaocapixaba.com.br). Acesso em: 23 mai. 2012.

CARVALHO, Elísio de. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Garnier, 1907.

DESDE que o samba é samba. Intérprete: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Compositor: Caetano Veloso. In: *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. Lado B, faixa 12.

ELIOT, T. S. *The Family reunion: a play* by T. S. Eliot. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1939. Disponível em: Full text of “Family reunion,: a play” (archive.org). Acesso em: 20 mai. 2021.

GRIECO, Agripino. *Zeros à esquerda*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1947.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do livro, 1995.

HAMBURGUER, Michael. Identidades perdidas. As más-caras. In: _____. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 63-115.

HAMMERSHØJ, Wilhelm. Interior. Strandgade, 30. 1901. Oil on canvas, 54x 66 cm. Disponível em: Digitale Sammlung (staedelmuseum.de). Acesso em: 19 mai. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. A vida e obra. In: _____. O contexto da obra literária. Tradução Marina Appenzeller; revisão de tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 54-62 (Coleção leitura e crítica).

MATOS, Mário. IN: *SUPLEMENTO LITERÁRIO DE “A MANHÃ”*, ano II. n.13, v. III, 1º nov. 1942.

MINOIS, George. *História da solidão e dos solitários*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MONTAIGNE, Michel. Sobre a solidão. In: _____. *Os ensaios: uma seleção*. Organização de M. A. Screech.

Tradução e notas de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 162-178.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Apêndices de Elisabeth Förster-Nietzsche, tradução de José Mendes de Souza e prefácio de Geir Campos 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

POE, Edgar. O homem das multidões. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organização, tradução

e anotações de Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes. Ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965. p. 392-400.

RIO, João do. *O momento literário*. Organização e apresentação de Rosa Gens. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do livro, 1994.

Labirinto: a poesia de Foed Castro Chamma

Daniela Cassinelli

Graduada em Letras – Formação de Escritor pela PUC-Rio e cursa Artes Visuais na UERJ. Poeta, escritora, artista visual, pesquisadora e educadora. Desde 2018, pesquisa o acervo do poeta Foed Castro Chamma, localizado na Casa de Rui Barbosa, e atua como voluntária no Núcleo de Educação de Adultos da PUC-Rio.

La.bi.rin.to: Construção ou estrutura com inúmeras divisões e compartimentos e com uma rede de interligações extensa e complicada de que se torna difícil, quase impossível, encontrar a saída (dicionário Michaelis).

É nesse emaranhado de caminhos que parecem confundir que o/a leitor/a de *Labirinto* (1967), de Foed Castro Chamma, se vê desafiado/a a entrar. Este livro, que considero fundamental na trajetória do poeta, tradutor e ensaísta paranaense, que, apesar de reconhecido pela crítica da época como poeta expoente, se viu gradualmente ofuscado pelos movimentos literários subsequentes, foi escolhido aqui para dar uma pequena amostra de seu grandioso trabalho. Convido o/a leitor/a, portanto, a me acompanhar em uma investigação das sendas ocultas deste *Labirinto*, indo e voltando em busca de seus sentidos mais profundos. Para o percorrermos, usaremos dois fios-guias: Jung, a partir da noção de arquétipo (em especial a sombra), e o próprio Chamma, em seu ensaio *O Duplo*. Esses fios serão como uma lamparina que nos proporcionará adentrar, ainda que brevemente, a complexa rede de imagens e

símbolos tecida nesse imenso *Labirinto*, iluminando as sombras pelo caminho.

Em primeiro lugar, vamos esclarecer a noção de arquétipo, recorrendo também ao conceito de inconsciente coletivo. Para Jung, o “inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos” (JUNG, 1995, p.86). Estes seriam espécies de dramas sintetizados, “sedimentos de experiências constantemente revividas pela humanidade” (p. 61). O trabalho com os arquétipos, que são dotados de força e autonomia psíquica, impulsiona o sujeito na direção do Si-mesmo, isto é, “a totalidade da psique consciente e inconsciente” (JUNG, 2007, p.193). Podemos considerar que este trabalho, que Jung denominou função transcendente, corresponde, no caso do exercício poético, à função do espírito criador, “que, ao extrair da memória os resíduos ancestrais acumulados, instaura um campo de cultura ao qual o sujeito se volta como ao encontro de si” (CHAMMA, 2000).

Dentre os arquétipos, há um que nos é de particular interesse para analisar a obra de Foed Castro Chamma: a sombra. Entendida como a “metade obscura da alma” (JUNG, 2007, p.40), a “sombra corresponde a uma personalidade do eu negativo, compreendendo portanto todas as características cuja existência é desagradável e deplorável” (p.188). A entrada no *Labirinto* é, pois, a confrontação com a sombra, porta para o inconsciente, que entra em cena a partir do poema IV (são 30 no total):

*Dentro destes arames
de palavras se mexe
uma réstea, entre traços
e pontas: ela cresce*

*dos claros, a figura
vazia, feixe negro
de luz oculta, cresce
do silêncio e sossego*

*das letras. Nos espaços
vazios da palavra
compõe o sopro, o rosto
alcança o ar e rasga*

*a ideia. Treme um grito
de carvão – sombra azul
nos degraus de uma escada
noturna, quem a viu*

*a correr no silêncio
dos galhos: a figura
sem contorno, somente
o rasto de ar escuro?
(...)*

Aqui há uma primeira tentativa de apreensão da sombra, descrita a partir de diversos

nomes e imagens, compondo um quadro alusivo que aponta para um mistério, que a linguagem busca capturar ao longo de todo o livro, como também verificamos no seguinte trecho do poema XXIII:

*Nada – caverna, susto,
o oposto do pleno, ao cheio,
a boca da tesoura,
a figura no espelho.*

*Tal a corrente d’água,
o remoinho, a máscara,
a água fugitiva,
o branco do fantasma,*

*o poço, a queda, a ausência,
o silêncio do porão,
a mudez, a mentira,
ou a alucinação.*

Na perseguição a esta instância fugidia, o “sujeito segue à procura de si no espelho, repete-se, persegue o mesmo fim e não se encontra. Tal é a dimensão metafísica do duplo, entre o mesmo, o outro e a incerteza” (CHAMMA, 2000). Há, portanto, nesse processo uma indiscernibilidade entre o eu e o outro, que alude à dimensão do espelho. Uma imagem que sintetiza essa relação reflexiva se dá neste trecho do poema XX:

*Emerge do pavão
a sombra, do seu manto
negro a profundidade
da escuridão desponta,*

*brota o riso inumano
e belo, rei ferido
pelo amor de si próprio
no espelho refletido.*

Esta última passagem, “rei ferido pelo amor de si próprio no espelho refletido”, nos remete ao mito de Narciso. Nele, sombra e reflexo se assemelham, na medida em que são simulacros de um original, sem correspondência com o real e objetivo. Assim canta Ovídio, em suas *Metamorfoses*, a respeito do mito em questão: “A sombra que vês é um reflexo de tua imagem” (OVÍDIO apud BRANDÃO, 1987, p.181). Em relação aos significados possíveis do mito, Brandão comenta, baseado em Jung, a respeito do instinto de reflexão: “Jung atribui a esse instinto a possibilidade da riqueza e da complexidade psicológica. Trata-se de um instinto estritamente humano e, sem ele, a cultura e a interioridade psíquica seriam inconcebíveis” (p.184).

Neste sentido, o refletir-se no espelho permite o contato com o duplo, a sombra. Trata-se de um processo cíclico, em que o

sujeito mergulha na negatividade, e a partir da confrontação com a sombra, com o duplo – contraposição do eu consciente – transforma-se, emergindo renovado, mais íntegro de sua totalidade psíquica, e pronto para um novo mergulho. Portanto, atravessando as vias turvas do *Labirinto* percebemos que seu território, visto em perspectiva, é um mapeamento da negatividade, de forma que “ao compor o universo da negação o sujeito recria a realidade” (CHAMMA, 2000).

Bibliografia

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, volume II*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1987.
- CHAMMA, Foed Castro. *O duplo. Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Obras completas de C. G. Jung vol. 7/1. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Obras completas de C. G. Jung vol. 12. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2007.

Recordação de Murilo Mendes

Giovanni Ricciardi

Foi professor de Literaturas portuguesa e brasileira da Universidade de Napoli – L’Orientale. Em 1998 recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como divulgador e estudioso da Literatura brasileira e em 2007 a Medalha da Academia Brasileira de Letras. Escreveu livros em italiano e português, tais como: *Sociologia da literatura*; *Lineamenti di una sociologia della produzione artistica e letteraria*; *America Latina: sindacati e società*; *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*; *Escrever*; *Auto-retratos*; *Soeiro Pereira Gomes: uma biografia literária*; *Acquerello del Brasile e Biografia e criação literária*, uma coletânea de entrevistas aos escritores brasileiros, em 7 volumes. Em 2018 publica *Utopia, resistência, perda do centro. A literatura brasileira de 1960 a 1990* e, em 2021, *O escritor corporal*. Uma sociologia “para” a literatura. Organizou as antologias: *Scrittori brasiliani* e *Antologia della letteratura portoghese*.

Muitos são os exames que o estudante enfrenta ao longo de sua vida universitária, mas o primeiro, como todas as coisas primeiras, nunca poderá esquecê-lo. Assim pelo menos aconteceu comigo.

E o primeiro exame foi com Murilo Mendes, professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma-La Sapienza. Uma bela e saudosa tradição essa do governo brasileiro de enviar ao exterior como professores de Literatura Brasileira personalidades do calibre de Murilo Mendes, Ciro dos Anjos, Gilberto Mendonça Teles, Otto Lara Resende... Se essa tradição tivesse continuado, alguém da Embaixada com certeza teria assistido ao doutoramento *honoris causa* de Jorge Amado na Università degli studi di Bari, em maio de 1990, onde eu então lecionava! Evidentemente, os tempos eram outros e as pessoas também e ninguém foi lá prestigiar o grande Jorge! Ajuda econômica para uma exposição de fotografia dos lugares dos romances de Jorge, uma espécie de geografia da literatura amadiana, de autoria de Patrícia Giancotti, antropóloga e baiana de adoção, ou para o jantar oficial daquele dia de festa? Nem falar!

“Brasil, o senhor sabe, não tem dinheiro...” diziam-me na Embaixada.

Porém, o mês depois, a mesma Embaixada gastava 18 milhões de liras para “a torcida brasileira em Roma”, dizia o cartaz, por ocasião do campeonato mundial daquele mesmo ano 1990!

O meu primeiro exame: julho de 1965. Por que escolhi como primeiro exame o de Literatura brasileira? É que eu tinha vivido no Brasil de 1958 até 1964, antes como seminarista dos padres salesianos e depois como estudante da Faculdade de Direito de Londrina, onde tinha morado e trabalhado na escola e fora da escola durante dois anos e meio.

Sabia portanto falar e escrever português, tendo até tirado o segundo lugar no vestibular londrinense.

Na Itália decidi mudar: deixei Direito e matriculei no curso de Letras Clássicas.

Devo dizer que não pude frequentar as aulas de Literatura Brasileira, pois o quartel me sequestrou, mas tinha encontrado o professor Murilo Mendes várias vezes, dentro e fora da aula, e conversado com ele, sempre em português.

Ele me conhecia, portanto, e sabia um pouco da minha experiência brasileira.

Chegou julho e chegou a época dos exames. Querendo principiar minha nova caderneta de estudante com a nota máxima, que na Itália era, e ainda é, 30 *cum laude*, decido de começar com o exame de Literatura Brasileira, um exame extra *curriculum*, pois o meu era de Letras Clássicas e a Literatura Brasileira nada tinha e tem a ver com o grego e com latim, o cerne do meu novo *curriculum*. Naqueles anos, porém, esse extra era permitido e alguns estudantes de Letras Clássicas puderam começar a desbravar o Brasil, a sua literatura, a bossa nova e o carnaval, Brasília e Jorge Amado.

No dia do exame, entro na sala:

– *Bom dia, como está o Senhor Professor?*

Aí, a cara do professor Murilo Mendes fechou-se. Lembro-a ainda agora. E com ar severo, anulando qualquer sinal de apreço por eu falar a língua, como tinha acontecido outras vezes, respondeu-me, solenemente, que o exame devia ser em italiano, por ser o italiano a língua oficial.

E começou: *Mi parli di Machado de Assis.*

Lembro ter respondido bem e muito, lembrei pelo menos dois romances que tinha lido no Brasil: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. E disse alguma coisa também em torno do conto *O Alienista*, pelo conteúdo “estranho”. Estava contente, mas o prof. Murilo gelou-me:

– *Non ha detto le opere in ordine cronológico!* O senhor não disse as obras em ordem cronológica!

Ordem cronológica? perguntei-me, incrédulo, mentalmente.

Segunda pergunta: – *E di Jorge de Lima, che cosa mi dice?*

Respondi menos brilhantemente, mas respondi. Lembrei a amizade entre os dois

poetas, a publicação em conjunto de *Tempo e eternidade*, falei de alguns textos de Jorge de Lima como *O mundo do menino impossível*:

Xô! Xô! Xô! Pavão

Sai de cima do telhado

Deixa o menino dormir

Seu soninho sossegado!

disse que tinha lido trechos de *Essa Nega Fulô* e...

– *Lei non ha detto le opere in ordine cronológico* (O senhor não diz as obras em ordem cronológica)!

Aí eu, percebendo que minhas certezas de tirar a nota máxima iam desmoronando, bati a mão sobre a mesa e quase gritei: “Professor, obras em ordem cronológica, na Itália, só no ginásio!”.

Resultado? O 30 *cum laude* tão esperado foi-se para a cucuia!

Não houve, porém inimizade eterna, não.

Foi o prof. Murilo, alguns tempo depois, que sugeriu o assunto de minha tese, apontando-me a personalidade e a obra de Graciliano Ramos.

Foi ainda Murilo quem me acolheu na casa de Via del Consolato, perto da Basílica de São Pedro, naqueles anos um verdadeiro cenáculo de artistas e escritores italianos e europeus. Luciana Stegagno Picchio em seu *Murilo Mendes, Poesia completa e prosa*, Rio, Nova Aguilar, 1994, lembra alguns desses escritores (Alberto Moravia e Elsa Morante, Vinícius de Moraes, Haroldo e Augusto de Campos, Sábado Magaldi e Antonio Candido) e, cito “sobretudo pintores, escultores, artistas plásticos de toda a qualidade e de todas as nacionalidades” (p.28). Na verdade aquela casa era um verdadeiro museu com quadros de Braque, Chagall, De Chirico, Miró, Portinari, Rafael Alberti...

Era Julho de 1968: acabei meu curso discutindo a tese *Struttura e forma in "Vidas Secas" de Graciliano Ramos*.

Naquele mesmo ano o nosso Ministério dos Negócios Estrangeiros inaugurou em Roma o ILLA (Instituto Ítalo-latino-Americano) um centro cultural para melhorar as relações da Itália com os países latino-americanos.

Cada país tinha seus representantes e seu escritório. O setor brasileiro era chefiado por Murilo Mendes. Pois tinha acabado meu curso e estava sem trabalho, em setembro procurei o professor, que depois ter ouvido meu pedido, respondeu:

Doutor Giovanni Ricciardi, respondeu, antes das férias (na Itália os meses de julho e agosto) no Instituto ainda havia alguma cadeira vazia, agora vazia só sobrou a minha, as outras estão todas tomadas!

Depois de 1968 nunca mais encontrei-me com o poeta, que no entanto, não querendo voltar para o Brasil dos militares, foi para a Lisboa da esposa, Maria da Saudade Cortesão, filha do Jaime, o historiador.

Em Lisboa Murilo Mendes morre em 1975.

Encontrei-me porém e muito em meus anos de magistério com a poesia de Murilo

Mendes, poesia brasileira e italiana, pois muito ele escreveu na nossa língua e muitas obras deles foram traduzidas.

Agradecendo pelo convite, despeço-me lendo *Roma*, um epigrama em língua italiana, em que os ratos e as baratas em pé de guerra rodeiam os césores caídos no asfalto, onde os carros escorregam em pé de guerra enquanto o siroco atrapalha o rádio transitor do vizinhos e os turistas com o binóculo estragado gozam ao ver as escoloprendas nas ruínas piranesianas (quadros pintados por Piranesi). Ei-lo:

*I topi gli scarafaggi in assetto di guerra
circondano i cesari che rotolano sull'asfalto
dove slittano le automobili in assetto di guerra
mentre lo scirocco disturba i transistor vicini
ed i turisti col cannocchiale rotto
si godono le scolopendre nei ruderi piranesiani.*

E a raiva do primeiro exame? Como o desejado 30 *cum laude* também aquela minha ira desapareceu; melhor derreteu-se na poesia, que é eterna, derreteu-se na poesia de Murilo Mendes.

Grazie, professor Murilo Mendes!

O Uruguai: um tempo suspenso no ar

José Américo Miranda

Professor aposentado de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

I

O *Uruguai*, que vem de completar 250 anos (foi publicado em Lisboa em 1769), tem enfrentado opiniões aparentemente contraditórias. Por um lado, pode-se afirmar sobre ele, sem medo de errar, que é um clássico da literatura brasileira – “Dos textos da literatura colonial brasileira, *O Uruguai* é dos mais revisitados e elogiados, seja por episódios inteiros, seja por alguns pequenos trechos ou mesmo por imagens e versos avulsos.”¹ Por outro lado, pode-se dizer que não é muito lido (a despeito do número razoável de edições que teve até hoje) – “[...] Basílio da Gama não é absolutamente popular. [...] A reputação de Basílio da Gama [...] é quase exclusivamente literária.”² Essas palavras de Machado de Assis, embora escritas há quase 150 anos, continuam válidas.

Estranho, curioso e instrutivo tem sido o destino histórico do poema, pois mesmo

¹ MOURA, Murilo Marcondes de. *O Uruguai em três quadros*. Teresa, São Paulo, a ser publicada em breve.

² ASSIS, Machado de. A nova geração. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 39-81, jul.-dez. 2019. p. 47.

aqueles que o amaram ou o amam não se concertam em aceitá-lo todo, tal como o poeta o compôs. O prof. Mário Camarinha, que preparou excelente e muito útil edição do poema (1964), talvez a mais difundida entre o público brasileiro, não acatou as notas que o poeta juntou aos versos – comentário “vivo”, “necessário” ao entendimento do texto –, “mas que hoje são sobretudo um elemento perturbador da leitura estética do poema”.³ Por isso ele transpôs as notas do autor para o final do volume (elas vinham no rodapé na edição de 1769), e as substituiu por outras, que julgou mais úteis.

Já o prof. Antonio Candido valorizou as notas do poeta, considerou “mutiladas essencialmente as edições que as suprimem, como é a de Varnhagen”, e afirmou, ainda, não ter notícia “de outro poema que seja, como este, desenvolvido em dois planos complementares: o dos versos e o das notas, que nele são parte integrante da composição”.⁴ Varnhagen, mencionado por Candido, editou

³ CAMARINHA, Introdução. In: *Basílio da Gama*. Rio de Janeiro: Agir, 1983. p. 17-18.

⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959. 2v. v. 1, p. 123.

o poema e o publicou juntamente com o “Caramuru”, de Santa Rita Durão, em *Épicos brasileiros* (1845); ele pôs notas suas no final do volume, e suprimiu as do poeta.⁵ Apesar do esforço compreensivo, Antonio Candido fez restrições à composição, vendo nela “um poemeto algo mal construído”.⁶ No ensaio composto por ocasião do segundo centenário da publicação de *O Uruguai*, ao passar em revista os cantos de que ele se compõe, afirmou o crítico: “O Canto V é o pior de todos e visivelmente acabado às pressas, tendo como assunto principal a pintura alegórica no teto da igreja, alusiva ao domínio universal da Companhia e os seus alegados crimes e prepotências.”⁷ Nessa avaliação, o emprego do comparativo de inferioridade para descrever o Canto V do poema implica (e nos deixa entrever) o valor, pelo menos em parte, negativo atribuído aos outros cantos – apesar dos rasgados elogios que o crítico faz a trechos de todos eles.

Outro grande amante do poema, que preparou importante e bem fundamentada edição das *Obras poéticas de Basílio da Gama* (1996), assim como estudou-lhe profunda e extensamente o contexto cultural, na obra *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (1999), é Ivan Teixeira. É curiosa a trajetória interpretativa desse crítico, que lhe aceita integralmente o Canto V, rejeitado por Antonio Candido: ao passo que no ensaio “Epopéia e modernidade”, que precede os textos na edição das *Obras poéticas*, o autor propõe “uma leitura

sincrônica” do poema, “aproximando-o de algumas diretrizes do estilo breve de Oswald de Andrade”,⁸ em *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, parte ele para o ponto de vista oposto, diacrônico (ou, se sincrônico, sincrônico em relação a seu próprio tempo [do poema e do poeta], integrado a seu contexto): “Ao entendê-lo como encômio alegórico, o presente ensaio procura restituir *O Uruguai* a seu lugar de origem: o discurso pombalino, aqui proposto como versão católica do despotismo esclarecido, espécie de metonímia portuguesa da Ilustração europeia.”⁹ Com isso, rivaliza o recente editor com a tradição interpretativa do poema, toda ela de base romântica, que o toma por épico. Em outras palavras: recusa *O Uruguai* romântico, *O Uruguai* tal como foi lido e compreendido pelos românticos – leitura e compreensão que, convenhamos, lhe conferiram o prestígio da primazia sobre toda a épica brasileira.

E os românticos, por sua vez, costumam referir-se ao poeta e seu poema aproximadamente nestes termos, tomados a Almeida Garrett (1826):

Justo elogio merece o cantor da infeliz Lindoia que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. O Uruguai de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afectação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser quindados; não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor

⁵VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Épicos brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

⁶CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959. 2v. v. 1, p. 123.

⁷CANDIDO, Antonio. A dois séculos d’*O Uruguai*. In: *Vários escritos*. São Paulo: 1977. p. 172.

⁸TEIXEIRA, Ivan. Ed. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 17-44 e p. 13.

⁹TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 16.

coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana.¹⁰

A tradição romântica persistiu por longo tempo; só recentemente, com Ivan Teixeira, começou um esforço sério de revisão. Desde o século XIX, sem interrupção, Basílio da Gama e Santa Rita Durão foram louvados por suas “epopeias eminentemente nacionais”, pelos “dois poemas notáveis por descrições peculiarmente brasileiras”.¹¹ Joaquim Norberto, típico crítico do romantismo brasileiro, escreveu sobre *O Uruguai*:

*Os episódios da embaixada de Sepé e Camba ao general Gomes Freire; da batalha de Santa Tecla, em que os índios das missões sofrem completa derrota; da visão de Cacambo; do incêndio das tendas do exército luso-hispânico-brasílico; da morte da saudosa Lindoia; da descrição da pintura do templo das missões, tão engenhosa e delicadamente interrompida no quarto canto e continuada no quinto, são excelentes.*¹²

Segundo Vania Pinheiro Chaves, grande estudiosa do poeta e do poema, “a recepção brasileira divergiu ao longo dos tempos, não só no reconhecimento da brasilidade de *O Uruguai*, mas ainda na definição do(s) componente(s) brasileiro(s) da obra.”¹³

¹⁰ GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963. v.1. p. 504.

¹¹ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 142 e p. 147.

¹² SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 295.

¹³ CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 249.

Em seguida a extensa revisão da recepção da obra de Basílio da Gama, Vania Pinheiro Chaves conclui: “... *O Uruguai* deve ser definido como a epopeia do colono luso-brasileiro, em sua luta para conquistar um território onde pudesse fixar-se, associando-se, para isso, às populações autóctones.”¹⁴

Poder-se-ia, então, pois que a instância receptiva é coprodutora do objeto artístico, dizer que há diversos poemas: há o do tempo em que foi escrito, o dos românticos e seus seguidores, o do esforço recente para superar a perspectiva romântica, etc.

Se, por um lado, o poema, segundo as prováveis intenções do poeta, cumpriu a função de consolidar publicamente sua adesão às ideias e à política do marquês de Pombal, cuja benevolência conquistara com o “Epitalâmio da Excelentíssima Senhora D. Maria Amália”, filha do marquês, por outro lado, teve um destino histórico que se não podia prever.

Embora não se aplique inteiramente ao caso de Basílio da Gama, algumas palavras do poeta Fernando Pessoa, sobre o destino da arte, vêm bem a propósito; escreveu ele: “A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto de seus desígnios.”¹⁵ Tudo indica que o poema de Basílio da Gama teve uma finalidade prática, e que esse fim foi alcançado. Portanto, não se lhe aplica a pureza da exigência do raciocínio de Fernando Pessoa – exigência que, diga-se, não era própria do tempo e do contexto sociopolítico e histórico em que viveu o poeta de que

¹⁴ CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. p. 262.

¹⁵ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982. p. 434.

aqui se trata. Mas não se pode negar que o destino d’*O Uruguai* estava oculto nos labirintos do tempo.

Pode ser que essas tensões ajudem a manter acesa a luz própria (que ele a tem!) do poema. É dela que falaremos.

II

A excelência de Basílio da Gama como poeta, particularmente n’*O Uruguai*, tem sido amplamente reconhecida. Mesmo depois de passada a era romântica, em que o poema foi lido em chave nacionalista, com valorização da atuação dos indígenas no enredo do poema – e essas são as partes mais verdadeiramente poéticas, porque mais puramente imaginárias e maravilhosas do texto –, as qualidades da obra continuam incitando a crítica, como a reclamar avaliação mais justa.

Nessas circunstâncias, o poema nos propicia oportunidade para alguma reflexão sobre o destino histórico das obras de arte em geral – e deste poema em particular. Afinal, o que faz durar no tempo, em outros tempos, uma obra produzida em determinado tempo?

O que sustenta e conduz uma obra para além de sua circunstância é sua organização interna, ou seja, sua forma: a capacidade dessa organização de configurar na matéria do poema (seus sons, suas palavras, seus versos, seus ritmos, suas imagens) uma realidade qualquer – seja ela histórica, objetiva, exteriormente real (como no caso de *O Uruguai*), seja ela pessoal, subjetiva, atinente apenas à alma ou ao espírito do poeta (como no caso da poesia lírica em geral). Quando a mencionada configuração se realiza de forma perfeita, ergue-se no ar (lembremo-nos de que as palavras são coisas aéreas) um objeto que dura no tempo, que resiste às investidas

críticas, que suporta (como as coisas da natureza) as mais diversas interpretações.

Essa ideia – de um objeto aéreo – parece estar presente nos versos iniciais da tradução que Augusto de Campos fez do canto I da *Divina Comédia*, sem que estivesse (salvo erro de nossa parte) no original italiano:

*No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída.*

*Ah, como armar no ar uma figura
dessa selva selvagem, dura, forte,
que, só de eu a pensar, me desfigura?*¹⁶

A mesma ideia entra numa espécie de definição das criações mentais do poeta (dos pensamentos, dos conteúdos interiores, que podem ser emoções, sentimentos), em comparação com as do amante e as do louco, escrita por Shakespeare em versos de *A midsummer-night’s dream* (act V, scene I):

*The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact: –
One sees more devils than vast hell can hold, –
That is, the madman: the lover, all as frantic,
Sees Helen’s beauty in a brow of Egypt:
The poet’s eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from
[earth to heaven;*

*And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet’s pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.*¹⁷

¹⁶ CAMPOS, Augusto de. *Invenção* de Arnaut Daniel e Raimbault a Dante e Cavalcanti. São Paulo: Arx, 2003. p. 193, grifo nosso.

¹⁷ SHAKESPEARE, William. *A midsummer-night’s dream*. New York: D. Appleton, 1874. p. 88. A tradução empalidece a ideia. Damos aqui a de Carlos Alberto Nunes: “O

Esse “nada aéreo”, tornado objeto pelo poeta, sustenta-se e avança, como que suspenso no ar, através dos tempos, através da história. Nessa ordem de ideias, um silogismo montado por Fernando Pessoa pode nos ajudar a ir adiante: “1. Todo o objeto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.”¹⁸ Entendamos por “sensação” qualquer conteúdo mental (subjetivo); entendamos por “objeto” qualquer representação mental objetiva pensada (ou seja, transformada em figura). Transformado em coisa material (os sons das palavras, organizados segundo um plano arquitetônico, no caso da poesia), esse “objeto” é o poema em sua forma final, diante de nossa faculdade perceptiva: resta-nos identificar que imagem, ou seja, que figura ele realiza e faz permanecer na história.

Que *O Uruguai* tenha tido um fim social, que o poeta o tenha composto com certos objetivos em mente, que o poema seja um encômio alegórico, como afirma Ivan Teixeira, que o poeta tenha sido bem-sucedido no empreendimento que tinha em vista – tudo pode ser. Que a forma da composição narre certo conjunto de ações, que tenha as partes protocolares de um poema épico – tudo

namorado, / o lunático e o poeta são compostos / só de imaginação. Um vê demônios / em muito maior número de quantos / comportar pode a vastidão do inferno: / tal é o caso do louco. O namorado, / não menos transtornado do que aquele, / enxerga a linda Helena em rosto egípcio. / O olho do poeta, num delírio excelso, / passa da terra ao céu, do céu à terra, / e como a fantasia dá relevo / a coisas até então desconhecidas, / a pena do poeta lhes dá forma, / e a essa coisa nenhuma aérea e vácuo / empresta nome e fixa lugar certo.” (SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*; *O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p. 80.)

¹⁸ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982. p. 426.

pode ser. Eram os códigos disponíveis no arsenal retórico e poético da época. Fosse isso, apenas isso, o poema não se destacaria do conjunto da poesia de seu tempo. No entanto, ele se destaca: para além dessas questões todas, *O Uruguai* sustenta objetivamente, na arquitetura de sua forma, uma realidade (ou uma espécie de retrato da realidade) que nos vem do século XVIII. Que realidade é essa?

É verdade que era pequena a distância temporal entre o momento da composição dos versos e o dos acontecimentos históricos tomados para representação no poema; é verdade que os acontecimentos relatados não eram ainda suficientemente remotos para se terem perdido nas brumas do passado, assumindo a forma do mito – o que os elevaria, quase automaticamente, à condição de “poéticos”.

Examinemos, contudo, os grandes contornos do poema: composto em versos decassílabos brancos, *O Uruguai* tem cinco cantos. Antônio Feliciano de Castilho assinala ser o verso decassílabo aquele que, em língua portuguesa, “melhor pode dispensar a rima”¹⁹ – ele não o diz, mas é certo que a rima é um apoio para o ritmo. Se o verso de dez sílabas é o que melhor se sustenta sem ela, é porque seu ritmo se impõe por si.

A propósito disso, é relevante lembrar o papel do ritmo na linguagem poética (semelhante a seu papel na música): como a rima (ausente nos versos brancos), que afinal é também um elemento rítmico, cada tempo forte do verso decassílabo (como os de qualquer outro verso) traz de volta o tempo anterior, une-se a ele, ergue no tempo uma totalidade simultânea (apesar da linearidade

¹⁹ CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851. p. 107-111.

sequencial dos versos, das frases, das unidades linguísticas de significação). O ritmo é luta contra o tempo, que flui inexoravelmente... o ritmo fixa o que é corrente – ele tem papel fundamental nisto de “erguer no ar uma figura” que o poema realiza.

O canto primeiro tem 244 versos – conforme Mário Camarinha, os primeiros 20 contêm a abertura do poema, a invocação à musa e a dedicatória (a Mendonça Furtado, irmão do conde de Oeiras, futuro marquês de Pombal); a ação tem início no verso 21, começa pelo *desfile das tropas* (versos 21-132 – este trecho será especialmente importante para nossa análise e tentativa de interpretação; daí o itálico), continua com o banquete (versos 133-159) e, nele, entre aspas, o discurso do general Andrade (versos 160-237); por fim, nos versos finais do canto (238-244), o general distribui as mercês, isto é, faz as nomeações dos chefes de seus esquadrões.

A abertura do poema é emblemática: tem um valor simbólico muito útil à tentativa de interpretação (que apresentaremos aqui) de sua totalidade:

*Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos.*²⁰

Terminada a batalha, fumega o campo com os corpos nus (“impuros”), ainda quentes do embate. A luta, entretanto, sequer começou; a cena aí retratada pertence a algo que se situa, na sequência das ações narradas no poema, ao final do canto segundo. Sob esse aspecto, por seu valor simbólico, a situação, com o interesse dramático que desperta, nos

²⁰ GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 20.

lembra o capítulo inicial de *Iracema*, de José de Alencar – a cena aí apresentada situa-se, na sequência dos eventos narrados, entre o penúltimo e o último capítulo do romance. O deslocamento (da passagem) para a página inicial no caso do romance ou da lenda do Ceará – ou para o início do canto primeiro no caso de *O Uruguai* – está relacionado, com toda certeza, a seu valor simbólico, conclusivo, que encerra o sentido de toda a obra.

Ao início protocolar, segue-se o desfile das tropas: primeiro a guarda, “que na guerra / é a primeira a marchar”; depois os que montam os acampamentos; atrás a artilharia, puxada por cavalos; e, por fim, os “mitrados grana-deiros”, com a artilharia leve, “conduzindo / novas espécies de fundidos bronzes / [...] / e [que] multiplicam pelo campo a morte.” Entre estes aparecem “o ilustre Meneses”, “o grande Alpoim”, o “ilustre Vasco” (um dos dois filhos de Alpoim, morto na guerra), o “famoso Mascarenhas”, e “Castro fortíssimo”. Esse desfile será posto em correlação com outra parte do poema, simetricamente colocada, no canto quinto, em oposição a ele. Chegaremos lá.

Antes de passar ao canto segundo, é preciso registrar uma das passagens verdadeiramente poéticas do texto – está incluída na narração feita pelo general Andrade, que, chegando à margem de “arreatado e caudaloso rio”, recebe orientação (de um mensageiro do general espanhol, que conhecia melhor que ele a região) para retroceder:

*“Irado – não o nego – lhe respondo:
“Que para trás não sei mover um passo.
“Venha quando puder, que eu firme o espero.
“Porém o rio e a forma do terreno
“Nos faz não vista e nunca usada guerra.
“Sai furioso do seu seio, e toda*

*"Vai alagando com o desmedido
 "Peso das águas a planície imensa.
 "As tendas levantei, primeiro aos troncos,
 "Depois aos altos ramos: pouco a pouco
 "Fomos tomar na região do vento
 "A habitação aos leves passarinhos.²¹*

O canto segundo, que tem 365 versos, divide-se em duas partes: a inicial (v. 1-212), em que as tropas avançam e encontram os indígenas – esta parte termina com a embaixada de Cacambo e Sepé ao encontro do general Andrade; a seguinte (v. 222-365), que termina com derrota dos índios e a retirada deles, protegidos e guiados por Cacambo. Os versos 213-221, não contemplados nas duas partes, ficam entre elas, separando-as, e foram por nós distinguidos, pela imagem neles presente – figura que representa a ideia daquela realidade a que o poema deu forma e encontrou sua morada no ar, e transitou do século XVIII aos nossos dias:

*Despediram-se os índios, e as esquadras
 Se vão dispendo em ordem de pejeja,
 Como mandava o General. Os lados
 Cobrem as tropas de cavalaria,
 E estão no centro firmes os infantes.
 Qual fera boca de librêu raivoso,
 De lisos e alvos dentes guarnecida,
 Os índios ameaça a nossa frente
 De agudas baionetas rodeada.²²*

O exército europeu se dispõe no campo conforme as táticas de guerra próprias daquela cultura, envolve o inimigo pelos flancos – inimigo composto por “uns índios rudes,

/ sem disciplina, sem valor, sem armas”. Os europeus abrem-lhes “a fera boca de librêu raivoso” e os esmagam. A superioridade tecnológica não podia ter outro resultado: os indígenas foram derrotados – defendidos por alguns bravos que resistiam, “precipitadamente as armas deixam, / nem resistem mais tempo às espingardas.” Eles se põem em fuga, “tão depressa cobrem o campo os mortos e os feridos”. É no final desse canto que se deve situar, no plano do enredo, a cena que abre o poema: os “cadáveres despidos” que ondeiam nos “lagos de sangue tépidos e impuros” são corpos de indígenas mortos na desigual batalha.

O atacar organizadamente pelos lados, envolvendo os índios, contrasta com o “bárbaro alarido”, produzido pelos inimigos, que “saem das grutas pelo chão cavadas, / em que até li de indústria se escondiam.” E segue o poema: “Nuvens de índios, e a vista duvidava / se do terreno os bárbaros nasciam.” A luta para retardar o avanço das tropas sobre os índios tem cenas magníficas de heroísmo indígena, como esta, em que, em plena batalha, Sepé ataca o governador de Montevideo (Montevideú):

*Sepé, que o viu, tinha tomado a lança
 E atrás deitando a um tempo o corpo e o braço
 A despediu. Por entre o braço e o corpo
 Ao ligeiro espanhol o ferro passa:
 Rompe, sem fazer dano, a terra dura
 E treme fora muito tempo a hástea.²³*

Este último verso, Mário Camarinha o dá por “Verso textual da *Araucana*, X, 26.”²⁴

²¹ GAMA, Basílio da. O Uruguai. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 33-34.

²² GAMA, Basílio da. O Uruguai. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 47-48.

²³ GAMA, Basílio da. O Uruguai. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 53.

²⁴ CAMARINHA, Mário. Apresentação. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 53, nota 329.

O verso português, frente ao espanhol – “rompendo el hierro por el duro suelo / tiembla por largo espacio la asta fuera” –, é nitidamente superior, pela densidade da expressão, pela força da síntese. Aliás, a exatidão da descrição no poema de Basílio da Gama é excelentemente superior à cena de *La Araucana*, que transcrevemos para tornar visível a enormidade de nosso poeta:

*Esto dicho, la lanza requerida,
en ponerse en el puesto poco tarda,
y dando una ligera arremetida,
hizo muestra de sí fuerte y gallarda;
la lanza por los aires impelida
sale cual gruesa bala de bombardá,
o cual furioso trueno, que corriendo
por las espesas nubes va rompendo.*

*Cuatro brazas pasó con raudo vuelo
de la señal y raya delantera:
rompendo el hierro por el duro suelo
tiembla por largo espacio la asta fuera;
[...].²⁵*

A ideia dos 12 decassílabos (hendecassílabos, na terminologia daquela língua) encontra-se inteira e nítida, e ainda diria com mais detalhes, nos 6 de Basílio da Gama. Foi certamente a inspiração do poeta essa passagem de *La Araucana*; porém, a força poética dos versos em *O Uruguai* é toda de Basílio da Gama.

O canto terceiro, que se situa no centro do poema (isso tem lá sua importância), tem também algumas partes: as forças portuguesas avançam continente adentro; os indígenas fogem, já se encontram na outra margem do rio. Segue-se o incêndio do acampamento

²⁵ ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. 2. ed. México: Editorial Porrúa, 1972. p. 147, grifo nosso.

português, provocado por Cacambo, que retorna para os seus (a partir do verso 142). Daí por diante, a ação do poema migra para o território indígena: Cacambo é envenenado pelo padre Balda, que pretendia Lindoia para esposa de Baldetta. Conhecedora da morte do esposo, Lindoia é conduzida a uma gruta, onde Tanajura lhe apresenta, “em ferrugento vaso” com água, a imagem (futura ainda, naquele tempo) de Lisboa destruída pelo terremoto e reconstruída pelo marquês de Pombal – talvez o episódio maravilhoso mais célebre do poema. Desfeita a visão, “a noite compassiva e atenta” propiciou-lhe (a Lindoia) “um leve sono, / suave esquecimento de seus males.” Termina com este verso o canto terceiro.

O canto quarto retoma o avanço das tropas portuguesas; entre os índios, morre Lindoia no bosque, picada por uma serpente. “Mas neste tempo um índio pelas ruas / com gesto espavorido vem gritando, / soltos e arrepiados os cabelos: / – “Fugi, fugi da mal segura terra, / “que estão já sobre nós os inimigos.” Fogem todos da cidade, não sem antes dar “as casas primeiro ao fogo, e o templo.” – “Por mais que o nosso General se apresse, / não acha mais que cinzas inda quentes / e um deserto onde há pouco era a cidade.”

Por fim, no canto quinto, vem o exame do que resta do templo e da pintura do teto (versos 1-94) – “na vasta e curva abóboda”, “os nossos / apascentam a vista na pintura”. Na representação pictórica contemplada, via-se que “no alto sólio / estava dando leis ao mundo inteiro / a Companhia.” As imagens representam o poder da Companhia de Jesus no mundo, que alcançava as “remotas praias, que habitam as pintadas Amazonas”, “o Ganges” – ou seja, o Oriente –, as

“escuras terras / nunca de humanos pés trilhadas serras / aonde o Nilo tem, se é que tem, fonte” – o coração do continente africano –, o Japão – ou seja, o extremo Oriente. Em outras palavras, estavam aí representados, “errantes e espalhados / pelo mundo os seus filhos ir lançando / os fundamentos do esperado Império”. Poderiam aqui ser aplicadas, à esfera eclesíástica, as palavras, que, no verso 9 do canto primeiro, aplicam-se às forças militares: “Ai tanto custas, ambição de império!”

O poder dos reis sobre o mundo material e o poder da religião sobre os espíritos como que se fundem ideologicamente no mesmo projeto de dominação, que resultou na tragédia, no extermínio, no genocídio dos povos americanos.²⁶ Fatalidade histórica – seja; mas crimes sem dúvida da “civilização”. Em comparação com os costumes americanos, sobretudo no tocante ao canibalismo, refletiu Montaigne, já no século XVI, sobre os costumes europeus: “[...] é pior [do que comer um homem morto] esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos”.²⁷ Eis a questão: o poema de Basílio da Gama, em sua complexa arquitetura, contempla questões fundamentais inerentes à humanidade, em particular certa forma de intolerância – gigantesca, pelas dimensões continentais que assume, e representativa do espírito

²⁶ Pode-se falar em anacronismo, no tocante à aplicação do termo “genocídio” aos acontecimentos narrados no poema. É anacronismo, digamos, vocabular; mas esta é a palavra que temos hoje para designar aqueles acontecimentos. Além do mais, este texto procura situar *O Uruguai* nos tempos atuais.

²⁷ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 103.

humano, porque acionada por mecanismos institucionais, postos em execução pelo Estado e pela Igreja.

III

O que nos diz essa arquitetura, quando colocamos em correlação o desfile militar do canto primeiro (versos 21-132) com a descrição da pintura no teto do templo (versos 1-94) do canto quinto? Que representação é esta, que o poema põe diante de nós, e está permanentemente aí, à nossa disposição para apreciá-la, sempre que lemos os versos e percebemos o todo da composição, ou seja, sempre que o poema se realiza?

Reparemos que na composição da narrativa, a primeira metade do poema (até aproximadamente o meio – mais precisamente até o verso 141 – do terceiro canto, que ocupa posição central no poema) se passa em território ocupado pelas tropas europeias, ao passo que a segunda metade (a partir do verso 142 do canto terceiro) narra sucessos do mundo indígena (já derrotado), e o avanço das tropas sobre ele.

As duas metades figuram duas culturas: a branca, europeia, colonizadora, e a nativa, americana, vítima da colonização. O choque das culturas fica diante de nossos olhos, na conformação do poema: de um lado o poder laico, real, branco, europeu; do outro o poder religioso, espiritual, igualmente branco, europeu. Situa-se a cultura indígena entre estas tenazes que a esmagam: o exército e a igreja – ambos instrumentos de ruptura do estado original da cultura americana. Essa imagem, das tenazes esmagadoras, aparece figurada nos versos já citados, que declaram a técnica de guerra dos invasores, que citamos novamente aqui:

*Despediram-se os índios, e as esquadras
Se vão dispondo em ordem de peleja,
Como mandava o General. Os lados
Cobrem as tropas de cavalaria,
E estão no centro firmes os infantes.
Qual fera boca de libréu raivoso,
De lisos e alvos dentes guarnecida,
Os índios ameaça a nossa frente
De agudas baionetas rodeada.*²⁸

A cultura americana encontra-se no centro da batalha figurada nos versos, que terminará com os corpos nus em lagos de sangue fumegante, entre as forças que a esmagam – no aspecto material da vida, pela força militar; no aspecto espiritual, pela força da Companhia –, como se estivesse em “fera boca de libréu raivoso, / de lisos e alvos dentes guarnecida”. Isso é o que se nos afigura como a ideia central do poema. É de se perguntar: Teve o poeta essa intenção? Não o podemos saber, mas isso não importa – isso, de qualquer forma, está lá, dura no tempo, representa um momento particularmente dramático da história do Ocidente.

A simetria entre o desfile das forças militares no início do poema e a descrição do poder da Companhia de Jesus no teto do templo no final dele é reforçada por outra: oposta à abertura do poema (cena simbólica, como já vimos) situa-se, no outro extremo, uma estrofe destacada do canto quinto, também ela desarticulada com relação ao fluxo narrativo – espécie de coda, de *envoi*, de fiinda, ou de tornada, em que o poeta se dirige ao próprio poema e lhe diz: “Vai ao bosque da Arcádia – e não receies / chegar desconhecido àquela areia. [...] Leva de estranho céu, sobre ela espalha / coa peregrina mão bárbaras flores.” Levava o poema notícias da América.

²⁸ GAMA, Basílio da. O Uruguai. In: *Basílio da Gama*. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1964. p. 47-48.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Reprodução fac-similar da primeira edição de 1865. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2003.
- ASSIS, Machado de. A nova geração. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 39-81, jul.-dez. 2019.
- BASÍLIO da Gama. Org. Mário Camarinha. Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- CAMARINHA, Mário. Apresentação. In: *Basílio da Gama*. Rio de Janeiro: Agir, 1964.
- CAMPOS, Augusto de. *Invenção de Arnaut Daniel e Raimbault a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: Arx, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959. 2v.
- CANDIDO, Antonio. A dois séculos d'O Uruguai. In: *Vários escritos*. São Paulo: 1977.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- CHAVES, Vania Pinheiro. O Uruguai e a fundação da literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. 2. ed. México: Editorial Porrúa, 1972.
- GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1769.
- GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963. v.1. p.477-512.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Uruguai em três quadros*. Teresa, São Paulo, a ser publicada em breve.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.
- SHAKESPEARE, William. *A midsummer-night's dream*. New York: D. Appleton, 1874.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão; O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Originalidade da literatura brasileira. In: *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 135-163.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 277-314.
- TEIXEIRA, Ivan. Ed. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Épicos brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

A estrela e o abismo nas obras finais de Clarice Lispector

Márcia Lígia Guidin

Bacharel, mestre e doutora pela USP, professora titular aposentada de Literatura Brasileira; ex-professora convidada de Cultura Brasileira e Edição de Texto na ECA-USP; membro titular da Academia Paulista de Educação (cadeira 6), editora, ensaísta, coach de escritores e colaboradora regular do *Jornal Rascunho*.

“Doutor, o senhor matou meu personagem”

ATRIBUÍDA A CLARICE LISPECTOR.

Há várias referências ao isolamento, por doença e depressão, de Clarice Lispector (1920-1977) nos últimos anos de vida. É dentro desse isolamento, afastada do convívio intelectual, que escreve textos fragmentados, dos quais sairão simultaneamente o tecido narrativo de *A hora da estrela* (1977) e de *Um sopro de vida* (póstumo, 1978). Este último, pouco lido, é precioso para se entender a fortuna literária da escritora. É obra agônica, que, saindo da mesma costela criadora, funciona espelho inverso e complementar de *A hora da estrela*.

Nestes dois livros simultâneos, claramente se percebem reflexões da escritora sobre toda a obra: retoma-se a questão crucial do feminino, onipresente em seus textos, e afinam-se as representações da morte. Parte disso ocorre através da caprichosa criação de simulados “autores” e “personagens” dentro das narrativas. Todos estes, figuras especulares da própria escritora, ajudam a levantar os véus da escrita, das dúvidas do escritor e de seu papel cultural.

Disso já se falou em vários estudos sobre *A hora da estrela*, mas se lido juntos, os dois livros deixam um legado admirável. (Por isso, parece essencial não nos esquecermos de *Um sopro de vida*, obra em que poucos críticos se debruçaram).

“Há em minha volta tantos movimentos que eu os pensei: a morte me espera. O meu movimento mais puro é o da morte”. (SV)¹

Quem diz isso é Ângela Pralini, “escritora” criada por um “escritor” ficcional denominado “Autor” em *Um sopro de vida*. Ambos, em falas paralelas – como se corressem dois monólogos surdos, chegando a uma escrita agônica – revelam falas que são projeções de estilo e tema da escritora. Ângela fala de “seu livro” *A cidade sitiada*, o Autor lembra do cão “Ulisses” – cão real de Lispector – dentre tantos outros sinais (propositais) estilísticos, de recorte lexical e retóricos.

Assim, os dois últimos livros, se vistos juntos – e como contraponto um do outro – dão-nos um viés intenso da preparação para

¹ Daqui em diante, HE se refere a *A hora da estrela* e SV se refere a *Um sopro de vida*.

a morte que a escritora vinha ensaiando em livros anteriores. Em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, “as relações de subjetividade e de alteridade obterão um grau máximo de exploração textual que, com certeza, *Água viva* (1973) prenuncia”, como afirma Nádia B. Gotlib (*Uma vida que se conta*, Edusp, 2009).

Estas obras apresentam construção similar e inédita da obra toda. Nelas a escritora abdica da relação direta e tantas vezes colada à sua personagem e vai conceder essa voz a explícitos narradores homens, que se autodenominam, como disse, “autores” das personagens centrais femininas. Rodrigo e o Autor (sem nome) criam e manejam suas criaturas, Macabéa e Ângela Pralini.

Esta nova fórmula narrativa reproduz, não sem ironia, os arquétipos sobre o homem e a mulher, em que a escritora sempre se debruçou em nível fabular. Com esta concepção, Clarice acrescenta às obras finais, ostensivamente a antinomia masculino e feminino que, muitas vezes suas personagens não enxergavam. (em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*; “A partida do trem”, de *Onde estivestes de noite*, *O lustre*, *A cidade sitiada* e tantos outros romances e contos).

Rodrigo S.M., como se sabe, é o inventor de Macabéa, a “moça nordestina cujo olhar de perdição” ele captou na rua. Durante toda a narrativa, Rodrigo constrói a rala história de Macabéa, enquanto esquadrinha simultaneamente o ato de escrever:

“Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. (HE)

O Autor de Ângela Pralini afirma que a retirou “de um sonho seu” e finge dialogar com ela, que não lhe responde porque não o ouve.

O livro que Ângela escreve, dentro do livro, é um amontoado de confissões do próprio autor.

Ambos, criadores se declaram “escritores burgueses” e de “algum sucesso” editorial, mas sentem-se alienados e fracassados. Ambos (“na verdade Clarice Lispector”) declaram, com a criação de suas personagens, buscar legitimidade para a condição de escritores.

Eles as criam, elas são as criaturas. *Só depois que você morrer é que vou te amar totalmente. Preciso de toda a tua vida para que eu a ame como se fosse a minha* – diz o Autor de Ângela. Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*, dirá: *E também porque se houver algum leitor para esta história, quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado.*

Nas duas obras, as categorias ficcionais deixam de estar nítidas. Os autores/narradores sofrem um deslocamento para dentro dos textos, desmascarando a posição supostamente segura do narrar e se transformarão também em *personagens* das narrativas que escrevem. Ou seja, acabam coprotagonistas de outra história, que transcorre cruzada às delas: a difícil história da criação dos textos – cuja autoria é em última instância de Clarice Lispector. Uma espécie de abismo narrativo.

Rodrigo escreve sobre Macabéa, e se escreve através dela, como aliás confessa no texto. A nordestina não tem consciência da existência dele. O Autor e Ângela não se comunicam e “só talvez”, diz o Autor, ela tenha consciência dele. Seus monólogos (Ângela fala e ele ouve) não convergem nunca para o diálogo. Em determinado momento de *Um sopro de vida*, a personagem Ângela intui que alguém a comanda, mas não identifica o Autor. Mas radical que *A hora da estrela*, que tem um fio condutor e uma “história rala de fatos”, *Um sopro de vida* acaba

trazendo a transcrição quase aleatória de falas dos dois, narrador e personagem, sem enredo, até a dissolução final do discurso.

Ainda em vida

Clarice ainda viu a publicação de *A hora da estrela*, que revisou para a publicação, mas coube a sua amiga e companheira das últimas horas, Olga Borelli, a organização dos manuscritos de *Um sopro de vida*; e, por isso, essa presença, a quem a escritora delegou a estruturação do livro, não pode ser ignorada pela crítica. Segundo a organizadora (Borelli morava com a escritora), sua função era catalogar em envelopes separados os manuscritos referentes a um ou outro livro. Em entrevista a Arnaldo Franco Jr, Borelli afirmou:

“(...) ela foi juntando o que restava dela, eu, depois, em *Um sopro de vida*, porque ela estava fazendo simultaneamente a Macabéa e ‘Um dia a menos’. Ela descansava de um construindo os outros (...) em *Um sopro de vida* ela faz um testamento de criação (...) ela não como terminar este livro, foi um angústia para ela”.²

Mas quando Clarice escolhe organizar e publicar *A hora da estrela*, define – por oposição –, a matéria narrativa de *Um sopro de vida*. É sobretudo deste último que a escritora parece ter intuído a feição póstuma, para o qual deixou até um prefácio escrito, onde define a obra a obra “*o beijo no rosto do morto*”.

“Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim que não deve ser lido antes, se emenda

num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (SV)

Nos dois livros, como disse, aparecem semelhanças no que se refere à postura das vozes narrativas frente às personagens e frente ao ato de narrar. De um para o outro livro, entretanto, há um avanço *desestruturador das categorias narrativas* que parece estar ligado a concepções pessoais sobre a morte. E o fato de a escritora deixar a outrem a organização do material que ficaria póstumo implica avançar no não-tempo da morte com um texto que a ultrapassa – intenção explícita no mesmo prefácio de *Um sopro de vida*:

No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes de ler este livro chorai por mim uma aleluia (...) Que Deus vos abençoe então e este livro acabe bem. Para enfim eu ter repouso.. (SV)

Recolhendo “fragmentos de toda uma vida”, como diz o Autor de *Um sopro de vida*, Clarice antecipa sua morte. Antes de morrer, porém, a escritora parece exigir do leitor o paradoxo de, a cada leitura feita, reproduzir esse momento *único* – a morte –, ensaiada com a ajuda do ato de escrever. Para isso, diz Lispector, o leitor de *Um sopro de vida* será escolhido, desde que “trabalhe nos solilóquios do escuro irracional”. Impressiona a franqueza como que a autora provoca o leitor, como fizera ao fim de *A hora da estrela*:

“Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é uma coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem

²FRANCO Jr., A. “Clarice segundo Olga Borelli”. Entrevista. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, n.º 1091, p. 8-9, 19/12/1987.

gostar. Mas um pequeno grupo verá que esse pequeno gostar é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é 'ruim' nem é 'bom'" (...) (SV)

Rodrigo e Autor se assemelham entre si quanto à posição frente às personagens e frente à condição cultural na qual se instalam. E ambos se confessam ao leitor meditando sobre a própria morte. Em *A Hora da Estrela*, Rodrigo confessa que seu "personagem favorito é a morte". O Autor, como fizera Rodrigo, ponderando se mata ou não sua personagem Ângela, "espera que ela se manifeste sobre a morte" para que ele próprio se avalie.

É inevitável repetir que é Clarice Lispector que se investe desses seus heterônimos, como faz questão de afirmar na dedicatória de *A hora da estrela*: "Dedicatória do autor. Na verdade Clarice Lispector". Tal posição estará também presente na epígrafe de *Um sopro de vida* onde o tempo serve à desagração da matéria:

"Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana, em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada." (SV)

A partir desses narradores, ao obrigá-los a se projetarem em suas respectivas personagens, a figura da escritora, projeta-se sobre com elas e eles. Por isso, os dois textos são um jogo de encaixes e desencaixes que Benedito Nunes identificou em "O Naufrágio da Introspecção"³, referindo-se principalmente a *A hora da estrela*.

³NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de males*, Campinas, SP, v. 9, p. 63–70, 2015.

Uma outra presença, que disputa com a do narrador insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora (...) Suspendendo pois a máscara pública de ficcionista acreditada, ao identificar-se com S.M., na verdade Clarice Lispector, e por intermédio dele com a própria nordestina – Macabéa, a quem se acha colado o autor interposto –, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem (...) (Por essa mensagem dirigida aos leitores, Clarice Lispector abre o jogo da ficção – e o de sua identidade como ficcionista.)

Entre Ângela e Macabéa

Um cotejo entre as personagens femininas construídas simultaneamente mostra a desestruturação máxima a que se dispõe a escritora. Macabéa e Ângela são completas antíteses sociais, culturais, psicológicas e físicas: Ângela é escritora burguesa, ex-mulher de industrial, integrada na sociedade urbana e culta do Rio de Janeiro, da qual usufrui – como confessa. Manifesta-se no livro falando e escrevendo dentro dele um outro livro, um tal de "Livro das coisas". Macabéa é moça alagoana semialfabetizada e ignorante, absolutamente desajustada à vida do Rio de Janeiro, para onde vem por acaso, já que era órfã e nascera "de maus antecedentes". Péssima datilógrafa e mal empregada, apenas copia as palavras que não compreende, ditadas pelo chefe que a despreza. Ironicamente, quando tem fome, come papel.

Enquanto Ângela se manifesta por escrito, Macabéa é silêncio. Ângela se expressa através de "seu texto", enquanto Macabéa é somente narrada por Rodrigo, que lhe cria todos os passos. Ângela possui um discurso intelectualizado semelhante ao do seu Autor, enquanto Macabéa luta com palavras

e conceitos que não compreende, unindo à ignorância, a carência verbal (cujo ponto culminante estará na visita à cartomante). Enquanto o autor define Ângela com figura “ágil, graciosa”, Rodrigo define Macabéa como uma figura sombria de “útero murcho”. Ângela “tem asas” enquanto Macabéa tem o “corpo cariado”. Ângela é “música de câmara”, enquanto Macabéa é nada além de uma “caixinha de música desafinada”. Enquanto a triste história de Macabéa é acompanhada por uma “levíssima e constante dor de dentes e um violino plangente tocado por um homem magro na esquina”, Ângela será acompanhada por “órgão e flauta doce.” Enquanto Ângela se diz “individual como um passaporte”, Macabéa vai vivendo “em limbo impessoal” e “se perde na multidão”. Ângela liga um rádio e o desliga “para captar o silêncio”. Macabéa, que já “é silêncio”, liga o rádio emprestado para tentar ouvir na Rádio Relógio, cultura e hora certa.

Como outras protagonistas de Clarice, a escritora Ângela se pergunta com frequência “quem sou eu?”, questão que Macabéa ignora completamente: “Se perguntasse” – afirma Rodrigo – “cairia estatelada no chão”. Além disso, Ângela falará sobre si e sobre a morte e o morrer, questão que a “simplicidade orgânica” de Macabéa jamais pensou. Enquanto Macabéa, “que nasceu para o abraço da morte”, cumpre seu destino morrendo no texto “atropelada no asfalto de uma rua em beco escuro”, Ângela “morre a morte porque já morre em vida”, junto com seu Autor, que ao final da conturbada narrativa, dirá: “Só depois que você morrer é que vou te amar totalmente”.

Clarice Lispector criou personagens elegantes e cultas nos romances; nos contos,

várias são as mulheres resignadas, simplórias, muitas vezes presas no universo doméstico ou idosas. Com estas personagens, parece consolidar, entre a elegante Ângela e a miserável Macabéa, todos os modelos femininos com que lidou – que têm, entretanto, pontos convergentes: são ambas mulheres, que morrem, diante de e por decisão de seus criadores homens. Aqui se revê o enfrentamento de gêneros que Clarice analisou em quase toda a obra anterior. (Lembremos de *Perto do Coração selvagem*, *O lustre*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, e sobretudo, do paradigmático *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, além de inúmeros contos).

Além disso, as protagonistas, antípodas, representam retratos possíveis da própria escritora. Macabéa é aquela que Clarice poderia ter sido: impossível esquecer que a escritora se criou com vida humilde em região nordestina, de valores tão diferentes dos do sudeste – para onde se mudou adolescente com a família. O escritor Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*, dirá sobre Macabéa:

“Quando penso que poderia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos”.

Ângela, por sua vez, é clara paráfrase da escritora; da elegância e bom-tom burguês com que se descreve, ao tom narrativo inconfundível, neste último esforço de escrever às vésperas da morte, funciona como explícita máscara de Clarice, que nela se identifica com frequência, culminando com trechos biográficos no “livro” escrito pela personagem:

“O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu

livro *A cidade sitiada* eu falo do mistério da coisa” (grifos meus).

De Macabéa a Ângela parece fechar-se a história do ser feminino (“Quem sou eu?” – sempre foi a pergunta). De Macabéa a Ângela pode-se ver o fragmentário percurso que, trazendo a mulher à cultura urbana, a destrói (Macabéa), assim como destrói a identidade e as autorreferências de Ângela Pralini, levando-a à ao silêncio da morte.

Entre um e outro livro está registrada a pré-meditação da morte. As personagens são dois extremos existenciais femininos, mediados *não* pela por voz narrativa feminina, como sempre foi, mas por homens – paródia explícita do grande arquétipo patriarcal com o qual Clarice fecha o círculo e a vida dos personagens.

Aliás, descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria –: Um outro escritor, sim, mas teria de ser homem porque escritora mulher pode lacrimeja piegas. (HE)

A escritora parece propor-se, escrevendo em papéis avulsos estas obras finais, a validar seus temas fundamentais disseminados pela obra. Ler Macabéa amando Olímpico é ler muitas outras, mulheres reduzidas pelo masculino (Lóri, de *O livro dos prazeres* e tantas outras). Ler o “livro” de Ângela é ler o mesmo “olhar perdido” de Macabéa. Entre elas está lá, definitivo, o feminino que nada sabe de si nem do homem – até a perda das referências.

Através dessas últimas personagens, Clarice também retoma o tema da identidade feminina dividida entre a aspereza rural e o eixo urbano. Se para Ângela, mulher culta e integrada, é impossível existir fora da metrópole,

para Macabéa, que tentou vir para a cidade grande – onde morre – não há saída nem retorno. Em sua agonia introspectiva, Ângela dirá o que Macabéa atropelada, deitada na sarjeta calou:

“O mundo está ficando cada vez mais perigoso para mim. Depois de morta cessará o perigo perclitante. Quero que meu fim seja tão inevitável como a morte: o meu fim na vida será possuir. *Eu sou virgem.*” (SV, grifo meu)

Macabéa e Ângela saem da costela intelectual de seus autores não para a vida, mas para desaparecer no texto criado para elas. E Rodrigo e Autor, em gesto perverso, jogam aos leitores a pergunta se suas personagens devem ou não morrer. Pedem nossa convivência talvez.

Para Lispector, a literatura que produziu, meio-fio entre o sujeito e o mundo, é veículo agora de rescisão de vida. Representar mulheres diante da morte enquanto o silêncio biográfico e definitivo não se impõe é também mostrar a estrutura romanesca, que agora perderá o sentido e se dilui. É isso que se sente lendo as duas obras simultaneamente.

Como disse, há um senso trágico que não estava central nas obras anteriores. É através dele, em última instância, que se revela o silêncio definitivo sobre a matéria de ficção. Ou seja, Clarice Lispector vai debruçar-se sobre narradores e personagens para pagar através deles seu tributo à própria morte.

“Nestas duas obras finais e simultâneas, ao dessacralizar e profanar a face oculta do escritor (na verdade, Clarice Lispector) e as instâncias narrativas, a escritora encerra a vida com sua pergunta definitiva: “O final foi bastante grandiloquente para vossa necessidade?” (HE)

Luto na Medicina e na Literatura brasileira

Rodrigo Rossi Falconi entrevista Moacyr Scliar

Médico e membro-fundador da Sociedade Brasileira de História da Medicina.

Em 2021, completamos dez anos sem um dos grandes nomes Literatura brasileira, o médico, escritor e acadêmico de Moacyr Scliar.

Moacyr Jaime Scliar, filho mais velho do casal José e Sara Scliar, nasceu no dia 23 de março de 1937, no Bom Fim, bairro que até hoje reúne a comunidade judaica em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Após se formar na Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1962, especializou-se em Saúde Pública e se tornou médico sanitaria, tornando-se, depois, Doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública, tendo exercido a profissão junto ao Serviço de Assistência Médica e Domiciliar de Urgência.

Foi professor na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, tendo sido ainda professor visitante na Brown University e na Universidade do Texas, nos Estados Unidos.

Moacyr Scliar casou-se em 1965, com Judith Viven Olivien, com quem teve o filho Roberto Scliar.

Além da medicina e da família, outra de suas paixões foi a Literatura, com um estilo

leve e irônico que lhe garantiu um público amplo de leitores, sendo os principais temas de sua obra a realidade social da classe média urbana brasileira, a medicina e o judaísmo.

Escreveu dezenas de livros em vários gêneros literários, como romance, conto, ensaio, crônica, ficção infanto-juvenil, diversos deles publicados em vários países.

Alguns de seus textos foram adaptados para o cinema, teatro, televisão e rádio, tendo sido ainda colaborador assíduo de jornais, principalmente a *Folha de S. Paulo*, na qual assinou uma coluna no caderno *Cotidiano*.

Reconhecidamente um dos escritores mais representativos da Literatura brasileira contemporânea, Moacyr Scliar recebeu diversos prêmios literários do Brasil, incluindo o Jabuti.

...

Esta entrevista inédita foi realizada a partir de um contato com o escritor durante o Congresso Brasileiro de História da Medicina, realizado na Academia Nacional de Medicina, no Rio de Janeiro, no ano de 2004.

As perguntas enviadas por e-mail e prontamente respondidas pelo imortal permitem conhecer um pouco mais da vida e da obra deste grande médico, acadêmico e escritor que já deixa muitas saudades.

Entrevista com o escritor Moacyr Scliar

Rodrigo Falconi – Como o senhor descreveria seu ambiente familiar e como ele influenciou sua formação intelectual?

Moacyr Scliar – Sou filho de imigrantes judeus-russos que vieram para o Rio Grande do Sul no começo do século passado dentro de um projeto de colonização agrícola. Acabaram radicando-se em Porto Alegre, no bairro do Bom Fim, cujos moradores eram imigrantes como eles. Era gente muito pobre; meu pai pouco freqüentou a escola e enfrentou muitas dificuldades para sustentar a família: não chegávamos a passar fome, mas morávamos numa casinha precária, sem nenhum conforto. Minha mãe, com muito esforço, conseguiu cursar o colégio e terminou o Normal, que formava professores. Era uma grande leitora, e a ela devo meu amor pelos livros e pela cultura.

Rodrigo Falconi – Como foram seus primeiros anos de estudo, antes de ingressar na Faculdade de Medicina?

Moacyr Scliar – Estudei primeiro numa escola comunitária judaica, depois num colégio católico e por fim no tradicional Colégio Júlio de Castilhos, de Porto Alegre. Sempre fui bom aluno, “caxias”, como se diz, e sempre gostei de ler e de escrever.

Rodrigo Falconi – Quando decidiu que deveria estudar medicina e por que tomou tal decisão?

Moacyr Scliar – A pergunta é bem mais complexa do que parece. Difícilmente se pode respondê-la de maneira direta, objetiva, precisa, mesmo porque é uma escolha na qual intervêm razões conscientes e inconscientes. Em geral só podemos falar das primeiras: a compaixão pelos doentes, a busca de status e de rendimentos, a identificação com pais ou parentes médicos.

Minha resposta é necessariamente parcial, baseada em conjecturas e recordações. Desde criança eu tinha muito medo de doença. Eu não tinha medo de ficar doente – disso até gostava, pois assim não precisava ir à escola – mas quando meus pais ou meus irmãos adoeciam, eu entrava em pânico. Na tentativa de vencer este pânico, muito cedo comecei a ler livros sobre medicina e doença, até romances como *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo e *A Cidadela*, do escocês A. J. Cronin, hoje esquecido. Ambas as obras denunciavam a mercantilização da medicina e idealizavam o papel do médico como um verdadeiro herói.

A isto juntava-se a pressão familiar, social, cultural. Na tradição judaica, a medicina sempre teve papel de destaque. Já na Bíblia aparece o interesse por saúde e doença; a lepra, por exemplo, recebe peculiar atenção no Levítico. Na diáspora, rabinos muitas vezes acumularam as funções de médico, numa época em que a profissão não estava institucionalizada e na qual os recursos de diagnóstico e tratamento eram limitados. Em caso de enfermidade, o que se podia fazer era aconselhar as pessoas – e isto se encaixava na atribuição dos rabinos. Esta

situação não se alterou com o advento da modernidade, que consolidou a separação entre medicina e religião, através da criação de escolas médicas e da regulamentação profissional. Apesar dos obstáculos, os judeus buscavam ingresso nas faculdades de medicina. Havia razões práticas para tal. Em primeiro lugar, era uma profissão que dava status e bons rendimentos. Depois, e muito importante, era uma profissão portátil: dependia de conhecimento, e conhecimento o médico levava consigo, caso tivesse de deixar precipitadamente um país, o que não era raro com judeus.

Rodrigo Falconi – Suas principais recordações da Faculdade de Medicina?

Moacyr Scliar – Estudar medicina muda por completo a pessoa. É um aprendizado que põe jovens alunos – adolescentes – em precoce contato com a dor, com o sofrimento, com a morte. Depois de algumas aulas teóricas de anatomia fomos, um dia, levados ao subsolo da Faculdade, onde funcionava o necrotério. Abriram-se, de par em par, as largas portas e ali estavam, sobre mesas de aço, os cadáveres, uns vinte, em mesas de alumínio. Foi um choque; particularmente, eu nunca tinha estado tão perto de gente morta. E posso dizer que, naquele momento, perdi definitivamente a inocência. É verdade que logo depois havíamos incorporado a morte à nossa rotina; já não se tratava de criaturas que tinham nascido, vivido, amado, aspirado a coisas, grandes ou pequenas; tratava-se de peças anatômicas, músculos, ossos, cartilagens; os nomes latinos nos eram ensinados e nós os memorizávamos, porque um dia aquilo seria útil. Terminado o ciclo básico, começava o ciclo clínico,

o trabalho com os doentes. Que representou também o contato com uma realidade para mim ainda desconhecida, a realidade da miséria brasileira. Na Santa Casa, eram as enfermarias cheias, os pacientes em macas no corredor; nas vilas populares da Grande Porto Alegre, onde estagiei no serviço de urgência da Previdência Social, eu entrava em lúgubres casebres que abrigavam famílias inteiras, homens e mulheres doentes, crianças famélicas. Não era de admirar que muitos de nós estivéssemos engajados politicamente. A revolta dos jovens universitários era um reflexo da agitação que, no começo dos anos sessenta, tomou conta do país. Nas assembléias do Centro Acadêmico da Faculdade de Medicina sucediam-se os discursos inflamados. Acho que veio daí a motivação que mais tarde me levou à saúde pública.

Rodrigo Falconi – Quando surgiu o amor à escrita?

Moacyr Scliar – No bairro em que eu morava, muito comunitário, os moradores tinham o hábito de se reunir todas as noites, inverno ou verão. A distração preferida – numa época em que não havia televisão, em que o cinema era caro e raros os espetáculos teatrais – era contar histórias. Uma tradição judaica, que tinha nos moradores do Bom Fim notáveis cultores. Meus pais, em especial, eram grandes contadores de histórias, dessas pessoas que encantam os outros com suas narrativas. Acho que, se me tornei escritor, foi em grande parte por identificação com eles, por querer partilhar o prazer que tinham em contar uma boa história.

De minha mãe adquiri o gosto pela leitura. Éramos pobres; não indigentes; não

chegávamos a passar fome, mas tínhamos de economizar. Apesar disto nunca me faltou dinheiro para livros. Minha mãe me levava à tradicional Livraria Globo e eu podia escolher à vontade. Desde pequeno estava lendo. De tudo, como até hoje: Literatura infantil e revistas em quadrinhos, divulgação científica e romances. E assim, muito cedo, comecei a escrever: eu queria devolver a meus pais e à gente do Bom Fim as histórias que me haviam contado; e queria imitar os escritores que eu tanto admirava.

Rodrigo Falconi – Como fazer uma ligação entre Literatura e Medicina?

Moacyr Scliar – Literatura e medicina têm muito em comum. Ambas atividades valorizam sobremaneira o ser humano, doente ou sadio; ambas as atividades se propõem a fornecer algum grau de amparo às pessoas. E, finalmente, tanto a medicina como a Literatura valorizam a palavra, a primeira como instrumento terapêutico (e a psicoterapia disso é um exemplo), a segunda como instrumento de criação estética

Rodrigo Falconi – Qual a importância que o senhor vê no estudo da História da Medicina para o profissional médico?

Moacyr Scliar – É muito grande. Como médicos, fazemos parte de uma tradição cuja origem se perde nos tempos. Precisamos aprender como pensavam os nossos antecessores; precisamos conhecer os erros que cometeram para evitá-los. E precisamos seguir o exemplo dos grandes médicos da História.

Rodrigo Falconi – Como poderia resumir sua atuação como médico e como professor?

Moacyr Scliar – Primeiro fiz medicina interna e depois saúde pública, duas especialidades muito gratificantes e muito necessárias; no caso da saúde pública, necessária sobretudo num país como o Brasil. Dei aulas sobre saúde pública, tentando motivar os alunos a dar contribuição para uma área que julgo decisiva.

Rodrigo Falconi – Como vê a atual situação da medicina no mundo?

Moacyr Scliar – Não creio que a medicina atual seja desumana; acho que ela é muito tecnológica. Mas a tecnologia está salvando vidas, portanto não deve ser relegada a um segundo plano. O importante é completar a formação do profissional no lado humanístico.

Rodrigo Falconi – Qual a importância que o senhor vê para instituições como a Academia de Letras e suas congêneres no interior do país?

Moacyr Scliar – Academias de Letras têm um papel importante: motivar nossa população para o hábito da leitura. Quanto mais eventos se fizerem a respeito (palestras, debates) melhor será.

Rodrigo Falconi – Qual a relação entre religião e sua visão de mundo, e como tal relação está presente em sua atuação como médico e escritor?

Moacyr Scliar – Não sou religioso, mas respeito os que o são. Do ponto de vista médico, sabemos que a crença religiosa pode salvar vidas, portanto ela é importante. Religião só é problema quando descamba para o fundamentalismo, quando pessoas religiosas querem impor à força sua crença.

“A casa”, de Emílio Moura

Lucas Figueiredo Silveira

Graduando em Letras português-francês pela USP, colaborador da *Revista Rosa* e tradutor de francês e catalão. Tem textos publicados no Brasil e em Portugal.

O ano de 2021 marca os sessenta anos da publicação do belo e longo poema “A casa” – data redonda e propícia para alguma comemoração. Uma comemoração pequena e discreta, que, creio, agradaria a seu autor, Emílio Moura: republicar seu poema. Afinal, “as mais graves solidões nunca se resolvem em ruído”, como escreveu Drummond em “Palma severa”, texto que serviu de prefácio a *Poesia* (José Olympio, 1953), primeiro volume da obra de Moura de circulação nacional.

Publicado em 1961 pelas Edições Têndência, em uma edição restrita a 250 exemplares e ilustrada por Petrônio, o texto mais longo de todo o seu *itinerário* como poeta – para usarmos um termo que lhe era caro –, *A casa* quebrava um silêncio poético de oito anos e seria o último livro inédito que Emílio Moura publicaria em vida, dez anos antes de sua morte, em 1971.

Com tom de monólogo, os versos do poema são, inicialmente, palavras de um eu-lírico já envelhecido para o “menino” – vocativo predominante no texto – que fora; para, em seguida, dirigir-se a um “tu” misterioso e ambíguo. Ainda ao longo da leitura,

acompanhamos um *escurecer* do tempo: no início o que era manhã e luz, ao final torna-se noite e sombra.

A Casa, sempre grafada com maiúscula, é a protagonista: as lembranças orbitam-na. Tais lembranças, para alguns, poderiam soar como um tipo de “particularismo” exagerado. Por isso, lembro mais uma vez o prefácio de Drummond:

Na poesia de Emílio Moura, marcada pelos sinais da busca e da interrogação atônita, vamos encontrar este ser particular, criado na solidão e para a necessidade de um indivíduo, mas que se generaliza, e excede o seu restrito espaço nativo para vir habitar no espaço moral de cada leitor.

Este silêncio atento e individual, talvez solitário, manifesto no poema, era também próprio da personalidade do poeta. Para ilustrar, recordo uma passagem dos diários de um outro mineiro, Lúcio Cardoso, que também teve a casa como protagonista de uma de suas obras: após um jantar com Murilo Mendes, Maria da Saudade e Emílio na casa de Otto Lara Resende, Lúcio registra: “[Emílio] parece guardar um segredo que todo

mundo ignora – calado, dorme sobre si mesmo, sem perder, no entanto, uma palavra do que se passa”.¹

Além da poesia, também se dedicou ao jornalismo e ao ensino acadêmico (foi um dos fundadores da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG). Publicou seis livros de poesia, tendo estreado com *Ingenuidade*, em 1931. Junto com alguns colegas de geração – entre eles Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava – ajudou a renovar a literatura de Minas Gerais. Também foi um dos fundadores de *A Revista*, considerada a primeira publicação de viés modernista em terras mineiras.

Fora de catálogo há quase vinte anos, a obra de Emílio Moura resiste solitária e brilhante, “como a gota d’água na folha do inhame” – imagem poética de uma outra mineira, Adélia Prado.

¹ Lúcio Cardoso, *Diários*. Editados por Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 329.

O poema, além da edição original, voltou a ser publicado outras quatro vezes: no *Itinerário poético* (José Olympio, 1969; Editora UFMG, 2002) – reunião de toda a sua poesia; na *Antologia Poética* (Leitura, 1971); na antologia organizada por Fábio Lucas, *Poesias de Emílio Moura* (Art, 1991); e, por fim, no romance *A sobrinha do poeta* (Globo Livros, 2012), de Stella Maris Rezende. Em todos estes casos, a versificação original – marcada por pausas, silêncios e espaços –, presente na primeira edição, não foi considerada. Por isso, para o poema que ora se segue, optei por recuperar a versão publicada em 1961, naquela simpática e restrita edição, inclusive não suprimindo o *Laus Deo* ao final do texto.

Para não me estender mais do que o necessário, espero que o leitor, que talvez pela primeira vez lerá os versos “lâmina e orvalho” da poesia de Emílio Moura, possa ser companhia ao poeta nesta Casa-mundo que “salta do tempo” a cada leitura.

A CASA

Emílio Moura

*Não existe mais a casa.
Mas, o menino ainda existe.*
Manuel Bandeira

|

Passo esponja na cortina
que o tempo, cêlere, tece.
Ó sol, ó manhãs, ó fugas!
Sopra o vento do mistério
com seu séquito de mitos
sobre os telhados do mundo.
Que história já foi vivida;
que itinerário, sonhado!
Este eco, esta luz, este halo,
de onde vêm? De que perdidos
e indecifráveis roteiros?
Vêm da lua? Vêm da aurora?
Ou do cometa Halley?

Ora, em águas de Indaiá,
voga, de novo, um menino.
Que brisas, que asas o levam!
Palavra jamais ouvida
e que tanto se esperava
já não importa. A certeza
que se oferece e se esquiva,
o espinho, a dúvida, o medo
também já não doem. É tudo
um ser sem saber que é.
Já não há travo de agora
neste ágil, secreto ir-se
por caminhos que se chamam,
se entreprocuram, se movem
por entre verdes e verdes

e vão à raiz da aurora
de continentes perdidos.
É dia, menino. É dia!
Escuta: é o coro dos galos
na manhã – lâmina e orvalho.



Abro os olhos à memória:
a Casa salta do tempo.
Ah, cheiro de outrora, cheiro
de relva, de terra úmida,
de mofo de sótão, cheiro
de velhas arcas e armários!
Quadros, móveis, corredores,
abstratas salas, janelas,
imaginárias presenças,
perdidos gestos e faces
mudamente se refazem,
ardentemente se animam,
aéreos se escutam, falam
distante, meiga linguagem
tecida de vento e nada.
Quantas formas emergindo,
de novo, de novo salvas,
de furnas e urnas noturnas.
A vida, ao redor, tão clara,
tão segura de cada hora,
de cada gesto, de cada
sorriso, de cada ritmo.
Em cada ritmo, um modo
de ser e sonhar; em cada
súbita imagem, o início
de longa, secreta via
para o outro lado de tudo.
Uma janela invisível
espreita a vida, lá fora.
Velhos caminhos se avivam.
Tão leves, para onde vamos?
Transbordamos para o pátio,

vencemos, céleres, áreas
sem limites. Que áureo mundo!

Há valos, córregos, moitas,
inexplorados caminhos
e, ah, segredos!...

Foi àquela
sombra de árvores altas teu primeiro
susto e fervor. Sentiste em certas formas,
ainda imaturas, sim, mas já tão vivas,
tão Vênus,
tudo fundir-se em luz, pétala, nuvem.



O que era apenas
eco ou lembrança
de algo impreciso,
de algo despido
de seu sentido;
o que era apenas
tímida forma
dentro da névoa;
o que era apenas
simples aceno,
mudo, no tempo,
aceno, ou sombra
vaga de aceno;
o que era apenas
neutro fragmento
de esquiwa fábula;
o que era rastro,
rastros somente
de alada imagem,
súbito vibra,
nítido, nítido
dentro da Casa:
gestos se animam,
se escutam passos

e, avidamente,
a alma se impregna
do ar perdido.
Grito ao silêncio
nomes e nomes.
Que eco responde
da eternidade?

IV

Marca, ó mundo relógio, ah, marca, de novo,
o teu velho ritmo.
Rua já desmemoriada, janelas inexistentes,
transeuntes que não conheço:

Que mudas, mudas
estas calçadas!

Onde foi ontem,
que árida sombra
de nós e nada!

V

Por estas salas, que asas
levariam o menino,
que imagens
o embalariam?

Conta, conta, menino!
Que vias nas cousas
uma graça aérea
que só os teus olhos,
puros, percebiam;
que havia uma auréola,
só de ti sabida,
tão nítida, às vezes,
na escada, no teto,
na menor presença
do álbum de retratos,
em tudo; que havia

um jeito de ser,
tão só teu e delas,
as cousas, um jeito
que anulava a triste
solidão dos homens.

Era um ar talvez
de abril e de orvalho,
talvez do primeiro
despertar do mundo:
uma luz tão outra,
tão fúlgida aquela.
De que astros seria?
De onde, de que páramos?
E certas presenças,
certas descobertas:
algo que já era
súbita revoada,
da região dos mitos.

Conta, conta, menino!

Mas, no plano em que se fitam,
aquém e além das palavras,
como agora se entenderem,
menino e Casa?

Menino,
cala!

Menino, cala. Não viste
o tempo fluir. Fluía.
O rosto contra a vidraça
sofria o jogo das horas,
desse voo, daquela nuvem,
da própria face invisível
das cousas. O tempo fluía:
a rua invadindo a Casa,
vozes de longe chegando,
o mundo crescendo tanto,
o mundo, louco, crescendo,

a Casa diminuindo,
A Casa... a Casa... acabando!

VI

Calas. Teu mundo
rompe-se todo,
já se dissolve,
são mil fragmentos,
fios, condutos,
tantos caminhos,
encruzilhadas,
formas, paisagens
que se misturam,
paradas bruscas,
saltos no tempo,
voltas, mais voltas,
reviravoltas,
trilha perdida,
rastro de nada,
quedas no vácuo,
quedas,
quedas,
que nem te sentes,
nem te decifras.
Apenas vives.
Espelho torto,
vives.
Ou finges, tímido,
ser isso vida.

VII

Talvez mensagens perdidas
de tua alma ainda nos venham
a certa luz de alvoradas.
Contudo, agora te apagas.
Já não falas. Teu mundo,
incorporado à distância,
fragmentado, perdido,
também se apaga. E viajas,

com asas de vento e nuvem,
ignotos caminhos de ontem,
humildemente viajas
sob a pele do que fui.
Como achar-te no tecido
de tantas formas, seguir-te
em nossos mil desencontros,
sob a luz de tantos fogos?
Que cega, louca procura.
Cega, cega. Imaginar-te
tão perto, e sentir-te longe,
longe, cada vez mais longe.

VIII

Recompondo às cegas
teu itinerário.
Que tecido obscuro,
que amálgama forja,
fértil, as imagens
que o fluir do tempo
revela. Que dúbio
sentido me engana!
Das dobras do tempo
saltam tantas horas.
Qual delas me fala?
A que um dia abriria,
rútila, as asas
sobre o que nem houve?
A que fora apenas
eco, ah, tão límpido,
já que inexistente?
Em qual te descobro,
em qual me revelas?
Na que foi urdida
com ritmos de nada,
ou na outra, a de timbre
duro, seco, ríspido,
já esta lavrada
na carne, no espírito?
São tantas! Agora,

desfilam e formam
sombras, eu sei, sombras
de inúmeras outras
jamais percebidas
no irreal quadrante.
E todas, mas todas,
sopro no ar, tornaram
tudo imaginário.

IX

Ó ser imaginário que tantas e tantas vezes
[ainda flutuas
sobre esta alma de agora (também imagi-
nária?)
[forjada apenas de impossíveis,
de cinza e não;

Ó ser, já agora abstrato, mil vezes recriado,
outras mil vezes destruído:
eis que apenas a noite e a alma da noite
sobem da Casa.

X

A alma em transe da Casa já não fala.
Tudo anoitece: a vida e seu sentido.
Que pode a alma do tempo, já perdido,
compôr, à tarde, à luz que lhe roubamos?

Pairas em vão no ar, Casa vivida.
Que abstrata arquitetura ainda levantas
nesse jamais que acende no horizonte
a ânsia de eterno de que vive a vida?

Em que curva do tempo te procuro,
em que móvel desenho, em que momento,
em que voz, em que forma, em que sentido?

Ouço-te a sós desmoronar obscuro.
Já nem sou mais nas fábulas que invento,
a morta luz, ó diálogo esquecido!

XI

E sob as franjas da noite
que, muda, já se confunde
com o sono irreal do tempo,
cerro os olhos à memória,
fecho os ouvidos à Casa.

A vida calou seu ritmo,
seu doce pulsar antigo,
onde, às vezes, de tão plena
não cabia, transbordava
e iria criar mil vidas
em outros planos. Eternos!
Mundo cego, a sombra cresce,
abstrata, muda, no tempo.
Cresce, cresce. Tão pequeno,
tão fragmento de sombra,
tão sombra, já não sou nada.
Apenas parte, ah, tão leve,
desta sombra que me apaga,
dentro da Casa, do mundo,
deste vácuo que me apaga
em mim.

Laus Deo

POESIA

Sonetos traduzidos, de Shakespeare

Emmanuel Santiago (tradução)

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 Jacaréi/SP.

Soneto 0 (do tradutor)

No balanço da lança me lanço colérico,
Traduzindo do Bardo os sonetos de amor,
E na liça me sinto um guerreiro de Homero,
Que, fugido de Troia, se fez tradutor.
São de amor, sim, eu sei, e agradável o estilo,
Uma dança gentil de palavras e ideias;
Inda assim eu me sinto um herói de Virgílio,
Uma cópia fajuta, uma sombra de Eneias.
Traduzindo as palavras do Bardo Imortal,
Sei que só restará, ao final, quase um eco,
Que me dá, entretanto, um prazer sem igual,
Pois, se o gênero é lírico, o trampo foi épico.
Eis que a Musa pergunta o que espero da vida:
Traduzir um soneto ou parir uma Ilíada?

Soneto 12

Quando o tempo contemplo e entretém-me o relógio,
E o negrume mais lúgubre ao dia arrebatá;
Quando o viço das flores mais púrpuras foge,
E o cabelo, se preto, se tingem de prata;
Quando as árvores vejo já falhas das folhas
Que ao rebanho dão sombra, que abriga e acalenta;
E o verdor do verão entre feixes se acolha
Sobre o féretro, em barba crespada e alvacentá;
Quanto à tua beleza, eu então interrogo
Se haverá de durar contra o tempo que passa,
Pois candura e beleza fenecem tão logo
Quanto grassam no mundo novíssimas graças.
 Contra a foíce do Tempo inexistem defesas,
 Salvo a prole, a vingarem quando fores a presa.

Soneto 18

Poderei comparar-te ao fulgor do verão?
Tu és tão mais amável e tão mais ameno:
A tormenta de maio a flor tolhe em botão
E o aluguel do verão tem um prazo pequeno;
Quando faz calor, o olho do céu nos fulmina,
Outras vezes oculta a dourada nudeza;
E, de tudo que é belo, a beleza declina
Por acaso ou por sua fugaz natureza.
Mas, sem fim, teu verão não conhece fastio,
Nem sequer perde o viço no curso das eras,
Nem a Morte te envolve em seu manto sombrio,
Pois, no verso indelével, o tempo superas:
 Enquanto homens houver, e olhos prontos a ver,
 Enquanto isto for lido, tu hás de viver.

Soneto 20

Feminina feição por Natura pintada
Possuis tu, mestre-mestra de minha paixão;
Um gentil coração de mulher, mas que nada
De volúvel supõe, nem fomenta ilusão.
Um olhar mais brilhante que o delas, mas lhano,
Refulgindo naquilo em que tu o desferes;
Um rubor tão viril, o rubor de um tirano
Que dos homens o olhar rouba, qual das mulheres.
A princípio mulher foste tu concebido,
Mas Natura, ao fazer-te, de amor se traía
Ao dotar-te de modo a fazer-me excluído,
Com um dom, para mim, sem qualquer serventia.
 Sendo tu bem dotado ao prazer das donzelas,
 Teu amor, sim, é meu, mas gozá-lo? Só elas.

Soneto 35

Não te aflijas com nada de mal que fizeste:
Flores trazem espinhos, as fontes têm lama,
Nuvens cobrem mesquinhas os corpos celestes
E nos brotos mais tenros a praga se inflama.
Todo mundo comete erros; eu mesmo, agora,
Justifico com símiles teu despudor,
Mas corrompe a si mesmo quem ao mal ignora
(Tolerar o pecado é pecado maior).
Para tua luxúria, a razão apresento,
E advogado se faz este teu promotor;
Então, contra mim mesmo, um litígio sustento,
Numa guerra civil entre meu ódio e o amor,
E me faço de cúmplice, nesse butim,
De tal doce ladrão que me rouba de mim.

Soneto 41

Esses erros gentis que a luxúria permite,
Quando às vezes me ausento de teu coração,
São ações que num belo rapaz se admite,
Pois encontras, em todo lugar, tentação.
Tão ilustre tu és que cobiçam teu brilho;
Tão bonito tu és que te querem render;
E se alguma mulher o corteja, que filho
De mulher desgraçado haverá de perder?
Ai de mim! Poderias poupar-me os haveres,
Refreando a inquieta e viril mocidade,
Que em tumulto te leva e conduz a romperes
Este dúplice voto fiel de amizade:
Dela, posto que tua beleza a arrebatou;
Teu, pois tua beleza mostrou-se-me ingrata.

Soneto 52

Sou então feito rico, um alguém cuja chave
Do mais fino metal lhe destranca um tesouro,
Que ele mesmo resguarda do próprio olhar ávido,
Para não rebotar o prazer em desdouro.
Pelo mesmo motivo são raras as festas,
Que se espalham esparsas pelo calendário,
Pedras mais preciosas porque mais seletas,
Feito as gemas centrais nos colares mais caros.
Pois se o tempo é meu cofre onde tu te amealhas,
Ou armário no qual se protegem as túnicas,
Toda vez que desvela a cativa medalha,
Faz das únicas vezes ainda mais únicas.
 Benfazejo és tu, cujo valor afiança,
 Se presente, troféu, quando ausente, esperança.

Soneto 53

Qual substância é a tua, que, tão diferente,
Incorpora milhares de sombras alheias?
Tudo tem, cada coisa, um reflexo somente,
Mas tu, sendo um só, todas as sombras lastreias.
Representem Adônis: o que se revela
É um rascunho malfeito de tua figura;
Se de Helena pintarem a imagem mais bela,
Numa túnica grega, serás tu na pintura.
Falem da primavera e do viço da messe;
A primeira é de tua beleza um resumo,
O segundo com tua bondade parece
E nas formas mais belas teus traços presumo.
Se da graça visível és parte integrante,
Ninguém tem, como tu, coração tão constante.

Soneto 76

Por que meu verso pobre de novos recursos
Não varia, nem ousa trocar figurino?
Por que, frente a modismos, não mudo de curso
A buscar novos métodos, nem me refino?
Por que um único tema, tão só, me consome
E mantém a invenção numa beca manjada,
E assim cada palavra revela meu nome,
O lugar e o momento no qual foi grafada?
Amor, tudo que escrevo te presta homenagem
– És e sempre serás meu melhor argumento;
Dispondo velhas palavras em nova roupagem,
Engastando o já gasto, eis aí meu talento!
Assim como o sol, todo dia, é novo e antigo,
Meu amor soa inédito sempre que o digo.

Soneto 80

Oh! Cantar sobre ti só me traz desalento
Quando vejo exaltar-te um engenho melhor,
Que, em teu nome, empregando seu grande talento,
Faz meus lábios selarem de ouvir seu louvor.
Mas tua fama, que o mar rivaliza em tamanho,
As altivas e as mais simples velas enfuna,
E o meu barco (diante do dele, tacanho)
A singrar tuas águas, ousado, se apruma.
Venho à tona devido a teus rasos auxílios,
Enquanto ele transpõe abissais profundezas;
Sou precário barquinho e no mar emborquilho,
Ele, audaz galeão de primeira grandeza.
Se ele, então, triunfou sobre mim, triste adágio:
Meu amor converteu-se em meu próprio naufrágio.

Soneto 95

Tão amável tornaste esse teu despudor,
O qual, úlcera infecta na rosa mais pura,
Quer manchar do teu nome o viçoso valor!
Oh! mas cercas teus erros de tanta doçura...
Toda língua infeliz que delata os teus dias,
A tecer comentários de forma mordaz,
Ao tentar difamar-te, no fundo elogia,
Pois, à luz de teu nome, o que é vil se desfaz.
Ah! tão belo o palácio que abriga esses vícios
Que na tua pessoa fizeram morada,
Onde o véu da beleza recobre os indícios
De qualquer coisa sórdida, e a faz desejada.
 Não abuses, amor, dos presentes da sorte:
 A mais dura das facas também perde o corte.

Soneto 96

Uns te acusam de jovem, uns dizem “devasso”,
Uns que teu charme é seres tão moço e galante;
Tal charme, ou vício, agrada do nobre ao mais crasso:
Tu convertes o vício num bem cativante.
Assim como no dedo de altiva rainha
Mesmo a joia ordinária se faz estimada,
Essa falta de pejo que em ti se adivinha
Se transforma em virtude, por boa é tomada.
Quantas presas um lobo teria a pregar
Se pudesse fazer-se passar por cordeiro?
Quantos se perderiam por te contemplar
Se quisesses mostrar teu valor por inteiro?
 Não o faças, pois te amo com tal regozijo,
 Que, por seres meu, tomo pra mim teu prestígio.

Soneto 121

Preferível ser vil que de vil ser chamado,
Quando até não o sendo te acusam de ser,
Quando o justo prazer se transforma em pecado
Não por sê-lo de fato, mas por parecer.
Por que tantas pessoas de olhares velhacos
Vêm saudar falsamente meu lúdico dom?
Por que minhas fraquezas intrigam os fracos,
Que decretam ser mau o que penso ser bom?
Não! Eu sou o que sou, e os que fazem fuxicos
Sobre minhas ações falarão de si mesmos,
Pois, se posso ser reto, eles são sempre oblíquos;
Não me podem julgar corações tão enfermos;
A não ser que a maldade suponham eterna:
O homem sempre foi mau e a maldade o governa.

Soneto 126

Tu, querido rapaz, que gentil te assenhoras
Da ampulheta do Tempo e colheita das horas,
Que minguando floresces, ainda que vejas
Teus amantes murcharem enquanto vicejas;
Se a Natura, a se impor soberana à ruína,
Quando avanças tão logo pra trás te declina,
É porque, preservando-te, ostenta atributos
De negar honra ao Tempo e matar vis minutos.
Mas tu deves temê-la, Ó dileto vassalo!
Que o tesouro ela guarda, mas sem conservá-lo,
E haverá de quitar a fatal promissória,
Mas quitá-la consiste na tua penhora.

()
()

Soneto 128

Quando tu, minha música, a música tocas,
Da bendita madeira extraindo gemidos
Com teus dedos gentis e, ao movê-los, provocas
No concerto das cordas meus pasmos ouvidos,
Eu invejo tais pinos que saltam astutos
E te beijam as palmas das mãos tão macias,
Pois meus lábios, querendo colher esses frutos,
Não demonstram, pudicos, a mesma ousadia.
Para serem tocados, meus lábios a medo
Querem se transformar nesses pinos festivos
Sobre os quais ternamente deslizas teus dedos,
Preferindo a madeira aos meus lábios, mais vivos.
Se esses pinos se atrevem a tantos gracejos,
Os teus dedos lhes dá e aos meus lábios, teus beijos.

Soneto 135

Outras falam demais, porém tu tens um dito
Cujos alcances são tão vastos e a agudeza, profunda;
E, se falo dezenas de vezes, te irrita
Ao tentar preencher o teu dito, que abunda.
Tu, do dito profundo e demais proveitoso,
Não me deixas o dito elevar-se sobre o teu;
Por que o dito dos outros te causa tal gozo,
Mas bendito não foi este dito, que é meu?
Pois se o mar, que das águas se faz infinito,
Qualquer chuva recolhe entre seus cabedais,
Por que tu, tão ditosa, não tomas meu dito
Para aditares ao teu em profusos anais?
 Não condenes à morte os amantes aflitos:
 Une os ditos num só, que estarei nesse dito.

Soneto 144

Dois amores cultivo de alento e aflição;
Feito espíritos, ambos me têm em poder:
O anjo bom, gracioso e distinto varão;
O maligno de cor agourenta, mulher.
Pretendendo lançar-me ao Averno, o anjo mau
Quer privar-me do bom e de sua amizade,
Para então transformá-lo num ser infernal,
Corrompendo-lhe a honra com torpe vaidade.
Se meu anjo, afinal, transformou-se em diabo,
Ouso até suspeitar, sem dizer com certeza,
Que, distantes de mim, mas unidos ao cabo,
Um penetra, do outro, infernais profundezas.
E, se ao certo não sei, morrerei curioso,
Até o anjo do mal expelir o bondoso.

Soneto 151

De tão jovem, o Amor não supõe consciência;
Consciência, porém, não é cria do amor?
Doce atriz, não me imputes qualquer indecência
Se gozaste comigo do meu despudor.
Pois, se tu me traíres, eu traio também
Minha parte tão nobre que o corpo a maltrata:
Eis a alma; ela ao corpo dispõe que ele tem
De imperar sob o amor, mas a carne insensata
Só de ouvir o teu nome suspende-se e aponta
Para ti como prêmio. E erguida a cabeça,
A tornar-se teu pobre lacaios se apronta,
De pé sempre, e a tombar toda vez que mereça.
 Não é sem consciência que a chamo de “amor”,
 Doce amor que desperta e coloca em torpor.

Jardel Dias Cavalcanti

Mestre e Doutor em História da Arte pela Unicamp e Pós-doutorado em História da Cultura pela UFRJ. É professor de História da Arte na Universidade Estadual de Londrina, colunista do site

Digestivocultural, editor da Galileu Edições. Tem publicado de forma dispersa poemas e traduções. Autor do livro “Volúpia e sensibilidade: escritos sobre obras de arte” (Ed. Scriptum).

Guernica

Estilhaços de imagens
Corte e recorte de mortes
O pincel-granada rasgando figuras
Sob a lâmpada de vítrea luz.

Fragmentos de corpos
Nenhuma cor – apenas o que é cinza –
E a humanidade perdida.

O sonho da metáfora

Quando deito as palavras no travesseiro
O mar ainda está tranquilo
Na medida em que o cargueiro avança
Oceano aberto rumo ao infinito
As ondas são tomadas por tempestades
As certezas desaparecem nas sombras
E um desenho novo é criado
Na violenta dança das águas
Tudo vai perdendo o contorno
Até que não resistindo mais
O barco afunda nos sonhos
E os destroços que a maré entrega
No claro amanhecer das praias
É a poesia.

(Dedicado ao Jorge Coli)

Com luva de pelica

Esses possuidores da pura carne animal
Jamais conspurcada pelo intelecto
– jovens valentões, marinheiros, policiais, pescadores –
Olhá-los ternamente de longe – o que se pode fazer?
Com apaixonada indiferença
Nunca trocar palavras com eles
No entanto – que verão intenso prometem
Se nos for dada a graça de tocá-los!

Curativo

Folhas jogadas pelo vento
Não quebram o silêncio
Caindo e colidindo contra o chão.

São como um anjo com asas de seda
Te tocando no outro mundo.

Secas e de cor ocre
O mais sensível cuidado
Que protege a relva
Da força bruta da luz solar.

O mundo é para crianças

Crianças cabem melhor no mundo
Em poltronas de avião, ônibus ou carro
aproveitam melhor os espaços.
Em sofás se ajeitam como gatos
se esparramam pela tarde toda
vendo seus desenhos mais que animados.
Têm afeto por seus cobertores e brinquedos.
Se divertem sem parar e é tão sério esse brincar.
Gostam de lápis coloridos,
não veem nada cinza.
Recebem mais abraços e risos
que a maioria dos adultos.
Avós e tios valem tanto quanto pais e mães.
Têm apreço pela fantasia
e usam o chão mais que ninguém
onde deitam e rolam.
Se machucam a pele, gritam de dor
e se sujam a roupa é sem pudor.
O mundo é todo delas
porque cabem melhor nele.

O poeta de B.H.

O poeta não está na cidade
Em algum lugar ele permanece
Sapatos gastos, coração traído
Suas roupas estão largas
Sua vida não se ajusta.
Conhece cada reduto
A ponto de não querer mais
Clubes de esquinas
Quebradas nenhuma o cativa
O vento frio da cidade o empurra
A cada passo mais cansaço
O poeta mora aqui
Mas poucos sabem
Que ele desapareceu
O reflexo no vidro do prédio
É de um fantasma antigo
De outro poeta
Que o antecedeu.

(Dedicado ao Mário Alex Rosa)

Supersobrevivência

O ano foi azul e fértil
Especialistas me levaram pela mão
Garantindo minhas potencialidades
Minha resistência ilimitada à vida foi provada
Nenhuma estranha sensação de impedimento
Quebrei o silêncio transparente dos rochedos mais duros
Eu estava lá todas as manhãs
Com meus itens de perfuração
Sabendo – quem não sabe? –
Que “a vida não tem cura”.

(Para Marcelo Mirisola)

Voo noturno

A última vez que apareceu uma estrela
Cruzando o espaço sideral
Ainda existia o firmamento

Ela era bela, tão bela quanto
A doçura de uma rocha
Ou um elétron livre no espaço

O seu brilho durou um segundo
Uma luz que já havia rasgado
Por séculos o escuro infinito

Não há registros do acontecimento
Nem odor de flores que nos faça lembrar

O que ficou foi a sensação do fisgar de uma agulha
Que causasse uma dor eterna

Isso também foi lançado para fora do Tempo
Junto com o último voo da estrela.

A notícia

A notícia de sua morte
– sim, a morte que virá –
Me deixará abalado.
Estou pensando na casa vazia
e todos aqueles papéis secretos
que você deveria ter queimado.
Os invasores não perdoam os segredos.
Tantos livros grifados, fotos do amor,
bilhetinhos ofensivos e magoados
sobre o amigo indesejado.
Um amontoado de discos lindos,
tantos livros sábios
e vídeos pecaminosos na reserva.
E eles vão tentar decifrar
os dois caminhos percorridos
entre a santidade e a baixeza.
Todos esses bens, esses finos
objetos da contemplação
e tantos outros para a perdição
irmanando-se numa única alma.
Ah! Humano, demasiado humano!
Esperavam a claridade da manhã
e lhes aparece um soturno céu
de máculas baudelairianas.
Gavetas sem chaves, armários livres,
cofres abertos com contracheques
de programas e estupefacientes.
Não querem nem olhar,
mas não deixam por menos
e devassam fundo sua alcova.
Porque sempre suportaram tudo,
menos a sua delicada discrição.

O amante do vulcão

(para Susan Sontag)

Tu te sentes atraído pela boca da cratera
A beleza de suas contorções luminosas
A força de sua fumaça cintilante
– Buquê mortal alumínio-laranja –
Seus estranhos movimentos
E seu azul-negro de queimar
Como o vestido de uma mulher fatal
Que você sonha um dia amar
Tubos de tinta em explosão
Fazem uma tela de Pollock
Tesouro visual em expansão
Tu te sentes tão atraído
A ponto de para dentro dele
Querer se jogar.

Imagem em movimento

(Para Pasolini)

De tantos corpos possuídos
Por noturnas vielas e praias desertas
Por tantas vezes traído
Esse amor sôfrego comprado
De meninos despossuídos
– sem pai, nem mãe, coitados! –
Vadios, lindos e irremediavelmente perdidos.
Você foi o que mais nos torturou com imagens.
E sua carne esmagada é a certeza
De que o contrário da morte
É o prazer.

FICÇÃO

O assovio

Chico Lopes

Ficcionista, poeta, cronista, tradutor, pintor e cinéfilo. Autor de 15 livros, entre eles o romance *O estranho no corredor*, prêmio Jabuti.

Antes de tudo, era necessário não escutá-lo. Ou, escutando-o com cuidado, com a reverência de quem precisasse reter cada nota de uma música cuja raridade faz com que se suspeite que não será ouvida novamente, negá-lo depois. Nisso, ela se esmerava – não, não estava perturbada, não, não sabia nada de nada. Havia um homem vagando pelos quarteirões principais do bairro tranqüilo tarde da noite, e não teria chamado a atenção de ninguém se não assoviasse daquele jeito. De um mavioso que ia para a afronta, para a vergonha, e ao mesmo tempo de um desarme, de uma delicadeza, como que convivendo, intimando – mas a golpes de brisa – para Deus sabia lá o quê.

Ela calou-se sobre o que tinha ouvido desde o início. Deixou que sua vizinha falasse. E a elas juntaram-se mais duas vizinhas, das que trabalhavam em casa com a confecção terceirizada, na rua principal, as quatro em confabulações. Na verdade, ela sabia que as três estavam encantadas pelo que tinham ouvido, mas o empenho era – acima de tudo – o de se indignarem, de fazerem alguma coisa para que o invasor desaparecesse.

Não era novidade gente vagando na noite, apesar do silêncio do bairro – os ruídos, todos familiares. Um CD impertinente, um que outro grito, lá longe – nas casas mais desqualificadas – um começo de discussão, criança que chorasse, cão que latisse veemente, como que enlouquecido por não poder morder alguém que o ameaçasse. Os botijões de gás, as roupas de varal que sumiam – quem? Numa dada esquina, uns adolescentes se reuniam, levavam música, o *rap* era cantado e dançado, acendia-se e distribuía-se fumo, e, como só de raro viatura policial passava, isso era apenas lastimado – remediado, como? Certos gatos, que não apareciam mais para seus donos, que acontecera com eles? Ainda assim, satisfação – tão pouco com que se preocupar, tão raro que algo dali saísse nas páginas de polícia do jornal. Mas, então, o assovio.

Amolecia, era belo, era covarde, e obrigava cada uma delas a pensar no que o homem queria, em quem poderia ser, que forma afinal teria – na verdade, não se arriscavam a ir à janela para conferir, com objetividade, que o passante tinha um corpo, um rosto, e talvez fosse mesmo alguém dos novos moradores, que elas mal conheciam.

A curiosidade desse bairro – cinco ou seis botecos, um supermercado mirrado, devorado aos poucos por lotes à venda de um bairro melhor, que crescia – era essa de, exiguo, ser tão pouco comunitário, um núcleo de vizinhos se opondo ao outro, nenhuma motivação para abaixo-assinados, para constituir associação, apesar de alguns daqueles moradores serem velhos do lugar – estabelecidos quando a Caixa facilitara o financiamento para as casas ínfimas, feias, estritamente utilitárias.

Não se reagia aos novos moradores, apenas se olhava para as mudanças chegadas em caminhões, e se conferia os móveis, os eletrodomésticos, constatando a pobreza com confortável desprezo ou alguns sinais de suposto refinamento com inveja dóida. Tinha-se a impressão, na quietude de que todos compartilhavam, que muita gente desconhecida vinha e se mudava sem deixar, por um momento só, de ser desconhecida. Aldeões, impessoais. O pouco que se cumprimentava, o pouco que se sabia um do outro, alimentava interrogações, ódios, desejos de lesões silenciosas, praticadas no melhor dos furtivos, e seria impossível acusar quem quer que fosse: todos podiam ser culpados; de uma ou outra coisa, sempre o eram. Comum que, a uma mudança profissional, um morador se mudasse rapidamente, querendo esquecer que fizera parte daquelas casas, daquelas ruas, suprimindo das conversas a mancha de haver morado ali. Faria por esquecer os cães soltos, a desolação, as conversas de um sorveteiro epilético que invadia cozinhas e fundos para saber o que se fazia e comia nas casas, obrigando os contrariados, os forçosamente sovinas, a lhe convidar para cafés e almoços, pagando com pormenores de tudo que se

sabia de turvo, de agradavelmente secreto e horrível, da gente próxima, inapelavelmente próxima. Ninguém escapava de sua excelente visão. Era preciso torcer para que um daqueles ataques o calasse vez por todas.

Os ruídos, até as dez da noite, ficavam por conta das duas igrejas que tinham sido abertas em sua rua. Ela ouvia, enquanto se ocupava sem interesse de um bordado, o ulular dos infernizados de Jesus – vozes que se juntavam, atropelavam, algumas apontando veementes pelo meio, outras em franca agonia – e os gritos dos exorcizados. Isso era habitual, habitual o riso da vizinha com alguma piada na televisão, habitual que um vizinho moleque colocasse Whitney Houston esganiçando que para sempre amaria alguém alto, tão alto.

Tinha que fazer hora para adiar o momento de deitar-se, de esperar pelo assovio. Porque, era preciso admitir: vivia, agora, para esperar o momento em que, mais ou menos pelas três da madrugada, as notas ficassem bem limpas, gloriosamente audíveis, no ar noturno, no quieto das casas, mal competindo com algum pouco de vento, algum rufar de corujinha. Tremia. Aquilo a fazia torcer-se na cama, levantar-se, ter vontade desesperada de abrir a janela. Não. Não. Ouvia. Tapava os ouvidos. Ouvia. Como, como fazê-lo calar-se?

A vizinha, na manhã seguinte, pedira reunião e revelara: tivera coragem, abrira enfim a janela, esgueirara para o seu alpendre, cautelosa, e o vira. Quem? Não sabia o nome, mas era conhecido na rua de baixo. Como? Bonito? Não, não, comum, roupas escuras, um boné – nunca o notara bem, sabia de sua fama de calado, de enfiado em casa o mais do tempo, vindo recentemente de um bairro melhor, modos de orgulhoso. Lazarento,

parando de assoviar, não mijou ali mesmo, no tronco da unha-de-vaca em frente da casa?

A partir daí, cada uma podia engendrar o seu assoviador: possível que o boné fosse, para ela, outra coisa; lembrava-se do vago homem de chapéu cinza-escuro que, ela menina, era tido como cinquentão tarado em sua cidade natal; outra acrescentou um brinco: esses tipinhos de rua, piratas bambos, de camisa solta até para lá das coxas, de olhos malvados, pretos, sempre pretos ou mulatos, musculosos e bélicos, com aquelas bundas muito rijas e as braguilhas que pareciam guardar estacas, Deus, bandidos, bandidões que a deixavam furiosa; a última implicava que tinha de ser um certo pedreiro, de camisa sempre aberta, mostrando a mata meio grisalha do peito, olhando-a sem a menor consideração, feito ela fosse migalha de alpiste para a goela da ave do paraíso aninhada entre suas pernas. Confusos, esses muitos homens evocados, porque fundiam-se neles o dono do supermercado, o rapaz da Saúde que lhes entrara na casa para verificar focos de dengue, um pai de família, um padre, um lixeiro, um pintor de paredes.

Surgida depois dos suspiros, xingamentos, olhares distantes, a decisão era comunicar isso a irmãos, primos, tios: cada uma teria um homem que a defendesse. Sim. Ela se sentia inferiorizada – não tinha nenhum. Não importava: aderiria aos das três outras.

Não fora difícil congregá-los: havia uma notória aversão ao tipo, na rua de baixo – sujeito que não entrava em bar e, perguntado sobre futebol, dizia não torcer para time nenhum. Sabia outras línguas, e um deles, que lhe resolvera perguntar o que significava dada inscrição em Inglês numa camiseta, merecera um olhar de desprezo, uma recusa de tradução. Viajava, aparecia muito pouco.

De onde vinha? Palavra, nada. Que se juntasse, se explicasse. Não: arredio.

Tranqüilizou-se. O assovio, ainda por duas semanas, foi ouvido em algumas noites – a cada vez, que podia ser a última, ela sentira que tinha que prestar atenção mais completa àquelas notas; o tormento, estando pelo fim, a música podia ser fruída, ela toda, ondulando de uma integridade máscula, vulnerável, no miolo do escuro, sobrevoando telhados. Aprendera-a: assoviava junto, balançando a cabeça, “filho da puta, você não escapará”, rindo.

Empurrado, empurrado por cada uma delas para algum canto onde não pudesse assoviar – ele, pedreiro, ele, homem do chapéu cinza-escuro, ele, tipinho de rua, seguiram-no, em silêncio, cada qual em seu quarto, enquanto o cerco era feito no quarteirão. Os gritos, as ordens, e, depois, os muitos passos, os “pega, pega, por ali, por ali, olha, olha o veado ali”, e a descida de uma ladeira que elas sabiam qual, que elas viam, muito nítida, lá de suas camas, a imaginação diagramando a delícia. Os missionários se precipitavam enquanto lá adiante, só uma cabeça, ele era um voo, uma aflição, uma desmesura, bem que pedia socorro, mas quem ouviria? Satisfeitas, satisfeitas, sentiram, souberam que a fuga tinha acabado lá embaixo, onde um buracão desenhado pela chuva se alargara, onde ele fora acuado pelos homens e por alguns cães. Depois, era saborear, sem darem um pio, sem moverem-se um milímetro de seus cobertores, cada uma das pauladas com que a cabeça, os cabelos, os olhos, os músculos, a boca – ah, boca musical imunda! – se desfazia de carne para sangue, para nada.

Tranqüilo, tranqüilo, o bairro é encoberto pelos dias que, embora cinzentos, são de uma nitidez melancólica, sonífera, que induz

a ficar em casa, a ver mais televisão, a fritar mais bolinhos de chuva, a aumentar o chá de melissa e de alfavaca, a colher mamões para o doce com bicarbonato. Ninguém que se mova de seu lugar bem designado – confortador ouvir o epiléptico tagarelando com a vizinha, a voz de Whitney Houston por mais uma inumerável vez, os exorcizados e seus monótonos demônios, as tosses, as crianças, a música da caminhonete de gás na rua, estranhamente triste, mas familiar. Mas, ela se levanta, ela anda muito pela sala, não se contenta com o bordado, deixa a televisão, vai ao quarto, conta as horas, gostaria de adiantar ou parar o relógio, não sabe, nada sabe.

Sabe-se, no entanto – ah, os muitos olhares não vistos! – que, depois das dez da noite,

sai, desce a ladeira e, tomando o rumo do limite do bairro, lá onde árvores já apontam para chácaras de gente mais abastada, para diante do buracão e fica ali, pensativa, horas, horas, horas. Viram-na arranhar o chão, os bem atentos. Viram-na tentar assoviar, algumas vezes, como se espremesse a memória – e não sem aflição: arranhando-se também o rosto – uma música que lhe escapasse. A ida ao buraco, rotineira, passou a ser comentada com mais interesse por quantos a testemunhavam, ainda que pelas frestas das janelas.

A decisão de três vizinhas muito atentas foi segui-la, numa das noites mais escuras – absurdo que encontrasse conforto lá embaixo, que insistisse na partitura enterrada. Era preciso impedi-la de lembrar-se.

Fernando Pessoa, meu Caro Watson...

Marisa Lajolo

Marisa Lajolo é professora de literatura: graduação, mestrado, doutorado na USP. Pós doutorado na Brown University. Olavo Bilac, Gonçalves Dias, e Monteiro Lobato são santos de seus altares. Ao lado, claro, de Fernando Pessoa.

*O texto que segue constitui anexo da Tese apresentada por Alexander Search à University of Cape Town com o título *The construction of authorship in 20th century Portugal*. Uma nota de rodapé informa que o texto foi encontrado no espólio do Barão de Teive, arquivado na Fundação Gulbenkian, (proc. 10.646: 2v) e que portava o selo Reservado*

... pois, meu rico senhor, sou, sim, Fátima Soares Caeiro, sua criada para o servir. Meu marido era o finado Alberto, de que me ficou o sobrenome Caeiro, que tomei quando o senhor vigário nos casou num meio dia de fim de primavera. Meu Alberto morreu em 1915. Morreu quebrando pedras nas terras do Barão de Teive para calçar a estrada do Solar. Sei, meu senhor, hoje me dizem que a estrada não é mais a mesma, nem mais bela, nem mais feia. Mas creio que por debaixo dela há ainda de haver as pedras que meu Alberto quebrava com marreta. Quebrava pedras e de tanto quebrá-las, quebrou-se-lhe algo por dentro. Toldou-se-lhe o juízo para sempre. Ficava a repetir que era guardador de rebanhos sem rebanhos. Que a trovoadá caía pelas encostas do Céu como

um pedregulho enorme e que não acreditava em Deus porque nunca O tinha visto. Este ofício de quebrar pedras foi a sua desgraça, meu senhor. Vivíamos na herdade do senhor Barão, meu Alberto lidando nas cocheiras e arando a terra e eu, quando calhava, cuidando das videiras e da vindima. Era de ver-se a beleza da festa depois da colheita, antes de pisarem as uvas. Vinham elas num carro de bois a chiar, manhãzinha cedo pela estrada. Mas o menino do Senhor Barão veio com a idéia de calçar a estrada. Ele veio do estrangeiro, não sei bem de onde, sei apenas que não foi nem das colônias nem do Brasil. Desde miúdo vivia agarrado aos livros e noites havia – Cremilda, sua antiga ama o contava- que lia tanto, que pela manhã ainda lhe ardiavam os olhos e tinham de fazer-lhe compressas de camomila. Veio cheio de novidades, e ficávamos todos aparvalhados ouvindo-o contar que havia casas empilhadas e carroças que se moviam a si mesmas. *Automóveis* chamava-as ele. E dizia que comprara um lá no estrangeiro, que havia de trazê-lo para a terra do pai e que não havia o automóvel de transitar pela lama e pela poeira da estrada, que a velha estrada prestava apenas

para passagem de animal que fica lembrada no chão. Como eu lhe dizia meu senhor, meu Alberto não foi cavouqueiro a vida inteira, não senhor, que não foi pra isso que o trouxeram lá da terra dele. Como já lhe disse, eu cuidava das vinhas do senhor Barão, e muito boas eram elas. E pela fama delas vinham amigos do filho do Senhor Barão. Lembro-me de dois deles: o Senhor Álvaro, e outro rapaz, o Senhor Fernando. Moços distintos que ficavam a dar trela a meu Alberto. Mas isso foi depois... misturo os tempos nesta cabeça minha, meu Senhor ...parece que um vento muito leve passa e me desmancha as idéias. Meu Alberto vivia dizendo que nunca tinha guardado rebanhos, pois claro que não, pois que trabalhava era nas cocheiras e pisava o estrume que esteritava as vinhas. Os moços vieram a ver as festas. Moços da cidade, diziam coisas que se não entendiam. E queriam nos fazer crer a nós, que eram um de nós. E que éramos como eles. Como se o fôssemos, como se o pudéssemos ser... Pois os rapazes tomaram-se de graça com o meu Alberto, que no entardecer dos dias de verão púnhamos sentadito debaixo da figueira, aquela mesma que – dizem-me os netos- até hoje lá está ao pé do outeiro. À noite, o luar através de seus altos ramos, punha sombras na relva. O meu Alberto gostava, e os rapazes pediam-lhe que contasse do tal rebanho que ele dizia ter guardado, das estrelas e das árvores. Umás vezes traziam papéis e tomavam notas enquanto meu Alberto desfiava suas histórias. Não, meu senhor, repare bem em mim, não tenho leitura nem escrita, que meu finado pai achava que estas coisas não eram para mulheres, então não sei o que os tais senhores escreviam nos papéis, só digo o que hoje me contam os filhos de minha Catarina, que me fazem a graça de pagar este

convento onde vivo minha velhice, à espera de reunir-me com meu Alberto e com os filhos que a guerra nas colônias levou. Bons filhos eram eles e eles se foram. Bom homem era o Alberto e ele se foi. Mas meus netos, filhos de minha Catarina, hoje aqui me trouxeram perante o senhor, senhor notário, para que eu lhe conte a história de meu Alberto que comigo viveu e morreu e de quem ouvi as sandices que hoje meus netos me contam – estão escritas em livro, onde também está escrito que elas vieram da cabeça dos amigos do filho do senhor Barão, aqueles rapazes, creio que um deles era um senhor engenheiro, que ficavam de graça com meu Alberto. Os meus netos me dizem, senhor notário, desculpe, senhor, no meu tempo era notário que se dizia não me parece justo que se diga que meu Alberto – que os inventou de sua própria cabeça – não existiu e passem, ele e seus dizeres, por invenção desse senhor Fernando, que ao lado do outro amigo do filho do senhor Barão, tiravam graça a meu Alberto, enquanto comiam figos e bebiam vinho. Sim, senhor notário, ouvi tantas vezes meu Alberto a delirar, que decorei muito do que dizia. Dizia e repetia que o sol era um grande borrão de fogo sujo, que as coisas não tinham nome e outras sandices que – meus netos me contam- estão em letra impressa nos livros do senhor Fernando. Posso jurar pelas chagas de Cristo que tudo o que neles me disseram lá estar escrito eu ouvi sair da boca de meu finado Alberto, que Deus o tenha em sua santa Glória, e se esses moços puseram em escrito o que meu Alberto dizia não é justo que digam que eles o inventaram, pois que isto não é verdade. Já é ruim roubarem-lhe as palavras, meu senhor, mas muito pior é roubarem-lhe a existência. Meu Alberto existiu, sim, mas nada tinha do que

me dizem dizer o livro do senhor Fernando a respeito dele. Não, senhor notário, não se trata de dinheiro. Nada me falta aqui entre as bondosas irmãs redentoristas que agasalham meus anos avançados, sabe Deus que quase todos já cumpridos. É que não me parece justo saírem moços por aí a desfazer dos velhos. Menos ainda dos velhos enfermos como ficou meu Alberto depois que, ao levantar uma pedra de certo superior a sua força, quebrou alguma coisa dentro de si e deu-lhe de dizer coisas como ser sua aldeia tão grande como uma terra qualquer ou que seu olhar era azul como o céu. Olhar azul o dele, senhor notário... A mim me parecia que era por caridade que o senhor engenheiro, amigo do filho do Senhor Barão, trouxe o senhor Fernando, e que também por caridade ambos davam trela a meu Alberto, mas hoje meus netos me dizem que não era caridade. Que escreveram em livro

tudo que meu Alberto engrolava em sua meia língua de cabeça lesada. E que inventaram a história de que eles é que tinham inventado tudo aquilo e também inventado o meu Alberto. Diz o senhor notário que eu deveria sentir-me honrada ? Mas repare o senhor notário que a história só desfaz de meu pobre Alberto, como se fosse ele criatura criada no juízo alheio e não homem de carne e osso, como – com o perdão da palavra – Vossa mesma Excelência. Quero apenas justiça, senhor notário. Que se saiba que meu Alberto foi homem verdadeiro. Que não era nem loiro nem pálido nem tinha os olhos azuis. Era negro. E sua cor, ainda que desbotada pelo sangue de seu pai, aparece na pele deste meu neto Bernardo que aqui me acompanha hoje para desenhar as letras de meu nome no papel em que aquele outro senhor está escrevendo tudo o que aqui digo em nome da verdade...

Olhos distantes

Miguel Sanches Neto

Ficcionista, poeta, memorialista, ensaísta e cronista.
Autor de mais de 40 livros, ganhador do Prêmio Cruz e Sousa (2002).

I.

Ao subir, às cinco horas da manhã, o caminho de pedra do jardim entre sua casa e o escritório no fundo do quintal, o escritor vê sua sombra projetada no chão. Uma sombra mal definida, meio apagada. Parou no meio da rampa, a sombra crescendo rumo ao escritório, dilatada como se fosse algo a escorrer para cima e ficou sem forças para mexer-se. Foi com dificuldade que girou apenas o pescoço, ouvindo o estalar de tendões, o resto de seu corpo permanecendo na mesma posição, e olhou para trás e para o alto, onde uma lua cheia brilhava de forma irreal, num céu límpido. Sua casa era uma sombra mais escura, recortada pela claridade lunar. Fazia meses que não chovia, o céu continuava sem nenhuma nuvem, as últimas estrelas ainda brilhavam e aquela lua refletia uma luz roubada. Mais do que em qualquer outro momento de sua vida cheia de incertezas, o escritor desconfiou da existência. Ele não existia. Aquela casa não existia. O planeta não existia. O infinito o fitava por meio da lua, ele tinha sido flagrado tentando fazer as coisas terem sentido, como se isso fosse

possível, depois de mais uma de suas noites insones, mexendo-se tanto na cama que o lençol com elásticos nos cantos se desprendia do colchão, deixando o corpo em contato com sua capa, sofrendo o atrito entre a pele e o tecido rústico, até que ele, como em todas as madrugadas, resolvia se levantar bem antes do nascer do sol e se dedicar à escrita. Estava agora ali, indo para sua outra casa, onde ele era apenas o homem que empilhava palavras, quando fora interrompido pela lua e não conseguira mais disposição para vencer os poucos metros que o separavam de seu destino. Não sabia em que altura se encontrava, e não iria fazer esta conta; em sua imaginação, estava entre dois pontos, a casa com a família, que dormiria até tarde, e o escritório onde permaneciam insones todos os livros que ele já lera e os que esperava ler no futuro. Poderia simplesmente dar um comando a seus músculos e forçar seu corpo a subir a rampa ou a descê-la para voltar à cama. Do ponto de vista físico, descer era mais fácil, logo estaria acolhido pela varanda de vidro, protegido contra um céu nunca antes tão transparente, e depois pela cozinha, que guardara durante a noite

um bafo forte de comida, que ele sentira ao abrir a porta, e, em seguida, a escada que o levaria à sala de televisão, onde descansava havia anos uma lareira, que ele raramente acendia, e então mais uma escada e daí o seu quarto. Qualquer pessoa minimamente sensata faria o caminho de volta. O escritor continuou olhando a lua e o céu. Depois de tanto tempo sem chuva, tudo estava tomado de poeira. Tinha andado descalço pelo quarto e sentira na madeira uma película de pó. Não passava disso o homem, poeira que se desprendia do globo terrestre. Precisava de chuva, muita chuva, para ser fixado ao chão. Ele não vivia mais o ciclo da agricultura, não se importava com as estiagens, agora a falta de chuva era incerteza sobre a existência. Queria que nuvens bojudas cobrissem a cidade, haveria ao menos um pouco de proteção contra o céu que tanto o assustava, e a chuva grudaria o grão de terra ao solo.

Ele se virou de novo para o escritório. As paredes brancas brilhavam na madrugada enquanto a infância tomava conta do escritor. Ele teve muito medo do escuro, levou anos para controlar isso. E agora estava ali, em pânico diante de um escuro muito maior, cósmico. Teria que aprender também a controlar este medo, olhar o menos possível para o céu, fixar-se nas pequenas coisas que o rodeavam. O menino sozinho na madrugada não podia demonstrar temor, mesmo que fosse acompanhado por aquela estranha lua. Quando se virou, a sombra adquirira outro formato, abaixou lentamente o pijama, não tinha se trocado para não acordar a mulher, e depois segurou o sexo com a mão direita, enquanto a esquerda forçava o elástico, e urinou longamente na grama. Ele umedecia o solo ressequido, grudava um pouco de suas partículas com o líquido

quente. Ficou um bom tempo chacoalhando o sexo invertebrado, guardou-o e soltou o elástico do pijama.

Em poucos instantes, o escritor chegou ao escritório. A porta ficava apenas encostada, quem iria roubar livros e um computador velho? Girou a maçaneta redonda, de aço inox, que havia sido adaptada a uma porta de duas folhas estreitas, uma porta do final do século XIX, que ele comprara em um antiquário quando construiu o escritório.

E foi recebido pelo bafo dos livros. Tinha enfim chegado.

2.

Na mesa, os lançamentos vindos pelo correio, o computador com o monitor sobre um dicionário, para dar a altura exata, muitos lápis, cadernos, blocos, uma agenda, alguns CDs. Instrumentos do escritor, com os quais ele se fixa ao mundo. A impressora descansa sobre o gaveteiro ao lado da escrivaninha e de um arquivo de aço com pastas onde ele aglomera textos, contratos e recortes de jornais. Uma pequena estante de aço para os livros que ele pretende ler em breve. Um velho sofá de dois lugares. Nesta primeira parte do escritório, ele passa suas horas de escrita. Há ainda outro cômodo, do mesmo tamanho, para os livros e para a leitura, sem computador mas com uma poltrona de couro marrom e um abajur.

O escritor se sentou na frente do computador e o ligou. O barulho de micro-hélices, o monitor dava sinais de vida, pequenos avisos sonoros. Começava o dia. Ele ficou olhando as instruções de comando da máquina, depois as imagens e por fim o processo de ligamento finalizado. Na tela, um ícone mostrava onde clicar para abrir o redator de

texto. Não conhecia muitos programas, mas este lhe era familiar. Décadas atrás, depois de uma vida usando a máquina de escrever portátil, que hoje dorme sobre o arquivo de aço, ele conseguiu comprar o primeiro computador, um modelo contrabandeado do Paraguai. O vendedor o entregou numa tarde, numa outra casa, uma das muitas em que morara quando ainda tentava ser apenas escritor. O computador foi posto sobre a escrivaninha; os cabos, ligados. Ansioso para começar a escrever, logo ele se decepcionara com a informação – devia antes obter os programas. Ele o ligou mesmo assim e apareceu sua tela negra. A vontade de escrever naquele novo objeto era tão grande que ele não suportava a ideia de esperar até o dia seguinte. Digitou um poema na tela escura destinada à programação, as letras se iluminaram como estrelas distantes. Ficou olhando aquele poema, que agora era eletricidade. O poema existia e não existia. Depois de alguns minutos, desligou o computador e se deitou no sofá-cama do quarto-escritório, olhando para a máquina que entrava em sua vida como um ET. Hoje, o computador não destoava mais em sua rotina, eles haviam estabelecido uma relação de amizade e, em boa parte, este equipamento era o responsável por sua carreira. Sem a facilidade das palavras armazenadas eletronicamente, ele talvez continuasse um poeta de raros poemas, sem coragem para enfrentar a escrita de um romance.

O computador agora funcionava pacientemente, mas não havia nenhuma vontade de escrever. Estava paralisado pela lua. Para que continuar se o mundo tinha sido feito para o esquecimento? Olhava a luz na tela do computador, era também lunar. A lua me persegue, pensou, lembrando-se dos poemas

de Li Tai Po que ele, na juventude, havia traduzido. Alguns falavam da lua e ele se recordava vagamente do conteúdo, apesar de ter lido e relido aqueles versos. Tinham sido publicados em uma revista jovem, que devia estar guardada entre seus papéis. Ele, no entanto, queria que o poema voltasse espontaneamente à sua memória. Olhar perdido, evocou um tempo que agora era apenas luz extinta.

Não sabia nada do idioma chinês, mas conhecera um jovem de Beijing – Li Ping – que era tradutor. Estava no país para estudar português e ele achou que poderiam traduzir a quatro mãos uma coletânea do grande poeta. O escritor pesquisou a vida e a obra de Li Po, o tradutor emprestou livros de um contêiner e eles se reuniam na biblioteca da universidade uma tarde por semana. Sempre saíam com a tradução literal de um poema, à qual o escritor tentava dar forma poética. No encontro seguinte, levava o poema recriado, que era lido minuciosamente pelo chinês. Em casa, na época um apartamento de bairro, não existia propriamente um escritório. O escritor havia encontrado no lixo do prédio um pé de mesa todo enferrujado e teve a ideia de tirar a porta do quarto para funcionar como tampo. Ele não se destacava pelas habilidades manuais, por isso nem parafusou a porta ao suporte. Sobre a sua mesa, instalou os livros e a máquina de escrever portátil. Numa das paredes, ficava a estante de aço desmontável, tão adequada para sua vida de nômade, ele moraria em dez endereços diferentes, em três cidades distintas, em apenas uma década. Mesmo quando construiu a casa, continuou usando as estantes de aço. Uma ameaça de que, a qualquer momento, poderia mudar-se?

Naquela mesa improvisada, enquanto a mulher estava no trabalho, ele datilografou várias vezes os poemas chineses. Ao menor erro, obrigava-se a começar tudo de novo, e cada cópia era oportunidade de reinventar o texto. Não sabe quantas vezes reescreveu aquelas traduções. Este é o grande prejuízo do computador na sua vida. Tinha desaprendido a reescrever, agora fazia apenas ajustes, perdera o convívio com a palavra. E aqueles poemas tão importantes na sua formação foram um verdadeiro desafio, traduzir de um idioma que desconhecia, e mesmo as versões repetidamente datilografadas não haviam sobrevivido em sua memória.

Levantou-se do computador, ainda não abria o redator de texto, e foi procurar no arquivo de aço a revista com os poemas de Li Po. Achou com facilidade, foi até o sofá e se sentou com a publicação que tinha o papel amarelado. Fazia muitos anos que não voltava a ela. Ao abri-la, sentiu o cheiro de papel úmido, era como se estivesse entrando naquele minúsculo apartamento, que havia permanecido fechado todo este tempo.

Leu lentamente os poemas. O mais longo deles era um tributo à lua e ao festim. Viver a estranha vida antes que ela se esvaia:

Reflexões sob(re) a lua

*Quando a lua apareceu no céu?
Paro de beber e me pergunto.*

*Escalar a lua a gente não pode,
Mas ela sempre seguiu o homem.*

*Espelho despejando luz nos telhados.
Apagada a névoa, tudo fica claro.*

*Nesta hora da noite ela vem do mar.
As nuvens dispersas desvelam-na.*

*O homem de agora não viu a lua antiga,
Mas a lua atual iluminou o de outrora.*

*Os homens parecem meros fios d'água,
Mesmo assim já fitaram a lua clara.*

*Quando bebo vinho e danço só me agrada
O terno brilho da lua em minha taça.*

O poema explicava de forma tão precisa o que ele sentira no jardim. Era um homem de agora que se confrontara com uma velha conhecida – a mesma e outra. O poema também era uma lua que reaparecia anos depois. Deixara outra língua e outro tempo para brilhar agora. Esta duplicidade tinha efeitos perturbadores. Tudo estava presente e ausente ao mesmo tempo. O poema havia sido esquecido, mas ao encontrar-se com a lua, naquela madrugada, o escritor restaurara a sua força.

Não haveria então diferença de eras. Tudo uma grande ficção, e se este raciocínio estiver correto, dedicar-se à literatura seria a única coisa sensata que se podia fazer num mundo que nos é mentido diariamente.

Quando olhou pelas vidraças altas do escritório, viu que o dia estava nascendo, embora no poema a lua continuasse a brilhar na taça.

3.

Ao descer a pequena rampa de volta para casa, os passarinhos já haviam iniciado a algararra, e a noite era um país distante, do qual se guardava uma lembrança mínima. O sol estava agora nascendo às suas costas,

a iluminar as vidraças da varanda, e ele se sentia caminhando para a luz. Tudo era lento, embora ele não fosse mais vagaroso do que as demais pessoas. A lentidão não estava nos movimentos e sim em sua capacidade de ver mais coisas ao mesmo tempo, de reparar em cada um dos detalhes e de ter uma visão tão minuciosa a ponto de o espaço ao seu redor adquirir profundidade. Neste pequeno trajeto, ele olhava as folhas da trepadeira nos muros, algumas ainda verdes, mas a maioria com uma cor vermelho-ferrugem, várias caídas na grama e na calçada, secas por conta do inverno que se iniciava e pela longa estiagem.

Plantara as trepadeiras dois anos atrás e elas iam se ramificando pelos muros, dando um aspecto de velhice à casa moderna, com esquadrias de alumínio, linhas retas, telhas de cimento, cores joviais. Ele achava que a casa de um escritor devia revelar seu estilo. Embora morasse na cidade sem mar, ele queria criar a réplica de uma casa de praia, com pisos cerâmicos, janelões de vidro, dando para o jardim dos fundos e para a rua do bairro, móveis de designers e tapetes rústicos. Na parede, alguns trabalhos em cerâmica com motivos marítimos e, na sala de jantar, uma série de desenhos em preto e branco com peixes num aquário. Cada um dos quadros era uma escotilha por onde passavam peixes. Mas não queria apenas a casa moderna, por isso compara móveis em antiquários. Uma escrivaninha de pés arredondados, poltronas dos anos 1920, armário holandês do século XIX, chapeleira dos anos 1940.

– Um escritor deve estar sempre fora de seu tempo – diz a si mesmo.

Ele entendia esta casa como último endereço. Depois de ter vagado tanto, de ter ganhado e perdido ruas, bairros e cidades,

de ter vivido quase sem móveis, enfim encontrava um lugar para suas raízes, que iam se aprofundando com o mesmo desespero existencial da trepadeira.

Abriu a porta da varanda, voltou-se e contemplou o escritório-biblioteca, entre um e outro lugar ele havia passado os últimos anos. Uma vida monótona, com pequenos acontecimentos. Um sapo que aparece no quintal podia trazer a alegria que uma visita à Europa não lhe dera. Fixar-se nessas coisinhas, foi isso que ele aprendeu em sua vida de escritor. Na varanda, sentiu cheiro de cinzas. Havia ali uma churrasqueira pouco usada, mas os tijolos refratários que a revestiam guardavam um cheiro reconfortante de carvão ancestral. O escritor na casa moderna se alimentou com a carne assada na fogueira primitiva.

Lançou um olhar para a boca da churrasqueira e viu as marcas de fumaça, as mesmas que encontrara em um sítio arqueológico com pinturas rupestres de cinco mil anos. Tudo estava impregnado de tempo. Na cozinha, acendeu o fogão e colocou a água para ferver. Procurou no armário os pães do dia anterior e os cortou em rodela finas, acomodando tudo numa forma torta e escura, logo levada ao forninho. O chiado da água prestes a ferver anunciou a hora de colocar o café. Antes, ele adoçou a água, como sua mãe sempre fazia, para só depois despejar na vasilha o pó. Na sua infância, o café era torrado numa panela giratória, o torrador, que ia ao fogão a lenha. Depois sua mãe colocava os grãos numa peneira e esperava esfriar para serem guardados numa lata que, com o tempo, ia adquirindo a cor do próprio café. Todas as manhãs, a mãe pegava um punhado deles e triturava num moedor manual, girando a manivela rapidamente. O pó caía numa lata redonda e ia direto para a vasilha

com a água fervente e adocicada. Depois a mãe passava aquele líquido espesso em um coador de pano, geralmente de flanela, e a casa toda ganhava odor. Ele agora usava filtro de papel e pó industrial, era outro o processo de preparo e outro o produto; o ritual, no entanto, continuava o mesmo.

Sua mulher apareceu na cozinha com a cara de sono, um pijama de malha e pantufas. Ela se sentou quieta à mesa. O escritor serviu uma caneca de café, eram canecas inglesas. Na sua família, o café era servido em canecas de lata, reaproveitamento de embalagens de produtos industriais. A mulher do escritor bebeu um longo gole, ele fez o mesmo, mas em pé, pois tinha que tirar as torradas do forno. Arrumou a mesa, deixando a caneca na pia e tomando pequenos goles enquanto fazia um serviço ou outro.

Sentou-se apenas com a chegada da filha, já vestida para a escola. Ela estava cada dia mais exuberante, o uniforme azul e amarelo deixava-a ainda mais viçosa. Também trazia uma cara de sono, as duas não gostavam da manhã, enquanto ele não podia viver sem a madrugada. O escritor passou geleia de frutas vermelhas nas torradas da filha, ela colocou leite frio no café e bebeu. O escritor serviu-se de mais uma caneca de café preto, comendo as torradas com margarina.

Não tinham ainda trocado nenhuma palavra. Todos estavam ali entre desconhecidos.

Então a mulher resolveu falar, perguntando como tinha sido a madrugada de trabalho, se avançara um pouco no livro. Ele apenas riu, dando a entender que tudo estava bem. Não contou que havia algumas semanas não conseguia nem abrir o arquivo do computador e que passava as madrugadas e as manhãs mexendo em coisas, à espera do apetite para a escrita.

Ele se levantou na mesma hora em que sua mulher, seu ombro esbarrou nos seios dela, uns seios pequenos e macios, e os dois subiram ao quarto para colocar a roupa de caminhada, enquanto a filha arrumava o material das aulas na mochila e escovava os dentes.

No quarto, o escritor viu a mulher nua e disse a primeira frase do dia, a mesma que vinha dizendo todas as manhãs por mais de 20 anos, e que no entanto era uma grande novidade – *eu te amo*.

4.

Ao amarrar o tênis, com bastante força, o escritor se sente seguro. Encontra-se com sua família, em sua casa. Uma sensação boa de não estar abandonado como uma partícula de terra. Algo o prende a uma rotina. Quem não tem rotina está à deriva. Ele nunca se rebela contra obrigações diárias. Se fosse ainda religioso, rezaria: *Pai nosso que estais no Caos dai a rotina nossa de cada dia*. É preciso saber que as coisas se repetem para evitar a morte, a grande novidade. Acordar, beber café, colocar a roupa de caminhada e calçar os tênis velhos, amarrando o cadarço com força, para que fiquem as marcas nos pés brancos e cheios de nervos e veias. A mulher insiste para que compre tênis novos. Ele olha alguns nas suas caminhadas pelo Centro, sempre estudando rapidamente as vitrines, com modelos que mais parecem fantasia de astronauta. Poderia comprar outros tênis, dos mais caros, a vida está numa fase em que tais coisas são facilmente obtidas, mesmo quando não se tem dinheiro. Poderia pagar por um tênis da moda. Ele, no entanto, não se rende, não como protesto, mas como desistência. Que outros, não ele, se encantem com as mercadorias. Gosta das

coisas com as marcas do uso. Os tênis que coloca nos pés estão velhos, o tecido encardido, o solado revela manchas gastas, os cadarços se esfiaparam, tudo tem um aspecto feio, e ele se sente bem com isso. Enquanto não forem completamente imprestáveis, continuará usando-os como a coisa mais íntima e duradoura que um homem pode ter consigo. E ali estão os tênis, velhos e estropiados, sobreviventes de outra era neste ambiente que tenta ser um museu, a sua casa, o seu corpo, a sua imaginação. O escritor olha com carinho para os tênis, embora saiba que, para sua mulher, eles são ratos asquerosos vagando pelo quarto. Ele ri para os ratos. Então se coloca ao lado da mulher, os dois com roupas esportivas, ligeiramente inchados. E ela, com dentes recém-escovados, diz Está na hora. Ele pensa um pouco. Deve se concentrar para entender as palavras. Na hora do quê? Ele tem medo de morrer. Mas não é hora de morrer. Morrer com seu velho uniforme de caminhada. Um calção de náilon, preto e sujo. Uma camiseta branca com as mangas tortas, os tênis gastos e as meias desbotadas. Ficaria ridículo num caixão com estes trajes. Qual hora? A hora de sair ou de ficar? O escritor tem dificuldade com o mundo. Não está preparado para ele. Tudo tão estranho, poderia até se atirar do oitavo andar, mas mora numa casa com apenas dois pisos, e o máximo que conseguiria seria quebrar as pernas, justamente as pernas, das quais ele não precisa, pois gosta de dizer que ganha a vida com os dedos, os dedos e a cabeça, se restassem apenas um dedo em cada mão, e o poder de comandá-los, sua existência e a da família estariam garantidas. Ele pensava em tudo isso enquanto a mulher, ao lado, aguardava. Ir para onde? O que desejariam dele, por que desejariam algo dele?

Tudo estava nos seus livros, não queria entregar mais nada ao mundo. A mulher então comanda: Vamos. Ele se deixa conduzir, soldado num exército que marcha para o confronto incontornável.

Então vê a filha com a bolsa da escola. Lembra-se vagamente de que devem levá-la às aulas logo pela manhã. Ele sorri com a descoberta, a filha devolve um sorriso e tudo enfim assume uma naturalidade espantosa. As coisas estão no eixo, o mundo move a pequena engrenagem da qual eles fazem parte. O pai já idoso e a mãe ainda jovem levam a filha à escola e depois irão caminhar. O pai tem vontade de contar isso a todos. Sim, ele conquistou uma casa, uma mulher, uma filha e uma rotina. Na garagem, descobre que possuem um carro, um carro quase novo, talvez até seja de fato recém-comprado. Mas ele não sabe dirigir. Nunca aprendeu a guiar automóveis, desde sua infância achou este o mais terrível dos mistérios, o conjunto com marchas, pedais, volante, freio, espelhos retrovisores, jamais saberia a finalidade dessas peças terríveis. Sente-se feliz com o fato de a mulher saber dirigir, de ela se locomover na cidade como taxista, levando-o a lugares improváveis sem se perder no emaranhado de ruas, avenidas, praças, ladeiras e planícies – como o mundo era assustadoramente hostil para quem não tinha nascido com a vocação de dominá-lo. A sua salvação era a mulher, que lhe estende o molho de chaves e diz Dirija você. Ele olha as chaves, quais são as do carro? Quais da porta da garagem? Mas a mulher já está abrindo a garagem, ele tenta abrir o carro com a chave maior, a filha grita para desligar o alarme, ele aperta um botão num controle azul, as sinaleiras piscam na hora em que a buzina toca, ouve um som de travas, e ele se assusta.

Recobra-se rapidamente e retira a chave da fechadura. E a porta se abre macia. Ele sorri, como o mundo é simples e complexo. Sentado no banco, liga o carro, aperta o câmbio num sentido, solta o pedal da embreagem, acelera lentamente e o carro se põe em movimento até deixar a garagem e ganhar o pátio cercado de plantas, bambus orientais, cicas, orquídeas gigantes. A mulher fecha a garagem e, na mesma hora, ela e a filha abrem as portas – ela a da frente; a filha a de trás. Os molejos dos carros cedem, há um movimento de barco nas ondas do mar, ele acelera o motor e o carro ganha o asfalto, descendo o meio-fio.

– Rápido que estou atrasada – diz a filha.

– Como é fácil dirigir – ele diz, mas ninguém presta atenção.

A filha passa a agenda da escola para que a mãe assinasse comprovando que sabia da lição que ela entregaria naquela manhã, a mãe pergunta se ela fez todos os deveres, a filha pede que assinasse logo, a mãe assina, o carro já está a sessenta quilômetros por hora e cruza o bairro como se ali dentro estivesse tudo sob o mais absoluto controle.

Uma paz invade o escritor. O carro é de boa qualidade, macio, o motor potente, bancos aveludados, direção leve. Gostaria de perguntar para a mulher quando compraram o carro, mas tem medo de despertar alguma revolta. A mão direita dele sobe ao painel e aperta o botão do rádio. Uma música começa a tocar, *Für Elise, Bagatelle N.º 25*, de Beethoven, ele identifica na hora.

– Dá para desligar isso? – resmungava a filha.

Ele imediatamente desliga o rádio, como se estivesse fazendo algo muito perigoso. É um animal tão insensível que está ali ouvindo Beethoven enquanto a filha se prepara para

mais uma prova. Não posso contar com você, a filha sempre reclama, você não se lembra de nada que estudou na escola.

– Faz muito tempo – ele se justifica.

A filha produz um som de reprovação, e ele volta à escola. Era um lugar frio. Só se lembra disso. Como queriam que aprendesse algo num lugar tão frio? Cheio de corredores por onde o vento corria. Bom era voltar para casa, sentar-se ao lado do fogão a lenha, ficar pensando em nada, aquecido por chamas que nunca se apagavam. Embalado por isso, ligou o ar-condicionado do carro na temperatura máxima, a mulher o desligou logo depois, sem repreendê-lo, estava muito quente, e abriu as janelas, sorrindo para o marido. Ele amava aquela mulher. Seria preciso dizer isso a todo momento para que ele nunca se esquecesse.

– Cuidado com o sinaleiro fechado – ela diz.

– Eu tinha visto – falou o escritor, freando de uma vez.

Não tinha visto. Olhava a mulher ao lado. O sinaleiro era mais distante do que a lua. Não sabe como apareceu de repente diante deles.

– Não acordou ainda – diz sua filha.

E ele ri, mais do que a situação merece. Não sabe por qual motivo está rindo, mas tem necessidade de rir. Outra família, no carro ao lado, que olha para ele, logo arranca, alguém buzina e ele vê o sinal verde, colocando o carro em movimento, rumo a um lugar que ele não sabe onde fica. Queria conhecer bem a cidade, mas ele é apenas um desses andarilhos que chegam e logo desaparecem. Vive em uma ficção geográfica, não foi assim que Euclides da Cunha chamou a região de Canudos? O carro avança em meio ao mar de automóveis de todas as cores, alguns entram numa rua, ele passa direto.

– Tinha que ter virado ali – a filha diz. – Vou chegar atrasada.

Ele, numa manobra perigosa, vira o carro na quadra seguinte, volta e acha os outros pais indo no mesmo rumo, o que o acalma. É só seguir a procissão, ele pensou e riu. Para na frente de uma escola, numa pista reservada com cones amarelos e pretos, vira-se para trás, para receber o beijo da filha, mas ela sai rapidamente, batendo a porta.

– Vamos – ordena a mulher.

Ele coloca o carro em movimento. Gostaria muito de saber para onde irão, mas prefere não perguntar. Segue os carros que deixam a escola, passando por um cruzamento, a mulher comanda Esquerda. Ele faz a manobra. Segue reto. Logo ela diz Ali, e ele estaciona o carro, os dois descem, ele fecha a porta e aciona o alarme. As pessoas estão caminhando no parque. Ele olha os tênis. E saem um ao lado do outro na manhã de ar seco. A mulher tem cheiro de terra molhada. Ele a olha carinhosamente. Uma mulher. A terra. A brisa matinal. O cheiro de grama dormida. O sol se erguendo.

O velho escritor sente vontade de correr.

5.

O bom de caminhar é que a pessoa não precisa ter planos, basta deixar que os passos se sucedam. A mulher do escritor fala de uns projetos que ela pegou, uma clínica odontológica que terá que ser reformada para atender às exigências sanitárias. Ele gosta de ouvi-la relatar as negociações com o dono, o que ele queria, quais problemas deviam ser resolvidos, as ideias que ela tinha para este e aquele caso, o preço, as formas de pagamento. Depois, ao longo da semana, ele veria os desenhos no computador da mulher, que pediria sua opinião, e ele talvez dissesse

que o melhor projeto era justamente aquele que já existia, o que devia ser alterado. Ao menos uma vez não seja irônico, ela se irritaria. E ele não estaria sendo irônico.

Mas é com interesse que ouve a mulher falar do tipo de piso, da sala de preparo do paciente, de esterilização, do tamanho das portas para que possam dar passagem às macas, portas com duas folhas móveis, como a dos salões dos filmes de bague-bague, e ele ri se lembrando de uma cena qualquer de um dos filmes da infância, e a mulher fica feliz por notar o interesse do marido. Está ali um casal que se entende apesar da diferença de idade, pensa uma moça que caminha em direção contrária à deles. O ombro do escritor toca o de sua mulher, eles diminuem o passo, olham-se com afeto, as pernas começam a perder o peso, sinal de que já andaram bastante, e daqui para frente será como em sonho, um levitar, até atingir de novo, depois de contornar o parque, o ponto em que deixaram o carro. Eles se sentem parte da realidade.

– Notou como todos que caminham pela manhã cumprimentam os outros desejando bom-dia?

– Será que à tarde isso não acontece?

– Acho que não – ele diz.

– Suspeita essa sua tese.

– Os que têm bom humor acordam cedo.

– Hitler acordava tarde, então?

– Com certeza.

– E quem acordava cedo?

– Charlie Chaplin – e caminham rindo a cada momento que são cumprimentados.

Perto do carro, ele aperta o alarme, e logo estão lá dentro, sem sentirem direito as pernas. O carro segue quase por conta própria, o escritor mal percebe os comandos que dá. Esse animal sabe o caminho de casa, pensa. E se esquece de que está dirigindo. A vida boa

é assim, como as pernas amortecidas, que fazem tudo automaticamente. Agora podem ouvir música, uma rádio qualquer, e é ela quem liga o aparelho. Está na hora do noticiário.

– Notícias também são músicas – ele diz.

– Como assim?

– É só não prestar atenção no que falam.

Acompanhar o tom.

– Você diz que não gosta de música de vanguarda.

– Não gosto da música de vanguarda no formato musical. Mas gosto das falas como música.

– Que tipo de música eu produzo quando falo?

– Lírica.

– E se eu falar sobre um assassinato? A mulher que levou trinta facadas do ex-noivo que não se conformava com o fim do caso. Ele mandou flores, depois mandou uma caixa de bombom, depois um carro de som com uma mensagem de amor, e a mulher nada mais queria com aquele monstro ciumento. Ele então a esperou no ponto de ônibus e a matou com dezenas de facadas. Um detalhe. A faca era do jogo de talher para churrasco que ele tinha comprado para o casamento, dessas de cabo de plástico azul e lâmina de serrinha. Isso ainda é música?

– Tudo que sai de sua boca é música. Até os uivos na hora do sexo.

– Idiota – ela falou.

– Repita.

– Idiota – ela quase gritava.

– Bravo! Bravíssimo!

E ele a beijou, atrapalhando-se com o volante, mas logo recuperando a linha reta. Estavam perto de casa. O carro foi deixado na rua, eles entraram pela porta da sala, cruzando o pequeno jardim com um trilho de pedras soltas.

– A entrada da casa dos setes anões – ele sempre repetia.

Mas a casa é bem maior, tem vários cômodos, dois andares. Assim que abriram a porta, ele se assustou. Não disse nada para a mulher, não queria alarmá-la, mas alguém estava em casa. Havia indícios. Um cheiro diferente. As cortinas antes fechadas encontravam-se abertas. Onde foram parar os jornais de ontem? Tinha deixado tudo espalhado na mesa de centro da sala. Segura firme a mão da mulher, que retribui o movimento, pensando tratar-se de um carinho, de um convite. Agora não, ela sussurra. Ele a aperta ainda mais, seguindo na frente, protegendo-a com seu corpo, o peito estufado para receber as facadas ou o tiro.

Na cozinha, vê uma mulher lavando a louça do café. Alegre, canta alguma coisa, mas fica em silêncio ao ver os patrões, o escritor com os olhos assustados, como se diante de um fantasma. Quer perguntar o que ela está fazendo ali, na sua casa, como se fosse dona. Talvez a casa esteja sendo ocupada por uma família sem-teto. Tinha muito medo de perder seu único imóvel. A lei garante que ninguém pode tirar a casa de quem não possui mais nada. Mas a casa é grande, deve ser permitido dividir aquele espaço com os que precisam. Ele já está pronto para aceitar isso. Não pode ser egoísta, há espaço para aquela mulher que exhibe um corpo agradável. Quando ela se abaixa na pia, tudo se avoluma. Não seria tão ruim dividir a casa com ela. Mas se tiver filhos? Não se acostumaria mais com crianças. Então se enfurece, solta a mão da mulher e questiona.

– O que você está fazendo aqui?

Ela se vira e diz Nossa, vocês me assustaram! E continua a lavar a louça, a bunda cada vez mais insinuante, a mulher olha para

o escritor com malícia, convocando-o para o banho.

Nas escadas, diz que não se acostumaria com mais uma família com eles. Perderiam a privacidade e a coisa de que o escritor mais precisa é de privacidade.

– Não era isso que os seus olhos diziam ao olhar a Bete.

– Não pense que uma bunda vale mais do que meu sossego.

– A bunda só não, mas sempre vêm as partes complementares – e ela ri.

– Olhei apenas porque é novidade. Estamos sempre em busca de novas paisagens corporais.

– Faz dez anos que a Bete trabalha com a gente.

O escritor sabe que a esposa mente. Nunca, neste tempo todo, ele viu a mulher que invadira sua cozinha, mas não quer discussão. Assim que puder, tentará expulsar Bete, os filhos e o marido. Aquela casa tinha sido comprada com muito sacrifício. Não deixaria que uma estranha roubasse seu sossego.

No banheiro da suíte, tira a roupa. Os tênis, longe de seus pés, parecem mesmo ratos. Ele tem uma crise de ódio e grita Saiam daqui, mas os tênis não se mexem.

Olha a mulher também nua, já dentro do boxe. Ela o chama para o banho, e num instante os dois corpos se encontram, as pernas amortecidas pela caminhada, os movimentos lisos dos membros ensaboados, uma profunda sensação de flutuar numa região qualquer onde só existisse o vapor.

6.

Não consegue ficar em trajés domésticos. Faz a barba com o cuidado de um executivo, mas sob o chuveiro, depois que a mulher sai,

úmida por dentro e por fora. É um processo mais demorado tosar tocos de fios apenas pelo tato, sem se cortar, usando o condicionador como creme de barbear. Esta circunstância o obriga a passar a lâmina várias vezes no mesmo lugar, em sentidos diversos, pois sua barba é cheia de redemoinhos, o que nunca permitiu que a deixasse crescer. Com o rosto vermelho dos movimentos do barbeador, ele deixa o boxe, para na frente do espelho, penteia os cabelos curtos, quase militares, e passa a loção pós-barba que tem cheiro de limão. Com a toalha enrolada na cintura, uma cintura que insiste em aumentar, ele vai até o closet para se vestir. Todas as suas cuecas são ou pretas ou brancas. Gosta de usar as pretas de dia e as brancas de noite. A que acabou de tirar é branca, vai vestir uma preta. Todas da mesma marca, de um tecido flexível. Põe a cueca, olhando-se de corpo inteiro no espelho do armário. A mulher já se trocou e desceu para o escritório dela, no antigo quarto de empregada. Ele tem mais alguns minutos antes de recomeçar seu trabalho. Veste uma camisa de manga comprida, abotoa os punhos e se lembra de seu pai que nunca andou com camisas de mangas curtas. Nem usou bermudas ou calções. Na única vez que foi à praia, ficou vagando pelas cidades vizinhas, sempre de sapato social e meias pretas, camisas de mangas longas, os punhos abertos por causa do calor, mas jamais dobrados. Tinha herdado um pouco da pudicícia paterna. Não usava relógios, correntes, pulseiras ou qualquer tipo de adorno além da aliança grossa com o nome dela na parte interna. Mesmo os óculos escuros lhe são repugnantes. Depois de abotoar a camisa, escolhe uma calça social, e busca no armário a única cinta, preta. Não gosta de sapatos de outra cor. Calça meias e sapatos, volta ao banheiro

e penteia novamente o cabelo, olhando demoradamente o seu rosto. Apesar dos quase setenta anos, não envelheceu muito, ainda traz os traços infantis, há algo que não pode ser apagado nem pela roupa antiquada. Na escrivaninha do quarto, abre a gaveta onde estão seus documentos pessoais e uma caneta. Coloca-os no bolso da camisa. A moda de camisas sem bolsos o deixa irritado por indicar pobreza intelectual. As pessoas liam mais quando usavam paletós, pois estavam sempre com um livro no bolso. Sem coragem para usar terno em casa, ele se fixa no bolso da camisa, onde a caneta se encaixa com uma naturalidade que o comove. Aprontou-se para o trabalho que enfim se inicia.

Ao descer as escadas, as pernas já estão firmes. Sente um buraco no estômago, da longa caminhada e dos esforços sexuais. Frutas estão cortadas num prato sobre a mesa da cozinha. Ele se senta com algum enfado e começa pelo mamão que tem dia é muito doce e, em outros, a maioria deles, aguado. O de hoje está doce. Isso é encarado com sinal de sorte. Come os pedaços picados por aquela senhora que está dividindo a casa com eles. Se não descascassem e cortassem as frutas, ele não se dedicaria a elas, era uma tradição encontrar as frutas assim, no prato, o guardanapo de papel ao lado, os talheres pequenos de sobremesa sobre ele. Depois do mamão, dá conta das rodela de goiabas vermelhas, que lembram alguma obra de arte abstrata. Estão saborosas. E ele então se recorda das goiabas verdes da infância. Os pés eram grandes e ficavam nos quintais vazios, os meninos saíam em expedições pelas redondezas e voltavam com as frutas.

Goiabas pequenas, ainda verdes, duras como os seios das meninas que eles cobiçavam. Depois de lavá-las, comiam as frutas,

sujando-as de sal. A boca ficava marrenta, a língua parecia uma lixa grossa. Fora as goiabas, encontravam também abacate, colhidos verdes e duros e guardados em caixotes cheios de papéis velhos. Quando estavam no ponto, eram cortados ao meio, retirando o imenso caroço, e criando duas metades com cavidades. Espremia-se limão e se colocava açúcar para comer com colher. Eram assim as refeições de frutas, sem requinte, mas ele agora não conseguia comê-las sem certos cuidados. A desculpa é que tudo perdera o sabor.

A mulher entra na cozinha quando ele está mastigando um pedaço de melão aguado.

– Está bom? – ela pergunta, e ele faz hum-hum com a boca cheia, sem revelar se sim ou se não. A mulher se senta e pede para ele dizer qual o nome da empregada.

– Que empregada?

– A nossa.

– Nunca tivemos empregada, fizemos sempre tudo juntos.

– Temos empregada, sim, ela estava aqui na cozinha na hora em que chegamos.

– A invasora?

– É, a invasora. O nome dela?

– Elise.

– Não. Quero que se esforce.

– Elizabete – ele diz depois de se concentrar uns segundos.

– Ótimo. Onde estivemos hoje?

– Em lugar nenhum. Acabei de sair do banho.

– Antes fomos levar nossa filha na escola e depois caminhamos. Talvez fosse bom você fazer um pequeno diário com a memória de seu dia. Ele sorriu. A mulher beijou as mãos do escritor, que cheiravam goiaba verde. Tinha uma criança eternamente inocente em casa. Em alguns dias, ele podia ser mais

preciso. Em outros, era isso, água sem vestígios dos lugares por onde passou.

– Vai trabalhar no livro?

– Sempre estou trabalhando no livro. Mesmo quando não estamos escrevendo, estamos escrevendo. Linha por linha. Dia após dia. O livro tem uma extensão indefinida.

– Quer mais alguma fruta?

Ele sorri negativamente. Só come frutas para contentá-la. Poderia passar muito bem sem elas, alimentando-se de carnes gordurosas e bebendo muito vinho, como na juventude, mas agora tem que seguir a dieta.

Levanta-se e toma o rumo do estúdio. Ele deu um apelido à biblioteca: a grande vagina. Quando está mais desbocado, gosta de dizer que passa o dia inteiro na grande vagina.

– Não fale assim – protesta a mulher.

Lá está ela, branca, linhas retas, brilhando na manhã. Ela o aguarda. O escritor não tem pressa. Antes de entrar, passa pelo quintal, com uma única árvore frutífera – uma romãzeira com seis frutos bojudos de cor enferrujada. Ainda vai fazer a festa com estas romãs de seu próprio pomar. Trazer os amigos para provar de seus rubis. Aguarda o dia em que elas estourem a casca. Vai até a planta e toca com o dedo aquele ventre cheio de sementes e começa a pensar na primeira namorada. Tinha uns quinze anos, sentavam-se na calçada em frente à casa dela, sob um poste. Quando não passava ninguém na rua, ele enfiava a mão pela blusa e, com o dedo indicador, invadia o sutiã em busca do bico túrgido, acariciando aquele pequeno pomo, a mão meio espremida ali. Foi tudo que chegou a conhecer dela, que logo o trocou por outro mais ousado, espalhando aos amigos que ele levava três meses ao redor de seu seio. De um único seio, ela completava.

Estava agora rodeando as romãs, com a mesma minúcia, a mesma obsessão. Uma hora a fruta arrebentaria a sua casca, indicando que estava no ponto.

Ele caminhou sobre a grama seca, sentindo o barulho de palha sob seus pés. Quando alcançou a varanda da grande vagina, viu o computador ligado, os livros sobre a mesa, os papéis, o quadro em que ele deixava anotações irrelevantes, a sua caricatura pendurada na parede, o arquivo, todas as suas coisas, um mundo inteiro que pouca gente conhecia, mas que ele achava que devia mostrar como quem abre um prédio histórico à visitação. A vida de um escritor, matéria de sua ficção, não lhe pertence e deve ficar ao alcance de todos.

Sim, precisava de um caderno para a escrituração da própria vida. Cada coisa que visse seria transcrita. Haveria dois movimentos. O viver e o anotar. Era o que deveria ter feito desde o início da carreira. Um diário tão minucioso que levaria uma vida para ser escrito e uma vida para ser lido. Quando o leitor terminasse os vários volumes, morreria junto com a morte do autor, anunciada na última página. Talvez ficasse sem completar uma ideia irrelevante e o leitor partiria com esta mágoa, não ter sabido o que escritor pensava sobre aquela tarde com luzes enlouquecedoras refletidas nas nuvens. É uma grande decepção perder o menor comentário.

Agora é tarde para um projeto desses. O escritor se senta na cadeira, abre um arquivo novo, ao qual não dá nome, Documento 1, e se põe diante da tela em branco. Fica se contemplando nela, que o reflete meio apagado. É um homem de olhos vazios e distantes, diria alguém que se aproximasse dele nesta hora.

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	Silvio 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	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Néida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domício 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

