



Revista Brasileira

FASE VII 🐉 JULHO-AGOSTO-SETEMBRO 2002 🐉 ANO VIII 🐉 N.º 32

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

MACHADO DE ASSIS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2002

DIRETORIA

Alberto da Costa e Silva – *presidente*
Ivan Junqueira – *secretário-geral*
Lygia Fagundes Telles – *primeira-secretária*
Carlos Heitor Cony – *segundo-secretário*
Evanildo Bechara – *tesoureiro*

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco,
Alberto da Costa e Silva, Alberto Venancio
Filho, Antonio Olinto, Ariano Suassuna,
Arnaldo Niskier, Candido Mendes de
Almeida, Carlos Heitor Cony,
Carlos Nejar, Celso Furtado,
Eduardo Portella, Evandro Lins e Silva,
Evanildo Cavalcante Bechara,
Evaristo de Moraes Filho,
Pe. Fernando Bastos de Ávila, Geraldo
França de Lima, Ivan Junqueira,
Ivo Pitanguy, João de Scantimburgo,
João Ubaldino Ribeiro, José Sarney, Josué
Montello, Lêdo Ivo, Dom Lucas Moreira
Neves, Lygia Fagundes Telles, Marcos
Almir Madeira, Marcos Vinícios Vilaça,
Miguel Reale, Murilo Melo Filho, Nélida
Piñon, Oscar Dias Corrêa, Paulo Coelho,
Rachel de Queiroz, Raymundo Faoro,
Roberto Marinho, Sábato Magaldi,
Sergio Corrêa da Costa,
Sergio Paulo Rouanet, Tarcísio Padilha,
Zélia Gattai Amado.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

João de Scantimburgo

CONSELHO EDITORIAL

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

PRODUÇÃO EDITORIAL E REVISÃO

Nair Dametto

ASSISTENTE EDITORIAL

Frederico de Carvalho Gomes

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
Av. Presidente Wilson, 203 – 4º andar
Rio de Janeiro – RJ – CEP 20030-021
Telefones: Geral: (0xx21) 2524-8230
Fax: (0xx21) 2220.6695
E-mail: abl2@montreal.com.br
site: <http://www.academia.org.br>

As colaborações são solicitadas.

Sumário

EDITORIAL Celebração	5
----------------------------	---

CICLO DE CONFERÊNCIAS *Centenário de nascimento de Augusto Meyer*

ALBERTO DA COSTA E SILVA Augusto Meyer: um poeta à sombra da estante	9
EDUARDO PORTELLA Reencontrando Augusto Meyer	21
TANIA FRANCO CARVALHAL Augusto Meyer, leitor de Machado de Assis.	29
LUÍS AUGUSTO FISCHER Augusto Meyer, um ensaísta da Comarca do Pampa.	45
FÁBIO LUCAS Caminhos da crítica de Augusto Meyer.	69

Centenário de nascimento de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Buarque de Holanda

GILBERTO MENDONÇA TELES O privilégio de ler Drummond	81
JOÃO ADOLFO HANSEN Alguma prosa de Drummond.	139
MASSAUD MOISÉS Sérgio Buarque de Holanda e a crítica literária.	183

Centenário de falecimento de Urbano Duarte

FERNANDO SALES O fundador da Cadeira 12 da ABL.	191
--	-----

DEPOIMENTOS *Dez anos sem José Guilherme Merquior*

EDUARDO PORTELLA	209
JOSÉ MARIO PEREIRA	215
ANTONIO GOMES PENNA	237
SERGIO PAULO ROUANET	247
LEANDRO KONDER	261

Prosa

ARNALDO NISKIER Cecília Meireles – A educadora	267
--	-----

Poesia

VERA HÜSEMANN Dia a dia inevitável poesia	289
IVES GANDRA DA SILVA MARTINS Poemas.	297

Guardados da memória

JOÃO LUSO A Academia Brasileira de Letras e o <i>Jornal do Commercio</i>	309
FRANCISCO VENANCIO FILHO Obras Completas de Afrânio Peixoto. . .	315



Celebrações

Está aí um mistério para ser desvendado. Autores há que mereceriam estar em alto pedestal, para serem vistos, indagados sobre a sua personalidade, os seus trabalhos no mundo, e o que deixaram para os pósteros. Outros, pouco ou nada fizeram, mas tiveram os clarins da comunicação, as trombetas que espalham sons e vozes por todas as partes, e, sem mérito, acabam ficando nas estantes, nas antologias, nas vitrines das livrarias em sucessivas edições. Todas as nações oferecem exemplos desses tipos. Até mesmo a França, onde a abundância de homens de letras e de pensamento é exaustivamente grande, temos desses espécimes, e, ao cabo de alguma inquirição nas páginas das histórias literárias, acabamos encontrando o que nos preocupa pela curiosidade.

Se o leitor souber que Victor Hugo – o grande Víctor Hugo, que aos 26 anos provocou a famosa batalha do *Hernani*, dando origem ao Romantismo – perdeu três vezes a eleição para a Academia Francesa, elegendo-se somente na quarta tentativa, vale como exemplo, sobretudo porque ninguém guardou o nome dos escritores que o ven-

ceram. De Zola se diz que disputou a cadeira “sous la coupole” cerca de vinte vezes, mas não conseguiu se eleger.

Outros, numa vez só, sem competidor, alcançam o cobiçado *fau-teil*, e nele se conservam, “de la’Académie française”, durante toda a vida, que às vezes é longa. Não deixam nada, mas o nome ficou entre os quarenta da Casa fundada por Richelieu e ocupada por tantos nomes ilustres, mas também por não poucas mediocridades.

No Brasil, temos exemplos para oferecer aos curiosos, aos pesquisadores de novidades. Juscelino Kubitschek, o fundador de Brasília e reformador do Brasil, autor de *Memórias*, não entrou na Academia por dois votos. Roberto Campos, uma das mais cintilantes inteligências do Brasil, teve vinte votos, o que era minimamente preciso para entrar. Entrou, fez brilhante discurso, numa noite de gala no *Petit Trianon*, freqüentou a Academia, o seu sonho dourado, verdadeiramente o que ele mais aspirava na vida, e passados uns três ou quatro meses, foi acometido de uma isquemia e de um infarto, vindo a falecer alguns meses depois. Repousa no Panteão dos Imortais, o Mausoléu mandado erguer por Austregésilo de Athayde e monumento nacional por decreto.

Pertence à Academia Augusto Meyer, tendo lhe dado a resposta ao discurso de posse o crítico Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde da crítica literária, sem dúvida um dos maiores críticos literários que o Brasil até hoje já teve.

Augusto Meyer foi um dos maiores escritores da língua portuguesa, não só dentre os contemporâneos, mas em todas as épocas, pelo estilo literário, de grande beleza, pela lógica na exposição dos temas que escolhia para dissertar sobre eles, pelo carinho com que tratava a língua portuguesa, a nossa língua, o idioma que nos veio com os descobridores e deu a identidade civil falada à nova terra, descoberta por uma armada remotamente preparada pelos estudos e pela ousadia de Dom Afonso Henriques, o grande descobridor de rotas, sem as quais o mundo não se expandiria.

Augusto Meyer ocupou vários cargos na administração pública, sempre na área cultural, fazendo-o com irrepreensível autoridade, com rigorosa competência, com dedicado amor às suas funções. Era, em tudo, um exemplo, como escritor e poeta, como administrador e como companheiro na Academia, que frequentou regularmente enquanto pôde fazê-lo.

No transcurso de seu centenário de nascimento, a Academia Brasileira de Letras o celebrou com uma série de conferências, que serão dadas à estampa, na ordem cronológica em que foram proferidas em abril deste ano, neste número da *Revista Brasileira* para que os nossos leitores conheçam ou relembrem a grande figura desse filho do Rio Grande do Sul e de poeta do Brasil.

A seguir comemoramos, com artigos especialmente escritos para a efeméride, o centenário de nascimento de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Buarque de Holanda, o centenário de falecimento, em 1902, de Urbano Duarte, que foi o fundador da Cadeira nº 12 da ABL, e os dez anos da morte de José Guilherme Merquior.

Merquior foi um dos mais fascinantes acontecimentos nas letras brasileiras. Ele, um letrado, procurou forrar-se de cultura quanto lhe foi possível, como se tivesse a premonição de que partiria cedo, como cedo partiu, aos cinquenta anos, em plena manifestação de seus extraordinários dotes de inteligência na crítica literária, no ensaio e no culto dos autores que lhe eram agradáveis e na pertinácia com que estudava todos os problemas de interesse intelectual, nas várias línguas que dominava. Tendo feito cursos superiores em vários países, estava preparado para analisar obras que lhe caíam nas mãos, pois que poucos leram tanto quanto ele, a ponto de Raymond Aron afirmar: “Esse moço leu tudo.” De fato, Merquior leu tudo de quanto necessitasse para atender à sede de saber de sua inteligência rigorosamente privilegiada.

Para comemorar uma data que a Academia tanto preza, formou-se mesa-redonda, que, presidida pelo Acadêmico Tarcísio Padilha, possibilitou um diálogo fecundo e opulento, objeto dos trabalhos aqui reunidos, com a devida revisão de seus autores.



“Nos somos a sombra de um sonho na sombra.”

Noturno portoalegrense,

in *Poemas de Bilu*, 2^a edição (1955), p. 93.

Augusto Meyer: Um poeta à sombra da estante

ALBERTO DA COSTA E SILVA

E screvi, em 1951, um pequeno texto sobre a poesia de Augusto Meyer. Dias depois, encontrando-me com ele, perguntou-me se eu conhecia um artigo que sobre os *Poemas de Bilu* meu pai havia escrito, em 1929, para o *Diário de Notícias* de Porto Alegre. Não, não o conhecia. Augusto Meyer então me disse: Vou conseguir-te uma cópia, porque o que tu agora dizes é mais ou menos o que dizia teu pai, vinte anos faz.

O que dizia Da Costa e Silva de *Poemas de Bilu*, que é, sem dúvida, o mais importante livro de poesia de Augusto Meyer? Dizia que se tratava de livro de um jovem de 27 anos “intoxicado de cultura cosmopolita”, “intelectivo até o cerne da sensibilidade”, o que lhe permitia fazer prodígios de verve e de humor. Dizia que Augusto Meyer vivia naquele “estado de radicalismo aristocrático que Brandes inventou para Nietzsche”, com um imenso poder de comover-se, ainda que isto procurasse disfarçar em todos os momentos. Dizia mais: que era “um menino deslumbrado pela vida”, “um menino que não

Poeta e historiador, autor de *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses* e de *A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700*, recentemente publicado. Sua obra poética está em *Poemas reunidos* (2000). Conferência proferida na ABL, em 2 de maio de 2002, encerrando o ciclo de conferências em homenagem ao centenário de nascimento de Augusto Meyer.

As imagens aqui inseridas fazem parte da Mostra Comemorativa do Centenário de Augusto Meyer, organizada pelo Centro de Memória da ABL, sob coordenação de Irene Rodrigo Octavio Moutinho e execução de Luiz Anselmo Maciel Filho.

sabia nada”, um menino que “sabe nada, felizmente”, porque “saber é saber que não sabe”. Na realidade, tratava-se de um grande livro de poesia, porque Bilu se integrava e se reconhecia na ternura, fugindo assim ao seu fatalismo intelectual.

E o que dizia eu? Dizia que o humor em Augusto Meyer era a manifestação de uma sensibilidade saturada de cultura, para a qual o derivativo da verve era necessário. Que nele o humor operava como uma espécie de porta por onde o homem de gabinete se evadia. Que nele a própria prática do verso correspondia a uma solicitação de fuga da sombra da estante. E que seus poemas seriam apenas divertimentos de um poeta culturalmente saturado, se neles não houvesse a presença constante do sentimento da meninice. Bilu – o falso autor dos poemas que compõem o livro – mais do que um “malabarista metafísico, / grão tapeador parabólico”, como lhe chama Augusto Meyer, era um menino às vezes perplexo, outras, abusado, mas quase sempre a iluminar-se de mundo.

Em seu artigo de 1929, Da Costa e Silva invocou Heine, pela agilidade da inteligência e o cepticismo velado; o ‘Jogral’ de Goethe, porque brincava e sorria em sua revolta; e Jean Cocteau, pela ginástica do espírito que o poeta demonstrava em cada poema. Eu lembrei um outro autor. Lembrei Apollinaire, aquele Guillaume Apollinaire com quem Augusto Meyer dialoga num de seus últimos sonetos, e que lhe confirma: “Resistimos em vão à dor do mundo”. Como em Apollinaire, há, em certos poemas de Bilu, uma multiplicidade de sensações, sentimentos e lembranças, que vão aflorando no espírito do poeta à medida que seus passos ganham as calçadas de Porto Alegre. Como em Apollinaire, sucedem-se, nos *Poemas de Bilu*, aqueles versos que à ausência de vírgulas, se distendem elásticos, e nos quais não faltam palavras que se repetem sem pausa:

*Verônica do amor eterno sinos sinos
Da infância e a pandorga que soltavas lá no morro.*

Ou ainda:

*Clareia a névoa sobre o rio bocejo róseo.
Ladra ladra o guaipeca a bordo.
As ilhas nascem das águas:
ilhas ilhas perdidas, me chamo Robinson Crusóé,
ó ilhas, lavai minhas mágoas,
ó águas, lavai minhas mágoas.*

Até mesmo a solução final deste poema que abre o livro lembra os últimos versos de “Zone” de Apollinaire, só que, em vez de “Soleil cou coupé”, temos:

*Quem botou esta luz irredutível nos meus olhos?
Manbã.
A estrela pálida morreu.*

Tanto esse poema quanto o magnífico “Noturno porto-alegrense” trazem à nossa memória um outro poema, não pela dicção, mas pela intenção, pois Augusto Meyer flana por Porto Alegre, como Baudelaire flanava por Paris. Não se estranhará, por isso, que, em “Andante”, Meyer diga para si próprio:

*Bilu, cidadão da harmonia cósmica,
você deixe de bancar o Baudelaire.*

— porque era Baudelaire que estava andando no corpo de Augusto Meyer pelas ruas de Porto Alegre. Mas Meyer também flanava por dentro de sua alma e, ao sair da sua sala cheia de livros para a rua,

dava com a paisagem urbana, esta estava, nele, impregnada de pampa, nos gestos, nos modos de ser e, sobretudo, no vocabulário com que a descrevia.

Os gauchismos são, em Augusto Meyer, naturais – não são procurados, não são intencionais – e podem passar despercebidos a outros que não a nós, que nos vemos obrigados muitas vezes, ao lê-lo, a correr aos dicionários: “Sou um tranquito de petição contente.” Ou: “A raiva dói como um guarqueação”. Ou ainda: “Ladra ladra o guaípeca a bordo.” Eu pergunto se os que não são gaúchos sabem o que é um “tranquito”, um “petição”, um “guarqueação” ou um “guaípeca”?

O gauchismo de Augusto Meyer não se reduz ao uso das palavras, palavras que lhe eram naturais, palavras do seu dia-a-dia. Há uma presença da paisagem rio-grandense e dos modos de ser do gaúcho ao longo de toda a sua poesia. Até mesmo nos títulos. Se não, vejamos como denominou alguns de seus poemas: “Ressolana”, “Manhã da estância”, “Oração da estrela boeira”, para não falar naquele magistral “Minuano”, um poema que todos guardamos de cor. E assim será até o final de sua vida, até os seus últimos poemas, até “Cemitério campeiro” e “Caminho de Santiago”.

Mas há algo que deflui, de certa maneira, da sala cheia de livros: é o tratamento poético que ele dá aos temas folclóricos que já haviam desde muito sido recolhidos pelos grandes estudiosos do Rio Grande do Sul. Isto acontece em tantos poemas que me reduzo a dizer o nome de apenas alguns deles: “Boitatá”, “Sinhá dona”, aquela maravilhosa “Oração ao negrinho do Pastoreio”, escrita em redondilha maior e com a dicção inteiramente popular, “Puladinho”, “Canção bicuda”. Era como se o poeta estivesse antecipando o autor do *Guia do folclore gaúcho*, do grande estudioso das tradições de sua terra que foi o erudito Augusto Meyer.

Em outros poemas recorre às canções populares e delas retoma o ritmo, o vocabulário e o encadear dos versos. Desde os seus primei-

ros livros, desde *Coração verde*, com “Gaita”, ou desde *Giraluz*, onde encontramos versos como estes:

*Eu não tinha mais palavras, vida minha,
Palavras de bem-querer.
Eu tinha um campo de mágoas, vida minha,
Para colher.*

É pura poesia popular. Mas o poeta podia fazer isso, podia até dedicar-se a trapezismos de humor, porque dominava completamente o seu ofício. Na sua oficina poética, ele estava sempre à vontade, como se pode ver na sátira à goma de mascar, “Chewing gum”:

Masco e remasco a minha raiva, chewing gum.

*Que pílula este mundo!
Roda roda sem parar.
Zero zero zero zero,
é uma falta de imprevisto...*

*Quotidianissimamente enfastiado,
engulo a pílula ridícula,
janto universo e como mosca.*

*Comi o mio-mio das amarguras.
A raiva dói como um guasqueço.
Amolado.
Paulificado.
Angurreado.*

*Bilu, pensa nas madrugadas que virão,
aspira a força da terra possante e contente.*

Cada pedra no caminho é trampolim.

O futuro se conjuga saltando.

Depois:

indicativo presente —

caio em mim.

Ou naquela inesquecível “Elegia para Marcel Proust”:

*Aléia de bambus, verde ogiva
recortada no azul da tarde mansa,
o ouro do sol treme na areia da alameda,
farfalbam folhas, borboletas florescem.*

*Portão de sombra em plena luz.
Gemem as lisas taquaras como frautas folbudas
onde o vento imita o mar.*

*Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust:
vejo melhor a amêndoa negra dos teus olhos.
Transparência de uma longa vigília,
imagino as tuas mãos
como dois pássaros pousados na penumbra.*

Escuta — a vida avança, avança e morre...

Prender a onda que franjava a areia loura de Balbec?

*Cetim róseo das macieiras no azul.
Flora carnal das raparigas passeando à beira-mar.
Bruma esfuminho Paris pela vidraça
Intermitências chuva e sol Le temps perdu.*

Marcel Proust, diagrama vivo sepultado na alcova.

*O teu quarto era maior que o mundo:
Cabia nele outro mundo...*

*Fecho o teu livro doloroso nesta calma tropical
como quem fecha leve leve a asa de um cortinado
sobre o sono de um menino...*

As palavras correm de verso para verso, ainda que muitas vezes, magistralmente, o período se complete com o verso, coincida com ele. A idéia poética cabe inteira numa só linha, como nestes momentos perfeitos: “Volúpia da roupa nova e da carne lavada”, “Nós somos a sombra de um sonho na sombra”, “A tarde morre como um fim de sonho”, “Cresce a pupila até tocar no céu sem lua”.

Augusto Meyer tinha lances de mestre, desde seu primeiro livro. Apesar disso, os *Poemas de Bilu* representaram um salto para frente na sua poesia. *Coração verde* e *Giraluz* ainda são remanescentes do tardo Simbolismo, pertencem ao espaço daquilo que se chamou, no Brasil, de penumbrismo. *Poemas de Bilu* rompem com esse penumbrismo e com o lirismo bem comportado de seus livros anteriores. Mas, ao mesmo tempo, continuam esses livros, pois todos os recursos que ele domina em *Poemas de Bilu* já vinham sendo exercitados desde antes, já faziam parte do arsenal poético de um Augusto Meyer que convivera com a musicalidade verbal do simbolismo de Eduardo Guimarães, como o sentimento pastoral da vida de Francis Jammes, com o gosto pela palavra simples e humilde de um Marcelo Gama encharcado de Cesário Verde.

Encontram-se até mesmo, em *Poemas de Bilu*, certos temas que são típicos do penumbrismo: o do cigarro e sua fumaça, por exemplo, uma constante na poesia do início do século — na poesia de Mário Pederneras, de Marcelo Gama, de Ronald de Carvalho, do primeiro Ribeiro Couto e de todos os penumbristas. Em Augusto Meyer, lemos:

Acendi a estrelinha do cigarro e me enrolei no poncho grande da sombra.

E ainda:

Só vejo as pálpebras caídas e a brasa ardendo no cigarro.

Ou, mais adiante, estes três versos de um penumbrismo absoluto:

*Bebe a melancolia dos goles sonolentos
enquanto arde na ponta de cada cigarro
a poesia implacável do tédio feliz.*

Há uma linha de coerência em toda a sua obra. Mesmo quando se verifica uma ruptura, esta se recompõe em continuidade, como se o falar de cada livro continuasse no outro e as tentações que acossavam o poeta se repetissem. Está neste caso a admiração de Augusto Meyer pela poesia dos cancioneiros – por Dom Dinis, sobretudo, de quem ele retiraria um verso para dar nome ao seu segundo livro de memórias, *No tempo da flor* –, uma admiração que o fez parodiar o trovar à medieval e até inventar o que poderia ser uma forma de português quatrocentista, em “Canção do chus”, por exemplo, para, no impulso seguinte ironizar o escrever à antiga, à quinhentista, que se ia fazendo moda no Brasil depois de José Albano. Mas Meyer não recua ao quinhentismo: vai até os cancioneiros. E escreve:

*Amigos, trobemos cluz.
O non troblemos, bailemos
A dança d’ombros, e sus!
Que malmaridada é a alma
E a vida, lá vai perdida.
Deixá-la, sem chus nem bus...*

Ou, em “Rimance”:

*Senhora minha, quo vadis?
Que me enchedes de soidades,
A esta façom me feredes
Deperecer por mi fé
De vossas blancas beldades.*

Para, alguns versos depois, concluir:

Deixaredes de mardades.

Essa paródia extraordinária revelava um conhecimento profundo da poesia trovadora, mas não impediu que em “Bailada”, Meyer dissesse ao poeta que tirou de si mesmo:

*Ai Bilu, já não serás bom jogral,
Já não serás nem bom jogral, nem segrel,
Nem trovarás, ai! como proençal,
Nem cantarás, ai! qual menestrel.*

Pouco depois de 1930, Augusto Meyer impôs a si próprio o abandono da poesia: fez um voto íntimo de não mais escrever poesia. E só foi romper esse voto uns vinte anos mais tarde. Ao rompê-lo, ele voltaria à poesia trovadoresca e escreveria uma balada extraordinária, à maneira de François Villon, na qual, por assim dizer, ele renega, ou melhor, se arrepende daquela promessa que fizera:

*Bilu, tire a lira do prego,
Faça uma balada, no duro!
Malfelizardo! em vão esfrego
O epicrânio e as Musas torturo.
Sóbrio ou ébrio, puro ou impuro,
Que Rei sou eu, que em vão me afano*

*A imprecicar Bilu, o perjuro?
Mas u som as névoas d'antano?*

*U é Alba, meu primo amor,
E u é Germana, a Menina,
Fremosa sobre toda flor?
Ay! fumo é tudo, vã nebrina,
Mençonha, folia malina!
Mal me nembra d'amor e ogano
Digo alto e bom som ou em surdina:
Mas u som as névoas d'antano?*

Que Meyer haja colocado esta balada a abrir os *Poemas de Bilu*, na edição de 1955 de sua poesia, que ele haja tomado um poema novo e o colocado como abertura de um livro antigo, é sintomático. Mostra que a personagem que, em 1929, se ameninou do adulto continuava viva, a equilibrar-se no alto dos muros e a saltar de um lado para outro. Poeta, ele continuava a ver-se mais como jogral que como trovador. Mas estava enganado. Pois a balada à maneira de François Villon é exceção no conjunto de seus últimos versos.

Os poemas em prosa de *Literatura e poesia* já foram vistos como uma despedida. Quando retoma o verso — ainda que poucas vezes, porque a poesia de Augusto Meyer, após 1950, se reduz a uma quinzena de poemas —, o tom dessa poesia é elegíaco — denso e elegíaco. Quase sempre a regressar à dicção de sua poesia antiga, de sua primeira poesia, anterior aos *Poemas de Bilu*, a uma poesia que se deixara ficar no penumbrismo, mas que agora se alimentava de uma técnica perfeita, pois o poeta amadurecera a não escrever poesia. Mas nesses poemas de fim de vida, regressa, completo, perfeito, íntegro, o “menino deslumbrado” que Da Costa e Silva encontrara nos versos de 1929.

Augusto Meyer, nas duas abas de seu silêncio, encontra-se e se integra na ternura da meninice, naquilo a que ele chamou “fonte cla-

ra”. E seria essa necessidade de recuperar os primeiros dias do mundo, em quem talvez reconhecesse na memória uma certa superioridade sobre a imaginação criadora, que o levaria a escrever esse longo e comovente poema em prosa a que deu o nome de *Segredos de infância*.

Segredos de infância antecipa, em um ou dois anos, a ruptura do compromisso que assumira consigo próprio de não mais escrever versos. Ainda bem que se fez perjuro! Não nos enganemos, porém. Poemas como “Cemitério campeiro”, como aquele soneto que assim termina —

*Tudo se apague e a hora esqueça a hora
Que só do sonho eu vivo, e é grato o sono
A quem provou seu dia de vindima.*

— bem como aquele belíssimo “Retrato no açude”, são acenos de adeus. Todo esse pequeno conjunto de versos escritos após 1950, como a culminar a obra poética de Augusto Meyer, pode definir-se como uma poesia do regresso, apurada na linguagem e verticalizada na emoção da vida, de uma poesia que sempre quis estar colada às cousas e que nos diz, por isso, em todos os momentos: “O mundo é.”



“Se me debruço um pouco para dentro de mim mesmo, voltando aos caminhos confusos da juventude, vejo um mocinho espigado e tímido, já mais ou menos doente de literatura.”

Discurso de posse na ABL (19/04/1961),
in *Discursos Acadêmicos*, vol. 16^a, p. 57.

Reencontrando Augusto Meyer

EDUARDO PORTELLA

Devo dizer que tenho uma satisfação muito especial de poder falar sobre Augusto Meyer, a convite de Ivan Junqueira. Não sei se a satisfação saberá mobilizar o necessário alcance crítico. Às vezes a satisfação e o exercício crítico não se articulam devidamente. Mas fiquei muito impressionado com a possibilidade de um reencontro. Eu conheci Meyer, quase diria que privei da intimidade dele e temos uma série de pontos de contato ao longo da vida importante dele e da minha que começava. Ele foi o primeiro professor titular de Teoria da Literatura, a cátedra que veio a ser minha pouco depois, sucedendo a ele. Vou insistir no verbo suceder, para evitar que alguém imagine que eu estou pensando em substituí-lo. Esse exercício universitário e a preocupação permanente de desenvolver um ensaio nos aproximou. Naquela hora de meu regresso ao Brasil, depois de uma vida de estudante fora, era o auge da crítica estilística, e Meyer soube como poucos encarnar essa crítica.

Professor
catedrático e
professor
emérito da
Faculdade de
Letras da UFRJ;
ensaísta e crítico
literário;
Presidente da
fundação
Biblioteca
Nacional.
Conferência
proferida na
Academia
Brasileira de
Letras, em 2 de
abril de 2002,
no ciclo
*Centenário de
nascimento de
Augusto Meyer.*

Ele era uma figura discreta, silenciosa, amena, mas extremamente sensível, extremamente perceptiva. Com essa sensibilidade e essa percepção, mais uma instrumentalização crítica, ele pôde construir uma obra que reflete exatamente essas duas vertentes básicas da construção dele. A percepção, o contato subjetivo e a programação crítico-racional de todo aquele material.

Para se ingressar na construção múltipla de Augusto Meyer pode-se recorrer a diferentes possibilidades. Várias são as passagens que se abrem diante de nós. Em todas elas predomina o traço literário, o vinco inegociável da literariedade. É fundamental dizer que Meyer não foi bem um intelectual de padrão moderno, um intelectual ao estilo de Voltaire, um intelectual que o Ocidente desenvolveu a partir das Luzes. Ele era fundamentalmente um homem de letras, alguém voltado para a construção e para a indagação do fazer literário.

Se começarmos pelas suas poesias – e aqui utilizamos a edição da Livraria São José, de 1957 – seremos surpreendidos por uma coletânea de textos que não encontrou a ressonância merecida, talvez pela dificuldade de classificação. Seus poemas, não raro poemas em prosa, narrativas, pequenos ensaios, crônicas, são todos textos de fronteira, à boa maneira dos pampas, mas com uma densidade reflexiva pouco frequente em nossa literatura. A opção da simplicidade o protegeu das retóricas opulentas ou equivocadamente solenes.

O primeiro livro, *Alguns poemas*, é de 1922. A descrição, de fundo romântico, se compraz em desenhar cenas simples, onde se revezam som e imagem sem nenhuma fúria – para aludir a alguma coisa que ficou no ar graças a Shakespeare e a Faulkner. O mesmo acontece com o livro seguinte. Vê-se nesse bucolismo congênito que a voracidade modernista não havia chegado ainda aos seus pagos gaúchos. O Sul não havia ainda tomado conta da plataforma de governo lançada em 1922 em São Paulo. O mesmo acontece com *Coração verde*, de 1924. O lirismo comedido atravessa o âmbito da natureza e alarga o

alcance pictural do poema. Em seguida temos o livro *Giraluz*, de 1926. Já é um lugar de contraponto, de verticalização, de maior vigor intersubjetivo. Essa intersubjetividade absorve e reprograma o mundo exterior, sem cair na poetização melodramática ou concessiva nem ceder à palavra esquálida e anêmica.

É fundamental perceber que, nesse primeiro momento, embora a pressão dos resíduos românticos seja enorme, Meyer vai se descartando progressivamente do melodramático dos primeiros versos e construindo uma poesia à distância daquele espólio, relevante porém perigoso. A “Balada para os carreteiros”, dentro desse equilibrado esforço de despojamento, envereda pela prosa adentro. Depois do intervalo sublime do “Poema das rosas”, e ainda nostálgico da literatura absoluta, o poeta cósmico anuncia: “Eu vi a luz nascer pela primeira vez no mundo.”

Em seguida o tom cai, na pausa menos convincente de *Duas orações*, de 1928. A programação auditiva e visual sofre uma espécie de parada cardíaca. Quase simultaneamente o ritmo coronário se refaz, e Meyer publica o seu livro de mais ampla repercussão, *Poemas de Bilu*, de 1929. O fantasma romântico – título do livro do nosso saudoso José Guilherme Merquior – o acompanhará para sempre, ao ponto de se assumir por inteiro em um de seus últimos versos: “Eu por mim conservarei o dom das lágrimas”, disse ele.

É fundamental acrescentar que no escritor sóbrio essa preocupação ainda é um ato contido, jamais exposto à visitação pública. Não há, portanto, uma inundação das lágrimas. Há um controle moderno da lágrima, uma espécie de gestão da lágrima. Difícil gestão, porque a lágrima é por ela mesma incontrolável. Este verso se encontra coincidentemente no livro *Literatura e poesia*, de 1931, uma metalíngua colorida, onde ele pôde gravar o seu saber resumido e deixar claro o alto teor poético de sua prosa. Vale a pena transcrever um trecho emblemático dessa obra de Augusto Meyer, das mais fascinantes e das menos conhecidas. Diz ele:

“Lucidez de manhã, quando as idéias voam com asas de luz e não pousam. Toda a idéia que pousa morreu. No momento em que ela fechar as asas minha sombra descera sobre mim. Toda idéia que voa vive. Toda idéia que eu agarro é um punhado de cinzas. Que seria de mim se eu achasse o caminho?”

Vê-se que a obra toda de Meyer é este contraponto entre prosa e poesia. Essa destruição, essa dinamitação do limite. A prosa guarda, revela uma extrema palpitação poética e a poesia não ultrapassa certos limites, o que implicaria uma poetização de gosto duvidoso. As *Folhas arrancadas*, de 1940, e *Últimos poemas*, de 1950, são livros que completam o percurso, sempre em íntima conexão com o trabalho ensaístico, porque a obra de Augusto Meyer se desdobra em duas frentes: a da produção de linguagem e a da compreensão do fazer literário. Ele é, portanto, um produtor de linguagem, um inventor. Um inventor que se serve da palavra para inventar. E é também um grande entendedor do fazer literário, alguém que reflete o tempo todo, que pensa cada palavra que escreve.

Diversa e múltipla, sua obra abriga estudos modelares sobre questões e autores de culturas outras. O núcleo principal do seu entendimento hermenêutico se reparte entre Luís de Camões, Arthur Rimbaud e Machado de Assis. Ao autor de *Os Lusíadas* ele consagrou uma série de textos e de aulas-texto, reunidas no livro *Camões, o bruxo e outros estudos* (1958). Meyer entende como ninguém dos bruxos, porque ele próprio era um bruxo. Um bruxo dissidente, alternativo, talvez até com sotaque, porém um bruxo. No caso, alguém que fala *para* e *com* além da razão. O bruxo seria, assim, aquele que pôs a serviço, à disposição da língua, pela via da linguagem, impulsos intersubjetivos ainda não catalogados pelos códigos retóricos. Por essas e outras razões, Meyer inscreve Camões no cerne do Renascimento.

Deixando de lado os sinais de crise, há duas maneiras recentes de ler Camões: uma, é fazer opção do Camões no coração do Renasci-

mento pleno; outra, é ler Camões a partir do saque de Roma, a partir da crise do Renascimento, quando emerge o estilo de oposição à estética do Renascimento pleno, que se chama Maneirismo. É um estilo mais cerebral, ainda não é o Barroco. O Maneirismo é introvertido, o Barroco é extrovertido; o Maneirismo é cerebral, o Barroco é passional. De maneira que por todas essas razões Meyer preferiu ver o grande construtor que há em Camões. Ele abandonou esse possível Camões de braços dados com o Maneirismo. Meyer deslinda Camões e o conjunto de recursos expressivos que, ouvindo a época e o seu “saber de experiência feito”, ele pôde criar e recriar.

Já em Rimbaud, no *Le Bateau Ivre – Análise e interpretação* (1955), vem a ser a modernidade absolutamente moderna. Tem um verso famoso de Rimbaud que diz “É preciso ser absolutamente moderno” (*Il faut être absolument moderne*). E já esse sintagma “absolutamente moderno” seria uma contradição, em termos, como diria o famoso filósofo de Königsberg: “Ou somos modernos, e já deixamos de ser absolutos, ou somos absolutos e não conseguimos ingressar definitivamente na modernidade.”

É o caso de Rimbaud. Ele chega quando a literatura absoluta começa a se retirar de cena e os primeiros sinais de incerteza foram e são divisados no horizonte. Em ambos os casos, Meyer pratica uma estilística comparatista amparada no dispositivo de segurança do domínio das fontes. Ele recolhia os traços do estilo, cotejava com as fontes e elaborava a sua compreensão crítica. Ele denominou essa operação metodológica de “volta ao texto”, desgarrado e abandonado pelo olhar impressionista. Por um instante, na história da crítica, ou na história da compreensão literária do Ocidente, em que o olhar era fundamentalmente impressionista – não que esse olhar impressionista fosse totalmente destituído de verdade, ele dispunha de uma riqueza perceptiva que não se pode ignorar completamente, mas ele não dispunha de instrumentos críticos, não era um conhecimento aparelhado, era

mais um conhecimento sensorial — e, graças ao vigor crítico de Augusto Meyer, ele se converteria à volta ao texto, uma espécie de volta adiante, que culminaria nas suas análises de Machado de Assis.

Augusto Meyer se insurge contra o que seria uma crítica preventiva e pressuposta. Adverte ele, no seu *Machado de Assis* (1958):

“Mas o grande perigo da crítica é um dedutivismo ingênuo que, partindo de uma prenoção, acha no seu campo de pesquisas apenas aquilo que procura.” Como se a crítica preexistisse à relação crítica, antecederse o contato com o objeto, sobretudo com o objeto-sujeito, como é a linguagem literária.

Meyer acredita na análise, porque acredita no texto, e percebeu desde o início que a crítica é uma situação relacional e o método não é um procedimento milagreiro. Isto quer dizer que, para Meyer, a crítica pressupõe contato com a obra, mas não como o pressupõem alguns *scholars* que se excederam, nas últimas décadas, nas universidades estrangeiras, sobretudo americanas, em trazer todos eles o seu método portátil e passaram a ler as obras literárias em função de uma programação anterior ao contato. Não. O que existe no crítico é um conjunto de hipóteses, de possibilidades reais de trabalho, esperando exatamente os sinais que serão emitidos da obra literária. Não para concluir ou para antecipar-se àqueles sinais, mas para estabelecer uma parceria criadora com esses sinais que a obra vai emitindo — às vezes vermelho, às vezes verde, às vezes amarelo. Em qualquer hipótese, são sinais que estabelecem uma cumplicidade com o olhar crítico. Então, a crítica não é uma operação individual, é um contrato de trabalho. Ela vive exatamente dessas conexões íntimas no interior da obra, às vezes difícil, porque às vezes a obra é silenciosa. Então ela é parcimoniosa na emissão desses sinais. O crítico, portanto, precisa estar atento para saber, quando for o caso, ler o silêncio.

No pórtico do seu livro sobre Machado de Assis, editado pelo inesquecível mercador de livros que foi Carlos Ribeiro, tem-se logo uma frase penetrante de Augusto Meyer sobre o Bruxo do Cosme

Velho: “Fez do seu capricho uma regra de composição”, diz ele. Capricho e regra, dois pólos intercomunicáveis de uma aventura insólita e desconcertante, levada a efeito sob o império das leis chamadas de misteriosas. As leis misteriosas ocupam um espaço que ultrapassa a própria normatividade vigente ou os códigos vigentes nas diferentes poéticas.

Meyer descreve com precisão as leis que presidem a elaboração poética camonianiana, sem contudo resvalar na obsessão legislativa. Ou seja, ele sabe servir-se da norma e manter a distância com relação à obsessão legislativa da norma. Empreende o uso heterodoxo da razão, ela mesma infiltrada de desrazões. Ou seja, ele já não opera com um padrão hegemônico de razão, aquele que dominou a conquista do Ocidente, sobretudo do Ocidente moderno e que leva a ciência e a tecnologia às últimas conseqüências. Ele percebe que a razão pode ser uma construção também plural. Ele desdobraria uma espécie de racionalidade aberta e já não uma racionalidade absolutamente fechada.

Daí o seu empenho ao constatar, em *A forma secreta* (1965), o verdadeiro significado de “ranger de cataventos”, ao que eu acrescentaria, com todo respeito a este outro bruxo que é Jorge Luis Borges, que *A forma secreta* é quase um doce pleonasma. Toda forma que se preza é secreta, guarda a dimensão do não-dito, pedaços de vida protegidos pelo ocultamento. O que não é secreto, em hipótese alguma, é o escândalo.

Isto significa que Meyer, mais uma vez, procura ler as coisas que estão em cima das estruturas poéticas, aquelas que se ocultam, que pertencem ao domínio do não-dito, mas que às vezes decidem a sorte do dito, do que é dito. A ironia é capaz de assumir formas inesperadas e nem sempre necessariamente corrosivas. No crepúsculo da modernidade, alguma coisa como a derradeira volta do circuito, Machado e Meyer assistiram – não creio que impávidos, face à capacidade de prever de que eram dotados – ao destaque da vertente cáus-

tica do Modernismo, ou seja, aquele lado da modernidade que se empenhou o tempo todo em fazer a crítica do edifício compacto da modernidade plena.

Essa modernidade não tardou muito para assinar um protocolo de cooperação com o pessimismo. A literatura plena se debilita, se desplenifica. Apesar de ressaltar, pela voz do seu Machado, o descrédito da aventura literária e a miséria das interpretações, Augusto Meyer apostou na literatura até o fim. Até mais não poder.

O próprio pessimismo, que Machado e Meyer dividiram de modo desigual, não teria sido uma forma de confiança, uma espécie estranha e chocante do niilismo positivo? Há quem diga que sim. Lembro-me de que, uma vez, Albert Camus disse que dentro de todo não há um sim. Então, o aparente pessimismo, o niilismo contundente, no caso de Meyer, era uma forma de construção. Os pessimistas agem, põem vida na negação, mesmo que desoladamente.

Augusto Meyer é um homem de letras na mais alta acepção da palavra. Nem superestimou as articulações de arte e sociedade, nem aplaudiu a mágica dos prestidigitadores. Meyer compreendeu a literatura como entidade pluridimensional, constituída de diferentes dimensões; multidisciplinar, formada por diferentes disciplinas: a filosofia, a história, a teoria literária, a psicologia e tantas outras disciplinas, superiormente oblíqua e dissimulada. Por isso ele se entendeu tão bem com Capitu. Por isso percebe que “Capitu atravessa o livro numa névoa de mistério”.

Capitu é a literatura, é o impulso vital, é a complexidade do real. É inútil submetê-la ao julgamento mecânico de qualquer tribunal moralizante. A visão monofocal não é capaz de ler o paradoxo. A literatura, como a vida, é constituída de relações perigosas, de perguntas sem respostas. É indispensável dispor de percepção aparelhada. E tanto Machado quanto Meyer dispunham. E foi assim que Augusto Meyer retirou a sua singularidade da sua pluralidade.

Augusto Meyer, leitor de Machado de Assis

TANIA FRANCO CARVALHAL

É para mim, sem dúvida, uma honra e motivo de grande satisfação participar das homenagens que a Academia Brasileira de Letras presta a Augusto Meyer no centenário de seu nascimento. Agradeço, pois, o convite para dirigir-vos a palavra e evocar, simultaneamente, o escritor gaúcho e aquele que foi fundador desta Casa, casa na qual, certamente, Meyer deveria sentir-se muito bem, entre pares e entre lembranças do Bruxo do Cosme Velho. Como disse o poeta gaúcho Athos Damasceno Ferreira, na ocasião em que Meyer assume, em 1960, a Cadeira 13 desta Academia, em uma frase um pouco jocosa, mas muito feliz, indicativa da familiaridade com os livros e do bem-estar que Meyer sentiria em estar na Academia, pronunciando esta frase que se tornou antológica e passou a ser corrente nos pagos: “O fardão ser-lhe-á simples pijama.”

Por sua vez, Manuel Bandeira saudou o ingresso de Augusto Meyer em uma crônica na qual ele expressa a alegria de tê-lo como companheiro na Academia, chamando-o afetuosamente de “Bilu”, “ve-

Doutora em Letras pela USP; professora titular da UFRGS e professora visitante no país e no exterior. Tem doze livros publicados, dos quais três sobre Augusto Meyer: *O crítico à sombra da estante*, *A evidência mascarada e Augusto Meyer*, coleção Autores Gaúchos, e a sair, pela ABL, *Os pêssegos verdes*, coleção de ensaios dispersos. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 9 de abril de 2002, no ciclo *Centenário de nascimento de Augusto Meyer*.

loz”, “malabarista metafísico”, “grão tapeador parabólico”, da mesma forma como o eu lírico assim se designou na “Canção encenada”, poema que está no livro de 1929.

Quero evocar ainda duas outras referências: o belíssimo discurso de Tristão de Ataíde, na saudação a Meyer em sua posse nesta Academia, e também o belo texto de Francisco de Assis Barbosa, que assumiu justamente a Cadeira I3, que havia sido ocupada por Meyer, após o seu falecimento, e que se intitula “Posso sentar-me na Cadeira I3”.

As relações de Augusto Meyer com esta Academia iniciaram bem antes, quando ele ganha o Prêmio Machado de Assis, em 1948, pelo livro que publicara no ano anterior, *À sombra da estante*, e pelos estudos e ensaios que já havia publicado sobre Machado. Dez anos depois, em 1958, justamente no ano comemorativo, vai tornar-se o primeiro presidente da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis, instalada no dia 8 de abril daquele ano, com a participação, na diretoria, também de Plínio Doyle, como secretário-geral, Carlos Ribeiro, como primeiro-secretário, e Manuel Esteves na condição de tesoureiro. Portanto, não encontrei outra forma de homenagear Augusto Meyer do que a de evocá-lo, aqui, neste momento, na posição de leitor de Machado de Assis.



Associar Augusto Meyer a Machado de Assis significa entender que não haveria outra perspectiva que melhor identificasse o crítico-poeta (ou o poeta-crítico) do que a de situá-lo em estreita relação com o autor a cuja análise dedicou mais interesse e constância. Do mesmo modo, não haveria para Meyer outra posição que não a de leitor, pois viveu “à sombra da estante”, dedicado à leitura e à compreensão das obras. Por isso é natural que adote, como epígrafe do livro

de 47, intitulado *À sombra da estante*, o verso de Baudelaire: “Mon berceau s’adossait à la bibliothèque”,¹ deixando perceber a sugestão que ele empresta ao título do volume.

Foi sem dúvida Meyer um leitor sistemático e seletivo, com preferências consolidadas e raro equilíbrio entre a tradição e o novo, atento às publicações que ampliavam, cada vez mais, sua erudição e campos de conhecimento.

Além disso, o fato de ter sido um leitor exemplar e constante da obra machadiana é indicativo de sua inclinação para os grandes observadores da alma humana, como Machado, Proust, Dostoievski e Pirandello, autores com os quais tinha afinidades, pois privilegiaram a investigação psicológica e exploraram, cada um a seu modo, o desdobramento e a dissociação da personalidade. Neles o crítico apreciava sobretudo o deslocamento do eixo da ação para o da introspecção.

Nesta dupla condição, leitor e crítico de Machado, Augusto Meyer assume a posição adequada a seu temperamento e à forma de estar no mundo que lhe agradava, a de uma vida entre livros.²

Carlos Drummond de Andrade, em artigo de 1970, ao homenagear o escritor falecido havia pouco apontava essa afinidade, esboçando-lhe o retrato: “Caberia num livro? Imagino-o transformado no livro de si mesmo: volume fino, alongado, de elegante encadernação, tipos escolhidos, vinhetas desenhadas por um diabinho renascentista que, aqui e ali, pusesse um toque de Bilu no contorno das figuras. Livro que fosse a síntese de uma biblioteca sem obras indigestas, cultura presente como atmosfera ou água de beber.”³



Por sua vez Josué Montello percebeu bem que a convivência com a obra machadiana identificava o crítico, estabelecendo a relação entre o intérprete e o interpretado. No artigo “Uma profecia de Ma-

¹ Baudelaire, Charles. “La Voix”, *Pièces diverses*. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, 1954, p. 229.

² Evoque-se que Meyer foi diretor da Biblioteca Pública do Estado do RS, em Porto Alegre, de 1935 a 1937, quando muda-se para o Rio de Janeiro e se torna primeiro diretor do Instituto Nacional do Livro, que irá presidir por duas vezes, a primeira até 1956 e a segunda de 1961 a 1967.

³ Andrade, Carlos Drummond de. “De Meyer a Bilu”. *Jornal do Brasil*, 16.7.70, p. 8.

chado de Assis”,⁴ comenta que o mestre, no capítulo LXXI das *Memórias póstumas*, profetizou que um senhor magro e grisalho, em 1950, se inclinaria para descobrir-lhe o senão do livro. Para Montello, Machado teria adivinhado a figura esguia de Augusto Meyer, debruçado nas páginas do romance “a esmiuçar-lhe o pensamento na volúpia da boa leitura”. Observa que a profecia machadiana está certa quando “alude à paixão dos livros, que é o traço dominante da personalidade de Augusto Meyer, e ainda quando no-lo mostra a ir e vir pelas linhas impressas”.

A continuidade das leituras da obra de Machado consagra a idéia de que um livro se desdobra no tempo e nele adquire, por força das leituras que o renovam, outros sentidos. Por isso dirá: “Impossível imaginá-lo senão em andamento no tempo, avultando ou decrescendo de importância, quase esquecido às vezes, para ressurgir mais tarde, transfigurado à imagem de outras gerações.”

Essa observação crítica sobre Machado de Assis pode ser aplicada hoje com relação ao próprio Meyer. A bela metáfora da obra que atravessa o tempo, revivida a cada passo pela ação da leitura que lhe injeta novo alento e interpretações, serve igualmente para o escritor gaúcho. Retomar sua obra, lê-la nas diversas formas em que se expressou – poesia, relatos de memória, crônicas, ensaios críticos – é perceber que ela se organiza graças a uma lei de reflexos que garante a unidade deste universo literário. Tomá-la em uma de suas facetas é ainda aludir às demais, associadas todas por um singular traço de estilo caracterizado pela elegância e naturalidade da expressão. Do mesmo modo, reler seus estudos sobre Machado de Assis significa perceber como seu pensamento, sem perder a segurança das primeiras intuições, se vai enriquecendo nos modos de ler e nas indagações diversas a que submete o objeto de análise.

Vê-se, então, por que a obra de Machado seria para Meyer um desafio de vida inteira. Como leitor ele assim julgava: “Os anos vão

⁴ Montello, Josué. “Uma profecia de Machado de Assis”. Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, 23.6.60.

passando e Machado de Assis cresce cada vez mais. Avulta e abre em derredor um vazio de solidão como certas árvores gigantescas da selva que, fundidas de perto na mesma profusão de troncos e folhagem, contempladas a grande distância, esgalham lá no alto e dominam o recorte das grimpas mais sobranceiras.”

Com essa imagem, Augusto Meyer inicia o artigo “Trecho de um posfácio”, escrito em 1958, que pensava juntar à tradução de E. Percy Ellis intitulada *Posthumous Reminiscences of Bras Cubas*, prevista para publicação pelo Instituto Nacional do Livro em 1955. Por isso ressalta ali que a obra machadiana “representa um momento único na história da literatura americana”, procurando vê-lo em contexto maior que o da literatura nacional. Antecipa, portanto, o que reconhecerá Carlos Fuentes em *Valiente Mundo Nuevo* ao dizer que a “Indo-Afro-Iberoamérica tiene un solo gran novelista decimonónico: el brasileño Machado de Assis”. No mesmo texto observa que “*Las Memorias póstumas de Blas Cubas* es la más grande novela iberoamericana del siglo pasado, y sus enseñanzas libérrimas sólo serán entendidas, en el continente hispanoparlante, hasta bien entrado el siglo XX.”⁵

Para Meyer, portanto, “Machado de Assis continua a ser o ‘único’ na história da literatura brasileira”, dada a singularidade de uma obra que não cabe nas classificações rotineiras, mas também único e singular dentro da literatura latino-americana. Mestre da síntese, Machado recusou os caminhos batidos e também soube desprezar o imediato, ao compreender, como diz o crítico, “que a arte não é só uma longa paciência, é uma escola admirável de verdade e probidade, um rude imperativo de renúncia”.

As passagens aqui transcritas são reveladoras da admiração de Augusto Meyer pela obra machadiana e dos motivos por que ele converteu o autor em objeto constante de sua indagação crítica. Neste sentido, não seria por acaso que inaugura sua produção ensaística com o *Machado de Assis*, de 1935,⁶ nem que em todos os seus li-

⁵ Fuentes, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 45.

⁶ Meyer, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre, Editora Globo, 1935 [In: *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1958].

vros posteriores, — à exceção de *Prosa dos pagos*,⁷ cujo tema é a literatura gaúcha, — haja estudos sobre o criador de Brás Cubas. Tantos foram os textos de exegese dessa obra que os reuniu no livro *Machado de Assis. 1935-1958*.⁸ Os vários estudos ali inseridos são de épocas diversas, indicativo da forma como se organizavam seus livros, ou seja, como reunião de ensaios antes publicados na imprensa. Por isso eles são descontínuos, traduzem a inquietação crítica de determinados momentos, não adotando uma orientação exclusiva de análise. Cada capítulo é um todo estruturado, independente de outro, não havendo unidade formal na composição do volume. No entanto, preservam a coerência resultante do encadeamento reflexivo e da adesão a certas idéias centrais que retornam em várias situações.

Como observou Antonio Candido ao comentar o livro *Preto & branco* na época de seu lançamento, em 1956, não seria “no vulto das obras que devemos buscar a unidade e amplitude de seu espírito, mas na atitude geral, na matriz de sensibilidade e pensamento que informa os ensaios”. E acrescenta: “Há nele uma corrente sólida e brilhante de pensamento crítico, da qual os estudos realizados emergem como pontas extremas, afloramentos, cuja reunião evidencia a envergadura profunda. Por isso, ainda que não escreva um livro volumoso, Augusto Meyer é, e ficará, em nossa história literária, como um dos mais altos críticos, um dos espíritos mais penetrantes e fecundos.”⁹

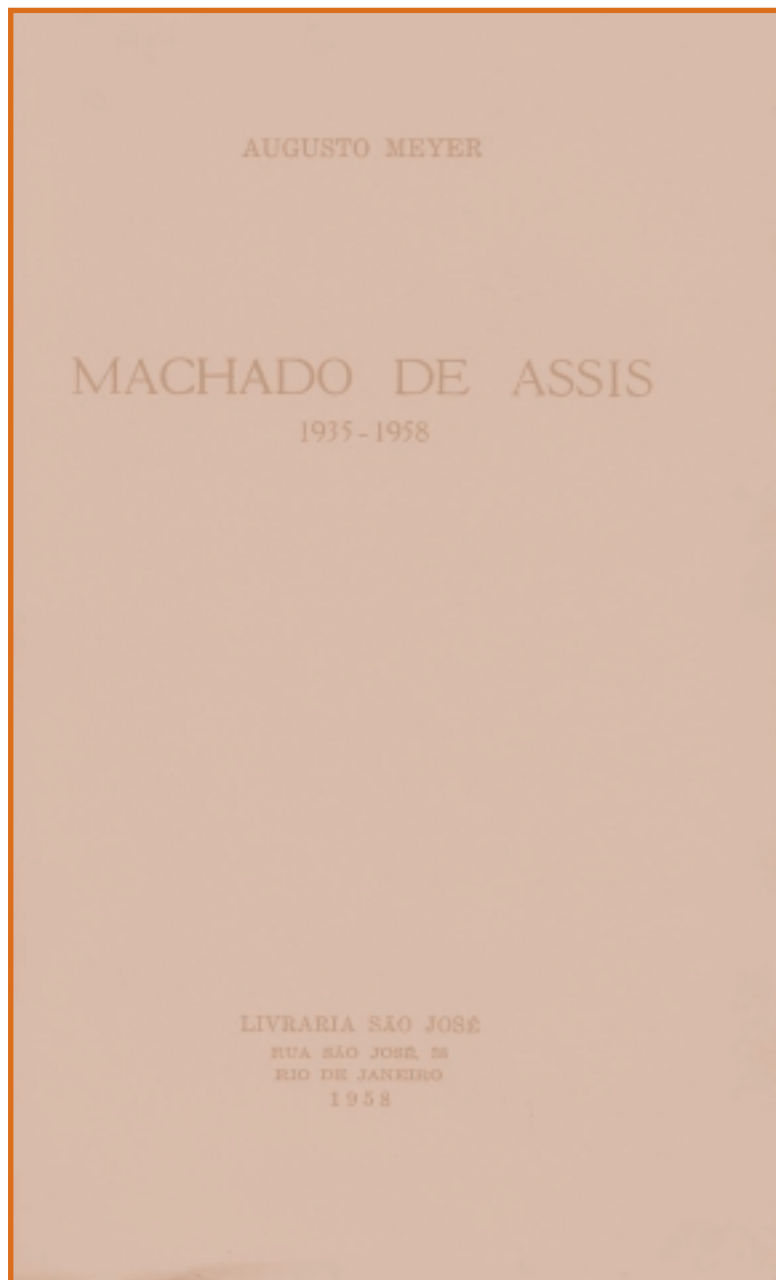
Concluiu dizendo: “Para completar e garantir a unidade, vem o estilo, graças ao qual tudo isso vive e se torna bem comum. Não sei de quem escreva, no Brasil, com mais elegância e, ao mesmo tempo, naturalidade, obtendo uma expressão logicamente adequada, sem deixar de ser poética e imaginosa, tanto na seleção dos adjetivos quanto na elaboração dos conceitos ou das imagens, discretamente inseridas.”



⁷ Nesta obra, Machado é ainda referência no ensaio sobre Alcides Maya, autor de *Machado de Assis. Algumas notas sobre o “humour”*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Jacinto Silva, 1912, reeditado pela Academia Brasileira de Letras em 1942.

⁸ Meyer, Augusto. *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.

⁹ Candido, Antonio. “Literatura”. Augusto Meyer, *Preto & branco. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, nº 60, 14.12.1957, p. 2.



Folha de rosto da 1ª edição de *Machado de Assis*.

Vinte e três anos de fidelidade ao estudo da obra machadiana estão representados no volume de 58. De acordo com a indicação que titula cada bloco, o primeiro corresponde ao ensaio de 35, que, juntamente com o de Lúcia Miguel Pereira, em 1936, significa uma verdadeira cisão na crítica machadiana. Abandonando o Machado oficial, e sob a ótica do “homem subterrâneo” de Dostoiévski, Meyer procura desvelar o que para ele se oculta na trama da obra. Além disso, ao aproximá-lo de um grande autor da literatura ocidental, situa Machado em outra dimensão que não apenas a da literatura brasileira. Esta seria uma preocupação constante, manifestada igualmente no confronto com Sterne, Xavier de Maistre, Lawrence e Swift, nos estudos de 22 e que estaria, certamente, relacionada com a posição “única” que lhe atribuía no contexto nacional. Como dirá mais tarde: “Se não possui a frescura alencarina, por exemplo, o dom generoso da fantasia arejada e plástica, soube suprir a falta com o método mais rigoroso de composição; transformou uma prosa de aparência modesta e remediada num riquíssimo instrumento de sugestões e modulações.”¹⁰



Segue-se o estudo de 1947, sob a inspiração da crítica de Alcides Maya. O terceiro e último conjunto, globalmente designado de “Presença de Machado de Assis. 1938-1958” compreende estudos incluídos em *À sombra da estante* (1947), mas produzidos bem antes. Integra ainda outros publicados em *Preto & branco* (1956) e alguns de 1958, como as partes de um alentado ensaio que, com o título “De Machadinho a Brás Cubas”, apareceu na *Revista do Livro* do Instituto Nacional do Livro, em II de setembro de 1958, edição especial comemorativa do cinquentenário da morte de Machado de Assis. No livro da São José, esse texto está desdobrado em três, intitulados res-

¹⁰ Meyer, Augusto, 1958, p. 221.

pectivamente de “Uma cara estranha”, “Presença de Brás Cubas” e “Trecho de um posfácio”.

Nesta perspectiva de resgate dos textos, ressalte-se que seus primeiros estudos críticos, publicados em *O Exemplo – Jornal do Povo*, de Porto Alegre, em 1922, sob o pseudônimo de Guido Leal, se ocupam com “As idéias de Brás Cubas”.¹¹

Três anos depois, ao iniciar a militância crítica no jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, o fará com dois artigos sobre “Machado de Assis e a alma contemporânea”.¹²

Finalmente, os últimos ensaios sobre Machado, em sua maioria reunidos em *A forma secreta*,¹³ com os títulos de “Sílvia e Sílvia”, “Pratiloman”, e “A casa de Rubião”, iniciam a parte do livro denominada de “O aprendiz grisalho”.

Assim, do despertar da vocação crítica, nos anos 20, à plena maturidade dos anos sessenta, Meyer foi um fiel leitor de Machado. O percurso crítico indicado nas datas do livro de 58 pode, portanto, ser ampliado para sua conta real: de 1922 (o primeiro texto sobre Machado publicado) a 1965 (ano da edição de *A forma secreta*) são 43 anos de leituras continuadas da obra do autor de Brás Cubas.

Essa constância é que nos permite hoje acompanhar o percurso crítico do autor na evolução de seus estudos machadianos. Neles, o crítico se identifica. Neles, ele se confronta consigo mesmo. É o que interessa aqui examinar.

~ I. Os estudos da fase inicial (1922 a 1935)¹⁴

No texto “Um desconhecido”, que encerra o volume *Machado de Assis. 1935-1958*, publicado pela Livraria São José, Meyer busca seu interlocutor preferido em uma biblioteca, no “silêncio do gabinete”. “Pois”, como define, valendo-se de outra bela metáfora, “uma bi-

¹¹ Os dois artigos citados foram publicados, respectivamente, em 17.9.1922 e 24.9.1922.

¹² Os artigos foram publicados no referido jornal em 01.II.1925 e 12.II.1925.

¹³ Meyer, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro, Lidador, 1965.

¹⁴ Procurei estudar em profundidade a crítica de Meyer, desde seu início, no livro *O crítico à sombra da estante*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1976.

biblioteca é antes de tudo solidão e silêncio, o silêncio das vozes desencontradas e a solidão dos grandes ajuntamentos.”¹⁵

Ali, uma vez mais, Machado revive diante do seu exemplar leitor para dizer-lhe, num fio de voz: “Ouça, menino, cada alma é mais do que um mundo à parte em cada peito, é um enigma para si própria...”

Curiosamente, no último texto do livro de 58 se recompõe a situação inaugural do processo de deslinde a que Meyer submeteu permanentemente a obra de Machado de Assis, fazendo-nos voltar ao ensaio de 35 e aos primeiros estudos. Já aí o encontramos no pleno exercício da crítica como leitura, considerada como decifração da obra, sempre metaforicamente designada como enigma. Ressaltei esse aspecto ao examinar um dos livros mais notáveis de Meyer, *A chave e a máscara* (1964),¹⁶ no qual, desde o título, a associação consciente das duas palavras deixa transparecer ao mesmo tempo um conceito de crítica – chave – numa função desveladora, e um conceito de obra literária – máscara, em seu caráter ambíguo e encobridor. Nesta perspectiva, é fácil entender a atração do crítico pela obra machadiana, pois este cultivou, como poucos, “a arte da dubiedade e a falsa transparência da máscara”.¹⁷

Portanto, como anota no texto de 35, “em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade.”¹⁸

Toma, então, o traçado das personagens para identificar o autor. Flora, segundo ele, aludiria a Machado na medida em que “hesita entre Pedro e Paulo como o pensamento do autor, entre uma escolha e outra que a suprime”. Todo o pensamento de Machado “se corporifica nessa figura de mulher, *chave* de sua obra perversa e perfeita”.¹⁹ Da mesma forma, considera Brás Cubas um pretexto e, no romance, “o senão do livro é o senão de si mesmo”.²⁰

¹⁵ Meyer, Augusto. *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, p. 235.

¹⁶ Carvalho, Tania. “Meyer, a chave e as máscaras” In: “Dez anos sem Augusto Meyer”, *Caderno de Sábado, jornal Correio do Povo*, 12.7.1980, p. 16.

¹⁷ Meyer, A. *Machado de Assis*, 1958, p. 224.

¹⁸ Meyer, A. 1958, p. 13.

¹⁹ Meyer, A. 1958, p. 41.

²⁰ Meyer, A. 1958, p. 17.

O interesse desse ensaio, ainda hoje, reside pelo menos em dois aspectos: primeiro, o de sua repercussão no conjunto da crítica machadiana, nela introduzindo a orientação psicológica na análise, o que inaugura uma nova maneira de interpretá-lo e, depois, sua importância na evolução do pensamento crítico de Meyer. O pioneirismo do ensaio se expressa na boa aceitação que ganha na época de sua publicação. Sobre isso leia-se Lúcia Miguel Pereira na 3ª edição de seu *Machado de Assis*, em 1944, ao confrontar o estudo de Meyer com os de Alcides Maya (1912) e Alfredo Pujol (1917) e em seus ecos posteriores, e veja-se Afrânio Coutinho em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1960) onde ressalta o caráter inovador desse trabalho.

Cumprе acentuar que a intenção de desvelamento que move o crítico não elimina a admiração e já estão aí, nesses primeiros estudos, fixados alguns conceitos que o crítico deverá retomar em textos posteriores: a dificuldade de classificar os romances machadianos no âmbito da ficção, a tendência a visualizar o autor sob as personagens e sob a figura de um narrador que dita as regras do texto, a intenção de traçar o seu perfil psicológico, reconhecendo o pessimismo e o niilismo de uma personalidade complexa e contraditória. Além disso, reitera a valorização do estilo machadiano, que adotou um processo particular de sempre subtrair palavras em busca da síntese, como se dissesse “uma de menos, uma de menos”.²¹

~ II. A obra machadiana, uma “virtualidade em andamento”

Ao reler Machado de Assis ao longo dos anos, Meyer redimensiona suas posições críticas, adotando outras modalidades de leitura. Os caminhos serão sempre os sugeridos pela própria obra, em perfeita empatia entre analista e objeto analisado. Deste modo, há uma contínua retomada dos textos que acrescenta a cada passo outros

²¹ Meyer, A. 1958, p. 238.

elementos interpretativos. Cada releitura é uma redescoberta. Por isso dirá que “ele ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura”.

Na primeira versão do estudo “Machado de Assis, 1947”, que abre o segundo bloco do volume, o título era bastante elucidativo com relação a seu conteúdo: “Sugestões de um texto” aludia diretamente ao estímulo crítico provocado pelo estudo de Alcides Maya sobre o *humour*. No volume, Meyer guarda apenas a indicação da data de sua publicação. Nesse ensaio, procura examinar como a crítica constrói a imagem oficial do escritor, comentando que sua sobrevivência depende “do compromisso entre o medalhonismo e a singularidade, é um equilíbrio instável que oscila entre o ser e o deixar de ser e constantemente se desfaz para refazer-se”. O trabalho da crítica, portanto, incide justamente no processo de modificação, de deformação, de renovação do sentido da obra “porque mudou o ângulo de interesse e são outros os motivos nela contidos que fixam de preferência a atenção dos novos intérpretes”.²²

Outro aspecto chama sua atenção: as questões ligadas à criação literária. Nesse contexto acentua a importância do processo de dissociação literária, pois o escritor “quando escreve, deixa as virtudes quotidianas no tinteiro. No ato de escrever, ele já não é o homem, produto moral e social de todos os dias, mas uma libertação e às vezes uma superação de si mesmo. Em parte”, dirá, “uma errata de si mesmo”.²³

Os textos seguintes, “Da sensualidade” e “Capitu”, foram igualmente publicados no livro de 47. Ambos são reflexões inspiradas em Lúcia Miguel Pereira, a quem o primeiro deles é dedicado. Em setembro de 1935, por ocasião da publicação do ensaio de Meyer, a crítica escrevera: “À exceção de dois pontos que creio primordiais para o entendimento do maior escritor brasileiro – a sensualidade e a timidez – todos os seus aspectos foram abordados, com grande

²² Meyer, A. 1958, p. 119.

²³ Meyer, A. 1958, p. 110.

compreensão, pelo crítico rio-grandense.”²⁴ Este comentário deu origem certamente ao estudo sobre a sensualidade.

Os demais trabalhos do último bloco são os incluídos em *Preto & branco* (1956). Eles tomam, em seu conjunto, uma feição quase ficcional. Em textos como “Os galos vão cantar”, “O enterro de Machado de Assis” e “Um desconhecido”, Meyer procura recriar a figura do escritor e, diante de sua morte física, pensar como se dará sua permanência no gosto e na imaginação dos leitores. São textos como esses que justificam o parecer de Otto Maria Carpeaux, que reconhecia a força criadora da crítica meyeriana capaz, como observa, de “criar o seu objeto”.²⁵

Nesses textos, irá também consolidar sua concepção de leitor, cuja função ganha cada vez mais importância. Desaparecido o escritor, a crítica assume um papel fundamental no processo literário, pois lhe cabe assegurar a sobrevivência das obras. Dirá, então, que “quando os olhos são ricos, até os livros medíocres podem reviver, transfigurados”. É em Machado que Meyer encontra essa sugestão, pois o autor de *Dom Casmurro* tinha consciência desse fato ao dizer: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos.”²⁶

Diante disso, a “vaguidade” da obra machadiana é um dos seus grandes atributos, por solicitar a cada momento a colaboração direta do intérprete e o envolvimento dos leitores. Daí o seu “enigmatismo” ser “voluntário”.

Como se percebe, Meyer completa um círculo nos textos reunidos em 1958: retoma, sob outro prisma, a questão inicial da obra como enigma e reitera a relação entre ela e o leitor.

²⁴ Pereira, Lúcia Miguel. Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias*, 15.9.1935.

²⁵ Carpeaux, O.M. “O crítico Augusto Meyer”, *Tribuna de Santos*, 29.7.1956.

²⁶ Meyer, A, 1958, p. 155.

~ III. Machado em variantes

Publicado o volume de 1958, não se esgota o interesse do crítico sobre a obra machadiana. Em seus dois últimos livros, *A chave e a máscara* (1964) e *A forma secreta* (1965), ainda são incluídos estudos que poderiam integrar um outro volume semelhante. No entanto, interessa ressaltar que o crítico se modifica. Sem descartar integralmente a orientação psicológica – é ainda o autor o “sistema vivo” segundo o qual a obra se ordena – a metodologia crítica incorpora um suporte teórico mais atual. Ao centrar-se na obra, chega ao autor desprezando as interpretações biográficas, mesmo que lhes reconheça uma certa utilidade secundária. Assim, observa: “Por mais oportuna que seja esta reação da neocrítica contra o exagero das interpretações biográficas, não devemos concluir daí pelo divórcio completo entre as duas formas de vivência; sem uma correlação de fundo, que sentido atribuíra tantos vestígios inegáveis de uma conexão íntima, da qual só restam, aliás, em nossa visão crítica, os destroços mais vagos – paralelismos, convergências, semelhanças oblíquas, deformações de imagens pelo meio refletor...”²⁷

²⁷ Meyer, A.
1958, p. 214.

²⁸ Integrada por
Antônio José
Chediak,
Antônio
Houaiss, Celso
Cunha e Galante
de Sousa,
publica, em
1960, a edição
crítica de *Quincas
Borba*.

²⁹ Meyer, A.
1958, p. 153.

Meyer apontara, ao final do volume de 58, para a relevância das edições críticas das Obras Completas, com uma séria revisão bibliográfica e crítica, que vinha sendo levada a bom termo pela Comissão Machado de Assis²⁸ e alertava para “a falta de uma sábia consciência metodológica em nossos arraiais literários, como vem observando Afrânio Coutinho”. Volta-se, então, para os aspectos formais do texto, ocupa-se com variantes e atenta para questões de linguagem, sob o influxo dos estilistas Leo Spitzer e Dámaso Alonso. Acentua, cada vez mais, a necessidade da leitura reiterada e sob diferentes ângulos, pois, como observa: “A obra de um grande escritor possui várias camadas superpostas, muitos degraus de iniciação, e só poderá ser conquistada em profundidade pouco a pouco.”²⁹

Certamente orientações novas estão na base dos estudos que examinam “o romance machadiano” sob o prisma da análise tematólogica, os cinco contos de Machado que se prestam para um estudo de psicologia da criação artística, as prováveis “fontes” do capítulo “O delírio”, a casa de Rubião em uma enseada de Botafogo, as variantes do *Quincas Borba*. Vê-se nesse último conjunto não só a incidência de teorias várias bem como a inclinação comparatista que se pode reconhecer na maioria dos estudos de Meyer. Os textos dos últimos anos de uma vida intelectual extremamente produtiva retomam diversos tópicos já analisados, a que são acrescentados novos elementos. A coletânea de dispersos que preparo, com o título de *Os pêssegos verdes*, deverá comprovar como Augusto Meyer foi, até o final, o leitor persistente e criativo de que os estudos sobre Machado de Assis serão sempre o exemplo mais perfeito e acabado.

Nesse contexto, o leitor exemplar se delineia com clareza, pois “ele é, em essência, um colaborador, um segundo autor, a completar as sugestões do texto e a encher de ressonância os brancos da página”. Como ainda comenta Meyer: “O leitor nunca inventa, nunca descobre, mas inserindo nessa descoberta a sua ressonância pessoal, consegue tocar nos limites da invenção. Neste sentido modesto, inventamos sempre o que descobrimos.”

Pode-se dizer, sem hesitação, que ele não apenas analisou Machado de Assis mas igualmente que ele o reinventou, pois sua crítica criativa toca os “limites da invenção”.



Augusto Meyer, em foto de 1930.
Porto Alegre, RS.
Coleção Família Meyer.



Augusto Meyer, um ensaísta da Comarca do Pampa

LUÍS AUGUSTO FISCHER

Em primeiro lugar, é preciso dizer que se trata de uma honra estranha o estar aqui, na Academia, para falar. Nunca na minha vida havia figurado a mais remota possibilidade de tal acontecimento, naturalmente devido às limitações, ao acanhamento e ao modo de ser de meu trabalho, mas também ao estilo de proceder da própria Academia, isso para não falar da falta de nexo entre uma coisa e outra, a Academia e a minha vida. Que estejamos agora aqui, e eu com a palavra, pode significar que a Academia se enganou, proporcionando-me uma ocasião descabida, ou que esteja eu menos distante da Instituição, porque ela está mais próxima de gente como eu, que vive na planície, por sinal a planície do pampa sulino.

Não sendo a pauta desta breve intervenção, porém, a busca das razões desta visita, paremos por aqui, aproveitando apenas para agradecer o convite e para prometer um esforço de raciocínio em

Doutor em
Literatura
Brasileira;
professor-adjunto
da UFRGS.

Autor de *Um
passado pela frente*,
estudo sobre a
poesia do RGS;
dos ensaios *Para
fazer a diferença e
Contra o
esquecimento e o
Dicionário de
porto-alegrês*.
Conferência
proferida na
Academia
Brasileira de
Letras, em 16 de
abril de 2002, no
ciclo *Centenário de
nascimento de
Augusto Meyer*.

torno de nosso tema, a que em seguida chegaremos. Evoco aqui, para fazer minhas, certas palavras de Graciliano Ramos, que nos começos de sua atividade escrita, ainda em sua terra natal, assim terminava um artigo para o jornal: “Se eu não puder ser-te interessante, leitor, que eu te seja útil.” É o que espero.



Vamos tratar de alguns aspectos da obra de Augusto Meyer, intelectual e escritor cujo centenário de nascimento esta Casa com muita justiça celebra, fazendo-o da forma adequada, a saber, debatendo seu legado. Legado que não é pequeno, nem irrelevante, e que ainda assim, em nossos tempos, é de difícil acesso mesmo a profissionais da área. (Fica aqui a sugestão, dirigida aos céus, de reedição de sua ensaística e de sua obra toda, tarefa que parece ter ficado estacionada em algum ponto do passado recente, quando a professora Tânia Carvalhal ofereceu um belo volume com as memórias de nosso homenageado.)

Mencionado o nome da professora Tânia, cabe um reconhecimento. Foi com ela que, exatos vinte anos atrás, este que agora fala estudou o ensaio em Augusto Meyer, numa disciplina do mestrado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua admiração pela obra de Meyer é, desde muito tempo, um dos fatores de divulgação do trabalho de nosso homenageado.

No ciclo de estudos que ora segue, minha opção pessoal recai sobre a parte referente ao Rio Grande do Sul. Dizendo melhor: coube-me a porção não pequena de trabalhos em que Augusto Meyer medita sobre a literatura e a cultura gaúchas, ambiente em que nasceu e tema que ajudou a formular criticamente. A tentativa aqui será a de, com base na leitura de sua ensaística, particularmente *Prosa dos pagos*, e de passagens de suas memórias, procurar detectar as constan-

tes da prática analítica de Meyer; com base em tal diagnóstico, procuraremos oferecer algumas considerações interpretativas, que talvez tenham algum interesse para além da mera curiosidade. Para registro: estamos referindo desde o título à conhecida categoria de Ángel Rama, o grande crítico uruguaio, que imaginava poder tratar a cultura e a literatura da América Latina a partir de comarcas supranacionais, como é o caso da Comarca do Pampa, que abrangeria – eu acho que abrange mesmo – a maior parte da Argentina, o Uruguai e o Sul do Brasil.

Já de saída, entretanto, cabe um registro. Meyer, como sabemos todos, foi um crítico que, na linguagem relativamente apressada da historiografia, se poderia chamar de “impressionista”, e que nós, para consumo momentâneo, talvez pudéssemos considerar, mais especificamente, como não-sistêmico, isto é, como um crítico a quem não afeiçoava o enquadramento dos tópicos que analisava em estruturas de significação e interpretação abrangentes, totalizantes, englobantes, preferindo ele, antes, o comentário focado, de uma parte, no próprio objeto de que se ocupava, naturalmente, e de outra, em uma meia dúzia de premissas mais ou menos universais, cuja vigência na obra em questão ele tratava de averiguar.

Isso significa dizer que nosso homenageado, tendo sido, como todos reconhecemos e as novas gerações precisam conhecer, um senhor comentarista da literatura, não era um intérprete que buscasse sistematização, nem na linha de um historiador da literatura, nem na linha de um teórico em sentido estrito, um formulador de sistema interpretativo. Por dever de honestidade, e mesmo por convicção de ordem epistemológica, devo dizer, entre parênteses, que nisso, permitindo-me agora uma intromissão mais ou menos impertinente, eu estou quase nas antípodas de Meyer. Não que eu seja critério para nada, naturalmente, mas cabe anunciar que meu ponto de vista é justamente aquele que busca sistema, que procura encontrar regularida-

des, particularmente em função de duas coordenadas, fáceis de mencionar e certamente difíceis de diagnosticar — a excelência estética e a relevância sociológica da literatura. Para dizer de modo sintético e poupar o tempo da platéia, diria que meu ponto de vista trata de enxergar o caminho formativo das coisas, usado o adjetivo no sentido postulado por Antonio Candido em várias partes, nomeadamente em sua *Formação da literatura brasileira*. Espero não cometer injustiças com nenhum deles.

Assim, o que teremos nos próximos minutos é um programa composto de: (a) um pequeno quadro de aferição da mentalidade analítica de Augusto Meyer, o que se poderia talvez nomear pomposamente como a epistemologia de nosso ensaísta; (b) diagnóstico do tratamento dispensado a Meyer às questões do Rio Grande do Sul, que se acompanha de certo quadro das referências em que ele se movimenta nessa matéria gaúcha, nessa época; e (c), finalmente, um comentário sobre o alcance e a vigência de tal tratamento e de tais referências no debate contemporâneo. A pretensão é muita, meu talento pouco, o tempo escasso; só resta esperar que a generosidade da platéia seja suficiente para chegarmos ao termo deste passeio.

~ A

Iniciemos por aqui: a um leitor atento da obra de Meyer poderá parecer um disparate o dizer que não alimentava ele o gosto pelas totalizações, se pusermos em destaque uma passagem de seu ensaio “Ciência e espírito histórico” em que o autor defende a superioridade da história “para alcançar a suma dos conhecimentos humanos”.¹ Sua visão, parece, está atravessada de idealismo, em vários sentidos da palavra, idealismo que ao longo do tempo — o ensaio de que tratamos aqui é de 1947 — Meyer parece abandonar em favor de mais ceticismo e mesmo de mais materialismo filosófico; idealismo que

¹ Barbosa, João Alexandre, *Textos críticos*, p. 22. Doravante, mencionaremos essa edição como TC, seguido do número da página.

abre o texto – quando o ensaísta ironiza aqueles que têm o “ímpeto de resolver o problema do movimento caminhando” (TC, p. 21) – e que continua a aparecer no texto até o final, quando expressa sua desolação para com a Ciência moderna, ao dizer que ela “evoluiu no sentido de uma desumanização” (TC, p. 24).²

Meyer estaria, ainda assim, apresentando uma apologia da totalidade histórica? Parece que não. O que faz, de fato, neste ensaio, é a defesa da literatura como fonte de perspectiva histórica, pelo fato de a leitura literária oferecer “a possibilidade de viver a vida dos séculos através de algumas horas de concentração sobre as páginas de um livro” (TC, p. 25), com o que a experiência humana pode ampliar-se, passando da singularidade de nossos pobres anos na terra à variedade e à intensidade dos séculos, e afastando assim a terrível consciência da efemeridade da vida, consciência que – dizemos nós agora – a Ciência vem, mais que oferecendo, impondo ao homem moderno.

Vistas as coisas por esse ângulo, Augusto Meyer pensa na capacidade historicizante da literatura, mas mais que isso defende o potencial humanizante da literatura, contra a desumanização que a Ciência traz. Ciência que, poderíamos avançar, representa a própria cara da modernidade. É que Meyer não é um pensador moderno, a rigor. Vejamos alguns aspectos disso.

Em várias passagens de sua obra, percebe-se claramente um duplo movimento, que sem dificuldade poderemos cotejar com a perspectiva romântica, especialmente a alemã: de uma parte, a evocação da infância, ou da inocência, ou mesmo da irracionalidade anterior à consciência; de outra, a renegação dos aspectos racionais, tecnológicos, vanguardistas da vida moderna.

Exemplos de cada um dos campos poderiam ser facilmente multiplicados aqui. A condenação à modernidade já foi citada logo atrás, naquela defesa da História contra a Ciência moderna, num primeiro exemplo. Num segundo e muito significativo caso, nosso

² Não é o lugar aqui, mas registremos mesmo assim: parece que Meyer evoluiu em sua consideração das questões filosóficas em direção a uma compreensão, permitida a deselegante expressão, anti-antimarxista, ou pelo menos anti-antidialética. Veja-se, a propósito, sua defesa da dialética na “Carta dialética”, de 1965, em que elogia o Marx que “demonstra o movimento pelo próprio movimento – caminhando” (TC, p. 671).

homenageado faz uma restrição genérica a certa prática da vanguarda moderna: ao apreciar os *Casos do Romualdo*, de Simões Lopes Neto, diz que têm eles certa parecença com os desenhos animados, para o bem e para o mal – “um excesso de intenções de imprevisto anulando vez que outra o imprevisto, embotando no leitor, ou no espectador, o choque admirativo da surpresa” (*TC*, p. 568); e a seguir insinua genericamente que tal questão “anda ligada a problemas importantes da arte moderna e das literaturas de vanguarda, a contar dos anos de Vinte” (*TC*, mesma página). Não chega a configurar a restrição crítica à vanguarda, mas a apresenta.

Este é o mesmo poeta que, na juventude, teve – é seu o depoimento – “a ousadia de recitar, ou melhor, de gritar num sarau da Sociedade Jocotó, na fase combativa do Modernismo”, a “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade.³ Bem, na juventude, especialmente na juventude vivida no ambiente provinciano, muita coisa poderá ter ocorrido. Porque depois, por exemplo em texto de 1956, Meyer repudia a gravação de poesias, mesmo que pelo próprio autor, com argumento perfeitamente pré-moderno: “A voz do homem abafa a consciência do poeta, como a ênfase de um alto-falante deforma em caricatura gritada a naturalidade de um timbre” (*TC*, p. 70). Como Adorno neste particular, nosso ensaísta prefere o passado, a arte com aura, a execução da música ao vivo, a poesia apenas lida, contra a intervenção da tecnologia.

O outro lado desta equação romântica vem com a evocação amorosa da infância, presente em páginas adoráveis de suas memórias,⁴ mas também em passagens menos evidentes e, talvez por isso mesmo, mais significativas. Por exemplo: em texto presente em seu livro *Literatura e poesia*, de 1931, coletânea de – para dizer de algum modo – poemas em prosa, marcados de certo surrealismo, lemos: “Queria era ser Gaspar Hauser.”⁵ Claro que não se trata de trecho diretamente autobiográfico, mas creio que podemos interpretar como indica-

³ Ver *A forma secreta*, p. 188.

⁴ *Segredos da infância e No tempo da flor*.

⁵ *Poesias – 1922-1955*, p. 224.

ção de preferência de Meyer esta menção ao infeliz rapaz, cuja história aconteceu de fato na altura de 1828, virou romance de Jakob Wassermann em 1908 e filme de Werner Herzog em 1974. Como lembramos, Kaspar Hauser era um jovem que não sabia falar nem conviver civilizadamente com as pessoas, por ter sido criado como bicho; e a tentativa de civilizá-lo resultou em tragédia, com Hauser sendo assassinado.

Naturalmente não se pode imaginar Augusto Meyer querendo literalmente um tal destino para si; mas não estou longe de pensar nele como um descendente de alemães dotado daquele desconsolo e daquela solidão tão característicos do temperamento germânico. (De brincadeira, eu digo que os alemães e seus descendentes nos dividimos em dois grandes grupos, na vida como na arte: os homicidas e os suicidas. Meyer é do segundo grupo, naturalmente.)⁶

Estamos falando, portanto, de um espírito pré-moderno,⁷ aproximadamente romântico, o que não significa insinuar que Meyer seja um passadista ou um mal-informado. Nada disso, é claro. Veja-se um caso notório: seu belo texto “Idade áurea”, que abre denunciando o tópico estampado no título como “um dos preconceitos historiográficos” mais persistentes. Seus comentários a tal preconceito servem, para nós, de entrada aos estudos de Meyer em torno da literatura gauchesca.

“No Romantismo – diz ele –, a persistência do mesmo preconceito logo transparece na repetição de alguns temas e motivos, a começar pelo Selvagem Bom, o apelo à Natureza como fonte perene do estro poético, a preferência pela poesia das coisas lendárias, na infância dos povos, ou pela poesia popular considerada criação espontânea, a exemplo dos *Volkslieder* de Herder.” (TC, p. 106)

Consideremos algumas variáveis para o caso. Toda literatura de âmbito ou tema regionalista tende fortemente a perpetuar, isolada ou combinadamente, precisamente tais preconceitos. Com a litera-

⁶ Se precisar argumentar para ganhar autorização de fazer essas estimativas de ordem biográfica, buscarei a obra do próprio Meyer. Por exemplo: em “As aventuras de um mito”, repetindo procedimento típico, ele especula sobre as motivações pessoais de Cervantes ao escrever *Don Quixote*. Com Machado de Assis, Meyer várias vezes praticou o mesmo método.

⁷ Para quem quiser tentar a aventura de encontrar as definições de Meyer para “modernidade”, “moderno” e coisas assim, sugiro começar pela estranha, inusitada abertura do texto “Aventuras de um mito”, quando anuncia sua intenção de escrever ensaio sobre a fortuna do personagem Dom Quixote na imaginação das pessoas: “Dom Quixote, mito literário fascinante, merece um livro todo, e é talvez o mais belo tema da crítica moderna.” (TC, p. 95)

tura sul-rio-grandense não foi diferente, regra geral. E Meyer foi, dentre os intelectuais de sua época, um dos mais devotados ao estudo dela, sendo no entanto o mais cosmopolita deles, já por sua formação, já por sua vocação. (Não significa isso que não tivesse ele boas figuras de emulação; bastaria lembrar um crítico como João Pinto da Silva, lamentavelmente esquecido, historiador da literatura sulina com largos méritos e impressionante discernimento.)

Pois bem: tomada em conjunto, a obra de Meyer em torno da produção literária e, mais amplamente, da produção cultural gaúcha está notoriamente afastada dos riscos tanto de superestimação quanto de subestimação, e certamente não se perde na minúcia irrelevante, e muito menos da generalização excessiva. Em outro texto clássico sobre o tema, “Poesia popular gaúcha”, dirá mais claramente ainda, a propósito de demonstrar a pouca participação de elementos verdadeiramente populares na formulação da poesia tida como popular: “O preconceito herderiano ou romântico está de tal modo arraigado em nós, que preferimos supor o contrário: que é o ‘povo’, essa vaga abstração, o grande criador, a fonte generosa onde os poetas vão beber a verdadeira poesia” (TC, p. 491).

Que o equilíbrio de Meyer entre tais limites terá sido difícil de obter, parece claro. Por que, é de perguntar, como conciliar coisas como, de um lado, certo apelo sentimental ao irracionalismo infantil, ou pelo menos à extrema sensibilidade infantil ou pré-racional, com, de outro, a clareza metodológica que rejeita a fantasia da Idade do Ouro? Seria, talvez, mais ou menos como entalar o pensamento num brete estreito: não ceder à idéia romântica do Paraíso Perdido, mas não abdicar de sonhar com ele, revivendo-o na forma de memória.

O que, de outra parte ainda, sempre implica uma excursão de risco. “A reconstituição da infância, seja numa tentativa autobiográfica ou em qualquer forma de evocação literária, já se apresenta viciada na origem, pela perspectiva de ilusão e mesmo de transfiguração em

que se coloca o adulto, para poder descrevê-la”, diz ele em “Da infância na literatura” (TC, pp. 171-5). Não podemos ler aqui, acaso, uma espécie de defesa enviesada da irrecuperabilidade e da intangibilidade da infância, isto é, uma sutil mas firme reafirmação da Idade do Ouro, em escala individual?

Acresce ainda que Meyer, sendo o crítico fino, filologista e ergocêntrico que sempre foi, desde os primeiros textos, foi também um arguidor até impertinente da psicologia alheia, quero dizer, da psicologia dos autores. E aqueles com quem mais se identificou, a julgar pela intensidade com que freqüentou analiticamente a obra, por assim dizer sofreram em suas mãos; e o diagnóstico do crítico, nesses casos, sempre me parece uma espécie de confissão no espelho. De Simões Lopes Neto, aproxima sem muita mediação autor e personagem, numa fusão que permite aproximar vida e obra quase descuidadamente; de Machado de Assis, diz que foi “o monstro de lucidez que se criara aos poucos”, um ser com a duvidosa “alegria de caçar as essências que transparecem na obra dos moralistas e psicólogos” (TC, p. 213).

~ B

É hora de avançar sobre a segunda parte de nosso percurso, buscando agora diagnosticar de que modo Augusto Meyer pensou o Rio Grande do Sul, sua literatura e sua cultura. Como dito antes, trata-se de lidar com material vasto, embora relativamente uniforme quanto ao tratamento – quero dizer que nesta matéria não se verifica nenhum *turning point* tão notável quanto aquele que aqui se diagnosticou em redor da imagem do sujeito que buscava entender o movimento caminhando: como lembramos, nosso homenageado parece ter sido, na juventude, um idealista que imaginava ser necessário afastar-se do mundo para entendê-lo, enquanto na maturidade admitiu haver razão na dialética.⁸

⁸ Especulação lateral: no mesmo passo em que ocorreu tal mudança, tal (quase) inversão, Meyer deixou de ser poeta – se é que podemos dizer isso assim, de modo tão trivial. De todo modo, parece que aquelas porções de simbolismo mitigado presentes em sua poesia inicial, de viés modernista, parece ter sumido, em favor de uma presença não desprezível de surrealismo (com exceção dos últimos poemas, melancólicos, evocativos).

Naturalmente, sua percepção a respeito do tema vai-se matizando, ao longo do tempo. *Prosa dos pagos*, sua obra de referência neste assunto, teve várias edições e pelo menos duas feições, tal o montante de novidades entre a edição primeira, de 1943, e as que apareceram a partir de 1960. As datas mesmo são significativas, considerado o quadro da cultura do Rio Grande do Sul. Façamos uma breve retomada.

Na altura em que Meyer publicava sua coletânea sobre a literatura regionalista gaúcha, pode-se dizer que estava por fechar um século de freqüentação do tema por artistas e intelectuais locais. Ainda que a Sociedade Partenon Literário tenha aparecido formalmente apenas nos últimos anos de 1860 — é de lembrar que a instituição abrigou e divulgou os escritores tentativos daquela altura, numa espécie de irmã antecipada desta Academia, anterior no tempo mas com alguns ímpetos análogos —, já ao final da Guerra dos Farrapos (1835-45) o tema regional começou a impor-se à mentalidade dos jovens da terra. Era preciso ser gaúcho — palavra por sinal ainda maldita na altura, reservada que era apenas aos marginais sociais da vida interiorana da campanha —, e os escritores puseram mãos à obra na forma de forjar uma figura identitária.

Com o Partenon, tudo cresceu, e apareceram escritores que, não obstante as limitações formais e o acanhado alcance, se impuseram ao meio. Sirva de exemplo Apolinário Porto Alegre, professor, pesquisador espontâneo, leitor voraz, escritor obstinado, folclorista amador, republicano de têmpera democrática (o que no Rio Grande de então era uma raridade, é bom lembrar). Na vida política vem a República, na forma positivista extremada que uma geração brilhante protagonizou, Júlio de Castilhos em primeiro plano, mais Pinheiro Machado, Assis Brasil, Borges de Medeiros, Ramiro Barcellos.

Na virada do século XX, surgirá a primeira grande geração de escritores dedicados ao tema regional, com Simões Lopes Neto à fren-

te, seguido de Alcides Maya, mais Amaro Juvenal e outros. Estes três, naturalmente sem qualquer combinação prévia, apresentam ao mundo um conjunto de obras que marcará para sempre as coisas: em rápida sucessão aparecem de Simões Lopes Neto o *Cancioneiro guasca* em 1910, os *Contos gauchescos* em 1912 e as *Lendas do Sul* em 1913; de Alcides Maya suas *Ruínas vivas* em 1910 e *Tapera* no ano seguinte; e Amaro Juvenal, fazendo a sátira política de ataque a Borges de Medeiros, apresenta seu *Antônio Chimango* em 1915. Na política, no ventre mesmo daquela primeira geração republicana, estava se gerando uma sucessão das mais notáveis: Getúlio Vargas se preparava.

A geração seguinte já é a do poeta Augusto Meyer, que nesta condição, a de poeta, não pode ser qualificado como regionalista em sentido estrito, ainda que sua poesia não se furte a apontar cenários e figuras da redondeza, aqui e ali. E de fato nos anos 20 todo um grupo de interessantes poetas vai mostrar as garras, herdando uma prática estética que o mesmo Meyer definirá como uma “competição de influências” entre Parnasianismo e Simbolismo, que eles tratarão de reverter em favor de certo modernismo. De todo modo é um grupo de poetas que, em termos de realização definitiva, fica a meio caminho. Nem as melhores promessas do conjunto, a meu juízo Tyrteu Rocha Vianna e Ernani Fornari, alcançaram excelência. (Anos depois, e correndo como que contra a lógica do grupo, aparecerá Mario Quintana.)

Na prosa, a coisa tomou rumo diverso. Ao longo dos anos 30 e 40, uma geração de grande valor tomará o centro da cena, Érico Veríssimo mais que os outros, entre os quais um fortíssimo talento para a narração que, com liberdade temporal, eu chamaria de existencialista, como é o caso de Dionélio Machado, ou ainda de escritores dedicados ao tema regional desde sempre, como Ciro Martins, Aureliano de Figueiredo Pinto, Pedro Wayne e Ivan Pedro de Martins.

É essa a geração de narradores que Augusto Meyer acompanha, ao longo dos anos. Érico nasceu em 1905, Dionélio dez anos antes, 1895, e Ciro em 1908. Não eram os amigos mais próximos de Meyer, que preferia a companhia de um Theodemiro Tostes (nascido em 1903), de um Athos Damasceno Ferreira (1902); mas foram aqueles, os narradores, os que realizaram a obra mais forte naquela quadra da vida gaúcha, dando seqüência ao trabalho de consolidação da matéria local, iniciado pela geração do Partenon e seguida por Simões Lopes e seus contemporâneos. Érico, que hoje é talvez a figura mais notável sobre o tema gauchesco, em função de seu magnífico painel *O tempo e o vento*, só publicou livros significativos sobre tema local a partir de 1949, quando arranca a série de livros que se inicia com *O continente*.

Mas ainda um dado de época merece registro. Foi justamente nos anos de fim do Estado Novo e seguintes que nasceu um fenômeno cultural popular que, sendo fortíssimo entre a gente menos sofisticada intelectualmente e alcançando todo o vasto *Hinterland* brasileiro, do Rio Grande ao Acre, literalmente, ainda não está suficientemente estudado ou compreendido. Estamos nos referindo aos Centros de Tradição Gaúcha, os CTGs, clubes sociais a que voluntariamente as gentes se agregam para praticar formas mais ou menos fenecidas, mais ou menos inventadas de tradições culturais – danças, declamações, comportamentos, indumentária, etc. O ponto de origem deste fenômeno se localiza em 1947, quando alguns jovens interioranos, sentindo-se deslocados numa Porto Alegre que lhes parecia excessivamente cosmopolita e submetida aos Estados Unidos, resolveram-se pela invenção, com fortes ares de conservadorismo estético.

Prosa dos pagos é dessa época, ainda que nada tenha a ver com isso diretamente. De todo modo, para quem como eu procura constâncias sistêmicas, não será desprezível a convergência temporal: um escritor já famoso como Érico, tido como essencialmente urbano até

aí, publica a partir de 49 o romance-síntese da formação gaúcha; um punhado de jovens interioranos funda os CTGs; um intelectual cosmopolita como Meyer, já provado na matéria nacional (Machado de Assis), como que refluí ao pago para meditar sobre autores ou obras tidos como secundários, senão menores mesmo. Quem era mesmo Simões Lopes Neto em 1943?

Hoje se perdeu esta referência, mas aqui podemos repor os méritos. Na altura em que Meyer o estuda, o autor dos *Contos gauchescos* é pouco mais que uma curiosidade. Da mesma forma, o “poemeto campestre” *Antônio Chimango* é, naqueles anos, ainda e apenas uma peça política contra Borges de Medeiros – que por sinal ainda está vivo nos anos 40: governou o Estado entre 1889 e 1928, com uma interrupção apenas, enfrentou duas revoluções, entregou o poder a um jovem sucessor chamado Getúlio Vargas e viveu até 1961. Será justamente o trabalho de Meyer, ao apreciar os dois casos, entre outros, que irá realizar a virada: por causa de seu trabalho crítico, que discerniu ali matéria literária superior, a Editora Globo daquele tempo tomará a providência de reeditar as obras de ambos, agora em alto estilo – e com os comentários do crítico que as salvou da ganga bruta, pepitas que eram e são. (A edição dos *Contos gauchescos*, com notas de Aurélio Buarque de Holanda e comentários de Augusto Meyer e biografia por Carlos Reverbel, é de 1948, e esta é a primeira vez que a obra de Simões Lopes Neto ganha leitores fora do circuito acanhado das duas primeiras edições, meramente locais. De forma que não é forçar demasiadamente a nota falar nos *Contos* e em *O continente* como contemporâneos, quanto à circulação.)



A atenção que Meyer prestou à matéria regional é notável. Num comentarista de feição cosmopolita forjado na leitura dos maiores,

que lugar poderia ter aquele conjunto de realizações meramente tentativas, sem reconhecimento maior justamente por não terem atingido a maioria estética? Aqui cresce a figura do crítico, que põe em ação seu alto discernimento. E cresce, entre outros fatores, por ter sabido operar mesclando a exigência forte da literatura com a brandura do coração, mescla que vislumbramos ao justapor seus comentários críticos a suas memórias pessoais.

Para quem, como eu, conhece um pouco o que significa ser descendente de alemães no contexto do Sul do Brasil — não, não há nada de grave, apenas a consciência de diferença em relação aos estereótipos gauchescos —, Meyer oferece um espetáculo dos mais interessantes. Não sei se para os brasileiros em geral haverá tanto interesse neste tema, mas de todo modo o aponto aqui: sendo descendente de alemães que vieram nas primeiras levas, já na década de 1820, e no caso dele vieram para o campo, não para a cidade, Meyer se sente plenamente integrado na vida simbólica do Estado, que é forte e exigente e toma como base as formas culturais não da colônia, como se sabe, mas as da fazenda do extremo sul, do pampa aberto, das coxilhas, da vida estancieira. Já nas primeiras linhas de suas memórias está o relato meio fantasioso de uma incursão de sua bisavó colona, Maria Klinger, que demanda a cidade para buscar a justiça que até ali falhara, no reconhecimento da morte de seu marido, bisavô de Augusto, falecido em combate na Guerra dos Farrapos. É nosso homenageado quem diz, em referência ao bisavô morto: “Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de Farroupilha.”⁹

Quero dizer que não há, para ele, um abismo intransponível entre ser gaúcho, bisneto de guerreiro — ainda que de uma guerra que não deve ter feito muito sentido lá para a lógica do imigrante... —, e ser um leitor germânico de formação e temperamento. E essa falta de problema, essa espécie de naturalidade é que chama a atenção, num quadro em que outros intelectuais, no Rio Grande, se dedicavam à

⁹ *Segredos da infância*, p. 13.

matéria mas eram luso-descendentes. (Uma exceção, posterior em uma geração, encontraremos em Raymundo Faoro, descendente de imigrantes italianos, que em artigos da juventude, entre 1949 e 1952, retomará o debate analítico sobre os mesmo autores focados por Meyer, mas sob a organização sistêmica proporcionada pelas leituras da sociologia e da antropologia, Max Weber à frente.)

O caso é que Meyer saberá comentar os regionalistas do começo do século XX com a devida acuidade, a ponto de virem a ganhar novo estatuto, como mencionado acima. De Alcides Maya, Meyer disse coisas que talvez hoje não mais se confirmem quanto à vigência da linguagem – Alcides Maya, na minha avaliação, foi um euclidiano esplendoroso então, mas de difícil digestão hoje. De todo modo, Meyer percebeu que no escritor de *Ruínas vivas* havia uma equação difícil: “Ele era da raça dos que não cabem nos seus livros e ficam sobrando na página composta” (TC, p. 530). Isso, que no texto de *Prosa dos pagos* é uma intervenção de caráter biográfico, antecipa, talvez involuntariamente, todo um juízo crítico.

Sobre o caso *Antônio Chimango* Augusto Meyer foi mais agudo, e mais feliz. Não sei se será possível subscrever sua observação da superioridade do poemeto de Amaro Juvenal relativamente aos pontos altos da gauchesca platina, como o *Fausto*, de Estanislao del Campo, o *Santos Vega*, de Hilário Ascasubi, e sobretudo o *Martín Fierro*, de José Hernández. Meyer disse-o categoricamente: fala da “superioridade desprestigiada” do *Chimango*, de sua “largueza e variedade” diante da limitação de alguns dos outros, etc. Mesmo com essa dúvida no ar, não resta dúvida de que os comentários de nosso ensaísta ao texto de Amaro Juvenal ferem os termos principais do problema: o trânsito que se operou desde a vida política, como mencionado antes, até a vida literária, trânsito que Meyer viu em vida (ele mesmo lembra que, na altura de 23, quando circulavam os conflitos que acabaram por impor uma – mais uma – guerra civil ao Estado, ele aprendeu

trechos do poema, ditos por gente que os sabia de cor por estar apaixonadamente envolvida em uma das facções em choque).

Por outra parte, quando comentou a voz narrativa do *Antônio Chimango*, creio que Augusto Meyer errou a mão. Recusou um paralelo entre o mulato Aureliano, personagem do poema que faz as vezes de sábio palaciano encarregado de preparar o Chimango para o mando, e aquele Vizcacha que povoa a segunda parte do *Martín Fierro*, ou o velho Blau Nunes, narrador dos *Contos gauchescos* e personagem das *Lendas*. Para Meyer, haveria mais diferenças do que semelhanças entre eles.

É que ele não fez a leitura estrutural, ou genético-estrutural, que se abria ali, figurada justamente na relação entre tais personagens. Preferiu um viés de leitura que, se bem consigo apreender, parece dever mais a outra ordem de problemas, que logo em seguida, a título de desfecho, procurarei abordar.

Antes disso, porém, ficou faltando falar do principal autor do conjunto dos autores gaúchos. Refiro-me, naturalmente, a Simões Lopes Neto, objeto da consideração de Meyer em várias oportunidades, sempre com ênfase, a ênfase de quem considera estar tratando com material superior. Tinha razão, é claro, muito embora seja um tipo de razão que ainda hoje o centro do Brasil parece não entender, por algum motivo que a luz da História pode iluminar.

Para não estender em demasia estas notas, fiquemos com dois momentos. Num, o autor de *Prosa dos pagos* mata quase totalmente a charada do acerto de Simões Lopes Neto. A pergunta que se pôs: o que aconteceu com a narração dos *Contos gauchescos*, que alcançou um patamar literário antes inédito? “O que me parece extraordinário no seu caso – diz Meyer – é o problema de estilo que conseguiu resolver”. Como? Mediante “o cuidado em reconstituir o timbre familiar das vozes” e a “unidade psicológica”, diz (TC, pp. 555-56).

Dizendo de outro modo: Meyer enxergou o serviço que Simões Lopes Neto prestou às letras brasileiras, ao passar do decalque singelo das coisas observadas, coisa que qualquer candidato a escritor ou mesmo a folclorista fazia, para a reconstituição, para a reinvenção do timbre das vozes ali retratadas. E tudo isso repassado de poesia, de uma poesia às vezes trágica, às vezes anedótica, mas sempre dependente da unidade psicológica chamada, em poucas palavras, Blau Nunes.

Este é um; o outro momento que cabe evocar aqui é uma ultrapassagem rara na obra de Meyer, e significativamente operada sobre Simões Lopes Neto. Dissemos atrás, e confirmamos agora, que nosso homenageado não se afeiçoa às totalizações, às sùmulas, preferindo a minúcia e o detalhe ao conjunto. Ao lado disso, não gosta também dos raciocínios historicizantes. Não é que os assuntos e as informações históricas estejam ausentes em sua obra, quase pelo contrário; é que Meyer não parece interessado em descobrir a porção carnalmente histórica do feito literário, regra geral. Alguma vez terá tido esta ocupação (a respeito de Machado, raramente).

Mas em Simões Lopes a coisa muda. Para comentar a lenda do “Negrinho do pastoreio”, nosso ensaísta convoca o testemunho dos viajantes que trilharam os caminhos sulinos no século 19 sobre o mundo dos escravos, que no Rio Grande podem ser, *grosso modo*, divididos em duas metades simétricas — o escravo que encantou Saint-Hilaire, o trabalhador da estância, das lides de campo, que andava a cavalo e sabia manejar animais; e o escravo da charqueada, que vivia mal e pouco, sendo um retrato acabado, por extremado, da crueldade intrínseca do regime escravocrata, regime que no mundo do campo, porém, não mostrava sua face totalmente, pelo disfarce proporcionado pela altivez de quem anda no lombo do cavalo.

Do primeiro caso, o exemplo será, na argumentação de Meyer, o famoso Corpo de Lanceiros Negros, bravíssimos soldados a quem

se prometeu a liberdade após a Guerra dos Farrapos mas que foram traídos, em uma das páginas medonhas da história de nosso país. Importa assinalar que é Meyer quem faz o nexos: assim o escravo da fazenda era altivo e forte, assim eram os Lanceiros. E, sem nenhum desvio, acrescenta: “Daí também a possibilidade, mais tarde, do negro entonado e gauchão, daquele Negro Bonifácio, por exemplo” (TC, p. 514). Ora, o negro Bonifácio é personagem dos mais vigorosos da ficção de Simões Lopes – e Meyer, como dissemos, nos surpreende positivamente ao ultrapassar o domínio do fato histórico em direção à historicidade da literatura. (Para não deixar em branco, e aqui o exemplo do segundo caso acima, dirá que o personagem Negrinho do Pastoreio será decalcado, em sua alma, no muito mais sofrido escravo da charqueada, ainda que trabalhe numa fazenda.)



É mais que hora de encerrar estes comentários. Para cumprir a promessa do início, entretanto, preciso ainda mencionar duas ou três coisas que fazem parte, para dizer de algum modo, da alma do ensaio de Augusto Meyer no que se refere ao Rio Grande do Sul. Ficou dito atrás que Meyer não detectou traços estruturais ao considerar a literatura gauchesca. A frase é cruel, já me penitencio por ela, mas mantenho-a, para argumentar.

Quero dizer que, vistas as coisas a partir de nosso tempo (não há outra maneira, de acordo, e ela sempre guarda riscos de injustiça), Meyer parece ter ido, na matéria regional gauchesca, até a borda do abismo, para dali recuar; na hora em que se exigiria um salto no escuro para a perfeita consecução do ensaio, que é a hora da vertigem, do risco pessoal, da ousadia, nosso ensaísta preferiu o relativo conforto da consideração erudita, que serviu aqui e ali de biombo para esconder, quem sabe, sua alma cansada.

Vamos esclarecer exemplificando. Relidos agora vários de seus ensaios, fiquei com a viva impressão de que Meyer ardeu de emoção com os comentários e a ficção de Jorge Luis Borges. Emoção e, arriscando um pouco no juízo, ciúme. Como sabemos, o genial portenho é contemporâneo quase justo de Meyer (nasceu em 1899, três anos antes de nosso homenageado), e como ele é também um europeu desgarrado, pelo menos em sua formação – a diferença, nesse nível, poderá ter corrido na conta do que separa a Alemanha, pátria espiritual de Meyer, da Inglaterra, terra da avó de Borges e uma de suas pátrias de alma. Por outro lado, não será secundário lembrar que o argentino viveu entre grandes centros, Buenos Aires e Zurique, ao passo que Meyer, tendo vindo já adulto para a grande cidade que era a capital do país, formou-se todo no ambiente muito mais acanhado da província.

Não quero estender muito o paralelo, que seria muito rendoso. Fiquemos com mais um dado: enquanto Borges parece ter sido mais ocupado com a matéria regional portenha e gauchesca até seus 40, 45 anos, para depois abrandar bastante a visita a ela, de sua parte Meyer, praticando o comentário sobre sua cidade desde cedo, igualmente, parece ter infletido na direção da matéria regional gauchesca depois dessa idade, majoritariamente. De todo modo, aquele aparentemente apolítico Borges estava lidando, é bom lembrar, com o tema da identidade nacional ao falar de gaúchos e milongas, ao passo que para Meyer a mesma matéria era apenas regional... Dessas diferenças também se faz a vida literária.



Surpreende o leitor uma observação como a que faz Meyer na abertura de “A aposta de Pascal”, ensaio erudito, insuportavelmente erudito eu diria, que cita nas primeiras linhas um texto de Borges e

em seguida diz que estava estudando a mesma – erudita, eruditíssima – questão há bastante tempo. Parágrafos adiante, após repassar os nomes mencionados por Borges em seu texto e de reparar coisas outras, diz Meyer, restritivamente: “Na relação de Jorge Luis Borges [...] não vejo dois nomes que são hoje, a contar das últimas pesquisas, os mais expressivos [...]” (TC, p. 445). Com que então Meyer está branda mas incisivamente censurando a erudição de Borges, apontando-lhe uma falha?

Não vejo problema em fazer isso a quem quer que seja, naturalmente; mas pergunto se esse é de fato o problema que a um leitor cabe apontar em Borges. Ora, o portenho não é autoridade científica, nunca pretendeu tal; então como explicar a bronca? De onde nasce e para onde se dirige esta restrição?

No ensaio que leva por título justamente o nome de Borges, Meyer vai ainda mais fundo, chegando ao final a uma espécie de agressão que não encontra talvez paralelo na ensaística de Meyer, que mesmo quando é agudo costuma ser manso, cordial. Está em discussão ali uma restrição de Meyer ao contumaz recurso de Borges ao personagem Deus, para solucionar alguma daquelas simetrias tão ao gosto do autor do *Aleph*. Evoca-se o conto “A história do guerreiro e da cativa”, em que a avó inglesa de Borges encontra uma também inglesa, loira, vivendo entre os índios e quase esquecida de seu idioma materno; a avó a convida a voltar à civilização, e a inglesa-índia renega, dizendo ser feliz lá entre os bárbaros. A seguir, a moça é vista pela avó bebendo o sangue de uma ovelha que está sendo carneada no campo.

E é em torno disso que o narrador evoca a figura divina, coisa que pareceu demasiada a Meyer. Ao final do texto, com uma pitada de auto-ironia – Meyer menciona “o professor alemão que vive a sofrerar os meus impulsos a golpes de fichas e aspas”, aludindo tanto a sua vontade de torcer o pescoço de uns e outros, quanto a sua capacidade de refrear-se e tomar as notas eruditas de suas leituras como argu-

mento —, dirá nosso aqui furioso ensaísta: “nem por isso há um abismo escancarado entre beber o sangue vivo de uma ovelha degolada e comer o churrasco da *abuelita* inglesa de Borges — churrasco eufemizado em *roast beef*” (TC, p. 461). Queria dizer, parece, que a oposição, a simetria entre civilização e barbárie não era total, nem era tamanha quanto queria fazer crer Borges.

Convenhamos, é uma agressividade notável. E a que se deve? Que sentido faz? Quero crer — e aqui encerro essa já longa conversa — que se trata de ter Meyer encontrado em Borges seu verdadeiro êmulo e rival, aquele a quem fazia sentido opor-se fortemente, ainda que às cegas ou agressivamente em algum momento. E por que rival, por que o ciúme? Aí é que está: parece que Borges, em função de seu gênio individual mas também das condições objetivas de sua experiência, vivendo o auge da civilização de Buenos Aires, conseguiu equacionar aquilo que para Meyer permaneceu sempre como um enigma; Borges obteve uma síntese — lá estamos nós falando de totalidade, mais uma vez —, uma perspectiva que, sendo talvez a matriz de suas tão freqüentes simetrias, inversões, paradoxos e demais torneios de forma e de fundo, colocou em linha de compreensão recíproca e dinâmica — dialética, eu gostaria de dizer — as dimensões locais e as internacionais, as questões do singelo gauchismo pampano e as do emaranhado humanismo ocidental. Borges, um temperamento clássico que precisou lidar com o tema de viver na periferia tanto quanto qualquer intelectual que se preze em nossa América, formulou para si (e para os leitores interessados) a equação que Meyer terá entrevisto, quem sabe apenas ao longe; mas com a poderosa percepção que tinha, deve ter vibrado intelectualmente. (Para registro: outro contemporâneo um pouco mais velho dos dois, Mário de Andrade, nascido em 1893, fez também um imenso esforço em busca da mesma síntese, em suas pesquisas, em suas cartas e em sua literatura, mas em vão.)

Reconhecidas as virtudes de Borges, e Meyer faz isso em alto e bom som, terá sido para nosso caro homenageado, penso eu, uma paz e simultaneamente um tumulto o perceber que logo ali, na vizinhança de sua Porto Alegre, no centro da Comarca do Pampa que é Buenos Aires, centro portanto daquela literatura gauchesca que se praticou em espanhol como em português, da qual Meyer era íntimo, logo ali estava alguém que havia formulado saídas para os impasses mentais que se viviam em toda a comarca, incluindo aqueles com que Meyer se entreteve por tanto tempo, com tanto empenho e tanta qualidade. Entre nós, sul-americanos, talvez apenas outra figura maiúscula tenha percebido e enunciado o problema tal como Borges; refiro-me a Machado de Assis, que duas ou três gerações antes de ambos, e por sinal no auge da civilização do Rio de Janeiro, entendeu o tamanho relativo das coisas, na tensa e tumultuada relação entre centro e periferia, e alcançou dizer claramente isso, em crítica e em prosa geniais.

Ao dizer isso que acabo de dizer, não imagino estar diminuindo a importância de Augusto Meyer no contexto de seu centenário de nascimento, aqui nesta Instituição que ele ajudou a fazer existir. Penso que a hipótese que apresentei, que tem o traço da insubordinação intelectual e o defeito da relativa improvisação, pode ajudar a pensar em nosso homenageado, especialmente na parte de sua obra que se refere ao mundo sulino, que ele tanto prezou e que ajudou a configurar criticamente. Augusto Meyer, que vislumbrou justamente em Machado um maior que foi capaz de inovar superando por dentro os impasses intelectuais que acometem os críticos e os letrados da periferia do mundo, foi por todos os títulos um dos maiores comentaristas da literatura jamais aparecidos entre nós, e por isso precisa ser confrontado com os maiores, para sobreviver e continuar a ser apreciado. E sobreviverá, é certo: sua prosa inteligente, sua erudição carregada com leveza, sua atenção à representação da dinâmica

social brasileira, as tensões irresolvidas de seu pensamento, tudo isso tem vida longa assegurada.

~ Bibliografia citada de Augusto Meyer

A forma secreta. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

Poesias – 1922-1955. Rio de Janeiro: São José, 1957.

Prosa dos pagos. Rio de Janeiro: Lidador/INL-MEC, 1979, 3ª ed.

Segredos de infância e *No tempo da flor*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 1996, 3ª ed. e 2ª ed., respectivamente.

Textos críticos. Organização João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL – Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

Caminhos da crítica de Augusto Meyer

FÁBIO LUCAS

A atividade literária de Augusto Meyer cobre um longo período, que vai da juventude à maturidade do escritor. Como ensaísta e crítico, suas primeiras experiências se encontram no jornal *Eccho do Sul* da cidade do Rio Grande, em 1922. Quais os autores comentados então? Omar Khayyam e Alphonsus de Guimaraens. Ele viveu intensamente a passagem do Simbolismo para o Modernismo.

Da leitura de suas obras reunidas em livros, que vão de *Machado de Assis* (Porto Alegre, Liv. Globo, 1935) até *A forma secreta* (Rio, Ed. Lido, 1965), verificamos uma trajetória intelectual das mais refinadas do século XX. Nosso objetivo será levantar as características dessa presença no meio brasileiro. Para maior comodidade, citaremos de preferência os *Textos críticos* organizados por João Alexandre Barbosa (São Paulo, Perspectiva/INL, 1986).

No início da coletânea, temos “O autor, esse fantasma”, em que Augusto Meyer se remete àquelas “sombras dos mortos que, segundo os antigos, vagavam à procura de um resto de existência terrena —

Doutor em Economia Política e História das Doutrinas Econômicas, especializou-se em Teoria da Literatura. Autor de 40 obras de Crítica Literária e Ciências Sociais, entre as quais *Razão e emoção literária* (1982), *Vanguarda, história e ideologia da literatura* (1985), *Do barroco ao moderno* (1989), *Luzes e trevas — Minas Gerais no século XVIII* (1999), *Murilo Mendes, poeta e prosador* (2001). Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 24 de abril de 2002, no ciclo *Centenário de nascimento de Augusto Meyer*.

pelo menos na memória dos homens” (ob. cit., p. 14). Observe-se: na concepção crítica de Augusto Meyer predominou, em várias ocasiões, o fantasma do autor.

Mas, com o correr do tempo, Augusto Meyer foi-se afastando, na análise literária, do primado do autor, para ir configurando aos poucos a hegemonia do texto. Verberando o determinismo biográfico e o dogmatismo do meio, raça e tempo, heranças do século XIX, chegou a propor algo novo: “a biografia do poema, através da análise de fontes e influências” (ob. cit., p. 65). A proposta se encontra num dos seus mais assinalados estudos, *Le bateau ivre. Analyse e interpretação* (Rio, Liv. São José, 1955). Ora, a predisposição de biografar o poema mediante a busca de fontes e das influências coloca Augusto Meyer na linha da literatura comparada e, de certa forma, na busca dos efeitos da recepção da obra.

Podemos admitir, na crítica de Augusto Meyer, um certo ecletismo metodológico. Mas, principalmente, uma orientação consciente e valorativa que alcança a tendência moderna à relatividade filosófica em face da Hermenêutica. Com efeito, diante do pensamento de Hans-Georg Gadamer, na obra *Verdade e método* (1960), propagou-se a noção de que não há experiência da verdade que não seja interpretativa. Ademais, dentro do ecletismo de Augusto Meyer refulgiu a análise estilística.

Ora, o crítico gaúcho, quer por empréstimos quer por ilustração da prática ensaística, foi tecendo um discurso do método a seu modo. O caso da análise da obra de Machado de Assis é exemplar. Tendo procurado realizar um estudo de cunho psicológico do ficcionista, por vezes Augusto Meyer se manifestou intolerante com o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, enquanto, em outras situações, se deixou fascinar pelo seu esquema narrativo. A tal ponto que, em certo momento, não fugiu à pulsão freudiana de identificar-se com o romancista:

Sem querer negar alguma reminiscência literária acidental, tenho para mim que Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora senão a si mesmo, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituras, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...

Não é minha a imagem; lá está em *Brás Cubas*. (Ob. cit., p. 205)

A atitude crítica de Augusto Meyer, assimiladora e ao mesmo tempo criativa, não se distancia do aspecto que surpreende no autor de sua predileção.

Complicado terreno. Pode-se mesmo estudar a evolução do método crítico de Augusto Meyer ao longo de seus diferentes ensaios sobre a obra de Machado de Assis. Certa vez, aliás, perfilhou a excelência de Eça de Queirós e chegou a proclamá-la. Respondendo a um inquérito de José Condé, do *Correio da Manhã*, em 1948, sobre “os dez maiores romances”, incluiu *Os Maias* na lista: “Parece-me que *Os Maias* representam muito bem a contribuição da língua portuguesa, pois Machado não consegue integrar-se na família dos genuínos romancistas, falta-lhe humildade, ilusão de criador, paciência de acompanhar as personagens com aquele mínimo de simpatia, sem o qual tudo se reduz a um jogo subjetivo de análise psicológica, e a poesia da narrativa perde o fôlego, exausta.” (Ob. cit., pp. 665-666)

Mas estamos longe de um juízo perfeito e acabado. Em outra circunstância, Augusto Meyer reduz seu entusiasmo pela obra de Eça, acha-a, de certa forma, muito fechada e previsível. Vê no autor de *Os Maias* um integrante da “família inquieta de Balzac, esse comilão de teses” (ob. cit., p. 226). Elogia-lhe a obra, mas não resiste a compará-la, agora desfavoravelmente, à de Machado de Assis:

Não vejo de modo algum no honesto Eça apenas o tom dos ardores, exigências e perversões físicas; o que prevalece na sua obra é uma sensualidade de artista que põe todas as coisas em evidência ao claro sol da verdade.

A sensualidade é a arte de cultivar o momento que passa, de ficar no presente, no imediato; a sensualidade é também questão de pele, quando muito, de mucosa – de qualquer modo, uma coisa superficial. Daí a sua falta de profundidade moral, a pobreza psicológica dos seus romances, a ausência completa de penumbra sugestiva e daquele segundo texto sem letra de forma, feito de entrelinha e reticência, de brancos de página e cochicho interior, que é, por exemplo, o grande recurso de Machado de Assis. (Ob. cit., p. 227)

E não contém sua crítica à veia cômica de Eça, arrematando: “... e sentimos que se repetem um pouco os abades que arrotam com estrondo, os inumeráveis Acácios e Gouvarinhos, nem sempre desenhados com o escrúpulo da verossimilhança, virtude que ele prezava tanto no escritor de ficção.” (Ob. cit., pp. 227-228)

Também Machado recebe comentários restritivos de Augusto Meyer, que manifestou certa implicância com os motivos livres do romancista. Ao resenhar a edição de *Quincas Borba*, com as suas variantes, em trabalho crítico da Comissão Machado de Assis, observa, quanto à figura de Rubião, certo afastamento, na segunda versão, entre o narrador e a cena. E acrescenta:

Mas o que mais importa é acentuar que em ambos os casos, texto definitivo e variante, a verdadeira presença é menos a da personagem, ou da cena viva, que a do autor. O emprego destas modalidades verbais, presente dramático e imperfeito narrativo, associado ao uso oportuno do *discurso indireto*, ou *discurso misto*, como dizia Adolf Tobler, mais conhecido hoje em dia por *estilo indireto livre*, permitiria ao autor identificar-se com a personagem, mas na verdade essa identificação ficou prejudicada pela intransigência com que Machado insiste em manter suas franquias de autor, interferindo diretamente no entrecho. (Ob. cit., p. 347)

Até hoje não conseguimos alcançar como um leitor tão arguto e informado como Augusto Meyer se tenha tantas vezes insurgido contra as digressões machadianas, tão irônicas e multívocas, que no fundo sinalizam a concepção moderna do texto literário, sua literalidade e rebeldia à subordinação referencial ou naturalista. Como receberia ele, por exemplo, a experiência de Fernando Sabino, que passou *Dom Casmurro* para a terceira pessoa e ressecou-o de comentários e filosofemas, na obra *Amor de Capitu*?

Não se trata evidentemente de interferir “diretamente no entrecho”, como censurou Augusto Meyer, mas de admitir que o trecho é em essência o fluxo verbal, o andamento do discurso narrativo, com suas idas e vindas, seus altos e baixos, suas afirmações e negativas.

O crítico gaúcho estava devidamente aparelhado para conceber desse modo a aventura literária de Machado de Assis. Basta que rastremos a sua arte poética ao longo dos ensaios. De início, Augusto Meyer manifestou clara preferência pela última fase da obra do autor de *Memórias póstumas*, a ponto de proclamar predileção pelos romances *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Antonio Candido, ao comentar os diferentes ciclos de leitura de Machado de Assis, soube dar relevo ao trabalho de Augusto Meyer, quando este, ao surpreender o “homem subterrâneo” em Dostoiévski e a multiplicidade de máscaras em Pirandello, soube contemplar no romancista brasileiro a confluência daquelas qualidades tão assinaladas nos romancistas estrangeiros de seu agrado.

Tanto isso é verdade que Augusto Meyer reivindica, no estudo “Uma casa estranha” (cf. *Machado de Assis, 1935-1958*, Rio, Liv. São José, 1958), “a soletração das entrelinhas humanas do texto, pauta de silêncio onde o que não se diz também fala por omissão” (p. 205).

Tania Franco Carvalhal viu bem essa postura do crítico diante do complexo autor, propugnando “deixar o texto falar e ouvir as vozes

do texto” (cf. *O crítico à sombra da estante*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1976, p. 84). E apresenta fulgurante lucidez quando, por exemplo, assinala: “O que apaixona o crítico é a descoberta, no fundo falso do texto, da figura e do talento do autor. Mas a sua metodologia de análise se define cada vez melhor: parte sempre da obra para chegar ao autor. Opõe-se decididamente ao caminho inverso, não atribuindo grande validade às interpretações biográficas.” (Ob. cit., p. 31.)

A obra como um corpo vivo, a ser visitado muitas e diferente vezes, constitui uma concepção particular de Augusto Meyer. Dentro do comparatismo, que é uma das suas tônicas, vale assinalar a distinção que faz entre Bernard Shaw e Pirandello. O princípio tem certo paralelismo com o contraste entre Eça e Machado. Vejamos:

É claro que, ao traçar o plano de uma peça, não predetermina as personagens até o excesso de transformá-las, como Bernard Shaw, em portavozes de uma tese. Shaw é um bom prefácio e uma peça pregada ao público. As personagens de Pirandello têm mais vida, porque refletem o imprevisto e o indefinível da própria vida. (“Na caixa do ponto”, em *Textos críticos*, p. 165.)

Estamos, portanto, sob a égide do imprevisto. Aliás, Augusto Meyer, quando se manifesta sobre Dostoiévski, não deixa de assinalar como o gênio transborda dos limites e apresenta um olhar de visionário que se sobrepõe ao romancista. O crítico fala de “uma nova moral revolucionária, o estoicismo anárquico”, quando “o romancista absorve o homem de partido” (*Textos críticos*, p. 375).

É bom chamar a atenção, a esta altura, para a qualidade da prosa de Augusto Meyer, recheada de incontáveis recursos, desde as nuances da ironia até o ataque frontal às incorreções morais ou textuais dos autores analisados. O crítico se mostrou sempre aberto a inovações, mas cauteloso quanto aos arbítrios da interpretação. Em dado momento de análise da obra de Hölderlin, baseia-se numa advertên-

cia de Nietzsche: “Quem pretende explicar algum passo do autor com mais profundidade do que realmente comporta a intenção do contexto não está explicando, mas obscurecendo esse autor.” (Hölderlin”, em *Textos críticos*, p. 448)

Quais os momentos altos da investigação crítica de Augusto Meyer? Já dissemos de seus estudos machadianos. Mas dois trabalhos não podem ficar fora de referência: o que escreveu sobre *Le bateau ivre* e o que fez acerca de Camões. Antes, porém, nesta busca do método crítico de Augusto Meyer, vejamos como ele, em conferência sobre João Ribeiro, ao expor as qualidades do grande polígrafo brasileiro, encontrou pretexto para desenhar o esboço do crítico ideal, no qual, talvez, se mirasse, diante do modelo a seguir.

O título da conferência é “João Ribeiro, ensaísta”. No primeiro momento de análise da posição intelectual do homenageado, elabora esta síntese: “Creio que havia nele, como tese e antítese, a coexistência e a colaboração dialética de Prometeu e Penteu, desfechando na síntese de Proteu. Rebeldia, conservação e transformação.” (*Textos críticos*, p. 307)

Mais adiante, Augusto Meyer resume admiravelmente o perfil psicológico e a configuração mental de João Ribeiro: “Havia nele, acima de tudo, uma inquietação fecunda, a serviço de uma capacidade pantagruelsca de ler e assimilar”. (p. 313)

Ora, o leitor atento logrará extrair dessa passagem os qualificativos que mais bem modelam o poder intelectual de Augusto Meyer. Lá está a “inquietação fecunda” conduzida por duas capacidades “pantagruelscas”: a de ler e a de assimilar. Diríamos: o inextinguível apetite de consumir obras literárias e de correlacionar os conteúdos.

Naquele patamar de sua formação, Augusto Meyer aponta a aproximação de João Ribeiro aos novos métodos de interpretação estilística, já que o polígrafo brasileiro privava com as concepções de Vossler e de Leo Spitzer. Bem sabemos que, àquela altura, Augusto

Meyer dava lições de soberbas análises estilísticas, justamente pela intimidade que revelava com os principais corifeus da Estilística.

Admirável estudo. Ao encerrar a palestra, Augusto Meyer incide sobre a obra de João Ribeiro uma luz nova e intensa, de tal reverberação que os seus dizeres se tornam hoje obrigatórios para iluminar o próprio estro analítico do ensaísta Augusto Meyer:

Torno a dizê-lo: é a superação do ensaísmo pela poesia do ensaio que eu sinto na sua obra. No fundo, ele é mais poeta que ensaísta. E para concluir só me resta voltar ao começo. A verdade é que ao João escrito devemos acrescentar o inescrito, o inefável, isto é, aquele outro João que sugere por entre as linhas todo um mundo de causas inéditas e virtuais, a cavaleiro do texto. (Ob. cit., p. 319)

Tentemos ressaltar o melhor da crítica de Augusto Meyer. Há nele tanto a crítica objetiva quanto as modulações subjetivas, carregadas de admiração e poesia.

No primeiro caso, tomemos a análise da poesia, a começar por *Le bateau ivre*. Trata-se de um dos mais profundos exercícios de leitura intrínseca, de decomposição e reajuntamento do poema, na procura do seu modelo estrutural. Dois segmentos do ensaio pontuam a sutil percepção do analista e sua capacidade de exprimir a validade do poema:

O poeta, desprezando qualquer sentido conceitual e discursivo de poesia, amontoa metáforas, cromatismos, sensações simples ou sinestésias, imagens alusivas, alucinações, senão todo, pelo menos parte do seu arsenal de vidente armado em guerra, e a própria concepção do poema já postula uma irrealidade fundamental, um clima de alucinação e pesadelo. (*Textos críticos*, p. 60)

Mais adiante, o ensaísta agrega outras impressões elucidativas:

Aqui, todavia, o que mais impressiona e ao poema confere um valor extraordinário é justamente a disciplinada harmonia do conjunto, a perícia genial com que esse domador de imagens violentas sugere a um só tempo a fúria superficial da tempestade e a profunda calma do abismo, simbolizada a espaços por aqueles afogados que vão dormir na transparência da onda... (p. 61)

A seguir, voltemo-nos para as considerações realizadas em torno de Camões, o Bruxo. Diga-se de passagem que o relativismo crítico de Augusto Meyer limitava-se pelo interesse na quiddidade de cada composição e na autonomia verbal de cada autor. Daí que, no ensaio sobre Eça, tenha deixado escapar estes dizeres: “para cada autor, um modo de abordá-lo sem exigência descabida. Nunca pedir mistério ao Eça, equilíbrio a Camilo e outros absurdos.” (p. 225)

Que de especial extrai o crítico da obra de Camões? Entre tantos esclarecimentos preciosos, fruto da visão comparativa e do amplo e pormenorizado conhecimento das Letras, um predicado singular faz do trabalho de Augusto Meyer um caso único: a apreensão do estrato fônico como instrumento para atingir o substrato da poesia.

Ao investigar a obra de Antero de Quental, Augusto Meyer se indispunha contra as simetrias interpretativas. E, ao fazer a exegese de Camões, o crítico se vale das observações de Said Ali a respeito da aliteração, cuja importância advém de o som estar associado à idéia. E o filólogo acrescenta: “A imagem que o espírito liga ao som pode estender-se ao mesmo fonema reproduzido em outros vocábulos próximos, resultando daí a sensação de reforço da mesma idéia.” (p. 253)

Pois bem. No comentário às adaptações que Camões empreendeu de poemas de Petrarca, Augusto Meyer revela alto conhecimento do jogo mimético e, ao mesmo tempo, transporta essa apreensão para o campo de juízo de valor, para, afinal, registrar a alta superioridade do poeta português. Permitam-nos transcrever as palavras do crítico:

Camões, por sua vez, traduz Petrarca e o transfigura. Ao retomar alguns dos seus paradigmas retóricos e temas rotineiros, ultrapassa o padrinho, dá-lhe alma nova, quase sempre num processo de decantação que o simplifica, deixando a meio caminho metade da sua sobrecarga de sutilezas e preciosismos. (*Textos críticos*, p. 264)

Valeria a pena referir o admirável elogio de Sá de Miranda, pioneiro a muitos respeito na formulação da lírica em língua portuguesa. E, num luxo de verdadeiro erudito, Augusto Meyer fornece ao leitor, no final de “Um soneto de Sá de Miranda”, nada menos que quatro versões do mesmo soneto, aquela extraordinária composição que começa com o verso: “O sol é grande, caem com a calma as aves.”

Do mesmo modo, seria de assinalar a altivez com que encara a obra do Padre Antônio Vieira, afastando do seu culto uma série de lugares-comuns e de frase feitas que desfiguram a verdade sobre o nosso grande escritor barroco. Por exemplo, verbera o clichê do “Vieira abolicionista” e exalta a severa apreciação que Antônio Sérgio realizou sobre o orador. Com efeito, assim se manifestou Antônio Sérgio: “O impetuoso sacerdote, se bem apurarmos as contas, acabou na verdade por pactuar com a injustiça. Que digo? Pactuar? Não; mais do que isso, infelizmente: acabou por servi-la. Como ele mesmo o confessa, acomodou-se à fraqueza do seu próprio poder e à força irresistível do poder alheio.” (“Vieira”, *Textos críticos*, p. 287)

Não só de amenidades tratou Augusto Meyer. Foi inclemente com os tradutores irresponsáveis e exemplificou largamente os deslizes que certas versões trouxeram para a língua portuguesa. Aliás, de início manifestou a enorme possibilidade de imperfeição no ato de traduzir: “... mas todos sabem que a tradução perfeita é coisa que só existe no céu, na língua dos anjos, quando se acabar para sempre a confusão de Babel.” (Ob. cit., p. 145)

Entre as vítimas das más traduções aponta Heine: “Não há poeta mais traduzido e mais intraduzível” (Ob. cit., p. 137). Do mesmo modo, indica erros das várias traduções de um soneto de Dante, “o mais belo soneto deste mundo”, o sublime “Tanto gentile e tanto onesta pare”. É que não encontrou um só tradutor que notasse que “Labbia” não se traduz por “lábio” ou “lábios”, como fizeram tantos, inclusive Dámaso Alonso. O correto seria “semblante”, “rosto”, “aspecto”. A propósito: no centenário de Henriqueta Lisboa, a editora da Universidade Federal de Minas Gerais publicou as suas várias traduções, que vão de Dante a Ungaretti. E lá está “o mais belo soneto deste mundo”, segundo Augusto Meyer. E, para nossa felicidade, a tradução de “labbia” está correta

Chegamos ao final. Mais de uma vez assinalamos o lado poético do ensaio de Augusto Meyer. O leitor poderá ter uma noção exata de sua capacidade de coexistir com a obra analisada, de desenvolver uma empatia identificadora com o texto alheio, uma espécie de co-naturalidade discursiva, ao ler a “Evocação de Virginia Woolf”. Trata-se de puro lirismo, uma espécie de impressionismo onírico. O mesmo teor se repete em “Nova Odisséia”, “Um certo Elpenor” e a “Viagem de Virgílio”, todos provenientes da obra *A forma secreta* (1965), da qual Fausto Cunha disse ser a culminância das qualidades de ensaísta e prosador de Augusto Meyer.

O engenho verbal e o poder de penetração crítica se conjugam no ensaísmo de Augusto Meyer, no seu acurado e deleitoso estilo de persuasão. Para ele se pode reservar o mesmo argumento que Thomas Mann empregou para caracterizar Georg Lukács (que chegou a inspirar uma personagem do romancista): quando está com a palavra, está com a razão.



O privilégio de ler Drummond

GILBERTO MENDONÇA TELES

Já é hoje mais ou menos comum a afirmação de que a obra de um grande escritor, como a de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), é algo que não se entrega totalmente, que sempre permanece desafiando as gerações de críticos e leitores, o que, além de ser uma prova da “eternidade” da obra artística, não deixa de ser também, um forte desafio à estética da recepção. Aliás, o próprio poeta joga com esses elementos teóricos num poema de *Fazendeiro do ar*, quando afirma, entre irônico e malicioso,

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.

É sob este aspecto de perenidade e transformação que um obstinado leitor da obra de Drummond tem de se dar conta de uma dupla transformação: uma, ao longo da obra em que pretende descobrir os sinais de que o pensamento poético do autor dessa obra se foi modificando, de livro para livro; outra, ao longo de sua própria consciên-

Poeta, crítico e professor de Literatura Brasileira na PUC-Rio.

cia crítica, questionando-se, e a seus métodos, num contínuo esforço de perfeição. De um lado, o exame autocrítico de como me tenho variado e repetido diante da obra do poeta; e, de outro, uma nova tentativa de mostrar como a concepção poética de Drummond se afirmou e se modificou nesses sessenta e cinco anos de produção, que são também os da história da própria modernidade brasileira.

Assim, com o tempo, revendo as suas pretensões, o crítico acaba se dando conta de que, apesar de métodos e objetivos diferentes, muito pouco conseguiu fixar nas suas aventuras. A riqueza, a complexidade e a força simbólica de uma obra como a de Drummond constituem um desafio permanente. E só a *soma* futura dos livros, monografias e das interpretações poderá oferecer, se não a totalidade, pelo menos uma visão das principais tendências temáticas e estilísticas de sua grande obra literária.

Pode ser um tanto fastidioso mostrar como me tenho debruçado sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas é importante revelar o gosto do aprendiz, primeiro como leitor ávido de fruição e prazer; depois, como leitor-crítico, tentando apreender algumas de suas categorias poéticas e procurando formular um possível entendimento de seu processo de criação. A leitura inocente, de prazer, quase sempre tem levado à leitura crítica e esta, à medida que se esgotam as suas possibilidades e proposições, se vê atraída por outros *sentidos*, pela significação que acena a outras direções metodológicas.

Num verbete sobre História da Literatura, no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, Todorov fala de alguns modelos metafóricos que têm sido usados para designar as “leis” de transformação do discurso literário. Um desses modelos é designado pela palavra *calidoscópio*. A criação literária é comparada a esse jogo óptico, em que cada movimento motiva novas combinações de forma, como em um calidoscópio, porque a essência da criação literária estaria justamen-

te nessa possibilidade “infinita” de combinações. Isto quer dizer que a matéria e os elementos da literatura se apresentam ao mesmo tempo para todos os escritores que, entretanto, por força de sua própria individualidade (do seu saber, de sua virtuosidade e de sua audácia, isto é, da originalidade de seu estilo), combinam diferentemente a sua matéria literária. O que se conta é mesmo a *nova combinação*, aquela “alta organização” de que fala Iuri Lotman, aquela “personalidade do autor” com que tanto se preocuparam os formalistas tchecos, principalmente Jan Mukarövsy.

Há, nesta concepção, muito pouco de novidade nos movimentos literários e nas suas obras, o que mais ou menos explica a extrema dificuldade na invenção e na imposição de um novo gênero. Neste sentido, o elemento *identificador* é a substância da tradição literária, enquanto o *diferenciador* reside no processo de organização que, sendo novo, não rompe definitivamente com o conhecimento da tradição e estabelece condições para o estatuto da originalidade. Todorov cita a opinião de estudiosos como Chklosvki, para quem “O trabalho das escolas literárias consiste muito mais na disposição que na criação das imagens”.

Se esta é a opinião de teóricos, o certo é que é também a de um escritor como Drummond que, num depoimento pessoal, me afirmou estar convencido de que o poeta trabalha sempre a *mesma obra*, como se houvesse um fundo permanente (o seu “armazém do factível”?), sempre retomado mais ou menos diferentemente pela vida afora.¹ Esta visão tem muito a ver com a da metáfora do calidoscópio ou, pelo menos, com um dos métodos bem conhecidos na história geral, o da repetição cíclica e em espiral dos acontecimentos, embora para o poeta toda história seja remorso, conforme se lê em uma das “Estampas de Vila Rica”, em *Claro enigma*.

¹ Cf. *A retórica do silêncio*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 50.

~ I. A geografia de *Versiprosa*

Ao publicar *Versiprosa*, em 1967, Drummond tem consciência de que está num meio-termo entre a poesia e a prosa, tanto que numa pequena nota define a sua montagem vocabular: “Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro.” Diz que se trata de um livro de crônicas publicadas nos jornais e acrescenta, de maneira teórica e machadiana: “Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-la de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa.”

É claro que o neologismo tem endereço certo e se restringe a um livro de crônicas em verso, mas, visto num sentido mais largo, ele pode apontar também para as duas vertentes, para os dois gêneros – a *poesia* e a *prosa* – em que se deu a produção intelectual do escritor que escreveu mais de vinte livros de poemas e mais de quinze de prosa, ou seja, de crítica, de crônica e de ficção – de novela e conto. E esses dois gêneros não são nem ficaram puros na obra de Drummond: a poesia, através do verso, do verso livre, do não-verso, do poema em prosa e de estruturas lírico-narrativas, se foi insinuando pelas formas da prosa, principalmente da crônica, como as desta às vezes perpassaram pelas do poema, além do que grande parte dos contos se identifica com um tipo especial de crônica desenvolvido pelo escritor. Na verdade, o norte e o sul desses dois gêneros são mesmo a *poesia* e a *crônica*, cujos extremos, entretanto, se tocam, se interpenetram e se revelam em um gênero novo, *memorialístico*, como na série de poemas de *Boitempo* e de alguns outros livros da maturidade do poeta. [Não é possível incluir aqui os publicados depois da morte do poeta, como *O amor natural*, com suspeita de que tenha sido alterado para publicação; e *Poesia errante*, no qual o valor literário se vê substituído por versos circunstanciais e fracamente galantes – a Lyo.²]

² O neto de Drummond, cioso dos direitos autorais e do comportamento amoroso do poeta, proibiu a publicação de três belos poemas a Lyo que abrem o manuscrito de *Lição de coisas*, os quais, não se sabe por quê, não foram publicados na primeira edição, em 1962.

A trajetória literária de Drummond se reduz (ou se amplia?) a uma forma especial de *ver* e de *viver* através das coordenadas de seu tempo e de sua geografia. Apesar dos outros tempos, o que parece contar e sobredeterminar a sua obra é que toda ela – verso e prosa – se realizou em dois tempos visíveis, ainda que a maior parte dela num único espaço: há um *tempo de Minas Gerais* e um *tempo do Rio de Janeiro* fluindo na sua obra, na qual o tempo de Minas se sobrepõe e ilumina o distanciamento no Rio de Janeiro e o tempo do Rio, embora voltado para a realidade carioca, se veja sempre poetizado por “um doce vento mineiro”, por “uma estrada de Minas, pedregosa” ou por aquele “Espírito de Minas” que o visita no Rio de Janeiro e a quem ele pede, em “Prece de mineiro no Rio”, de *A vida passada a limpo* (1958) que não lhe fuja nesta cidade,

como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som, Minas Gerais.

Com ou sem os traços biográficos possíveis de identificação ou ficcionalmente identificados em sua obra, é fácil averiguar que toda ela corresponde a essa dupla referência espacial, desdobrada num mapa, num “portulano”, onde Minas e Rio de Janeiro se deixam ler como duas “ilhas”, dois “portos”, conforme o sentido marítimo e a etimologia de *portulano*. Daí a aproximação das duas regiões pelo sentido de mar: o real (não dito) do Rio de Janeiro e o imaginário, dito, o “profundo mar” de Minas. Esta palavra se reveste, por sua vez, de forte conotação simbólica na obra de Drummond, pertencendo àquela categoria de coisas capazes de nos dar *lição*, pois estão “além do som” ou, como o poeta já havia escrito em *Lição de coisas* nos seus sessenta anos: “O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa, / coisa livre de coisa, circulando.” O topônimo Minas chega a huma-

nizar-se no poema “Canto mineral”, de *As impurezas do branco* (1973), onde o poeta dialoga com ele – “Minas, oi Minas” – e onde o define enigmaticamente no poema “A palavra Minas”, que assim começa: “Minas não é palavra montanhosa. / É palavra abissal. Minas é dentro/ e fora”; e assim termina, dizendo que “Ninguém sabe Minas”:

Só mineiros sabem. E não dizem
nem a si mesmos o irrevelável segredo
chamado Minas.

Melhor: o grande poeta mineiro sabe e o diz, de maneira sibilina, fragmentando-o ao longo dos poemas e deixando que o leitor, amorosamente, reúna esses fragmentos e recomponha pelo avesso, utopicamente, o melhor desse segredo. Uma coisa assim como fez Ísis com o corpo despedaçado de Osíris.

Vê-se deste modo que a produção literária de Drummond se reparte espacialmente: de um lado a *obra poética*, que aponta originalmente para Minas Gerais na recuperação de um tempo que se atualiza e se presentifica na linguagem da poesia; e, de outro, as três faces de sua *obra de prosa*, mais ligada ao Rio de Janeiro e realizada num tempo cotidiano, em que os temas ou são motivados pelos fluxos da reminiscência e da consciência (como no caso da crítica) ou são recolhidos diariamente da agitação da vida urbana ou da vida nacional ecoando no Rio de Janeiro. Não se trata, entretanto, de um tempo comum, “de partido” ou de “homens partidos”, mas de uma categoria de tempo que se desdobra da memória ou na memória, funcionando no presente como se este fosse apenas um motivo do passado, mas um passado espacial (e especial) que se materializa no discurso literário, como nos versos de “Explicação”:

No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.

A sua *obra poética* está assim dentro daquela projeção geográfica “no mar celeste do Tempo”, realizando-se através das duas vertentes mencionadas. É certo que a presença de Minas (“Minas além do som, Minas Gerais”) não exclui a possibilidade de inúmeros poemas se ligarem a outras fontes “geográficas” de sua obra. De qualquer maneira, a *poesia* é a parte mais funda e primitiva. Move-se miticamente em torno da infância, da família, dos amigos e de Itabira, tomando gradativamente consciência de si mesma, do seu autotelismo, quer dizer, vai-se fazendo metalinguagem à medida que o “mundo” se vai fazendo histórico e se ampliando: primeiro na direção de Belo Horizonte (de Itabira para Belo Horizonte); depois, na do Rio de Janeiro; e daí na universalização do mundo (o “sentimento do mundo”) na mais alta fusão de *mito* e *história*, de intuição criadora e consciência artística.

A *obra de prosa*, que se iniciou timidamente aos dezesseis anos, na *Aurora Colegial*, de Nova Friburgo, vai ganhando alento nos textos publicados em *Para Todos...*, no Rio de Janeiro; começa a adquirir personalidade depois de 1924, no *Diário de Minas*, e atinge projeção estética nos jornais do Rio de Janeiro, onde se acentuou a sua atividade jornalística e onde se publicaram todos os seus livros de prosa — *anotações críticas*, *contos* e *crônicas*. São justamente as *crônicas*, gênero em que Drummond se tornou, também, um dos mais notáveis na literatura brasileira, que constituem a parte mais considerável de sua prosa, não só pela maior frequência, como pela originalidade expressiva, pela captação do flagrante diário, e pelo superior tratamento de humor e de ironia com que — um dos raros no país — transformou em literatura os acontecimentos da vida real e imaginária, dos sublimes ao mais ridículos. O talento do escritor o levou, com êxito, a percorrer, por um lado, a relação estilística entre a crônica e a poesia e, por outro, entre a crônica e o conto, de maneira que a sua crônica quase sempre participa da natureza dos três gêneros — uma pequena descrição de temas cotidianos, com muito de narrativa e de poesia.

Poesia e crônica são as duas formas extremas da linguagem criadora de Drummond, aqui examinada, primeiramente, através de alguns aspectos do seu discurso poético e, depois, de algumas relações culturais da sua prosa.

~ 2. “Peço a palavra”

Em uma das oito partes do poema “Lanterna mágica”, de *Alguma poesia*, que deve ser aproximado do “Poema das sete faces”, do mesmo livro, Drummond diz que “a história é cheia de teias de aranha”, e, na face dedicada ao Rio de Janeiro, não vacila em pedir a palavra diante da “boa” que passa: “Passou a boa! Peço a palavra!” Assim, procurando limpar um pouco de teia de aranha sobre papéis acumulados e com um possível remorso de não ter sabido o sentido exato daquele verso (“Certo remorso de Goiás!”), eu também peço a palavra para mostrar, de passagem, como de vez em quando, ao longo de mais de trinta anos, tenho sido tentado a compreender a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Ler, reler, anotar e voltar ao ponto de partida tem sido um exercício constante na minha relação com a poesia drummondiana. Ler como poeta, como leitor comum, ler como crítico, sempre procurando captar a estrutura e o valor de sua obra — aquele mais além que nem sempre se consegue atingir —, mas sempre lendo, relendo e anotando, em espiral, na constante busca de uma nova *síntese* (muitas vezes apenas “síntese” de leituras anteriores), mas consciente da aventura de uma nova transformação do espírito crítico na direção camonianiana da coisa amada. Eis, em resumo, uma visão de como um caranguejo vem arranhando as praias desse “profundo mar interior”, que é a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

~ 2.1. Forma & poesia

Em um artigo sob o título de “Forma & poesia”, de 1963,³ analisei o poema “Massacre”, de *Lição de coisas* (1962), e mostrei que, apesar de sua aparência de versos livres, havia por trás deles uma estrutura métrica, decassilábica, com cortes de seis sílabas, fato que se encontrava generalizado nesse livro. Em uma nota da primeira edição (que restaurei na edição da Aguilar, de 2002), o poeta dizia haver abandonado quase completamente a “forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir”. Escrevi então que o poeta dava um aspecto *informal* ao que era, em essência, *formalizado* no sentido do verso tradicional. Senti que havia assim contradição entre o que dizia a “Nota da Editora”, citando um depoimento do poeta, e a estrutura de *Lição de coisas*, livro que, realmente, levava adiante um projeto poético sem precedentes na literatura brasileira.

~ 2.2. Um procedimento estilístico

Cinco anos depois, na *Revista de Cultura Brasileña*, de Madri, publiquei um artigo de quarenta e oito páginas, intitulado “La repetición: un procedimiento estilístico de Carlos Drummond de Andrade”,⁴ no qual procurei sistematizar o uso retórico da repetição, primeiro, na estruturação do poema; depois, na intensificação nominal e na dinâmica do processo verbal, além de comprovar como os versos e o ritmo se adequavam à entonação *trocaica* (paroxítona, grave) predominante na língua portuguesa e no espanhol, sobretudo quando comparada às outras línguas românicas, como o acento *jâmbico* (oxítono, agudo) do francês e o *dactílico* (proparoxítono, esdrúxulo) do italiano e do romeno.

³ Em o 4º Poder, Goiânia, 28.7.1963. Transcrito em *A crítica e o princípio do prazer* (Estudos Goianos – II), Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1995.

⁴ *Revista de Cultura Brasileña*, Madri, Embajada Brasileña, nº 27, diciembre de 1968.

~ 2.3. A estilística da repetição

Esse artigo foi o núcleo da investigação e da análise que em 1970 se publicou com o nome de *Drummond: a estilística da repetição*.⁵ Dividiu-se o livro em duas partes. Na primeira, situou-se o poeta no contexto modernista, mas em um “não-estar-estando”, como num verso de *Claro enigma*, e procurou-se dar uma idéia da “ingaia ciência” chamada Estilística. Na segunda, aparecem capítulos que se denominam “O armário cristalino”, “Os materiais da vida” e “A turva sintaxe”, nos quais estudou-se o procedimento técnico da repetição vocabular (epizeuxe) através da simples reduplicação (“palavra, palavra”, *José*), do ritmo ternário (“curvas curvas curvas”, *Brejo das almas*) e da pluri-repetição (“ficha ficha ficha ficha ficha / Fi ch ch ch ch ch”, *Vida passada a limpo*). Procedendo a um levantamento do uso da repetição na obra de grandes poetas modernistas chegou-se à conclusão de que “a reduplicação, pertencendo à linguagem coloquial, foi de certo modo uma decorrência da moda literária do Modernismo, na sua primeira fase, quando os poetas se aproximaram da linguagem coloquial; ao passo que a triplicação do vocábulo (“Oh que duro, duro, duro! / ofício de se exprimir”, *Novos poemas*) era um fenômeno estilístico, de natureza individual, portanto, e muito mais freqüente na poesia (e em toda a obra) de Drummond.

~ 2.4. A linguagem criadora

Em 1971, com os estudos e notas na *Seleção em prosa e verso*,⁶ cujos textos foram selecionados pelo próprio Drummond, escrevi, além de um “Retrato” do poeta, um novo ensaio denominado “A linguagem criadora de Drummond”. Dois aspectos foram ali privilegiados: a Obra, distinguindo-se nela a poesia e a prosa e, nesta, a crônica, o conto e também o ensaio crítico; e a Linguagem, com a observação de

⁵ Tese de
Doutoramento e
de
Livre-Docência
na Pontifícia
Universidade
Católica do Rio
Grande do Sul,
em 1969.
Editado na
Coleção
Documentos
Brasileiros da
José Olympio
Editora, 1970.

⁶ *Seleção em prosa e
verso*. 12^a edição.
Rio de Janeiro:
Record, 1994.

que como a sua obra — poesia e prosa — foi produzida dentro do Modernismo, evoluindo com ele, era preciso que o valor de sua expressão literária fosse examinado tanto em relação com a linguagem tradicional e renovada, como em relação direta com a linguagem coloquial, de que os modernistas tanto se aproximaram. É sabido que essa linguagem é um feixe de traços lingüísticos diversos, todos vivos no falar brasileiro. Procurou-se também alcançar o conjunto de sua obra de poesia adotando-se outro tipo de classificação, como aquele que já se mencionou — o do tempo de Minas Gerais, mais diretamente relacionado com a poesia; e o do tempo do Rio de Janeiro, que influenciou fortemente na obra de prosa, nas crônicas principalmente.

~ 2.5. Cammond & Drummões

Em 1973, no livro *Camões e a poesia brasileira*⁷ chamei a atenção para a relação da poesia de Drummond com a épica e a lírica de Camões. Em um capítulo intitulado “Cammond & Drummões”, afirmei que Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade são entre os grandes escritores de língua portuguesa os que mais dialogaram com a obra e com o nome de Camões, citando versos e imagens da lírica e do poema épico, deformando-os e até brincando com o nome do vate lusitano. Drummond foi, literalmente, o amador da “cousa amada”, ao juntar os dois significantes, fazendo o seu nome deslizar para o nome do poeta de *Os Lusíadas*, assim como já havia feito o nome de Camões navegar por sobre a etimologia de seu nome — *drumm* + *ond*: “as altas ondas” em escocês.

Ao contrário de Cassiano Ricardo e de Jorge de Lima, que transfundiram nas suas obras épico-líricas temas e formas camonianas, a obra de Carlos Drummond de Andrade, circunscrita na sua alta individualidade poética, não chegou nem teve necessidade de realizar essa transfusão, de modo que o número de referências a Camões revela,

⁷ Rio de Janeiro: MEC, 1983. A 4ª edição, aumentada, saiu em Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

além da natural admiração, um simples recurso literário, de intertextualidade, funcionando às vezes como fonte de humor e de ironia, como modéstia, como mera citação e de vez em quando impregnando, consciente ou inconscientemente, o seu processo criador.

Se lucidamente o poeta diz “Não me leias se buscas / flamante novidade / ou sopro de Camões” (“Poema-orelha”, de *Vida passada a limpo*), e se ironicamente afirma que “Os camonianos [que] são muitos e graves” ou “Confessei-lhe, em meu saber de ignorâncias feito”, é fácil perceber que num poema como “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, a dicção de Camões domina profundamente a linguagem de Drummond, quando este não só retoma o tema da “máquina do mundo”, como a técnica anafórica usada por Camões no canto IX de *Os Lusíadas*. O eu lírico do poema drummondiano também vai dizendo: olha, repara, ausculta... vê, contempla essa ciência

Sublime e formidável, mas hermética,
essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo
se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.

A comparação com Camões se dá por intermédio de vários traços estilísticos, além da antítese na concepção da máquina do mundo: *macromáquina* em Camões; *micromáquina* em Drummond. Camões vê (mostra) o grande universo descoberto pelos portugueses; Drummond vê (ausculta) o minúsculo universo interior do homem que acabava de perder a sua mãe.

Só um rigoroso estudo estilístico e uma criteriosa incursão pelo domínio do comparativismo poderão fornecer elementos para a sistematização das influências camonianas na obra de Drummond, as-

sim como valeria a pena, no futuro, uma aproximação entre Drummond e Machado de Assis sob o ponto de vista de Camões, sabendo de antemão como o autor de *Dom Casmurro* é também cantado e intertextualizado na poesia e na prosa do autor de *Lição de coisas*. Uma verdadeira “quadrilha”, como no famoso poema de Drummond.

~ 2.6 Perenidade e transformação

Em 1982, quando todo o Brasil comemorava os oitenta anos do poeta, a revista *Letteratura d'America*, de Roma, e o suplemento de *O Estado de S. Paulo* me solicitaram ao mesmo tempo um estudo sobre o poeta. Assim, retomando anotações usadas em artigos, cursos, entrevistas e conferências, parti para uma nova maneira de ver o conjunto da produção poética de Drummond. Concentrei-me desta vez só na poesia e pude perceber as quatro fases em que se desdobrava a sua atividade poética, de 1918 a 1980. Como cinco anos depois o mesmo suplemento de *O Estado de S. Paulo* pedia outro estudo sobre o poeta, as observações que farei daqui por diante provêm desses dois estudos, fundidos, ampliados e remodelados em muitas passagens.⁸

A partir daqui juntei ao *corpus* da poesia de Drummond uma amostra do material que ele deixou inédito, antes da publicação de *Alguma poesia*, recuando o início do seu discurso poético para 1918 e estendendo-o até 1987, data da morte do poeta. Pude então perceber as seguintes *fases* na transformação de sua poesia: de *Formação* (1918 a 1934), de *Con-formação* (1934-1945), de *Transformação* (1945-1962) e de *Confirmação* (1962-1987). E, tal como disse a respeito da poesia de Jorge de Lima,⁹ é preciso que se entenda o sentido dialético no interior de cada fase e de uma em relação à outra, se não num movimento incessante, pelo menos num dinamismo de transformação na direção do mais puro, do mais belo e até do mais culturalmente necessário. Sabe-se que há marchas e contramarchas na his-

⁸ Em *Letteratura d'America*, nº 3, Roma, Verão de 1982, sob o título de “A transformação na poesia de Drummond”; e, com o nome de “Perenidade e transformação”, no Suplemento Cultural de *O Estado de S. Paulo*, 31.10.1982. Com o título de “Transforma-se o Amador na Cousa Amada”, no mesmo Suplemento, em 29.8.1987.

⁹ *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra (Portugal): Almedina, 1985.

tória das formas literárias, mas o que se conta na lógica histórica é que A é sempre A mais alguma coisa, quer dizer: o tema, a técnica e a linguagem vão-se modificando de verso a verso, de poema a poema, de livro a livro e de escritor para escritor.

No caso de Drummond e no caso de poetas de obras extensas e de vida longa, a fase de *confirmação* constitui, ao mesmo tempo, uma síntese da síntese, como em alguns poemas de *Paixão medida*, em torno de seus oitenta anos, ou tendem a se repetir e se escudar na facilidade, como na escolha dos decassílabos para a maioria dos poemas a partir da série de *Boitempo*. Mas assim como Sêneca soube traduzir o primeiro aforismo de Hipócrates na admirável precisão do “*Vitam brevem esse, longam artem*”, Drummond soube também modificá-lo, admiravelmente, em “Música breve, noite longa”, como no segundo quarteto de “Fraga e sombra”, de *Claro enigma*, onde a música está para a vida assim como a noite está para a arte, numa inversão belíssima em que se dá relevo ao angustioso processo da criação artística.

~ 2.7. Poesia completa

Ao preparar o volume Poesia Completa para a editora Nova Aguilar, publicado em 2002 em duas edições [uma em convênio com o Bradesco Seguros], obedeci à tendência do poeta nas edições preparadas por ele: de um lado, as suas obras maiores; e, de outro, as que o próprio Drummond considerava “menores”, tanto que foram sendo progressivamente eliminados das sucessivas edições da Aguilar. Os dois lados formam as duas faces de uma mesma obra – seu direito e avesso ou, melhor, seus lados luminoso e “sombrio”, assim, entre aspas, para indicar a sua menos-valia. São os livros de poemas circunstanciais, entre os quais incluí os memorialísticos, como a série de *Boitempo* (I, II e III), gênero poético que Drummond soube renovar a ponto de criar um gênero especial na poesia brasileira. O que

não impede a desvalorização dos poemas quando comparados com a força dos livros do primeiro grupo. Entretanto, por injunção do neto do poeta, a minha classificação foi descartada, talvez por causa do sentido crítico de “obras maiores” e “obras menores” visível nela. Não resta dúvida, porém, de que o material de fundo de gaveta aparecido postumamente (*Poesia errante*, por exemplo) só não desmerece a obra de Drummond pela grandeza dela, mas não acrescenta absolutamente nada, além de revelar aspectos sem interesse até para a biografia do poeta.

Embora não tenha sido publicada a minha nova classificação, aí vai ela, para o leitor interessado:

I – “A poesia é incomunicável” [Título tirado de um verso do poema “Segredo”, de *Brejo das almas*.] Abrange os seguintes livros: *Dispersos* (1918-1929: poemas publicados em jornais e inéditos em livros); *Alguma poesia*, 1930; *Brejo das almas*, 1934; *Sentimento do mundo*, 1940; *José*, 1942; *A rosa do povo*, 1945; *Novos poemas*, 1948; *Claro enigma*, 1951; *Fazendeiro do ar*, 1953; *Vida passada a limpo*, 1959; *Lição de coisas*, 1962; *A falta que ama*, 1968; *As impurezas do branco*, 1973; *Paixão medida*, 1980; *Corpo*, 1984; *Amar se aprende amando*, 1985; *O amor natural*, 1992; e *Farewell*, 1996.

II – “Resumo do existido” [(In)Memória”, *Boitempo-I*]. Comporta os seguintes livros: *Viola de bolso* (1952-1967); *Versiprosa*, 1967; *Boitempo-I*, 1968; *Boitempo-II* (Menino antigo), 1973; *Discurso da primavera*, 1978; *Boitempo-III* (Esquecer para lembrar), 1979; *Poesia errante*, 1988.

Na *Nova reunião*, em dois volumes, preparada pelo poeta e editada pela José Olympio em 1985, os livros obedecem a esta ordem, sendo que de *Viola de bolso*, *Versiprosa*, *Discurso da primavera* e *Algumas sombras* só aparece uma seleção de poemas. Os dois grupos de livros não rompem com a cronologia e permitem, primeiro, pelo tópico do “incomunicável”, perceber a luta do poeta com a palavra, com a poesia; e, pelo

tópico do “resumo” e do “existido”, acompanhar o desdobramento da sua concepção de poesia na direção do biográfico, dos acontecimentos, apesar da advertência (de 1945), de que não se deve fazer versos sobre acontecimentos...

~ 3. “Um não-estar-estando”

No poema “Canto negro”, de *Claro enigma*, Drummond usa uma série de imagens propositalmente obscuras, entre as quais a afirmação de que “vem do preto essa ternura,/ [...] esse estar e não-estar já sendo,/ esse ir como esse refluir”, enfim, o poeta parece querer expressar a simultaneidade de sensações se processando, o passado no presente ou o futuro no presente, um *eu* que se faz *outro* sendo *ele mesmo*, conforme a bela observação de Octavio Paz, que confirma a idéia do vir-a-ser ou a do “futuro sido”, de Heidegger. Aliás, Drummond usa uma imagem parecida no “Poema-orelha” de *A vida passada a limpo*, onde escreveu: “Aquilo que revelo / e o mais que segue oculto / em vítreos alçapões / são notícias humanas, / simples estar-no-mundo, / e brincos de palavras, / um não-estar-estando, / mas de tal jeito urdidos / o jogo e a confissão / que nem distingo eu mesmo / o vivido e o inventado. / Tudo vivido? Nada. / Nada vivido? Tudo.” Ora, aí está, e quase exatamente, a imagem que pode sintetizar aqui a relação entre a simultânea transformação do pensamento estético do Modernismo e a transformação do seu próprio pensamento poético: *um não-estar estando* ou *um não-estar-já sendo* cada vez mais moderno e mais Drummond.

Para documentar essas fases e revelar o teor de modificação que se vai produzindo na sua maneira de pensar a poesia, concentrei este estudo no tema da linguagem ou da própria literatura, na sua *metalinguagem*, isto é, nas manifestações teóricas possíveis dentro do próprio poema, numa cadeia de continuidade e descontinuidade que, siste-

matizadas e relacionadas com o discurso poético do Modernismo, põe à mostra, no início, a identificação do poeta com o ideário modernista; depois, mostra a ambigüidade de uma ruptura entre o social e o individual; e, finalmente, a plena autonomia da linguagem drummondiana, criadora de novas projeções da estética modernista.

A comparação dos elementos metalingüísticos de um livro com os do livro seguinte, seja no conjunto de obras do autor ou na produção de toda uma época, oferece ao novo historiador da literatura a possibilidade de estabelecer as mudanças, as variações, enfim, as recriações de formas já conhecidas, caídas em desuso e novamente trazidas à atividade literária.

~ 3.1. Formação

A palavra *Formação* entra aqui com ênfase no sentido complementar dado pelo sufixo *-ção*: ato de, ou maneira como se organiza uma realidade, física ou psíquica. Ou, no caso concreto, período em que se formou a personalidade do poeta. Vai das crônicas publicadas na *Aurora Colegial*, do Colégio Anchieta, de Nova Friburgo (RJ), por volta de 1918, à publicação dos seus dois primeiros livros: *Alguma poesia*, de 1930 (título que lembra o de Pierre Reverdy, *Quelques poèmes*, de 1916) e *Brejo das almas* (1934). O segundo livro completa a temática e a estilística do primeiro, no qual Drummond reuniu em 1930 apenas alguns, não todos os seus poemas, o que é mais ou menos comum entre os poetas. A sua formação literária coincide com o seu amadurecimento intelectual (a partir dos anos 20) e com o amadurecimento do próprio Modernismo.

É bom que se diga que, mesmo sem participar diretamente da Semana de Arte Moderna, o poeta desde 1921 aspirava à modernidade, escrevendo poemas em prosa, um pouco à feição de Álvaro Moreyra que, em 1922, já publicava trabalhos seus na *Para Todos*, na Ca-

reta e na *Ilustração Brasileira*, dentro da atmosfera de penumbrismo e de neo-simbolismo que caracterizava a poesia brasileira dessa época. O trabalho de pesquisa de Arnaldo Saraiva (ainda inédito em livro) e o de Fernando Py são hoje indispensáveis ao conhecimento dessa ‘pré-história’ do poeta.

O seu contato com o Modernismo se dá a partir de 1924, quando escreve a *Bandeira* e conhece em Belo Horizonte Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila e Blaise Cendrars, passando a se corresponder com Mário. Desse contato surge a idéia da *Revista*, em 1925, e já em 1928 o seu famoso poema “No meio do caminho” aparece no terceiro número da *Revista de Antropofagia*. No ano seguinte organiza uma série de entrevistas (“A Atualidade Literária”) publicada no *Diário de Minas*, com depoimentos dos modernistas mineiros.

Toda a sua produção (poesia, crítica, contos e crônicas) revela, a partir de 1924, a simetria de seu amadurecimento no sentido da modernidade. A manifestação de metalinguagem é pequena na poesia, mas é bem considerável na parte crítica, onde discute as novidades dos modernistas de São Paulo. Ainda inéditos em livro, os poemas da década de 20 continuam nas revistas e jornais à espera de uma edição que o poeta não teve nenhum interesse em ver realizada. [A amostra que preparei para a Poesia Completa foi censurada pelo neto.]

No entanto, pela leitura desses poemas se pode descobrir um certo interesse em se definir, em definir os seus caminhos de escritor. Não chegam talvez a constituir um projeto literário, mas já apresentam uma clara manifestação programática, muito a gosto, aliás, das proclamações que sacudiam os meios literários naquele momento. Em 1924, fala da “Poesia dos arrabaldes humildes” e, num poema dedicado a Milton Campos, diz: “Ali, é a minha mesa / de trabalho espiritual; / é ali que eu escrevo / os poemas que vou sentindo, / e as minhas cartas de amor.” Em 1926 escreve: “Por que foi / que muitas de nossas palavras (as melhores) saíram abafadas / do fundo da garganta, / ou, já nos lábios, se transformaram, / em palavras ba-

nais?” Como se vê, o *novo* vai chegando em forma de versos livres (misturado às vezes com alguns decassílabos, tal como em Mário de Andrade), retomando velhos temas, como esse do indefinível, a que o poeta dá todavia um tratamento novo ou pelo menos antibilaqueano, fazendo as palavras chegarem aos lábios já carregados do pecado venial da linguagem... Num “Soneto” de 1926 (mas soneto sem métrica e sem rima) chega a dizer que os versos são uma coisa tão velha, falando também em “ridículo romantismo”. Muitos desses poemas serão retomados mais tarde e aparecem em livros, tal como ele vai fazer também com os temas das crônicas, muitas das quais transformadas em poemas nos livros mais recentes.

O tema da poesia, do poeta e às vezes da linguagem poética é bem freqüente tanto em *Alguma poesia* quanto em *Brejo das almas*, aparecendo em versos isolados no corpo do poema ou já se reunindo na unidade de alguns poemas, como “Também já fui brasileiro” (“Eu também já fui poeta. / [...] / Eu também já tive meu ritmo. / [...] / Mas acabei confundindo tudo”) e “Política literária”, onde, de maneira econômica, se vale das esferas administrativas para classificar ironicamente os poetas brasileiros:

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.

Em “Poema que aconteceu” dá a entender que o poema se faz fora do controle da razão: “A mão que escreve este poema / não sabe que está escrevendo / mas é possível que se soubesse / nem ligasse.” Em “Nota social” o tema é o poeta (“O poeta está melancólico”), em “Poesia” dá realce ao problema da expressão e da poesia como totalidade absoluta:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.

Os poemas acima mencionados são de *Alguma poesia*, onde se encontra também “O sobrevivente”, com versos largos, já claramente dentro do ritmo e das soluções humorísticas do modernismo da época: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade./ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia”, e dizendo, afinal, entre parênteses: “(Desconfio que escrevi um poema).” Mas a mais importante “poética” do seu primeiro livro é o poema “Explicação”, verdadeiro manifesto desse momento de formação, quando o poeta começa a perceber a diferença entre a sua e a poesia dos outros escritores modernistas. Aqui a tônica é o verso e a sua percepção por um leitor implícito: “Meu verso é minha consolação./ Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.[...] // Para louvar a Deus como para aliviar o peito,/ queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos / é que faço verso. E meu verso me agrada. // Meu verso me agrada sempre... / Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota, / mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota. /Eu bem me entendo.” Termina o poema bem dentro da retórica da época, embora se perceba, pela ironia e pelo humor, o tom pessoal se sobrepondo à moda literária:

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

De *Brejo das almas* destacamos o poema “Convite triste” (que retoma um dos temas de “Também já fui brasileiro”), onde se convida um amigo para “fazer um poema / ou qualquer outra besteira”, e o poema “Segredo”, em que o tópico do inefável (a “*inania verba*”, de Bilac, e o “o mulambo da língua paralítica”, de Augusto dos Anjos) aparece logo de início:

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Aliás, os imperativos negativos deste texto (“Não ame”, “Não diga nada”, “Não conte” e “Não peça”) antecipam a atitude e o acismo de “Procura da poesia”, de *A rosa do povo*.

Nesta fase de *Formação*, a sua atitude perante a linguagem poética é de afirmação, isto é, de falar do poeta, do poema, da poesia, do ritmo, também de atitudes modernistas. Dir-se-ia que o Drummond inicialmente penumbриста, começava a penetrar a claridade modernista. A sua *participação* se objetiva no tema da poesia, numa relação transitiva entre o eu lírico e o tema escolhido. Enaltecendo ou criticando esses temas, o poeta se afirma no jogo modernista.

~ 3.2. Con-formação

Não é o hífen da moda, é, antes, a tentativa de recuperar o sentido etimológico da *conformatio*, a formação, a configuração, a representação, de que a retórica se valeu para a classificação de suas figuras de palavras e de frases. Com estes recursos queremos indicar a fase em que a obra de Drummond está representada por livros como *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Novos poemas* (1947). É a fase em que o poeta começa a dar melhor configuração à sua linguagem, o momento em que a linguagem de adesão ao Modernismo [a con-formação] cede lugar à linguagem de formação pessoal, havendo portanto uma *conformação*, a simultaneidade do legado modernista e o da forte criação drummondiana, que acaba se impondo. O poeta está superando o tempo de sua *formação* e já começa a fazer “escola”, no sentido de que está influenciando a sua época. Aqui a *participação* passa a ser dupla: engaja-se nos temas sociais ao mesmo tempo em que se vai penetrando “surdamente no reino das palavras”. O poeta *olha* para o mundo, mas contempla silencioso a essência da sua linguagem. É para muitos leitores a parte mais importante da poesia de Drummond.

Os poemas e metapoemas desta fase revelam uma concepção poética totalmente pessoal: as técnicas e cacoetes modernistas, presentes nos dois primeiros livros, recebem tratamento novo e, motivado pela originalidade criadora, se transformam num instrumento da mais alta poesia. Mas o poeta se sente dividido: quer ser original e solitário perante a linguagem e sabe que deve ser solidário perante o mundo e os homens. Só na fase seguinte saberá conciliar definitivamente essa dialética que acaba envolvendo a crítica, também dividida nas suas preferências pelos poetas “engajados”, na verdade privilegiando apenas os seus temas, numa radicalidade facilmente demonstrável e sem se dar conta de que o engajamento maior se dava mesmo era pela linguagem.

As tematizações da poesia estão disseminadas por vários poemas de Drummond nesta fase, encontrando-se principalmente em “Brinde no Juízo Final” (“Poetas de camiseiro, chegou vossa hora, / [...] / poetas jamais acadêmicos, último ouro do Brasil. / [...] / Em vão assassinaram a poesia nos livros”) e em “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (sobre Manuel Bandeira), de *Sentimento do mundo*; em “Palavras ao mar” (“A palavra Encanto / recolhe-se ao livro, / entre mil palavras / inertes à espera.”) e “O lutador” (“Lutar com palavras / parece sem fruto. / Não têm carne e sangue... / Entretanto, luto.”), de *José*; e, principalmente, em “Consideração do poema”, “Procura da poesia”, “A flor e a náusea”, além de outros em *A rosa do povo*, como “Áporo”, “Fragilidade”, “Anúncio da rosa”, “Indicações” e, ainda, de poemas como “Composição” e “O arco”, de *Novos poemas*. Tais poemas refletem bem as duas direções apontadas, as quais adquirem relevo nos dois poemas iniciais de *A rosa do povo*, que funcionam como profissão de fé, como manifesto, naquele momento de sua vida, da vida do Modernismo ou já do Neomodernismo brasileiro e, também, dos problemas político-sociais do Brasil e do mundo.

A colocação dos textos “Consideração do poema” e “Procura da poesia” no pórtico de seu livro dos quarenta anos não é simples co-

incidência: o poeta os pôs ali de propósito — queria que soubessem de sua duplicidade, dividido entre o *poema* e a *poesia*, entre especulações formais e intensificações de conteúdo. Queria assumir sua participação pela linguagem, mas o tempo (o início da década de 40) lhe pedia uma participação social e humana mais explícita e menos metafísica, embora o existencialismo europeu já mostrasse que a participação pela linguagem era a única possível aos poetas.

Em “Consideração do poema”, Drummond parece considerar a sua carreira de escritor em face da própria literatura. Há como que um desejo de independência em relação ao Modernismo e uma adesão consciente à tradição literária: o nome vem agora por dentro da linguagem — é o velho que se faz novo. Por isso é preciso expor as suas concepções, mostrar como *pensa* a respeito da poesia e como *sabe* a respeito do poema, fazer enfim uma espécie de autocrítica e de balanço nessa altura de sua vida. Neste sentido é uma retórica, mas já uma retórica drummondiana, que é preciso pôr em evidência. Então o poeta começa tratando da rima, assim como fez no primeiro poema do seu primeiro livro. Mas já não brinca com ela, rimando mundo e Raimundo, procura dar-lhe uma significação semântica, conteúdo. E, em três belos versos decassílabos (os primeiros conscientemente usados), explica a sua teoria que termina adequando-se a um expressivo verso livre:

As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Deste modo, misturando versos livres com versos rigorosamente metrificados, que predominam no belíssimo poema, Drummond deixa entrever a dualidade de que falamos. O seu famoso “No meio do caminho” é referido, mas agora sob o ritmo decassilábico.

(“Uma pedra no meio do caminho / ou apenas um rastro, não importa”). Primeiro que os críticos, sabe captar uma das mais discutidas técnicas da modernidade: a da intertextualidade, dizendo, com Lautrèamont, que “Furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.” Retoma o poema “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo*, quando se diz “Poeta do finito e da matéria”, inicia a metáfora do “navio que leva esta mensagem”, a qual se completará no poema “Mas viveremos”, no final do mesmo livro, onde se fala no “rubro couraçado”; e olha filosoficamente para o seu novo poema, dizendo: “Essa viagem é mortal, e começá-la. / Saber que há tudo. E mover-se em meio / a milhões de formas raras, / secretas, duras. Eis aí meu canto.” Mais adiante falará dos temas: “Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande? Os temas passam, / eu sei que passarão, mas tu resistes, / e cresces como fogo, como casa, / como orvalho entre dedos, / na grama, que repousam.” O poeta tem consciência de que constrói a *sua* linguagem, a de que ele gosta e aprendeu a construir. Já não se trata de uma linguagem a que aderiu ou que ajudou a construir, mas que passou a ser de todo mundo... Agora, com a sua linguagem, temática e estilisticamente sua, mas universalizada pela forma tradicional renovada, Drummond pode dizer a seu poema:

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

É fácil perceber que, dentro de uma forma rigorosa e nova para o Modernismo, o poema expõe a direção do conteúdo participante, concentrado na palavra *povo* e metaforizado em *lâmina* para mais ain-

da realçar a penetração de uma semântica ideológica que a época encarecia, e precisava.

O rigor formal de “Consideração do poema” cede lugar à ênfase que o poeta dará ao conteúdo de “Procura de poesia”, o segundo poema de *A rosa do povo*. Se há no primeiro a participação pela linguagem, aqui a participação será pela inserção no real dos acontecimentos, num desses momentos quentes da História brasileira, onde a ditadura de Vargas servia de *pendant* para fatos da Segunda Guerra Mundial. Aliás, o poema “Áporo”, também de *A rosa do povo*, é uma bela redução alegórica desses problemas em um “país bloqueado”. Mas o curioso, e paradoxal, é que o poema “Procura da poesia” é uma espécie de poética normativa, um tanto horaciana, “Não faças versos sobre acontecimentos”, “Não faças poesia com o corpo”, “Não cantes tua cidade”, “Não dramatizes”, “Não te aborreças”, “Não recomponhas [...] tua infância”, “Não osciles entre o espelho e a / memória”, “Não forces o poema”, “Não adules o poema”, mas

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

E, ao terminar o poema, diz que as palavras “Ainda úmidas e impregnadas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.”

Tem-se a impressão de que a forma livre do poema está em desacordo com a sua substância poética. No entanto, a série de prescrições de natureza preceptiva, é apenas um jogo irônico do poeta que pede para não fazer o que ele já havia feito ou que faria daí para frente. Na superfície do poema se lê o que foi *dito* para ser lido: a técnica do poema modernista, alguns versos longos, o tom imperativo de

um conselho. Mas, por dentro, no *não-dito*, o leitor vai observando uma seqüência de antinomias que conduzem ao “reino das palavras”, primeiramente à língua (ao “estado de dicionário”) e, finalmente, à linguagem, às “mil faces secretas sob a face neutra” das palavras, único lugar possível de criação e poesia. Em contradição com a sua forma, que prolonga a do Modernismo, esse poema aponta para a essência da linguagem, tal como “Consideração do poema”, de forma quase inteiramente metrificada, aponta para um conteúdo político-social. Aí está a possível contradição, o quiasmo que se forma na comparação entre os dois poemas: o conteúdo do primeiro pediria versos-livres; o do segundo, versos metrificadas, mas é o contrário que se verifica, como se o poeta quisesse passar a mensagem de que o que se conta é mesmo o talento, a emoção, inclusive a da técnica.

São, portanto, duas faces de uma teoria que, em forma de quiasmo, se completam, exibindo porém os seus vincos: de um lado, a tradição modernista, que Drummond já não tem mais interesse de prolongar, uma vez que está em pleno domínio da poética e da retórica que ele ajudou a construir, e que agora *deseja* abandonar; e, de outro lado, a tradição universal da poesia, de que se sente partícipe e que, maior que o Modernismo brasileiro, o está arrastando para as aventuras da modernidade, onde o poeta se sente brasileiro e universal ao mesmo tempo.

O curioso, entretanto, é que esses dois poemas só se completam com a leitura do terceiro, “A flor e a náusea”, assim como a metáfora do título do livro — *A rosa do povo* — ganha novos significados quando comparada com os poemas “Áporo” (onde uma orquídea se forma contra todos os absurdos) e com o “Anúncio da rosa”, além de com outros poemas envolvendo *flor* e *rosa*, no mesmo livro. Há, pois, uma cadeia semântica de *rosa / flor / orquídea / rubro coraçado / navio / canto / PALAVRA* que atravessa todo o livro, indo terminar no poema “Mas viveremos”, quando um “rubro coraçado” vai-se transformando em linguagem, como na última estrofe:

Ele caminhará nas avenidas,
entrará nas casas, abolirá os mortos.
Ele viaja sempre, esse navio,
essa rosa, esse canto, essa palavra.

~ 3.3. Transformação

É aqui, com livros como *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1953), *A vida passada a limpo* (1958) e *Lição de coisas* (1962), que o entendimento poético de Drummond recebe a sua grande transformação. A corrente modernista, a que o poeta aderiu e a que deu depois a sua grande contribuição, foi inteiramente absorvida pela consecução de uma plenitude expressiva em que falava mais alto a personalidade do poeta Carlos Drummond de Andrade. A partir de então toda a sua poesia é uma especulação sobre a essência da linguagem. A participação humana atinge a suma de todos os saberes poéticos e a linguagem se faz mesmo a morada do ser, não é mais apenas o instrumento transitivo e transparente a serviço da comunicação: ela passa agora a comunicar a si mesma, plena de sua estrutura e opacidade. Não importa mais se há uma forma moderna ou tradicional; o que conta é a síntese, o adensamento da substância expressiva. À maneira de Parmênides, Drummond pode afirmar agora, como num verso de “Campo de flores”: “Sou e não sou, mas sou.”

Poemas como “Remissão”, “A ingaia ciência”, “Ser”, “Oficina irritada”, “Entre o ser e as coisas”, “A máquina do mundo”, em *Claro enigma*; “Brinde no banquete das musas”, “Conclusão”, “Canto órfico” e “A Luís Maurício, Infante”, de *Fazendeiro do ar*; “Poema-orelha”, “Nudez” e “Ciência”, de *A vida passada a limpo*; “A Palavra e a Terra” e as séries “Ser” e “Palavra”, de *Lição de coisas*, mostram claramente a essencialização do pensamento de Drummond. O poeta sabe que o tempo “se evapora no fundo do teu ser” e que a sua sabedoria, de experiência feita, “nada pode contra sua ciência / e nem

contra si mesma”. Sabe que seu poema é como um filho: “faz-se por si mesmo”, por isso quer que seu soneto “ao mesmo tempo saiba ser, não ser”. É por aí que chega às altas culminâncias de “A máquina do mundo”, com a qual passa a “mentar”

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debruçada
no rosto do mistério, nos abismos.

E é a partir daí, depois de se tornar “fazendeiro do ar” e de passar sua vida a limpo, que se sentirá apto para arquitetar um livro como *Lição de coisas*, publicado nos seus sessenta anos.

A leitura das terceira e quinta estrofes de “A Palavra e a Terra”, poema inicial de *Lição de coisas*, dá bem a dimensão das preocupações essencialistas da poesia de Drummond, para quem (tal como nas mitologias sumérias) tudo se reduz ao *nome*: a voz que nomeia é a que cria; a “essência / é o nome”; e este é um “segredo egípcio que recolhido / para gerir o mundo no meu verso?”. Mas toda essa teoria do nome encontra-se altamente projetada na estrofe V, onde se lê:

Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer. O pó das coisas
ainda é um nascer em que bailam mesons.
E a palavra, um ser
esquecido de quem o criou: flutua,
reparte-se em signos – Pedro, Minas Gerais, beneditino –
para incluir-se no semblante do mundo.
O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,
coisa livre de coisa, circulando.
E a terra, palavra espacial, tatuada de sonhos,
cálculos.

Certamente, nenhum estudioso da linguagem (gramático, filólogo, lingüista, semiólogo *et cetera*) conseguiria tamanha concentração de problemas teóricos, lingüístico-estilísticos, numa expressão que tem muito de ideogrâmica, uma vez que vai superpondo idéias numa unidade que só é vista de perfil. Toda a história ou toda a teoria da linguagem se deixa conotar nesses belos versos de Drummond.

A linguagem da poesia brasileira atingiu com esse livro dos sessenta anos de Drummond um dos seus pontos culminantes, numa verdadeira lição para os novos e também para muitos de nossos velhos escritores. Nenhum poeta havia logrado antes tamanha organização nas estruturas externa e interna de um livro de poemas. *Lição de coisas* é composto de dez partes: Origem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo e Palavra, sendo que a décima parte é constituída pelo conjunto de todas as outras, vale dizer, pelo próprio livro. Esta divisão, além de se manifestar também na estrutura de um poema como “O padre, a moça”, encontra a sua expressão total em “Isso é aquilo”, rigorosamente composta de dez estrofes com dez “versos” cada uma. Mas versos puramente nominais, pois o único verbo que aparece está no título. Aliás, o título é o modelo de leitura desse poema mais do que concreto, como se pode ver pela primeira estrofe: “O fácil o fóssil / o míssil o fóssil / a arte o enfarte / o ocre o canopo / a urna o farniente / a foice o fascículo / a lex o judex / o maiô o avô / a ave o mocotó / o só o sambaqui.”

Aboliu-se aí toda pontuação e a única sintaxe é a da coordenação paralelística de palavras que, ou pelo significante ou pelo significado, se ligam e se completam num jogo verdadeiramente admirável. É possível que o número dez possua aí o sentido simbólico do apontado por Cirlot: retorno à unidade (segundo os sistemas decimais), realização espiritual ou, ainda, totalidade do universo físico e metafísico, o que não deixa de estar de acordo com a síntese poética a que chegara, em 1962, o grande poeta brasileiro. Depois desse livro, a poesia de Drummond recebe uma forte inflexão para a recuperação dos temas da infância e do passado.

~ 3.4. Confirmação

Ao adotar a palavra *confirmação* para designar a quarta fase da poesia de Drummond, estou enfatizando a significação latina da *confirmatio*, ou seja, consolidação, afirmação que se confirma, ou, tal como na retórica, a parte da argumentação que, segundo Lausberg, demonstra a justeza de nosso próprio ponto de vista. Mas ao sair do radical *forma*, presente nas designações anteriores, estou querendo sugerir, com o radical *firme*, o sentido de *afirmação*, a adoção de uma nova maneira de pensar a poesia, a qual, se já se fazia sentir nos outros livros do poeta, somente depois de *Lição de coisas* encontrará seu mais completo desenvolvimento. É como se a lição continuasse, uma vez que o poeta começa a recuperar, mais firmemente, alguns dos temas de que já havia tratado em livros anteriores.

Duas linhas se desenham nítidas nos seus livros mais recentes: uma que reconquista o tempo de Minas, que já havia mencionado no estudo de sua *Seleção em prosa e verso*; outra que prolonga os temas universais. Duas linhas que retomam e confirmam a dialética em que se formou a sua personalidade literária: um olhar modernista para dentro de si mesmo e para a sua terra e família, numa linguagem que tende a ser despida de conotações, como convém à referência das pessoas, das coisas e dos fatos; e, ao mesmo tempo, um olhar filosófico sobre os acontecimentos, os amigos e sobre o amor e a morte. O certo, porém, é que essas duas linhas às vezes se misturam, descendo sobre elas aquele “Espírito de Minas”, soprando sobre elas aquele “vento mineiro” que transforma os temas universais da Humanidade numa poderosa e profunda visão de Minas Gerais.

Em relação à primeira linha, refiro-me a um *memorialismo poético* que, embora matéria comum à poesia, adquire características especiais na obra de Drummond, a ponto de se poder falar em um novo gênero literário, tal a constância e a coerência estilística com que o

poeta tratou de suas reminiscências em livros como os da série *Boitempo*, de que já tratei um pouco atrás. Poemas como “Rosa rosae”, “Primeiro poeta”, “Mestre”, “Discurso”, “O fim do começo”, “K”, “Os nomes mágicos” e “Criação”, de *Boitempo I*; “Nomes”, “Verbo ser”, “Iniciação literária”, “Primeiro jornal” e “Certas palavras”, de *Boitempo II*; “Aula de português”, “Livraria Alves”, “Decadência do Ocidente”, “Estréia literária”, “Verso proibido”, “As letras em jantar”, “Verbo e verba” e “A língua e o fato”, de *Boitempo III*, formam um conjunto de metalinguagens reminiscentes, jogando com declinações latinas, ironizando o poeta que invejava, louvando o professor de latim, brincando com certas frases latinas, fazendo a apologia da letra K [o que mais tarde Murilo Mendes também fará] ou apreendendo um breve instante passado, como no poema “O fim do começo”:

A palavra cortada
na primeira sílaba.
A consoante esvanecida
sem que a língua atingisse o alvéolo.
O que jamais se esqueceria
pois nem principiou a ser lembrado.

As pesquisas lingüísticas (lexicais) que assinalam os livros da fase de *transformação* continuam nesta fase, como no poema “Nomes”, de *Boitempo II*. As especulações metafísicas com a palavra continuam em “Verbo ser” do mesmo livro. Mas é a memória literária que domina, como a experiência do “transe literário” em “Primeiro jornal”. Às vezes, retomam-se técnicas de construção do poema “Procura da poesia”, que atingem também as palavras, como em “Certas palavras” de *Boitempo II*: “Certas palavras não podem ser ditas / em qualquer lugar e hora qualquer. / [...] / E tudo é proibido. Então, falamos.”

O tom dessa linha é mesmo memorialístico. Assim, — seja tratando da “Aula de Português” (“A linguagem / na superfície estrelada de letras, / sabe lá o que ela quer dizer?”), seja relembando livros proibidos, humorizando a sua estréia literária no jornalzinho de Friburgo (“O padre-redator introduziu / certas mimosas flores estilísticas / no meu jardim de verbos e adjetivos. / Aquilo não é meu. Antes assim, ninguém me admirar”), seja ainda recordando o seu primeiro banquete literário, seus amigos de redação, a anedota do príncipe dos poetas ou o neologismo antipático do ludopédio —, a poesia de Drummond é hoje a responsável por um novo gênero de poesia no Brasil: o da *memória poética*, em versos metrificados, em versos livres, em palavras-frase, em sintaxe verbal, em sintaxe nominal, enfim, na mais ampla possibilidade de expressão em língua portuguesa.

Alguns temas desses livros constituem mesmo uma retomada de temas explorados noutros livros, e, o que é mais freqüente, trata-se de ampliação poética de cenas, episódios ou sugestões que aparecem antes em alguns de seus livros de crônicas, justificando assim o seu depoimento, já referido, de que estava convencido de que o poeta trabalha sempre um mesmo assunto, espécie de fundo comum que vem de suas vivências primordiais.

Quanto à segunda linha, em que se enfileiram livros como *As impurezas do branco* (1973), *Discurso de primavera e algumas sombras* (1977), *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985), *Poesia errante* (1988) e *Amor natural* (1992), os dois últimos publicados postumamente, ela continua enriquecendo a participação do poeta nos temas universais da modernidade. Em *As impurezas do branco*, encontra-se a ironia no poema “Ao Deus Kom Unik Assão”, ao mesmo tempo em que se retomam concepções anteriores, como em “O nome”, “A palavra Minas” (“Minas não é palavra montanhosa. / É palavra abissal. Minas é dentro / e fundo.”). Há todavia um pessimismo ao longo desses poemas, sobretudo em “Desabafar”, onde

o processo de fragmentação da palavra possui notável função expressiva. Às vezes é o nominalismo que predomina, como em “Homenagem” com o poeta arrotando nomes de suicidas famosos na literatura e terminando com a desmontagem da palavra “dissolução” em “dis” e “solução”, acionando um recurso perfeitamente adequado à significação do poema. Há aí também homenagem a Emílio Moura (“O poeta irmão”) e a Manuel Bandeira (“Desligamento do poeta”), um dos escritores de sua preferência, várias vezes declarada.

Já em *Discurso de primavera e algumas sombras*, parece que Drummond recolhe, pelo menos em “Os marcados”, o tipo de material que antes ele teria posto sob a rubrica de *Versíprosa*, montagem de que o poeta se valeu um dia para designar as suas crônicas em versos. São poemas endereçados a ou sobre amigos escritores. Mas há também poemas como “A palavra mágica” (“Procuro sempre, e minha procura / ficará sendo / minha palavra”) e o “Exorcismo” com que fustigou o uso desregrado da terminologia científica nos estudos da linguagem literária nas universidades do Rio de Janeiro.

A paixão medida retoma o oxímoro de *Claro enigma* e a força lírica da fase de transformação, guardando por isso mesmo alguma relação filosófica e estilística com *Lição de coisas*. Drummond escreve aí a sua primeira “Arte poética” declarada. Mas a escreve sobre uma estrutura de métrica grega ou latina, jogando com a terminologia de breves e longas e concluindo que “tudo mais é sentimento ou fingimento / levado pelo pé, abridor de aventura, / conforme a cor da vida no papel”. A combinação do alexandrino com o decassílabo nos dois últimos versos deflagra um belíssimo efeito rítmico em face dos versos anteriores, feitos à maneira de dáctilos, troqueus, anapestos e jambos.

No poema “Patrimônio” retoma os possíveis da palavra Minas, da coisa Minas e o vocábulo que a designa: “Ir de uma a outra, recolhendo / o fubá, o ferro, o substantivo, o som.” Explora ainda “O nome”, “A palavra” (“Já não quero dicionários / consultados em

vão”) e termina o livro com “História, coração, linguagem” e “O poeta”, dois dos mais belos poemas que já escreveram sobre Camões. Veja-se o último, composto de uma só estrofe:

Este, de sua vida e sua cruz
uma canção eterna solta aos ares.
Luís de ouro vazando intensa luz
por sobre as ondas altas dos vocábulos.

Drummond aproxima aí, no não-dito do texto, Camões e o seu próprio nome, de origem escocesa, a significar “altas ondas”, como ele várias vezes explorou, falando no “Castelo de Drummond” (*Boitempo I*), em “castelos na Escócia. / Corrijo: nas Escócias do Ar” (*Boitempo II*) e dizendo que “Com tintas de fantasma escreve-se Drummond” (*Boitempo III*). E num poema intitulado “Em A / grade / cimento” (*Viola de Bolso II*), chega a brincar com a etimologia de seu nome ao registrar “Drum-onda?”

O livro *Corpo*, como todos os mais desta fase final da obra do poeta, confirma as duas linhas temáticas: a das reminiscências, agora cobrindo também o tempo do Rio de Janeiro, e a dos motivos universais, como o da atenção dada às coisas da linguagem. No poema “O outro” pergunta: “Como decifrar pictogramas de há dez mil anos se nem sei decifrar / minha escrita interior?” Diz em “Lição” o que sabe não ser verdade: “a ode cristalina / é a que se faz sem poeta.” E, em forma de “Lembrete”, anota:

Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.

Amar se aprende amando retoma quase na sua totalidade a natureza de *Versiprosa*, com muitos poemas dedicados e narrativos. O mesmo

acontece com *Poesia errante*, que lembra *Viola de bolso* pela circunstancialidade dos poemas. E quanto a *Amor natural*, de que possuo uma cópia original oferecida pelo poeta em 1974, vê-se que é um belo livro de poesia erótica, que o poeta não quis publicar em vida, a não ser numa edição de um único exemplar. Uma edição crítica cuidadosa pode revelar que houve modificações introduzidas a fim de “abrandar” o vocabulário erótico, substituindo-se, por exemplo, *cu* por *ânus* em vários versos e contrariando assim o texto original e a estilística drummondiana.

Pelo que se vê, esta fase de *confirmação* não passa de uma reunião um tanto desorganizada de temas, de formas e de tendências expressivas das outras fases. A exceção é o livro *Paixão medida*, espécie de suma poética organizada pelo autor nos seus oitenta anos: nele se encontram conotações de grande parte da cultura literária do Ocidente, embora sem a preocupação sistematizadora de *Lição de coisas*. Um soneto, por exemplo, como “Os cantores inúteis”, com rimas embutidas e uma bela ironia contra os professores e analistas de poesia, vale por si só como uma grande arte poética, ensinando que “A canção absoluta não se escreve” e que só “a melodia interna é que” governa os verdadeiros amantes.



Alguém já disse que cada livro de Drummond abre uma nova fase, uma nova etapa de conhecimento e prática de poesia. É possível que sim, é possível que seja até uma característica de todo grande poeta. Prefiro, no entanto, reler toda a obra de Drummond, repartindo-a em conjuntos cronologicamente ordenados e, a partir daí, assinalar em cada conjunto as manifestações teóricas, metapoéticas, que direta ou indiretamente podem dar conta da ideologia literária do escritor. Acompanhar as transformações ou as variações dessas concep-

ções que ora avançam, ora retomam antigas formas, num ir e vir incessante de livro para livro, é tarefa do esforço conjugado do crítico e do historiador da literatura, formando, con-formando, transformando e afinal confirmando a contínua transformação de seu discurso poético.

O certo é que se percebe, em livro como *A paixão medida*, a “sacramentação” de uma *crisma*, a confirmação de uma linguagem poética que Drummond veio lentamente construindo, a partir, primeiro, de sugestões modernistas, mas retirada depois de sua própria personalidade criadora. O poeta soube encontrar a substância essencial da poesia, renovando os seus temas, inventando audaciosamente novas formas expressivas e, por força de um virtuosismo cada vez mais apurado, soube dar vida nova à poesia brasileira e dignidade literária à língua portuguesa. O poeta já não precisa mais de dicionário para encontrar a sua palavra ansiosamente sonhada. Ela está nos seus poemas, na poesia que nos deixou e dentro da qual viverá e com a qual viveremos “todos em comunhão, / mudos, / saboreando-a”, todos nós amantes da verdadeira poesia.

~ 4. “A linguagem de todos os instantes”

De um modo geral, os estudos sobre a obra de Drummond têm dado realce à poesia, relegando a segundo plano a sua contribuição em prosa. Aliás, o próprio autor, com o seu reconhecido retraimento, seu ficar “torto no seu canto”, tem concorrido para essa confusão. No seu primeiro livro de prosa, *Confissões de Minas*, de 1944, escreve, na introdução: “É um livro de prosa, assinado por quem preferiu quase sempre exprimir-se em poesia. Esse suposto poeta não desdenha a prosa, antes a respeita a ponto de furtrar-se a cultivá-la.” E, mais adiante, numa distinção teórica de interesse para a compre-

ensão da linguagem de suas duas formas de criação literária, deixa anotado que “Seria inútil repisar o confronto das duas formas de expressão, para atribuir superioridade a uma delas”, pois, “se a poesia é uma linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes”. Esse texto teórico, elaborado na mesma época de *A rosa do povo*, é mais uma prova da transformação de seu pensamento literário por volta de 1945. A definição de *poesia* lembra a de Shelley, para quem “A poesia é o registro dos melhores e mais felizes momentos dos melhores e mais felizes espíritos”; e a de prosa deve ser lida num sentido amplo, em oposição à poesia, mesmo que as várias espécies de prosa que aparecem em Drummond se encontrem numa gradação oblíqua em relação à sua poesia, variando da *crônica* para o *conto*, ou da *crônica* para o *ensaio* crítico. Note-se que a *crônica* domina toda a sua prosa, chegando a insinuar-se pelo *conto*, retirando dele algumas vezes o poder de fabulação, perpassando leve pelos ensaios e agregando-lhes um conteúdo bastante subjetivo e emocional.

Tais observações críticas fazem parte de um projeto de vida literária que ele veio praticando, na poesia e na prosa, desde a sua fase de *Formação*, mas que adquiriu relevo no momento em que a sua linguagem se viu repartida entre a poesia “engajada” nos temas sociais e a poesia “engajada” em si mesma, no seu autotelismo criador. Um projeto que Drummond teve por certa intenção de executar até o fim, mesmo sabendo que, freqüentemente, a “linguagem de todos os instantes” se mistura e até se transforma na “linguagem de certos instantes”, quando se dá a maior incorporação de traços mais próprios da poesia.

Embora seja possível assinalar o amadurecimento do escritor nos três subgêneros de prosa – na *crítica*, na *ficção* e na *crônica* –, vendo-os também através das fases de *Formação*, de *Con-formação*, de *Transformação* e de *Confirmação*, preferiu-se estudá-los isoladamente, uma vez que não senti neles uma diferenciação marcante como se deu com a poesia.

Tratarei, em primeiro lugar, das *crônicas* por ser a forma de linguagem mais freqüente na sua obra em prosa, num conjunto de dez livros. Isto sem se falar nas *crônicas* que ainda não foram recolhidas dos jornais. E, como já disse, interferindo na estrutura de alguns contos e até na de muitos ensaios de crítica. Em segundo lugar, farei algumas observações sobre os *contos*, sobre os três (na verdade, dois) livros de contos publicados. É muito difícil separar na obra de Drummond os contos das *crônicas* e vice-versa: grande número de *crônicas* tem estrutura de contos, ou, conforme a designação do autor, de casos e de histórias, termos mais adequados à ficção dos contos. Finalmente, me ocuparei da parte de *crítica* ou dos comentários críticos sobre seus escritores preferidos, sobre a vida literária e sobre as suas concepções de arte, de literatura e de linguagem.

~ 4.1. O cronista

Em “A linguagem criadora de Drummond”, publicado na *Seleção em prosa e verso*, escrevi que o aspecto subjetivo e indefinido da *crônica*, em cuja evolução se percebem transições da área científica para os vastos territórios da literatura, dá-lhe características de uma espécie literária que encontra notável preferência no espírito criador de Drummond e a mais ampla ressonância no espírito do leitor brasileiro. O escritor move-se com a mesma naturalidade de invenção e linguagem pelos domínios da poesia e da *crônica*, ingressando de vez em quando numa zona em que se torna quase sempre difícil dizer se se caminha no terreno da *crônica* ou se se flutua no reino da poesia: no terreno, portanto, das *prosas poéticas* e dos *poemas em prosa*, um desses hibridismos comuns à crítica preguiçosa. O próprio Drummond, atendendo mais à urgência da forma, já havia procurado resolver este problema, criando um livro com o título de *Versiprosa* (ou de poesia prosaica?).

Repito que a crônica constitui uma de suas formas preferidas, se bem que por imposição de trabalho jornalístico: o que não consegue adequar-se à expressão poética encontra o seu recolhimento na crônica e, o que é bastante freqüente, o tema aparece às vezes tratado ao mesmo tempo na crônica e na poesia. Principalmente os temas de infância, quando o espírito se levanta do Rio e voa pelas montanhas de Itabira. De um modo geral, as crônicas não se nutrem de reminiscências. Elas nascem do burburinho da cidade, da fala dos adolescentes, da conversa dos comerciantes e dos acontecimentos que, diariamente, no ônibus, no trabalho ou na praia se apresentam como matéria que impressiona o cronista.

A formação do cronista começou aos dezesseis anos, no jornal estudantil *Aurora Colegial*, em Nova Friburgo, estendeu-se ao *Para Todos...*, no Rio de Janeiro, e foi adquirindo personalidade no *Diário de Minas* e no *Minas Gerais*, em Belo Horizonte, e conclui o seu ciclo inicial em 1934, quando Drummond publicou o seu segundo livro de poemas. É provável que o êxito dos poemas tenha influído na produção do cronista, que vai deixar inédita a maior parte dos textos que escreveu até então. Também a sua mudança para o Rio de Janeiro e o cargo de Chefe de Gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública devem ter concorrido para a momentânea desativação do trabalho de cronista. O certo é que depois de 1941 inicia uma nova fase neste gênero, escrevendo para a revista *Euclides*, no suplemento literário de *A Manhã*, no *Correio da Manhã*, na *Folha Carioca*, no *Minas Gerais* e mais tarde no *Jornal do Brasil*. É portanto a partir de 1941, e mais precisamente de 1944, quando publica *Confissões de Minas*, seu primeiro livro de prosa (de ensaios críticos), que se verifica a transformação da sua linguagem de prosador, aparecendo como crítico, como contista (*Contos de aprendiz*, 1951) e iniciando em 1957 a série de livros de crônicas, a que se juntam as que foram reunidas na *Revista do Arquivo Público de Minas Gerais*, em 1984, assinadas pelo pseudônimo de Antônio Crispim, usado pela

primeira vez numa crônica do *Diário de Minas*, em 20.4.1923. Depois de *A bolsa & a vida*, em 1962, e de *Cadeira de balanço*, em 1966, o cronista só faz é confirmar o alto grau de sua capacidade de escritor, lançando livros como *Caminhos de João Brandão*, *O poder ultrajovem* e chegando a títulos como *De notícias & Não-notícias se faz a crônica*, de 1974, em que se confirma o jogo entre o real e o ficcional, tanto nas crônicas como nos contos. *Os dias lindos*, *Boca de luar* e *Moça deitada na grama* estão nesse patamar das obras que testemunham a virtuosidade e o talento expressivo de quem mesmo depois dos setenta e cinco anos, não abria mão de seu rigor e originalidade.

Leitura crítica interessante é acompanhar os pequenos prefácios ou as simples notas com que o poeta apresenta os seus livros de crônicas. Em *Fala, amendoeira* diz que “Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza — essa natureza que não presta atenção em nós. Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, [...]. Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua: [...] Estavam todas verdes menos uma.”

Começa aí o seu diálogo com a amendoeira. Nesse livro, de 1957, a ‘teoria’ da crônica se mostra na sua prática. Já em *A bolsa & a vida*, de 1962, na nota inicial, a mudança de atitude quase não chega a ser percebida. O título *A bolsa & a vida* não deve ser interpretado em sentido truculento, embora haja conotação neste sentido. A bolsa é uma bolsa modesta de comerciária, achada num coletivo. E a vida é isso e tudo mais que o livro procura refletir em estado de crônica, isto é, sem atormentar o leitor — apenas, aqui e ali, recordando-lhe a condição humana. Mas já se fala em “leitor”, em “reflexo da vida” e em “estado de crônica” [recorde-se o “estado de dicionário”, do poema “Procura da poesia”]. No fundo, uma teoria timidamente esboçada.

Já em *Cadeira de balanço*, de 1966, o cronista pensa mais fortemente a sua linguagem e, metaforicamente, diz que a sua cadeira de balanço

“Favorece o repouso e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento. Quem nela se instale poderá ler estas páginas mais a seu conforto. Daí o título do livro, a que procurei também dar certa arrumação, dividindo-o em seções com subtítulos uniformes”. Aos tópicos da “contemplação”, da “vida” (cotidiana) e da “leitura” (não mais do leitor) somam-se os do “prazer do movimento”, da “comodidade” e o da “organização”, isto é, o livro não é um amontoado de crônicas, mas uma unidade altamente organizada. Os textos são chamados eufemicamente de “esses escritos”. E o cronista acrescenta, à maneira machadiana: “Trazendo-os para aqui, foi como se reconhecesse objetos emprestados a vizinhos, aliás simpáticos. [...] Vamos sentar.”



Alguma coisa nos lembra o “Prefácio” de *Papéis avulsos*, onde Machado de Assis informa que os seus contos são avulsos, “mas não vieram parar aqui como passageiros que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família que a obrigação do pão fez sentar à mesma mesa”. A mesa de Machado guarda certa relação com a cadeira de Drummond e ambos falam em “sentar”. Simples coincidência? Não. Drummond admirava muito Machado de Assis, dedicando-lhe o poema “A um bruxo, com amor”, em *A vida passada a limpo*.

Noutro livro, *Caminhos de João Brandão*, de 1970, adota agora a ironia para falar da crônica, sublinhando a diferença entre a teoria (indiretamente exposta) e a prática da crônica na vida diária: “Enquanto discutem com erudição os entendidos que bicho é a crônica – gênero literário ou número de show, mescla de conto e testemunho, alienação ou radar, – meu amigo João Brandão vive sua vida entre a rotina palpável e a aventura imaginária, e eu vou cronicando seu viver com a simpatia cúmplice que me inspiram o ser comum e sua

pinta de loucura mansa, pois na terra alucinada que nos tocou, ainda é virtude (até quando?) cumprir sem violência o mandamento de existir.”

As crônicas de Drummond tiveram grande repercussão, atingindo tanto o leitor universitário como o menos exigente e, sem dúvida, ajudaram a popularidade do poeta. E o segredo dessa popularidade reside em grande parte na habilidade com que ele soube trabalhar a língua, respeitando-lhe as tradições e ativando-lhe as tendências renovadoras. A sua linguagem é o modelo da linguagem coloquial brasileira, sabendo elevar-se nos momentos mais solenes e tomando a naturalidade, a graça e o atrevimento para tratar do broto de Ipanema, dos vaivéns políticos e da verborréia nordestina do vendedor de limão na praia de Copacabana. O escritor não se detém diante da língua, à espera do momento inspirador. Pelo contrário, reúne seus aliados (inteligência, fantasia, experiência, cultura e saber retórico) e luta contra ela, percorrendo-a do passado ao presente e mergulhando nas suas estruturas para extrair os mais surpreendentes efeitos, desde a linguagem clássica às gírias cariocas; desde os regionalismos às notáveis pesquisas das denominações das novas profissões. E tudo isso movimentado com tanta sabedoria que nem é preciso conhecer mesmo o sentido de cada palavra para participar do sentido geral, humorístico e fortemente humano, que se desdobra dos textos de suas crônicas. Às vezes, as nossas comuns noções de poesia perdem a importância diante do teor poético que se concentra em páginas como “Ontem, Finados”, como no parágrafo final, de forte beleza evocativa:

Levamos muitos anos para chegar a este ponto de convivência não espírita, até não religiosa, com os mortos. E é uma sociedade encantadora, pela polidez, pela sensibilidade, pela sutileza do entendimento mútuo. Sorrimos muitas vezes de um traço do temperamento do morto, e permitimo-nos com ele brincadeiras que em vida sua não nos animaríamos a fazer. *O humour* vitaliza a saudade, se é que se pode chamar saudade uma sensação de

presença tranqüila nos dias de sol, na rua que vamos percorrendo... com o cumpincha invisível, chame-se ele Gastão, Mário, Rodrigo, Manuel, Alberto, Aníbal, tantos, longínquos, próximos, vivos, perfeitos...



Numa nota em *Seleção em prosa e verso*, informei que se trata de Gastão Cruls, Mário de Andrade e Mário Casasanta (e Drummond me disse que realmente pensou nos dois), Rodrigo de Melo Franco, Manuel Bandeira, Alberto de Campos e Aníbal Machado.

~ 4. 2. O contista

A atender o que dizem as notas bibliográficas, Drummond publicou somente três livros de contos: os *Contos de aprendizagem*, de 1951, incluindo neles “O gerente”, publicado em edição separada, em 1945; *70 Historinhas*, de 1978; e *Contos plausíveis*, de 1981. Na verdade, dois livros, porque o segundo não passa de uma seleção de pequenos contos, tirados – vejam bem – dos livros de crônicas. Os demais livros de prosa trazem referências expressas de que se trata de ensaios e crônicas, ainda que no interior das mesmas apareçam termos como *casos*, *histórias*, *historietas*, *historinhas*, *conto*, *diálogo*, *conversa de* e possivelmente outros mais. Acontece que grande parte dessas crônicas possui movimentação narrativa que ultrapassa as fronteiras do nome que as classifica e estrutura, deixando aquele aspecto indefinido que parece indicar uma fase anterior ao conto. Movimentam-se com certa autonomia: os acontecimentos se organizam numa *diegese* (numa história), libertam-se do autor para existirem noutro mundo, o da ficção. Drummond acabou por sentir isso, tanto que, na organização do seu material de prosa para a *Seleção em prosa e verso*, preferiu os termos *divagações* para as crônicas; *historietas* para pequenos contos; e *contos* para o

que ele, na esteira de Horacio Quiroga e Mário de Andrade, considerava conto.

Bem observadas, as suas historietas são mesmo uns *minicontos* ou, se quiserem, contos de minissaia. Falta-lhes o pano para uma narrativa maior e nalgumas o tipo de crônica predomina. Na maioria, porém, a estrutura é a do conto, como é também a posição do narrador: são poucas as personagens e o enredo se desenvolve linearmente, com princípio, meio e fim; tanto o tempo como o ambiente se apresentam explorados dentro da técnica do conto. O fato de haverem sido escritas para determinados espaços nos jornais é que lhes justifica o tecido transparente da linguagem, facilitando assim o destino de serem imediatamente absorvidas pelo público. Por isso, as historietas de Drummond são fontes de dupla emoção: dão-nos a impressão de que estamos com um pé na realidade da crônica e com outro no barco oscilante da ficção.

Enquanto as historietas são mais comuns, os contos propriamente ditos são poucos. Muitos deles se realizam sobre as recordações dos tempos infantis, estando assim impregnados de suave ondulação emocional, colocando o leitor tão próximo de outra realidade, que ele fica pensando que, se houve por ali algum cronista, ele acabou sufocado pelo peso da narrativa ou, como quer o poeta, “pelo mau cheiro da memória”. Há também contos de maior fôlego, como “Flor, telefone, moça” e “O gerente”, que participam de um superior tratamento da matéria ficcional. Neles estamos diante de exemplos de perfeição no gênero. Drummond conseguiu imprimir sobre estruturas tradicionais a graça, a diafaneidade, a poesia e o mistério dos contos modernos, criando uma atmosfera de penumbra em que a linguagem mais sugere que descreve, e em que o leitor se vê obrigado a participar da obra para tentar descobrir as suas mais íntimas intenções.

Quanto à sua concepção de conto, ela aparece quase sempre indiretamente: tem de ser depreendida e compreendida pelo leitor. Em *Contos de aprendiz*, por exemplo, há uma pequena nota (que não aparece na

sexta edição da Aguilar) em que se diz que a coisa que mais o fascinava nas histórias ouvidas quando criança, não era o enredo, o desfecho, a moralidade; e sim um aspecto particular da narrativa, a resposta de um personagem, o mistério de um incidente, a cor de um chapéu...

Em *Contos plausíveis* adota a atitude retórica de duvidar se os contos serão mesmo contos e explica: “São plausíveis no sentido de que tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil. Todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que ela.” Aliás, neste livro Drummond enfrenta com a maior galhardia a sua ‘teoria’ do conto, ao escrever o texto inicial a que chamou de “Estes contos” e que, bem examinado, faz parte dos cento e cinquenta minicontos, à maneira dos de Ambrose Bierce, nas suas *Fables fantastiques*. Vale a penas transcrevê-lo por inteiro:

Há muita coisa a emendar em meus contos. Às vezes eles saem totalmente ao contrário daquilo que pretendiam contar. Costumam até ficar melhor, mas nem sempre. Certos contos, os mais simples parecem inverossímeis, e os inverossímeis, pois também escrevi alguns desta natureza, despertam o comentário: “Daí, quem sabe? Tudo pode acontecer.”

Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles. Houve um que se recusou a terminar, como se dissesse: “Fica tão bom assim... Só você não percebe isto.”

Duas historietas exigiram que as concluísse confessando minha incapacidade de contista. Como eu me recusasse a atendê-las, retrucaram: “Não faz mal. Não é preciso confessar; todos sabem.”

Só um de meus contos me acompanha por toda parte, ao jeito de fato fiel, sem que o faça para pedir alimento. É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém Seu calor me agasalha. Já não me lembra o que diz, pois nunca o releio, mas sei que é raríssimo o texto que seja amigo do autor, e quanto a este, não duvido. Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto.

O leitor que se esforce por extrair daí os elementos para a composição de uma teoria do conto, mesmo que não seja preciso, e que o esforço redunde em vão. O que se conta é mesmo o conto...

Para terminar as observações sobre o que pensava Drummond a respeito da ficção, do romance e do conto principalmente, veja-se o texto “Purgação” do “Caderno de notas” de *Confissões de Minas*. Ali se comentam os títulos dos contos e romances de hoje. Drummond diz que eles sugerem pouco e manifesta a sua simpatia pelos títulos clássicos, como *A filha do capitão*, de Puchkin, que “deixam o leitor perfeitamente livre de imaginar todas as possibilidades para depois conferi-las com o texto”. No final, escreve sobre o adjetivo dos títulos, ele que, certa vez, no poema “Explicação”, de *Alguma poesia*, havia dito que “A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiros e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam as pernas na gente.” Ao fazer uso da metalinguagem (o terno adjetivo em lugar da própria qualificação), o poeta fez mais do que pedia Marinetti quando exigia a abolição do adjetivo ou a colocação, entre parênteses, de vários adjetivos para que o leitor escolhesse o que melhor lhe parecesse adequado ao substantivo: o poeta de Itabira, com o termo gramatical, abre de vez as possibilidades do imaginário, estendendo-as para todos os adjetivos da língua e se antecipando aos teóricos da estética da recepção. Por isso, pode dizer: “Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles, melhor talvez do que com eles. Por que ‘noite gélida’, ‘noite solitária’, ‘profunda noite’? Basta ‘a noite’. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra noite.”

Nos “Apontamentos literários”, de *Passeios na ilha*, se lê: “Romance: arte de destelhar casas sem que os transeuntes percebam.” A linguagem figurada desvia o leitor da definição, levando-o a ver os “transeuntes” como personagens do que passa a imaginar. Em *O observador no escritório* (“Fevereiro, 21”), registra a crítica de Marques

Rebello sobre a sua novela “O gerente”, achando que Drummond narrou rapidamente a parte final. Drummond explica que procurou “escrever a história em dois *tempos*, um lento, o de apresentação do personagem e colocação dos elementos da história; outro, rápido, de ação”. Percebe-se o sentido de planejamento, da arte de compor a história. Em *O avesso das coisas*, publicado postumamente, o escritor usou a forma das máximas para a definição de certas idéias, como num dicionário humorístico. Eis alguns exemplos:

Conto de Fadas — “Evoluímos tanto que já é possível conceber conto de fadas sem fadas e até sem conto.” *Fábula* — “A vida ensina que a moral das fábulas é imoral.” *Romance* — “O romance torna a realidade ainda mais irreal.”

Estes são apenas alguns exemplos do que se pode extrair da obra do escritor. Um ótimo exercício teórico é procurar classificar e organizar coerentemente esse pensamento fragmentário de Drummond sobre a matéria ficcional, principalmente do conto que, a julgar pela opinião de Cortázar, está mesmo muito próximo da poesia.

~ 4.3. O crítico

As atividades de Drummond como crítico e / ou ensaísta não se encontram também muito afastadas das do poeta, do cronista e do contista, o que não deixa, aliás, de ser um fato muito comum na literatura. Vê-se no ensaísta o desdobramento do poeta: de dentro de sua poesia — como nos poemas sobre as palavras, sobre o poema, sobre a poesia, sobre o nome — vai surgindo o ensaísta em forma de metalinguagem, de um olhar crítico sobre a linguagem poética ou sobre a literatura. E é por intermédio desses poemas, como é através dos ensaios de crítica, que o escritor segreda um pouco de suas concepções literárias, seu modo de ser como escritor, bem como alguns princípios de sua filosofia de arte. Veja-se que não há exatamente

um livro de ensaios entre as obras de Drummond: há, isto sim, dois livros híbridos, de ensaios e crônicas, sugerindo que estas participam da natureza impressionista daqueles. Todavia, de *Confissões de Minas* (1944) para *Passeios na ilha* (1952), é preciso registrar um notável esforço em substituir as impressões pelas observações, deixando o conteúdo pela forma e linguagem dos poetas estudados.

Quase sempre, o que Drummond escreve aí sobre os outros poetas o crítico pode também escrever sobre ele. É como se ele extravasasse na crítica o seu modo de ser como poeta. Em *Confissões de Minas*, ao falar da solidão de Fagundes Varela, diz que “por não ter sido um solitário perfeito, e sim um homem, embora esquivo, preso aos outros homens por uma poderosa força de comunicação, é que sua poesia ainda hoje nos invade e nos comove tanto”, é como se estivesse falando de si mesmo: um homem esquivo (*gauche*) que se vê ligado a seus amigos por essa “poderosa força de comunicação” que é a sua obra. O que diz sobre a simplicidade de Casimiro de Abreu encontra eco nos seus dois primeiros livros. E, ao falar de Gonçalves Dias, observa que “há certa malícia escondida nas barbas severas do poeta”, imagem que não está muito longe daquele verso final de “Construção”: “E o vento brinca nos bigodes do construtor.” Além dos poetas românticos, *Confissões de Minas* tem capítulos intitulados “Na rua, com os homens”, “Confissões de Minas”, “Quase histórias”, e “Caderno de notas”. Na verdade, uma espécie de balaio em que se misturam ensaios, tentativas de conto, crônicas, cartas e diversas anotações literárias, ricas de confidências e revelações. Por isso mesmo, muito importantes para a história do Modernismo brasileiro: é aí que ficamos sabendo que “as cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável de nossa vida intelectual belo-horizontina”.

Textos como “Autobiografia para uma revista” é importantíssimo como depoimento, como autocrítica de sua poesia até 1940. Para o

próprio Drummond, *Alguma poesia* “traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo”; *Brejo das almas* revela que “alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais acerbado mas há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor”. E sobre *Sentimento do mundo*: “Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia, num terceiro volume.” Mas acrescenta: “Só as elementares: meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta.” E, de forma admirável, deixa escrita esta lição que não envelhece nunca:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê das inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...

Merece ainda mencionar, em *Confissões de Minas*, a parte denominada “Caderno de notas”, com reflexões sobre romance, poesia, literatura infantil (“O gênero ‘literatura infantil’ tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? pintura infantil?”), religião e poesia, o corpo feminino como tema das poetisas, o livro inútil (algo mallarmaico), a linguagem, pontuação e poesia, a beleza das coisas simples, o nu artístico, a moda literária e sobre os indefectíveis “vinte livros na ilha”.

Já em *Passeios na ilha*, que reúne prefácios e artigos publicados no *Correio da Manhã*, é visível o amadurecimento, tanto das concepções como do manejo da linguagem, que agora se apresenta mais flexível,

combinando às vezes uma intenção estilística com uma não menos intencional dosagem de ironia, como em “Perspectiva do Ano Literário 1900”. Títulos como “Subúrbios da calma”, “Província, minha sombra”, “Sinais do tempo”, “O velho e o novo”, “Contemporâneos” e “Presenças” são as partes em que se divide esse segundo livro, também misto de ensaios e crônicas. O ensaísta agora se manifesta menos impressionista, mesmo quando se trata de páginas de recordações ou impressões avulsas sobre Manuel Bandeira, Américo Facó, Joaquim Cardoso, João Alphonsus, Raul Bopp, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa e Alphonsus de Guimaraens Filho. Há análises de métrica, fala-se em “alquimia verbal”, e as concepções sobre a poesia refletem as experiências daquela fase de transformação de que se falou ao tratar do poeta. Há páginas admiráveis de humor e muitos de seus “Apontamentos literários” se tornaram famosos pela linguagem direta, franca e irônica, na linha dos grandes moralistas clássicos. Eis alguns:

– Impossível fazer compreender aos de vinte anos que não temos culpa de ser mais velhos, de possuir maior soma de visões, de lembranças, de riquezas imponderáveis: que desvendamos certos segredos porque nos foi dada oportunidade de viver já há mais tempo; que o tempo traz consigo certa sutileza, ainda aos menos dotados, e que a suposta derrota do envelhecer nos confere uma relativa superioridade (aliás, de ninguém invejada).

– Aprendeu com Fidelino de Figueiredo: “Com os mortos não se deve polemizar e com os vivos não vale a pena.”

– No Brasil, a glória começa com a violação do sigilo epistolar. Lemos amanhã nos jornais a carta que mandamos hoje ao moço escritor.

– Impressionante, a sabedoria de suas vírgulas: é incapaz de misturar duas tolices na mesma frase.

– A bolsa de valores intelectuais é emotiva e calculista, como todas as bolsas. Hoje temos talento; amanhã não.

E diz haver aprendido com Machado de Assis (“Do homem experimentado”) que “Com o moço que nos visita sobraçando um

maço de papéis datilografados entra-nos em casa, fatalmente, um inimigo.”

Drummond deixou ainda três outros livros de crítica, o último dos quais aparecido postumamente, em 1988. *O observador no escritório*, de 1985, é um diário que se estende de 1943 a 1977. Numa nota, procura justificar porque escreveu um diário, que ele vê como “documento de arquivo”:

Mas o escritor não precisa justificar-se, a não ser pela obra. Ninguém o obriga à anotação íntima, a esse mirar-se no espelho do presente. Então, se escreve o diário, há de ser por força de motivação psicológica obscura, inerente à condição de escritor, alheia à noção de utilidade profissional.

Às vezes as datas vêm com um título, entre os quais destacamos: “O poema longo”, “Morte de Mário de Andrade”, “A família Portinari”, a “Fala de Luís Carlos Prestes”, “Vinícius interroga os espíritos”, “Deposição de Getúlio”, “Congresso de escritores”, “Cartas maternas”, “Reações de Olavo Bilac”, “Manuel Bandeira enfermo”, “Morre Américo Facó”, “O jazigo de Machado de Assis” e a série de seus amigos políticos e escritores, como Francisco Campos, Ribeiro Couto, Álvaro Moreyra, Cecília Meireles, Schmidt, Mário Barreto, Abgar Renault, Niomar Moniz Sodré, Fernando Sabino, Murilo Mendes e Rosário Fusco.

Tempo Vida Poesia aparece no catálogo da Record como livro de poesia, mas trata-se de um livro de memória ou, como no subtítulo: “confissões no rádio” ou “papo radiofônico” que o poeta manteve com Lya Cavalcanti na Rádio Ministério da Educação e Cultura, na década de 1950. O poeta narra episódios da sua iniciação literária, do seu encontro com o Modernismo numa linguagem bem humorada, como no capítulo XVII, “Entre Bandeira e Oswald de Andrade”. No final, a entrevistadora quer saber em que consistia a antropofagia pregada por Oswald de Andrade:

- E como se manifestava isso em literatura?
- “Comendo-se uns aos outros”, responde Drummond.

O *avesso das coisas* é um livro de aforismos, de que já dei alguns exemplos quando tratei de Drummond como contista. Mas, para terminar não ficam nada mal alguns dos aforismos drummondianos sobre a literatura: “Novidade em literatura costuma surgir envolta em naftalina”; “A obra literária deve ser sempre melhor do que o autor;” e “Para garantia de qualidade, seria melhor que o escritor só escrevesse com o segundo livro”.

Há um poema em *A rosa do povo*, “Desfile”, que termina com o verso “fecho os olhos, para ensaio”, em que esta palavra (ensaio) está sendo usada no sentido de preparo, isto é, o poeta se prepara para a morte. Podíamos aqui, como evidente intenção de trocadilho, dizer que Drummond fecha também os olhos para o ensaio, preferindo expor as suas idéias sobre a poesia através da própria poesia.

~ 5. “Tudo é teu, que enuncias”

A consciência literária e, portanto, artística de Carlos Drummond de Andrade se manifestou por dentro da poesia, na lógica da prosa (crônica, conto e crítica), nas entrevistas (de que se publicou algumas nesta edição) e, por isso mesmo, na sua filosofia da linguagem, no modo particular e bem seu de contemplar e de explorar o mais fundo da língua e da linguagem. Não é necessário o auxílio das mais recentes teorias lingüísticas, para se perceber a força criadora da linguagem. Principalmente quando a língua parece afastar-se de suas finalidades práticas de veículo de comunicação entre os homens, para apresentar-se apenas como manifestação de si mesma, autocriadora, atingindo na poesia a mais alta revelação do espírito humano. Para Schlegel, a linguagem é “uma poesia em constante estado de desen-

volvimento, cambiante, jamais acabado, de toda a humanidade”. Para o pensador alemão, essa tonalidade poética da linguagem se revela em qualquer tipo de comunicação. Mas é inegável que é só na literatura que ela apresenta toda a sua possibilidade criadora, porque, na literatura, se unem duas forças especiais da criação humana: de um lado, a linguagem mesma: e, de outro, a arte, sobretudo na sua forma de poesia.

A produção de qualquer obra de arte literária vai assim precedida de um ato mental criador, cujos meios são proporcionados pela linguagem. Um escritor executa consciente ou inconscientemente as operações estilísticas de escolha, combinação, substituição e transformação dos elementos da língua, indo dos sons às palavras, e das significações às formas superiores do pensamento, nas estruturas sintáticas. O motivo comum da criação é a necessidade de exprimir-se ou de comunicar-se, mas pode ser também a simples energia da linguagem, latente no ato de pensar. O que é fora de dúvida é que esse ou aquele motivo somente se concretiza pelo livre exercício da linguagem.

Ora, a obra de Carlos Drummond de Andrade se constrói sob o impulso dessas duas energias criadoras: há nele a consciência da criação pela literatura: “Tudo é teu, que enuncias”, como ele o diz em “A Palavra e a Terra”, de *Lição de coisas*; e, ao mesmo tempo, a consciência de que essa criação se processa através da língua, pois, como já se viu, para ele a poesia é “a linguagem de certos instantes” e a prosa, “a linguagem de todos os instantes”. Daí a consciência de que a criação é a luta com a linguagem: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. [...] / Entretanto luto.” E daí também a sua funda angústia no ato de criar, tema que constitui uma constante evolutiva em toda a sua obra: o poeta fala na “ânsia de explicar-me”, diz que a poesia é uma “morte secreta” e “o que não é poesia não tem fala”, e chega ao desespero de gritar contra “as nossas roucas onomatopéias”, la-

mentando-se: “Triste é não ter um verso maior que os literários, é não compor um verso novo, desorbitado.”



A distinção entre prosa e poesia, feita por Drummond em 1944, comparada com a de um crítico francês da atualidade, Jean Cohen (*Estrutura da linguagem poética*, 1966), motiva uma observação sobre a linguagem poética do Modernismo, depois do que, para terminar, passei em revista os traços mais típicos da linguagem drummondiana. Diz Cohen que a “prosa é a linguagem corrente”, tomada como norma ou padrão da linguagem escrita; e a *poesia*, no caso, o *poema*, “é um desvio com relação a essa norma”. Não resta dúvida de que é muito parecida com a de Drummond, mas com a desvantagem de lançar ligeira confusão entre linguagem coloquial e linguagem literária.

Como a obra de Carlos Drummond de Andrade foi construída dentro do Modernismo, evoluindo com ele, o valor de sua expressão literária tem de ser examinado em relação direta com a linguagem coloquial, de que os modernistas tanto se aproximaram. E esta linguagem é um feixe de traços lingüísticos diversos, todos vivos no falar brasileiro. No passado, a linguagem coloquial não admitia essa abertura para os elementos populares da língua. O Modernismo, tal como já havia acontecido, em menor escala, no Romantismo, abriu as comportas do idioma, e tanto a poesia como a prosa se deixaram inundar por esse alargamento da expressão. Muitos o criticaram; outros o confundiram com a facilidade, e se deixaram arrastar pela correnteza; apenas alguns raros escritores, como Drummond, disciplinados em seu ofício inventivo, continuaram a travessia desse rio noturno e volúvel, que é a linguagem literária modernista.

Os limites mais extremos dessa linguagem se podem documentar na obra de Drummond, que funciona assim como um laboratório,

uma “oficina irritada”, onde “os materiais da vida”, através da linguagem, vão-se submetendo a várias operações: de ampliação, concentração, combinação, eliminação e permuta, permitindo as mais diferentes transformações. A sua obra é, por isso, uma *gramática transformacional e criadora*. E as duas forças de criação, a da arte e a da própria linguagem, se juntam numa única força centrípeta, cujo centro magnético é indiscutivelmente a poesia. Tocados pela atração mágica da poesia os mais obscuros elementos da língua se movimentam eletrizados.

Veja-se, por exemplo, o que se passa com as palavras. Elas podem ser também selecionadas e apresentadas dentro de uma divisão de tempo e espaço: sobre uma base comum, de que o escritor se vale para as suas operações, é fácil perceber quatro áreas lexicais ligadas ao Tempo: arcaísmo (geolhos, fenestra), neologismo (insiderável, dangerousíssima), gíria (morou, manja) e profissionalismo (sintequeiro, overloquista); e quatro áreas lexicais referentes ao Espaço: regionalismo, termos do Sul (chê, guasca), do Nordeste (avexa, Senhor do Bonfim), do Norte (caxiri, guapuiar) e termos do Centro-Leste, como as gírias cariocas (quadrado, fundir a cuca).

Reunidas as noções de tempo e espaço, e convocadas as palavras — cada uma com a sua cor local e sua forma pitoresca —, o escritor começa o seu trabalho, a sua arte, de dispor cada termo no lugar exato para que se possa concentrar a maior quantidade de comunicação estética. Como o simples vocábulo não é suficiente às vezes para exprimir a síntese original da intuição criadora, surgem os vários processos operatórios: montagem (ferotriste, noitidão), estrangulamento (col / onizar, desfal / ecimento), repetição (canta, canta, canarinho; fala fala fala fala), trocadilho (ações ao portador e portadores sem ação), onomatopéias (vupt, e rrr), modismo (quedê, sol danado), locuções e anexins (Cf. “Antigamente”), termos indígenas (mayra, tupi, giri-rebboy, bororo), estrangeirismos (smart, gauche), siglas (ABBR, BR-15), deformações ortográficas (arkademias, jinela), motivações

fono-semânticas (“De repente uma banda preta / vermelha retinta suando / bate um dobrado batuta / na doçura / do jardim”), construções nominais (“O fácil o fóssil / o míssil o fissil / a arte o infarte”), ordem indireta (“de seu peso terrestre a nave libertada”), pontuação (“A bomba / declara-se balança de justiça arca de amor arcanjo de fraternidade”), além de procedimentos técnicos ou semânticos, como: alusão (bíblica: “Meu Deus, por que me abandonaste”; literária: “Bicho da terra, vil e tão pequeno!”, Camões), sinônimos (“Estou escuro, estou rigorosamente noturno, estou vazio”), homônimos (cava, cava), antônimos (automóveis imóveis, antítese), parônimos (lavar, lavrar) e, finalmente, a enumeração, sobretudo a caótica (“Pensando com unha, plasma, / fúria, gilete, desânimo”).

Mas não fica aí, o escritor fala em substantivo, adjetivo, verbo, pronome, sintaxe, enumera as preposições e conjunções e chega até a falar num “Pequeno mistério policial ou a morte pela gramática”. Compreenda-se: a morte, aquela “morte secreta”, a poesia; e a gramática, aquele código de uma linguagem que “planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas de folhas, de signos, de obscuros sentimentos” e vai além dos nomes, “coisa livre de coisa, circulando” na língua portuguesa, para dar ao leitor o grande privilégio de ler em vernáculo a grande obra de Carlos Drummond de Andrade.

~ 6. Estudos do autor sobre Drummond

TELES, Gilberto Mendonça. “Forma e poesia”, *O 4º Poder*. Goiânia, 28 de jul. de 1963.

_____. “La repetición: un procedimiento estilístico en Carlos Drummond de Andrade”, *Revista de Cultura Brasileña*, nº 27. Madrid, dez. de 1968.

_____. “Carlos Drummond de Andrade”, in *La poesía brasileña en la actualidad*. Montevideo: Letras e Artes, 1968.

- _____. *Drummond: A estilística da repetição*. [Prefácio de Othon Moacyr Garcia]. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. Coleção Documentos Brasileiros. 2ª ed. mesma editora, 1976. 3ª ed. São Paulo: Experimento, 1997.
- _____. “Drummond (retrato). A linguagem criadora de Drummond”, in ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971. [13ª ed., Record, 1991.]
- _____. “Cammond & Drummões”, in *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: MEC / FCRB, 1973. 3ª ed., Livros Técnicos & Científicos, 1979. 4ª ed. aumentada com “O mito camoniano em língua portuguesa”. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- _____. “A experimentação lingüística na poesia”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, nº 22, 1980.
- _____. “Perenidade e transformação”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 de out. de 1982.
- _____. “A transformação na poesia de Drummond”. *Letterature di America*, nº 13, Roma, 1982.
- _____. “A linguagem criadora de Drummond”. *Letras*, Lisboa, 30 nov. 1985.
- _____. “Carlos Drummond de Andrade”, in *Estudos da poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
- _____. “Transforma-se o amador na coisa amada”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 de ago. de 1987.
- _____. “O discurso poético de Drummond”, in *A escrituração da escrita*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

Rio de Janeiro, 30 de maio de 2002.



“Se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida
mas a poesia (inexplicável) da vida.”

Carlos Drummond de Andrade, *Corpo*.
Rio de Janeiro, Record, 1984, p. 95.

Alguma prosa de Drummond

JOÃO ADOLFO HANSEN

Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária.

Drummond, *Confissões de Minas*, agosto de 1943

João Adolfo Hansen é professor titular na Universidade de São Paulo.

*Ó canhestras e vagas crônicas,
quem vos salvou da poeira das gazetas?*

[...]

*Talvez algum caixeiro de quitanda
ou vendedor de velas para Umbanda,
a dissolver meu drummoniano orgulho,
vos convertia em material de embrulho*

Drummond, “Saudação”, *Viola de bolso II*, 1956-1964

Para mim, que cresci provinciano em uma cidade mercantil do interior, Drummond foi desde cedo não um tema literário, mas a presença incorporada ao lado esquerdo, sugerindo-me que, se

Deus é grande, o mato de Itabira e de Para-lá-do-Mapa é maior. Hoje, principalmente hoje, sou grato à guerrilha da sua ironia imprescritível. Assim, quando Fábio Lucas me convidou para escrever sobre a sua prosa, ocorreu-me a hipótese de falar a partir dela e, principalmente, *com ela*.

Como qualquer outro, o estilo de Drummond é uma sintaxe, uma maneira particular de ver e de dizer as coisas. Mas não só, porque é antes de tudo a impossibilidade de vê-las e dizê-las de outra maneira.¹ Essa restrição, decisiva na sua arte de poeta do finito e da matéria, determina que a composição das significações de seus textos seja feita como divisão pelo “fatal meu lado esquerdo”, expressão-síntese de sua poética legível no primeiro poema de *A rosa do povo* (1945). Drummond é antes de tudo uma sensibilidade comovida, mas capaz, como dizia T.S. Eliot dos poetas metafísicos ingleses do século XVII, de controlar e devorar intelectualmente qualquer experiência afetiva.² Desde seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), sua inteligência da forma aparece unida materialmente ao princípio da liberdade humana como dicção irônica e auto-irônica muito pessoal e sensível, mas sem subjetivismo, orientada por um desencantado e firme senso utópico de justiça que a faz atenta a tudo quanto é dor. A partir de *Sentimento do mundo* (1935-1940), humanizou-se mais, se é possível dizê-lo, em uma maneira auto-reflexiva de dizer as coisas daqui e do vasto mundo que evidencia a particularidade anti-heróica de sua dicção. Acentuando a auto-reflexão com gravidade trágica, o poeta opera o sentido “esquerdo” em dois níveis complementares de significação, a angústia de viver as formas opressivas da vida capitalista e a resistência contra a sua essencial barbárie. Ser e tempo, vida profunda e miséria histórica, a complementaridade antitética das significações é estranhamento, tensão e contradição das normas sociais que organizam a naturalidade das representações que o leitor habitualmente faz de si e do mundo. O estranhamento acontece em

¹ Drummond, “Apontamentos literários”. *Correio da Manhã*, Rio, 1/9/1946.

² “Mas Carlos Drummond de Andrade, tímido, é ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensívelíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita.” Mário de Andrade, “A poesia em 1930”. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974, p. 33.

todos os níveis do discurso como dramatização dos temas por meio de duas perspectivas compositivas antagônicas.³ Dividem a figuração da fala em afetos irônico-sentimentais irreconciliáveis e opõem os enunciados como elevação lírica e trágica das matérias humildes e baixas e rebaixamento cômico e satírico das matérias altas e graves: “anjo torto”, “sublime cotidiano”. As mesclas estilísticas dessa divisão negam a unidade suposta do sujeito e a racionalidade suposta das coisas, evocando no leitor as incongruências de um abismo de melancolia racional e ceticismo sentimental.⁴

Diria, por isso, que as diferenças da sua poesia e da sua prosa se parecem. E isso porque Drummond escreve uma e outra segundo a dualidade característica da grande arte moderna: seus textos fazem uma teoria da sensibilidade, como forma da experiência individual possível, e uma teoria da arte, como reflexão da experiência social real. Correndo paralelos, os dois sentidos não se juntam, contudo, pois as condições sociais da experiência poética ainda não se tornaram condições da experiência real.⁵ Essa dissimetria de sensibilidade e razão, de possível e real, é o núcleo da sua forma poética. Nela, o corpo determinado pela fratura constitutiva do sujeito é condicionado pela divisão de classe. Fratura e classe o dividem como objeto finito, nunca sublime nem sublimado, dissolvendo-o em afetos divergentes. Ao mesmo tempo, a reflexão é negação do limite. Distantiamento feroz da ironia, que nega a brutalidade do dado histórico, e imersão doce do humor, que afirma a solidariedade com o sofrimento, mescla recusa e resignação. É muito difícil apreender essa experiência como uma unidade, pois ela antes se repete prismaticamente, como uma ressonância de timbres, nos modos muito variados da extrema condensação dos poemas, aparecendo na prosa por assim dizer de maneira mais frouxa ou menos condensada, mas não menos insistente. Seria inútil, por isso, comparar as duas formas só para afirmar a superioridade de uma delas.⁶ Pois nelas ecoa a mesma ne-

³ Cf. Lima, Luiz Costa. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

⁴ “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*. Obra Completa, ed. cit., p. 561. Como exemplo dessa melancolia racional e ceticismo sentimental, leia-se “O enigma”: “Ai! de que serve a inteligência – lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes, e contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la. Ai! de que serve a sensibilidade – choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom da misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.” (*Novos poemas*, ed. cit., p. 231.)

⁵ Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 265-266 (Estudos, 35).

⁶ Drummond. *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 505.

gatividade com o mesmo sentido moderno, mas com intensidades e significações diferentes, próprias das duas.

Na auto-reflexão sobre a impossibilidade da existência da poesia em um tempo de miséria, Drummond dissolve as formas artísticas que naturalizam a arte como evidência. A particularidade histórica do artifício aparece à leitura como suspensão e desvanecimento do sentido, pois incide negativamente sobre os condicionamentos sociais, materiais e institucionais da sua própria possibilidade como poesia em um mundo inteiramente subordinado à lógica da mercadoria. O real não é racional, propõe sua forma, transformando e dissolvendo as ideologias correntes sobre o tempo e a História. Dissolvendo-as, também esvazia o ato da invenção em um vácuo posto entre limites denegados: o ideal impossível das formas da sensibilidade enfim livre – a inteireza da memória da infância, a vida sem culpa, o amor, o trabalho significativo, a simplicidade da beleza, a liberdade coletiva, a utopia revolucionária – o real intolerável objeto da reflexão – a miséria da História, a mercadoria, a feiúra da cidade, a exploração, a falta de sentido, a opressão de classe, o fascismo.

Como em Mallarmé, a destruição é a sua Beatriz. Poesia da experiência, não é harmônica, pois o sofrimento humano é histórico e vamos morrer. Sua divisão mesclada corresponde à desarmonia essencial da vida, pois sabe que o sofrimento nunca é anedótico, menor, pouco ou insignificante. Máximo poeta moderno da memória, do esquecimento esquecido de si mesmo e da impossibilidade de esquecer o peso horrível do passado, Drummond sabe que qualquer dor é mal e que deve ser tratada com a delicadeza e a honestidade de uma comoção só possível porque fundada na maior solidão de todas, a do indivíduo sabedor de que vai morrer sem que a injustiça tenha acabado, uma solidão anti-heróica, portadora da peste coletiva transfigurada na recusa da grande saúde que faz a vida improvável. Sua poesia lembra que a morte, tal o gavião molhado de “Morte das casas de

Ouro Preto”, baixou entre nós, em nós, e não se vai. Com comovedora exemplaridade por assim dizer compendiária, que dramatiza experiências que nunca tiveram vez nem voz, impensável amargo da beleza e impensado recalco da dor da herança das violências das estruturas coloniais sintetizadas na memória da família patriarcal mineira e das modernidades oligárquicas da sociedade urbana instaurada no país pela Revolução de 1930 e pelo Estado Novo, a força negativa da sua recusa da vida ruim é extraordinária. Na literatura brasileira contemporânea, só tem similar nas generosidades tão diferentes de homens e artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Assim como seria impossível pensar a poesia de Machado de Assis sem lembrar sua prosa, é impossível falar da prosa de Drummond sem pensar em sua poesia. Necessariamente, sua prosa inicial é lida, hoje, com a experiência acumulada de toda a sua poesia, de *Alguma poesia* (1930) até o póstumo *Farewell* (1996). O que, ao invés de torná-la menor, efetivamente a faz mais complexa.

Na poesia, ainda na maior empatia pelo outro, a palavra de Drummond é esquiva, escarpada e até escarninha, arredia ao contato: “toda sílaba/acaso reunida/ a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas”, como em “Nudez”, de *A vida passada a limpo*. A condensação é extrema; mas o hermetismo se abre, paradoxalmente, à variedade das recepções. Mas sua prosa é ávida de contato. O que a caracteriza nuclearmente é a comunicação de informações referenciais que desaparecem condensadas na imagem poética, pois a poesia não pressupõe a comunicação. A prosa não é secundária, contudo, nem menor ou sem interesse, mas outra coisa, visível imediatamente na crônica.

Diferentemente da poesia, em que o conteúdo é a forma, a crônica comunica informações, pressupondo que a forma é meio para conteúdos dirigidos a uma imagem preconstituída de leitor. O gênero comunica a própria comunicação. Essa estrutura faz a crônica

tender, independentemente da qualidade do texto particular, a ser uma adequação comunicativa à recepção pressuposta. Muitas vezes, uma facilidade e mesmo uma facilitação comunicativa, que fará o leitor sorrir agradado com a própria inteligência capaz de reconhecer a engenhosidade amena da crítica das matérias, e, pensando por instantes como realmente a vida anda ruim, passar para a seção esportiva. Até o dia seguinte, quando novamente sai o jornal. Pois a forma da crônica prevê o esgotamento de si mesma quando lida, mais ainda quando aparece onde deve, o jornal e o tempo brevíssimo da sua leitura recortada na simultaneidade das informações que compõem o ato como repetição das trocas comerciais onde a crônica se dissolve naturalmente, como um *fait divers* entre outros.

Além disso, a crônica sempre é meio para outra coisa fora dela, meio por assim dizer “iluminista”, sempre atravessado por uma tensão. A crônica escrita “criticamente” propõe as informações para o leitor apostando na capacidade de produzir mudanças dos seus hábitos com comentários mais ou menos divergentes da normalidade suposta das matérias cotidianas, mas, para realizar a pretensão, tem que manter a normatividade da estrutura comunicativa, modulando-se como paralelismo de forma convencional e conteúdos “críticos”. Toda crônica é sempre “interessante”, no estrito sentido material de realizar o *inter esse* fático de mensagem situada “entre” a intencionalidade autoral e a recepção pressuposta. Em termos comunicacionais, basta que realize essa função de contato para ser eficaz. Já em termos artísticos, não, pois a subordinação dos enunciados ao contato determina a crônica como reprodução simples dos esquemas que organizam a experiência das matérias que os conteúdos “críticos” pretendiam superar. A crônica é não só interessante, no sentido referido, mas literariamente boa quando é inventada programaticamente como tensão de função comunicativa e conteúdo crítico, direcionando os enunciados em sentido divergente do pressu-

posto na reprodução da normatividade comunicativa, numa espécie de auto-sabotagem maliciosamente irônica.

A função comunicativa do gênero, que no jornal é virtude, é o seu maior defeito estético, quando os textos são juntados em livro. No caso, a brevidade da recepção jornalística, pressuposta no contrato enunciativo do gênero, é eliminada pela contigüidade dos textos no livro, que os compacta e ao mesmo tempo os põe em relevo segundo outros protocolos de leitura, como a contemplação desinteressada, deslocando-os da sua recepção inicial e tornando ainda mais tênue a atualidade do comentário dos temas. Daí, muita vez, esse ar meio parado de depósito de coisas fúteis usadas que os livros de crônicas geralmente têm. Neles, os aspectos das matérias cotidianas escolhidos e transformados pelo autor como temas de interesse imediato, que no jornal são o nervo do gênero, tornam-se apenas póstumos, bastando lembrar o óbvio de que o livro é compilação feita e editada depois, quando a atualidade da crônica já passou e ela sobrevive a si mesma, na leitura, como memória exterior de matérias mortas desprovidas de imediaticidade. É por isso, talvez, que as crônicas despertam o interesse de historiadores que se apropriam das ruínas do tempo congelado nelas como documentos de reconstituições do passado.

Muitas vezes, as crônicas de Drummond sofrem desses defeitos determinados não propriamente pelo estilo, mas pela simples mudança do meio material de publicação. Mesmo assim, a passagem do tempo e a função comunicativa própria do gênero não eliminam totalmente o sentido negativo que imprime aos temas nos textos publicados como livro. Isso porque usa a crônica tendendo a subordinar sua estrutura comunicativa à dramatização de conflitos, tensões e contradições da memória coletiva depositada nas matérias sociais que transforma nela, orientando o comentário com o sentido utópico da perspectiva ética que, compondo o estilo como negatividade,

consegue derrotar a facticidade e a obsolescência das matérias, flutuando, por assim dizer, aquém e além delas, para ganhar autonomia análoga à da poesia. Mais ainda hoje, quando o eventual leitor pós-moderno lê a crônica zombando da sua utopia como de um morto de sobrecasaca. Pois o tempo das crônicas de Drummond realmente passou, mas não as determinações dele, que aí estão, como um verme, roendo o leitor pós-moderno ou pós-utópico, fazendo ainda pior o soluço da vida criticada nelas. Seria equivocados, de qualquer modo, aplicar os critérios de leitura da poesia à leitura das crônicas de Drummond, pois equivaleria a esperar delas uma condensação que não têm nem pressupõem.

Vejam-se, para evidenciá-lo, um trecho de crônica e um poema que, praticamente contemporâneos, têm a mesma referência, o mundo visto do apartamento.

A prosa:

Casa fria, de apartamento. Paredes muito brancas, de uma aspereza em que não dá gosto passar a mão. Aí moram quatro pessoas, com a criada, sendo que uma das pessoas passa o dia fora, é menina de colégio. Plantas, só as que podem caber num interior tão longe da terra (estamos em um décimo andar), e apenas corrigem a aridez das janelas. Lá embaixo, a fita interminável de asfalto, onde deslizam automóveis e bicicletas. E ao longo da fita, uma coisa enorme e estranha, a que se convencionou dar o apelido de mar, naturalmente à falta de expressão sintética para tudo o que há nele de salgado, de revoltoso, de boi triste, de cadáveres, de reflexos e de palpitação submarina. Do décimo andar à rua, seria a vertigem, se chegássemos muito à janela, se nos debruçássemos. Mas adquire-se o costume de olhar só para a frente ou mais para cima ainda.⁷

⁷ “Esboço de uma casa”. *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 579.

E a poesia:

Silencioso cubo de treva;
um salto, e seria a morte.

Mas é apenas, sob o vento,
a integração na noite.

Nenhum pensamento de infância,
nem saudade nem vão propósito.
Somente a contemplação
de um mundo enorme e parado.

A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
na escuridão absoluta,
como líquido, circula.

Suicídio, riqueza, ciência...
A alma severa se interroga
e logo se cala. E não sabe
se é noite, mar ou distância.

Triste farol da Ilha Rasa.⁸

A diferença aparece imediatamente na maneira de construir o contrato enunciativo, visível nos diferentes graus de condensação da forma. Funcionando como elemento especificador da comunicabilidade de cada gênero, a condensação também constrói destinatários específicos para eles. A poesia, sempre efetuada como tensão de sensibilidade e reflexão da pseudo-referencialidade ficcional que a faz auto-reflexiva, está aquém e além da simples função comunicativa de informações própria da prosa e, particularmente, da crônica. A imagem poética de Drummond é sempre tão extraordinariamente condensada que, fundindo forma e conteúdo, torna-se símbolo, como resultado imediato da auto-reflexão tornada sensível. Como a “pedra”, o “no meio do caminho”, o “gauche”, “José”, o “João amava

⁸ “Noturno à janela do apartamento”, *Sentimento do mundo*, ed. cit., p. 117.

Teresa”, o “elefante”, “Luísa Porto”, a “mesa”, o “áporo”, o “caso do vestido” ou a “flor”, a imagem compõe o destinatário como abertura semântica para motivos inesperados e convergentes em associações difíceis de ser determinadas univocamente. Na imagem, não há intervalo temporal entre significante e significado, por isso é muito imediata e densamente “sentida-pensada” como síntese intraduzível da experiência. E isso porque a beleza difícil da condensação de sensibilidade e auto-reflexão nela realizada dá-se à percepção num átimo, como lance de linguagem utópica que nega a imediatez da experiência comunicativa que regula as trocas simbólicas cotidianas na encenação dos seus próprios limites como forma que as refigura, dissolvendo a expectativa normalizada, referencial ou sentimental do leitor. Como ocorre com as associações da oposição semântica de “Triste” e “farol”, da expressão “Triste farol”, que é um correlato objetivo construído como oxímoro ou síntese disjuntiva da tristeza que tolda a lucidez do juízo do “eu” da enunciação, metaforizada na luz-guia-altura do farol brilhando na treva. O mesmo oxímoro da lucidez obscurecida do juízo que, no alto, distancia-se de si e do mundo para avaliar a existência, é redistribuído nos significados de “isolamento” e “solidão” da palavra “ilha” e na significação inesperada que irrompe quando a categoria “quantidade”, do adjetivo “rasa”, se transforma, pela associação com “ilha”, em “qualidade”, que traduz a lucidez triste como irrisão generalizada da vida banal. “Triste farol da Ilha Rasa” é mais um símbolo drummoniano, pois condensa e separa num átimo a unidade contraditória de sujeito-objeto na experiência angustiada que é a do leitor.

Na poesia, a elisão dos nexos gramaticais impede, obviamente, a representação do processo analítico do pensamento como linearização sintática dos atos do juízo. A elisão dos nexos produz o discurso poético de Drummond como justaposição de fragmentos que, significando a divisão social do “eu” e das matérias, também diagrama o ato da

desorganização programática da forma. A possível comunicabilidade dos temas é realizada pelo eventual leitor como inferência parcial, apenas, de significações condensadas agudamente nas palavras ou entrevistas nos intervalos do deslocamento contínuo dos pedaços justapostos. Interceptando-se em vários planos semânticos simultâneos, associados como politematismo, as imagens dão-se à leitura como se as palavras fossem as coisas ou símbolos em que a condensação elide a arbitrariedade e imotivação de significante e significado.

Algo análogo ocorre na diferença da prosa. Como no trecho de “Esboço de uma casa”, a prosa de Drummond também avança movida analiticamente por alguns impulsos básicos encontráveis na sua poesia: a enunciação descendente, restritiva e quase pejorativa, demonstrando com minúcias a mesquinhez do objeto polifacetado pelo distanciamento da enunciação triste e sem ênfase, não obstante curiosa e quase onívora; o senso agudo do *nonsense* da opacidade bruta dos processos limitadores da vida; a desconfiança e a descrença das soluções acabadas; o raríssimo senso de alternativa; a particularização de aspectos e afetos de coisas, pessoas, personagens, situações, eventos; o desejo quase sempre incontido de evidenciar a não-naturalidade do que é dito; e a dramaticidade do terrível, que espreita no mínimo detalhe inocente. Tudo feito, contudo, de modo seqüencial e analítico, que, privilegiando a comunicação dos temas e, principalmente, a perspectiva crítica do seu comentário, pensa o discurso como meio para atingir coisas fora dele.

A materialidade da palavra em “estado de dicionário”, a mescla estilística, a sintaxe gaga, a dissolução do verso, a ausência de música, as incongruências de ironia, comoção, humor, desprezo e angústia da poesia retomam a auto-reflexão irônico-sentimental praticada pelos românticos como contraste de ideal sublime e de realidade grotesca. Como reflexão infinita de um Eu ilimitado sobre a essência da forma poética, a ironia romântica expressa o distanciamento que

9 “Se a realidade dada perde seu valor para o ironista, não é enquanto é uma realidade ultrapassada que deve dar lugar a uma outra mais autêntica, mas porque o ironista encara o Eu fundamental, para o qual não há realidade adequada.”
 “Kierkegaard: o conceito de Ironia”, in Ménard, Pierre. *Kierkegaard, sa vie, son oeuvre*, pp. 57-59, cit. por Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 142 (Estudos, 35).

10 “Autobiografia para uma Revista”. *Confissões de Minas* (Na rua com os homens). Rio de Janeiro, Companhia Editora Aguilar, 1964, p. 533.

a perspectiva de uma consciência infeliz, mas superiormente crítica, toma em relação ao mundo mau e incapaz, em suas formas finitas, de oferecer consolo à má generalidade da sua solidão saudosa do Absoluto. Fundamentando as sentimentalidades em unidades metafísicas tidas como soluções, os românticos recusam as únicas existentes, as humanas, por isso nadificam o finito no mito.⁹

Nada desse idealismo no estilo da poesia e da prosa de Drummond. Anti-romântico, é material. Drummond sabe, com a lição romântica de Baudelaire, que o “eu” é abominável; sabe também, com a lição cética de Montaigne, que é vário e desinteressante; sabe ainda, com a simples experiência da vida brasileira, que há coisas mais fundamentais, como a destruição. E sabe principalmente, com a sabedoria do seu fazer, que o eu lírico eleva a voz do fundo do abismo do ser, pois sua subjetividade é pura imaginação, como diz Nietzsche no *Nascimento da tragédia*.

Em uma crônica de 1943, publicada em *Confissões de Minas*, Drummond afirma que sua primeira poesia ainda era inexperiente: “Meu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado mas há também uma consciência tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor.”¹⁰ Assim, a partir de *Sentimento do mundo* (1940), passou a construir a subjetividade poética como inclusão auto-reflexiva da fratura constitutiva do “eu” nas matérias sociais divididas da sua lírica. O “eu” se multiplica dividido por elas e, confundindo-se com elas, principalmente *nelas*, dissolve-se. A inclusão do “eu” na substância mesma da memória coletiva condensada nas matérias transformadas no poema especifica o humor nem sempre negro de Drummond como inclinação de uma reflexão rigorosa e afinal compassivamente trágica, que segue analisando nas ruínas da História a falta de senti-

do das formas capitalistas do presente, dando-lhes algum, contudo, precário e provisório, na violenta comoção intelectual que o dissolve e leva junto em outra e mais outra superação parcial do resíduo. Não mais apenas como o distanciamento da ironia dos seus dois primeiros livros dos anos 1930, em que o “eu” observa de fora o espetáculo, do ponto de vista vingativo da sua verdade ressentida. Como já disse Antonio Candido, nessa primeira poesia sempre há um “reconhecimento do fato”, mas a suposta unidade do objeto é dissolvida pela ironia, que evidencia também a divisão de um eu tirânico, auto-mutilador e culpado.¹¹

Sentimento do mundo (1940) e *A rosa do povo* (1945) amplificam coletivamente a “consciência tácita da conduta” como pensamento material da forma no internacionalismo marxista que passa a dar sentido utópico unificador da divisão do presente. Afirmativo, como humor, “mergulho em lenho dócil” do “eu” no tempo histórico que o dissolve, e polêmico, como destruição e superação do “eu” nas multiplicidades populares do futuro da revolução, “meu coração cresce dez metros e explode. / – Ó vida futura! nós te criaremos.”, o desejo de abolir fronteiras políticas e de pôr fim à divisão de classes e de nacionalidades funde a dor individual no sofrimento dos inimigos do fascismo, “nós”, compondo a experiência da leitura como uma polifonia de experiências anônimas de resistência. Solidarizando-se com a dor universal, a enunciação humorada se entenece com o povo, mas nunca é populista: a lucidez da figuração da particularidade partida num tempo de partidos exclui a imoralidade pretensiosa de falar por outros e no lugar de outros. Enquanto dissolve fronteiras políticas no internacionalismo, evidenciando que a verdadeira fronteira é a de classe, o verso dessa poesia também se transforma, tende a dissolver-se como verso. Desde 1928, quando publicou “No meio do caminho”, na *Revista de Antropofagia*, de Oswald de Andrade, Drummond dissolve a métrica

¹¹ Candido, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

passadista tradicional e muitas vezes deixa para trás o uso estrito do verso livre modernista.¹²

Essa mesma orientação política do sentido das significações da poesia aparece em outro registro discursivo, na nota introdutória de *Confissões de Minas*, que reclama para a prosa, lembrando Hitler, Stalingrado e Mussolini, a função utópica de redimir o tempo dominado pela peste. A utopia orienta a prosa de Drummond, evidenciando não diria a unidade, mas a distribuição diversa de seu sentido transfigurador do presente em registros estilísticos diferentes.

Sobre a prosa do poeta, é também Antonio Candido quem escreve um texto fundamental, subtexto deste. Nele, diz que o fato de Drummond fazer da palavra o núcleo de sua poética implica a dissolução do verso e, ao mesmo tempo, o livre trânsito de formas tradicionalmente prosaicas em seus poemas.¹³ Falando da “limpeza contida” da sua linguagem, Candido propõe que os contos de Drummond ocupam um ponto médio, entre a crônica e a poesia. Crônica e poesia formariam dois pólos estilísticos; o conto, a meio caminho de ambos, seria inventado como transformação narrativa de referências imediatas à vida de “todos os instantes”, própria da crônica, e condensações líricas da poesia. Candido indica-nos a possibilidade de distribuir os gêneros praticados por Drummond sobre o eixo da condensação: a crônica é coloquial e pragmática, devido à função comunicativa que a põe a meio caminho entre a notação documental e a ficcionalização que revelam “certo conhecimento das formas graciosas de expressão, certo *humour* e malícia”, como se lê em uma delas, “Auto-retrato”, publicada na revista *Leitura*, em junho de 1943. O conto, por definição gênero breve, tornado brevíssimo nas narrativas de *Contos plausíveis* (1981), funde referências documentais e elementos narrativos da crônica com elementos líricos e críticos da poesia, como se lê na referência à “antena esquerda de um gafanhoto” que pousa na nota “Estes contos”, que antecede *Contos plausíveis*:

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ Candido, Antonio. “Drummond prosador”, in *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 11-19.

“Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto.”¹⁴ A poesia, como figuração de sensibilidade e reflexão, tem o máximo de condensação.

Uma leitura paciente de toda a prosa de Drummond que a compare com sua poesia encontrará mais evidências desse trânsito indicado por Antonio Candido dos temas de um campo para outro e seria útil para elucidar o sentido de formulações condensadas, por vezes herméticas, de muitos poemas. Não tenho espaço para fazê-lo e indico exemplos.¹⁵ Também seria útil comparar a estrutura de textos postos na forma seqüencial da prosa, em inúmeros poemas, com textos que publicou como prosa, nos quais a condensação onírica dos significados tem efeitos análogos aos da poesia.¹⁶

¹⁴ Drummond, “Estes contos”, in *Contos plausíveis*, 4ª ed. Rio de Janeiro-São Paulo, Record, 1998.

¹⁵ Lê-se em um pequeno texto de *Confissões de Minas*, “Neblina”: “Mas como é impossível partir — os caminhos são compridos e os meios são curtos e a vida está completamente bloqueada —, tu te resignas a tomar o teu grogue do hotel, nessa hora mais que todas tristíssima — seis horas da tarde, enquanto a neblina cai lá fora, e as mulheres passam monstruosas e vagas como desenhos indecisos, que a mão constrói para apagar logo depois” (*Confissões de Minas*, ed. cit., p. 598). Em “Ciclo”, de *A vida passada a limpo*, voltam as mulheres, transformadas na formulação: “Sorrisos para as mulheres bojudas que passam como cargueiros adernando.” Aqui, o “monstruosas” da prosa se repete parcialmente em “bojudas”, que mantém a significação de quantidade, mas com conotações sexuais e de fertilidade, como a de “vaso”; “como desenhos indecisos”, formulação genérica da prosa, torna-se “como cargueiros adernando”, no poema, em que várias significações, “peso”, “carga”, “viagem”, “missão”, “esforço”, “iminência de desastre”, “dificuldade”, etc. se acumulam, fazendo a imagem condensada. Mantém-se nos dois casos a prótese da similitude, “como”, indicando a operação intelectual de comparação. Por vezes, é a estrutura de uma frase que personifica o inanimado: “o mole consentimento das pêras” (Idem, p. 598) reaparece na poesia como “o sono rancoroso dos minérios”. Leia-se ainda a crônica “Natal USA 1931”: “Possível alusão a Papai Noel, se bem que o indivíduo se haja desprestigiado terrivelmente em literatura. O bom ladrão que, não podendo insinuar-se por outra abertura mais cômoda, introduz-se pelo buraco da fechadura” (*Confissões de Minas*, ed. cit., p. 598), citando o poema “Papai Noel às avessas”, de *Alguma poesia*. Do mesmo modo, a crônica “Viagem de Sabará”, em que Drummond trata da arte colonial, reaparece em poemas de “Selo de Minas”, de *Claro enigma*.

¹⁶ Por exemplo, é o caso de “Enquanto descíamos o rio”, de *Confissões de Minas*, e de “O enigma”, de *Novos poemas*, que têm andamento e processos analíticos análogos:

“E quando as águas pareciam calmas, um peixe voou que se escondia em camadas mais fundas que o mais fundo suspiro. Logo se formaram círculos, elipses, triângulos e mais desenhos alheios à vã geometria. Entre esses ressaltava a corola de uma flor, que era como uma cobra rastejando na corrente, mordendo apenas, com o seu breve contato, a planta úmida de nossos pés e assumindo a cada instante uma nova complexidade.” (“Enquanto descíamos o rio”, *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 594). E: “As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo.” (“O enigma”, *Novos poemas*, ed. cit., p. 231.)

Até aqui, falei dessas articulações gerais sabendo que é impossível dar conta de toda a prosa de Drummond em um ensaio. Por isso – e além disso – resolvi escolher o seu primeiro livro de prosa, *Confissões de Minas* (1944), para tratar de algumas disposições a meu ver básicas para a sua prosa posterior. Na nota introdutória e nos textos desse livro, Drummond reflete sobre sua prática, estabelecendo os critérios utópicos de uma ética do estilo que manteve até o fim.¹⁷ A nota é datada de agosto 1943 e redireciona retrospectivamente o sentido da leitura dos textos, escritos entre 1932 e a data, explicitando que a leitura sempre pressupõe a complexidade

¹⁷ Neste texto, escolhi falar da prosa inicial de *Confissões de Minas* e de livros de poesia publicados pelo autor até 1945, para estabelecer algumas relações entre eles. Mas avanço um tanto, no tempo, para lembrar rapidamente que o arabesco em movimento anunciado em *Confissões de Minas* no pequeno texto sobre a “pintura da passagem”, de que trato adiante, torna-se princípio estruturador da forma em *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*. Neles, o conceptismo já classificado como “barroquismo” da dicção do enovelar-se intelectualista da linguagem sobre si, deslizando-se, estrutura, em palavra e palavra no vazio que vai de uma a outra, como se em torno de um eixo de ar, intensificado na suspensão encantatória do sentido livre de nexos de representação na fictícia aparência do presente, tem certamente sentido alegórico de resposta política ao stalinismo do PCB aludida também na prosa de *Passeios na ilha*, como Wagner Camilo demonstra em um livro muito inteligente e instigante (Cf. Camilo, Vagner. *Drummond. Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001). Mas, antes de tudo, isso – ou aquilo – que também já foi chamado de “formalismo” pelos que preferem falar de história ignorando a historicidade das transformações históricas da forma da poesia moderna – aponta poeticamente para o mestre de Valéry, o Mallarmé do “nada”, o Mallarmé “syntaxier”, o Mallarmé do “enunciar é produzir”, o Mallarmé que relaciona auto-reflexão, linguagem, ficção e crítica da representação: “Minha matéria é o nada”, lê-se em “Nudez”, de *A vida passada a limpo* (1958). Tratando do ser e do tempo sem perder-se na floresta negra ou no mato nacionalista, Drummond busca o tema do “nada” também em outro mestre da indeterminação rigorosamente construída, Machado de Assis, desenvolvendo-o como palavra “em estado de dicionário”. Mas não só. Desde *A rosa do povo*, principalmente, passou a fazer poemas narrativos e dramáticos longos, que lembram contos e peças teatrais postos em forma de romance ritmado e rimado, como “Caso do vestido”. Já em *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, tinha escrito textos como “O sobrevivente” e “Outubro 1930”, em que a prosa comparece. *Lição de coisas* continua a experiência narrativa e dramática em poemas como “Os dois vigários” e “O padre e a moça”.

crescente de seus condicionamentos históricos. Por isso, acredito que o livro possa ser lido hoje como um prefácio por assim dizer posterior da arte de Drummond, uma vez que o redimensionamento do sentido político dos textos pela nota e a efetividade crítica deles são decisivos para situar mais precisamente o sentido de livros posteriores, como *A rosa do povo* e, principalmente, *Claro enigma*, além da prosa de *Passeios na ilha*.

Confissões de Minas publica textos de gêneros variados: crônicas escritas como ensaios críticos (“Três poetas românticos”, “Mauriac e Teresa Desqueyroux”, etc.); crítica artística, crítica política e notícia histórica (“Morte de Federico Garcia Lorca”, “Viagem de Sabará”, etc.); memória dos anos da formação do autor em Belo Horizonte e dos anos iniciais de sua vida no Rio (“Na rua, com os homens”; “Estive em casa de Candinho”, etc.). Também há textos escritos como crônicas narrativas, quase ficcionais, de vidas compostas como retratos (“Lembro-me de um padre”, etc.); e, ainda, peças pequenas, difíceis de classificar, postas entre a teoria da escrita, a invenção poética em prosa e o diário (“Caderno de notas”), etc.

Em um texto do livro, que situa o pessimismo da poesia de Abgar Renault no Modernismo, lê-se o enunciado, que funde referências de Mário de Andrade e Mallarmé:

Consumada a função destruidora do Modernismo, e desmoralizadas, por sua vez, as convenções novas com que se procurava substituir as velhas convenções, ficou para o poeta brasileiro a possibilidade de uma expressão livre e arejada, permitindo a cada um manifestar-se espontânea e intensamente, no tom e com o sentido que melhor lhe convenha.¹⁸

O trecho é útil, principalmente a referência à possibilidade de “uma expressão livre e arejada”, para especificar alguns dos pressupostos artísticos do Drummond prosador. Na sua prosa, como disse, a negatividade alia-se ao exercício de uma função que sua poesia

¹⁸ “Pessimismo de Abgar Renault”, in *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 529.

não prevê, pelo menos imediatamente: a comunicação de informações, feita na forma do comentário, quando se trata de crônica. Drummond é mais moita na crônica, dizia Rubem Braga, porque, como o gênero o obriga a ser mais claro e como na poesia o hermetismo não é de todo impróprio, guarda para o poema o mais íntimo da experiência.¹⁹

¹⁹ Rubem Braga.
“Fala,
amendoeira”.
Diário de Notícias,
Rio de Janeiro,
19/9/1957.

²⁰ Por exemplo:
“Não somos
bastante hábeis
para extrair de
nosso
instrumento a
nota mais
límpida, bastante
honestos para
confessá-lo,
bastante
hipócritas para
disfarçá-lo,
bastante cínicos
para nos
consolar,
bastante
obstinados para
tentar de novo e
sempre. Por fim,
cumprimos a
nossa carreira. E
não há outra.”
Cf. Drummond.
“Do homem
experimentado”,
in *Passeios na ilha*.
Ed. cit., p. 666.

A tensão desse ocultamento na clareza é construída por procedimentos técnicos e tópicos de argumentação que modelam a função comunicativa (a propriedade vocabular, a clareza sintática, o estilo médio, a análise, o exemplo, a citação de autoridades, a explicação, etc.) e a função crítica (a elisão de termos acessórios ou redundantes, as marcas optativas de dúvida e indeterminação, a formulação aforismática, a análise do “eu” posto como não-unidade, a ironia ou o humor quanto à matéria tratada, etc). Tais procedimentos, recombina- dos a cada texto, constituem por assim dizer o conteúdo material da crônica de Drummond, como instrumentos gramaticais e retóricos mobilizados para “manifestar-se espontânea e intensamente” nela. A eficácia técnica desses conteúdos materiais associa-se funcionalmente à análise das matérias sociais da crônica, constituindo a maneira singular, “estilo de Drummond”, de efetuar valores simbólicos propostos à leitura como “conteúdo de verdade” relativizador e relativizado.²⁰ O valor – ou os valores – nascem, no nível da signifi- cação do texto, da tradução das significações transportadas das matérias sociais para sua cena comunicativa pelo sentido utópico que nega sua imediaticidade de “fatos” evidentes, transformando-as em um “conteúdo de verdade” crítica. Este é orientado pela morali- dade técnica que se autocritica, na invenção, como a distinção conti- nuamente aplicada de “bom” e “ruim” que aparece, por exemplo, no modo de construir o discurso como tensão.

Datando a nota introdutória de *Confissões de Minas* de agosto de 1943, “depois da batalha de Stalingrado e da queda de Mussolini”, os

dois eventos — a resistência soviética contra os nazistas e a deposição do fascista — são postos por Drummond como balizas históricas da orientação do sentido da nota, feita como “exame da conduta literária diante da vida”. Afirmando que não desdenha a prosa e que a respeita a ponto de furta-la a cultivá-la, Drummond a chama de “linguagem de todos os instantes”, o que define as crônicas do livro, que estilizam e comentam discursos de eventos e tipos humanos antigos e contemporâneos. A mesma definição faz ver que a poesia não é “linguagem de todos os instantes”, pois implica outros processos e fins.

Drummond acredita que há uma necessidade humana não só de que se faça boa prosa, “[...] mas também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve esse último”. A afirmação de que a prosa deve ser inventada como redenção da miséria do tempo é utópica, evidentemente; a mesma já figurada pelo poeta em textos anteriores de poesia (*Sentimento do mundo*, 1940); *José* (1941), e que ainda aparece em *A rosa do povo* (1945). Frequentemente, a literatura é escrita à margem do tempo ou contra ele — por inépcia, covardia ou cálculo — diz. Não basta usar as palavras “cultura” e “justiça” para incorporar o tempo, pois é preciso “[...] contribuir com tudo [...] de bom para que essas palavras assumam o seu conteúdo verdadeiro ou então, sejam varridas do dicionário”.

A contribuição “com tudo de bom” pressupõe que não há temas maiores ou menores, pois todos estão no tempo, atravessados pelas mesmas determinações históricas que os tornam contraditórios: “Este livro começa em 1932, quando Hitler era candidato (derrotado) a presidente da república e termina em 1943, com o mundo submetido a um processo de transformação pelo fogo.” É justamente o pensamento da contradição que permite afirmar que os temas passarão, assim como a arte que os figura. Enquanto não passam e transformam a vida no que se sabe, os escritores têm que ter a honestidade de se confessarem mais determinados quanto aos problemas

fundamentais do indivíduo e da coletividade, examinando com rigor as matérias da escrita, para atuar criticamente nos processos em que se transformam separando delas o que merece durar como “conteúdo verdadeiro”. O preceito da distinção do “bom” do “ruim” já faz, no caso, o que sua prosa seguinte faz: não aceitar a naturalidade das coisas, mas regredir ao pressuposto dos discursos que as representam, evidenciando sua particularidade datada; simultaneamente, evidenciar os encadeamentos da mesma particularidade em teias microscópicas de causa-efeito, legíveis na mínima conversa de velório ou na poesia de românticos, que permanecem impensadas para seus agentes, enredando-os em petrificações. Cabe ao escritor classificá-las, especificá-las e destruí-las. Na forma leve do comentário da crônica, na estranheza da ficção, na mescla irônica da poesia, a escrita deve assumir a utopia, dissolvendo a inércia de injustiças que se tornaram hábitos, de superstições vividas como civilização, de provincianismos com pretensão a universalidade de “conteúdos verdadeiros” que se naturalizaram como opressão. A escrita é fundamentalmente uma crítica da opinião.

Os materiais de cultura à disposição do escritor, as representações da memória coletiva, estão no presente como conteúdos materiais a serem transformados pela técnica. O escritor deve dominá-la totalmente. A técnica não se subordina a nenhum programa partidário (ainda que a utopia da nota introdutória de *Confissões de Minas* seja marxista). Movendo-se nos limites de uma liberdade difícil, posta entre a omissão da “arte pela arte” e a submissão às palavras de ordem, a escrita deve incidir antes de tudo sobre si mesma, nas decisões do juízo do escritor que, por se saber dividido num mundo dividido, transforma a experiência histórica depositada nas matérias em experiência do presente. Sempre uma parcialidade, a escrita também não pode ceder à dura necessidade da inércia do passado, como se a História, sua matéria, fosse uma história

acabada de mortos. Mas transformá-la como história de vivos, presentes, tateando com humildade e fervor as possíveis formas de futuros em que as palavras “justiça” e “cultura” não serão só palavras. Também a História é histórica, como história antes de tudo do presente, afirma Drummond, como o Oswald de Andrade do prefácio de *Serafim Ponte Grande*. O mundo melhor avança inexoravelmente, como todas as utopias. Dirá, depois, que toda história é remorso. Amar, depois de perder, também dirá.

Reconhecendo a particularidade de *Confissões de Minas*, afirma que o livro é insuficiente, pois lhe faltaria justamente o tempo, escrito que foi para contar ou consolar o indivíduo das Minas Gerais. Segundo Drummond, duro e orgulhoso, o provincianismo dos anos da sua formação intelectual teria impedido as relações do mesmo indivíduo mineiro que escreve a nota com o período histórico em que vive. Ou, ainda, diria pouco sobre elas. Em *Confissões de Minas*, vários textos tratam de condicionamentos desse “indivíduo das Minas Gerais” a quem teria faltado a experiência do tempo nos anos 20. Também tratam da sociabilidade letrada em que se escolheu a si mesmo nesses anos, em Belo Horizonte. Numa crônica posterior, “BH”, publicada no *Correio da Manhã*, em 10.12.1967, escreve:

Nas calçadas da Avenida Afonso Pena, moças faziam footing, domingo à noite, como deusas inacessíveis, estrelas; a gente ficava parado no meio-fio, espiando em silêncio. E divertimento era esperar o trem da Central, que trazia os jornais matutinos do Rio; era fazer interminavelmente a crônica oral da cidade nas mesinhas de café do Bar do Ponto, literaturar à noite na Confeitaria Estrela, do Simeão, que nos fiava a média, com pão e manteiga. Não acontecia nada. Que paisagem! Que crepúsculos! Que tédio!

Nesse tempo referido na crônica, 1923, como escreve em “Recordação de Alberto Campos”, ele e Abgar Renault, Gustavo Capa-

nema, Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mario Casasanta, Martins de Almeida, Gabriel Passos e outros, esporádicos, preparavam “materiais de cultura”. Como ocorre nos grupos intelectuais do interior do país, condenados à formação autodidata e à vigilância ferozmente irônica e auto-irônica contra os poderes do obscurantismo local, também os intelectuais do grupo de Drummond eram vítimas da própria ironia, como diz, e, impiedosos com o próximo, não se perdoavam a si mesmos nenhuma fragilidade. Não eram felizes. Seu compromisso, que era o de não terem nenhum, impunha-lhes disciplinas severas: “A voluptuosa disponibilidade deixava de ser uma condição edênica para constituir fonte contínua de angústias.”²¹

Era ainda naquele tempo (bom tempo) em que se tomava cerveja e café com leite na Confeitaria Estrela. Entre dez e onze horas, o pessoal ia aparecendo e distribuindo-se pelas mesinhas de mármore. Discutia-se política e literatura, contavam-se histórias pornográficas e diziam-se besteiras, puras e simples besteiras, angelicamente, até se fechar a última porta (você se lembra, Emílio Moura? Almeida? Nava?). Ascânio chegou quando o Estrela já entrara em decadência, e nas melancólicas mesinhas o mosquito comia o açúcar derramado sobre as últimas caricaturas de Pedro Nava.²²

“[...] o Estrela já entrara em decadência, e nas melancólicas mesinhas o mosquito comia o açúcar derramado sobre as últimas caricaturas de Pedro Nava.” Aqui, mais uma vez é o poeta que escreve, condensando resíduos da memória individual numa alegoria de qualquer experiência análoga. Na síntese magnífica, a vida provinciana avança na voracidade cega do inseto que devora o açúcar das caricaturas, transformando a ironia e a auto-ironia na irrisão dos intelectuais nas “melancólicas mesinhas”.

Quando diz que os textos de *Confissões de Minas* dizem pouco das relações do indivíduo que os escreveu com o período histórico em

²¹ Drummond. “Recordação de Alberto Campos”, in *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 524.

²² Ibidem, p. 525

que vive, isso é, obviamente, sinceridade sem complacência que avalia o tempo da juventude vivendo a vida besta provinciana e as limitações da falta de compromisso. Mas também é modéstia afetada. Mais ainda porque, em 1924, teve a oportunidade raríssima de no meio do caminho da sua estrada de Minas pedregosa topar com tempestades de homens como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Eles o deseducaram, como se vê no estilo das crônicas de *Confissões de Minas*, ajudando-o a reorientar o que já sabia do país e do mundo, além de lhe terem mostrado coisas novíssimas, interessantíssimas. Coisa de sarapantar, o encontro dos três Andrades.²³ Certamente, a província permanecerá até o fim na sua prosa, mas ativamente transformada na posição internacionalista como a timidez ousada de seu estilo, que avança como quem não quer nada, de cabeça baixa e de mãos pensas, cismando sobre o que é cheio de si sem si.

²³ “Vejo moços no fundo do poço, tentando sair para a vida impressa e realizada. Como falam! Como escrevem! Como bebem cerveja! Estou entre eles, mas não sei que sou moço. Julgo-me até velho, e alguns companheiros assim também se consideram. É uma decrepitude de inteligência, desmentida pelos nervos, mas confirmada pelas bibliotecas, pelo claro gênio francês, pela poeira dos séculos, por todas as abusões veneráveis ainda vigentes em 1924. A mocidade entretanto parece absorver tóxicos somente para se revelar capaz de neutralizá-los. Ninguém morria de velhice, e cada um, inconscientemente, preparava a sua mocidade verdadeira. Essa tinha que vir de uma depuração violenta de preconceitos intelectuais, tinha que superar fórmulas de bom comportamento político, religioso, estético, prático, até prático! Havia excesso de boa educação no ar das Minas Gerais, que é o mais puro ar do Brasil, e os moços precisavam deseducar-se, a menos que preferissem morrer exaustos antes de ter brigado. Para essa deseducação salvadora contribuiu muito, senão quase totalmente, um senhor maduro, de trinta e um anos (quando se tem vinte, os que têm vinte e cinco já são velhos imemoriais), que passou por Belo Horizonte numa alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais, adicionada de um poeta francês que perdera um braço na guerra e andava à procura de melancia e cachaça. Foram apenas algumas horas de contato no Grande Hotel; os burgueses agitados regressaram a São Paulo, o senhor maduro com eles; e de lá começou a escrever-nos. As cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável de nossa vida intelectual belo-horizontina.” Drummond. “Suas cartas”, in *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 534.

²⁴ Vale totalmente para a prática do Drummond prosador de *Confissões de Minas* o que afirma sobre poesia: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor de cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...” Drummond, “Autobiografia para uma revista”, in *Confissões de Minas* (Na rua com os homens), ed. cit., p. 530.

Assim, será útil descrever, com exemplos de *Confissões de Minas*, alguns procedimentos que constituem os conteúdos materiais de Drummond. Aqui, vou-me ater à propriedade vocabular, à clareza sintática, à formulação aforismática e à pintura do “eu”. De per-meiio, é possível que mais coisas apareçam.

Confissões de Minas é escrito com grande propriedade vocabular. Ela será, na prosa posterior de Drummond, sempre operada como dupla adequação da palavra à representação dos temas e à sua avaliação para o destinatário. Os textos do livro estão atravessados pela agitação modernista e sua propriedade vocabular não é purista, como a unificação monocórdica do estilo restrita ao “bem dizer” normativo e lusitanista dos gramáticos brasileiros de fins do século XIX e começos do século XX, mas estilização de diversos padrões da língua portuguesa oral e escrita como variedade necessária pressuposta no conceito de *mot juste*. Machado de Assis e Flaubert. A propriedade e a variedade de Drummond pressupõem que a *justeza* da palavra nos enunciados, como adequação representativa dos temas, deve ser também a evidência da *justiça* dos atos do juízo na enunciação. A propriedade técnica do procedimento e do termo aplicado é homóloga da orientação ética que preside sua escolha e aplicação.²⁴ Assim, avaliando as matérias, a enunciação não as expõe, apenas, como se fossem um dado natural e coubesse ao escritor apenas rerepresentá-las numa combinação mais ou menos enge-nhosa. Antes de tudo, a enunciação as penetra, para solidarizar-se com elas, quando frágeis e sofrentes, e desprezá-las, quando injustas e arrogantes, rindo-se com elas e delas enquanto as desmonta, buscando o aspecto que as singulariza na sua existência social. A particularização vê de perto, várias vezes, com minúcias, por isso é apta para distinguir as ilimitadas refrações que se debatem entre o “bom” e o “ruim”, evidenciando as distinções dos atos do juízo na escolha da palavra justa:

Mas, afinal, será padre ou soldado? Não se sabe. Sabe-se que está no campo da luta, circulando entre os homens imóveis, levando-lhes comida e cigarros, amparando-os quando tombam e arrastando-os nas costas por uma hora inteira, como a esse coronel Fulgêncio, cujo corpo ainda palpitante padre Kobal tirou do chão varrido de balas e foi depositar no carro que o transportou a Passa Quatro.

No ar fino, puríssimo, dos morros do Túnel, como se destaca a sua voz: Meus amigos, atirrem! Mas atirrem sem ódio.²⁵

Fazendo distinções, Drummond é discreto. Acredita, como Adorno, que o sujeito precisa sair de si na medida em que se oculta. Saindo de si com discrição, vai aos usos, incorporando à seleção vocabular a modernista “contribuição milionária de todos os erros”. Escreve dando nome aos bois: natural, é simples. Nunca o simplório das singelezas que expressam as boas intenções da sentimentalidade *kitsch* do autor esquecendo as matérias. Mas simplicidade que resulta da depuração obtida por operações técnicas complexas,²⁶ aplicadas com precisão de cálculo. A “poesia mais rica / é um sinal de menos”, lê-se em *A vida passada a limpo*. E: “... boa frase, para mineiros, é muitas vezes o silêncio.” (*Leitura*, set. 1949.) Ou, principalmente: “À medida que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a crer que tudo se pode dizer sem eles, melhor talvez do que com eles. Por que ‘noite gélida’, ‘noite solitária’, ‘profunda noite’? Basta ‘a noite’. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra noite.”²⁷

Nesse estilo ablativo, a subtração da crônica é sempre menor que a da poesia, devido a sua função comunicativa. Não importa que a palavra seja baixa, vulgar, infantil, analfabeta, rústica, erudita, provinciana, estrangeira, popular. Desde que se justifique, nos dois sentidos de “justeza” e “justiça”, ele a usa. E isso porque pressupõe, como Mário de Andrade, a homologia das estruturas mentais coletivas e as estruturas lingüísticas que as expressam, segundo uma psico-

²⁵ Drummond.
“Lembro-me de um padre”, in *Confissões de Minas* (Quase histórias), ed. cit., p. 573.

²⁶ Drummond.
“As coisas simples”, in *Confissões de Minas* (Caderno de notas), ed. cit., p. 591.

²⁷ Drummond.
“Purgação”, in *Confissões de Minas* (Caderno de notas), ed. cit., p. 581.

logia social das formas que não chega a teorizar, mas que evidencia na forma.²⁸ Os mínimos detalhes revelam a concepção, operada muitas vezes como técnica da *evidentia*, fazendo o leitor ver a experiência narrada, com grande economia dramática de meios. Como na brevíssima incorporação do discurso direto, a fala do menino-guia de “Viagem de Sabará”, que põe o leitor dentro da cena:

“... Aleijadinho, confiou-me ele degustando metodicamente um pé-de-moleque, era um homem sem braços nem pernas, tronco só, que fez todas essas igrejas que o *senhor está vendo aí* e depois foi para Ouro Preto fazer as de lá.”²⁹

Realizando o programa modernista de dar cidadania aos modos populares de falar na prosa de *Confissões de Minas*, Drummond faz aparecer, por vezes, os modos populares mineiros e até belo-horizontinos de falar, trazendo-os para a literatura culta não como exotismo, mas produção expressiva filtrada pela posição intelectual à esquerda, orientada pela ética que põe em estilo gráfico a linguagem falada. O léxico não pode ser o da língua abundantíssima, mas fóssil, de Coelho Neto, um purismo estereotipado que foi, como diz

²⁹ Drummond.
“Viagem de
Sabará”, in
Confissões de Minas,
ed. cit., p. 565.

²⁸ Em *Confissões de Minas*, Drummond assimila e desenvolve o que o amigo Ihe dizia sobre a relação de linguagem e psicologia popular em uma carta de 18/2/1925:

“O povo não é estúpido quando diz ‘vou na escola’, ‘me deixe’, ‘carneirada’, ‘mafiar’, ‘besta ruana’, ‘farra’, ‘vagão’, ‘futebol’. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque não sofre as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não Ihe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e a transforma afinal numa outra língua que se adapta a essas influências (...) A aventura em que me meti é uma coisa séria, já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades do linguajar caipira. Não.” Cf. Fernandes, Lygia. *71 Cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Livraria São José, s/d, p. 73.

Mário de Andrade no ensaio “Parnasianismo”, de 2.9.1938, o “maior crime”.³⁰

Outro texto, sobre a ausência de pontuação em poesia,³¹ é útil para pensar a sintaxe dessa “expressão livre e arejada”. Lendo os textos de *Confissões de Minas* também pela perspectiva da ética do estilo afirmada na nota introdutória dele, pode-se dizer que Drummond concebe a palavra duplamente: como conteúdo material ou elemento léxico construtivo da sintaxe, e como conteúdo semântico ou elemento constitutivo do “conteúdo de verdade” do sentido utópico que dissolve os desgastes ideológicos das refrações e contradições dos usos da linguagem. Exemplificando o que diz sobre a pontuação com trechos poéticos de Mallarmé e Apollinaire, Drummond infere que a fluidez de Mallarmé e o peso de Apollinaire não são produzidos pela ausência de vírgulas, mas salientados pelo artifício, concluindo que a pontuação regular ilumina todos os ângulos da superfície do poema, mas impede que se destaque algum de seus acidentes. Esse modo de entender a pontuação desloca-se imediatamente da noção normativa da mesma como marcação gramatical lógica e impessoal das funções sintáticas da frase. Permite propor, quando relacionado com a forma da sua poesia, que entende a sintaxe não como um resultado do preenchimento de estruturas normativas com palavras mais ou menos engenhosas ou “poéticas”, mas como produto de uma construção contingente, *in fieri*, sujeita aos acasos da compo-

³¹ Drummond. “Pontuação e poesia”, in *Confissões de Minas* (Caderno de notas), ed. cit., pp. 589-590.

³⁰ “A necessidade nova de cultura, se em parte produziu apenas, em nossos parnasianos, maior leitura e conseqüente enriquecimento de temática em sua poesia, teve uma conseqüência que me parece fundamental. Levou poetas e prosadores em geral a um culteranismo novo, o bem falar conforme as regras das gramáticas lusas. Com isso foi abandonada aquela franca tendência pra escrever apenas pondo em estilo gráfico a linguagem falada, com que os românticos estavam caminhando vertiginosamente para a fixação estilística de uma língua nacional. Os parnasianos, e foi talvez seu maior crime, deformaram a língua nascente ‘em prol do estilo’. Manuel Bandeira cita o caso positivamente desaforado de Olavo Bilac, vendo erros em Gonçalves Dias, corrigi-lo ingratamente.” Cf. Mário de Andrade. “Parnasianismo”, in *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1955, pp. II-12.

sição a cada termo que é escolhido. A construção do texto pressupõe a pesquisa do som, da significação, da conexão e do sentido das palavras em cada ato enunciativo, que evita a inspiração fortuita trabalhando-as racionalmente, no sentido da justeza e da justiça referidas, como elemento estruturante por assim dizer plástico da forma, que é “no céu livre por vezes um desenho”, como em “Consideração do poema”. Nenhuma noção neoclássica, rococó, romântica, realista ou parnasiana da palavra, no caso, como clareza natural da imitação, aplique decorativo, fulminante inspiração genial de potências cósmicas, reflexo mecânico ou Forma vestindo a idéia. A idéia e sua elocução nascem diretamente da palavra, extraída de fontes letradas da cultura culta e dos usos coletivos anônimos, como forma tensa de significações refratadas nos fragmentos justapostos no verso e/ou na fluidez de arabescos. Na poesia, a palavra e a sintaxe assim construídas remetem a leitura para significações por assim dizer “verticais”, (des)ordenando as significações no campo semântico geral da cultura moderna. Marcada funcionalmente pela pontuação (ou sua ausência) a forma encena o não-fundo da linguagem como realidade do possível que flutua na não-água da página, rio difícil, tentando a viagem que divide o leitor³² entre o silêncio e o desprezo. Sem elidir a divisão psicossocial da dicção, passa ao largo das classificações prévias de poesia e prosa, dissolvendo as classificações es-

³² Provavelmente, é em poemas de *A rosa do povo*, como “Vida menor”, “Nosso tempo” e principalmente em alguns de *Claro enigma*, como “Os bens e o sangue”, “Rapto”, e em um dos melhores já escritos de toda a história da poesia, “Elegia”, de *Fazendeiro do ar* (1952-1953), que o arabesco aparece na sua liberdade livre, suspenso no ar, como o quarto de Manuel Bandeira e a sintaxe de Mallarmé. “Fragilidade”, de *A rosa do povo*, teoriza a suspensão do sentido formulada antes, no pequeno texto de *Confissões de Minas* sobre “pintar a passagem”. A suspensão aludida é a do ato que figura não propriamente conceitos cheios, mas o instante mesmo das passagens do uso de uma palavra a outra, o átimo dos intervalos daquela indecisão entre som e sentido que finalmente acha a chave. Berkeley dizia que a idéia do movimento é antes de tudo uma idéia inerte. No auge da sua arte, em *A rosa do povo* e *Claro enigma*, Drummond figura o movimento da linguagem mesma no incessante deslocamento vazio e silencioso dos signos, não-ser das coisas.

tilísticas tradicionais enquanto remete a leitura para sua matéria-prima básica, a palavra.³³

Drummond não escreve prosa experimental, como Oswald de Andrade, mas incorpora à escrita o núcleo moderno da experiência modernista, a livre pesquisa dos conteúdos materiais da tradição literária da língua e sua transformação crítica como “expressão livre e arejada” de uma experiência brasileira internacionalista. Sua prosa é muito culta, pois se apropria de experiências estilísticas tentadas por outros escritores locais desde os seiscentistas. E todos os estrangeiros inumeráveis, entre eles principalmente alguns antigos, como Montaigne, lembrado por Antonio Candido, que aparece na magreza da frase, nos aforismos e na análise do “eu”. Não dissolve os nexos sintáticos, não fragmenta a dicção, não a sutiliza a ponto de abolir a referência; ao contrário, como é inteligência analítica, tem predileção pela oração contínua e acidentes particularizadores, que lhe permitem a lucidez da descrença. É típica de *Confissões de Minas* a formulação de períodos compostos de orações principalmente restritivas, explicativas, condicionais, causais, concessivas e adversativas, indicando sempre com partículas, como “mas”, “se”, “ainda que”, “também” e principalmente “talvez”, o afunilamento da particularização irradiante do tema, sempre fixado na tensão social da sua referência. A tensão é construída, preferencialmente, pela formulação optativa, hipotética, dubitativa, índice de distanciamento – “pode ser”, “poderá explicar”; pelas duplicações e repetições, marcas insistentes do desejo de especificação

³³ “[...] a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e seqüências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como unidade autônoma. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Murilo Mendes o Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras.” Cf. Antonio Candido. “Inquietudes na poesia de Drummond”, in *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 122.

— “o paralisa e o priva”, “liberta e ao mesmo tempo oprime”; e oposições, que explicitam a divisão de reflexão e sensibilidade — “desta solidão está cheia a vida”; “mas, poeticamente”, etc. Veja-se o exemplo:

No formigamento das grandes cidades, entre os roncões dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Desta solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poeticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de soledade.³⁴

A literatura, ao descrever o corpo, não o expõe, e, narrando o amor, não o realiza.³⁵ A sintaxe da prosa de *Confissões de Minas* tem a precisão dessas elisões. Discreta e livre, as elisões não a obscurecem, mas a fazem clara. Obviamente, Drummond não é um neoclássico, não supondo nenhuma transparência do mundo, nem evidência de fundamento sólido, na sua razão, a que pudesse corresponder simetricamente a clareza do estilo. Ao contrário, quando transforma a matéria social de seu tempo, relativiza — mas não a abole — a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva, pois sabe que o mundo é opaco, que o sujeito é fraturado e que a linguagem não é as coisas. Sua sintaxe é clara em função da opacidade geral: entende-a como meio para a civilidade, absolutamente fundamental na vida de relação. A sintaxe clara, ainda que acidentada pela particularização da difícil humanidade dos temas, decorre da ética do estilo. Subordinando as sutilezas do mesmo à figuração da franqueza da crítica objetivamente fundada, Drummond não afeta bons sentimentos. Como observação sem ênfase, sua franqueza é crua, mas sempre

³⁴ Drummond.
“Fagundes
Varela, solitário
imperfeito —
Três poetas”, in
Confissões de Minas,
ed. cit.,
pp. 512-513.

³⁵ Drummond.
“Questão de
corpo”, in
Confissões de Minas
(Caderno de
notas), ed. cit.,
p. 585.

vazada numa formulação gentil. O comentário das matérias é feito à moda de antigo, que disqueteia entre amigos, aparentemente só borboleteando por assuntos triviais e gravíssimos. Mas isso é disfarce. Quando escreve que uma sutileza que não resista à prova da convivência mais larga é apenas um vício, Drummond alega justamente a necessidade política de socialização da inteligência. Sua clareza sintática a realiza democraticamente, supondo a orientação ética que se lê nos trechos da carta de Mário de Andrade transcritos numa crônica comovidíssima de *Confissões de Minas*.³⁶ Mário de Andrade ensinou-o a esquecer o bovarismo de Joaquim Nabuco e as afetações de Anatole France, como Silviano Santiago lembrou recentemente.³⁷ A mesma lição do amigo se lê quando afirma que é necessário reformar a capacidade de admirar, inventando olhos novos ou novas maneiras de olhar para estar à altura do espetáculo do tempo: “estamos começando a nascer.” Esse entusiasmo de moderno que hoje faz falta ecoa o mário-oswaldiano “ver com olhos novos” e exige um olhar armado, culto e informadíssimo sobre as coisas estrangeiras, ao mesmo tempo sem prevenção, ingênuo e como que primeiro e primitivo na consideração das coisas antigas e menos antigas do país. Ele caracteriza os melhores momentos de *Confissões de Minas*. Aqui, Drummond declara com todas as letras sua apropriação dos paulistas, principalmente as lições de Mário de Andrade sobre a moralidade da técnica e o “bárbaro e nosso”, de Oswald de Andrade. Mas, diversamente de Mário de Andrade, também Mallarmé.³⁸ Pondo todo o empenho na palavra justa e na sintaxe clara, o pensamento ferozmente intelectual de Drummond também lembra as finezas malvadas de Machado de Assis, com o seu gosto acentuado pela enunciação suspensiva do sentido nas dissonâncias humoradas que até podem, se o leitor assim o quiser, ser entendidas como “ceticismo” e “niilismo”. Mas trabalham para outra coisa.

“A vida, como o correio, costuma chegar atrasada.” Esse enunciado de uma crônica de 1943 é típico do estilo de Drummond. Nele,

³⁶ Cf. Drummond, “Suas cartas”, in *Confissões de Minas*, ed. cit., pp. 533-541.

³⁷ Cf. Santiago, Silviano. “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”, in Carlos Drummond de Andrade. *Poesia Completa*. Volume único. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 2002, pp. III-XLI.

³⁸ “Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, se s'exprimer non seulement, mais de se moduler, chacun à son gré”, escreve Mallarmé em *Crise des vers*.

³⁹ Drummond. “Esboço de uma casa”, in *Confissões de Minas* (Quase histórias), ed. cit., p. 580.

⁴⁰ Drummond. “No jardim público de Casimiro”, in *Confissões de Minas* (Três poetas), ed. cit., p. 513.

⁴¹ Drummond. “Poesia e utilidade de Simões dos Reis”, in *Confissões de Minas* (Na rua com os homens), ed. cit., p. 544.

⁴² Drummond. “Suas cartas”, in *Confissões de Minas* (Na rua com os homens), ed. cit., p. 534.

⁴³ Drummond. “Um sinal”, in *Confissões de Minas* (Caderno de notas), ed. cit., p. 591.

⁴⁴ Drummond. “João Guimarães”, in *Confissões de Minas* (Na rua com os homens), ed. cit., p. 526.

⁴⁵ Drummond. “Vinte livros na ilha”, in *Confissões de Minas* (Caderno de notas), ed. cit., p. 598.

vez por outra, um aforismo agudo e sintético interrompe a linearidade da função comunicativa da crônica com o relevo da súbita condensação que, hierarquizando conceitos distantes, obriga o leitor a suspender os olhos, como na arte de seiscentistas maiores. Apodítico como saber só de experiência feito, o aforismo adverte o leitor de que sempre se pode esperar o pior. O canário cantava? Pois o vento derrubou a gaiola e o iodo no bico, o aparelho na perninha quebrada e a mudez definitiva serão um testemunho da limitação que a vida impõe ao canto.³⁹ Pessimismo? Drummond não é superficial, ainda no comentário ameno. Também propõe, mineiramente, que o que não mata, engorda. Como na poesia, o ato de observar a vida sem ênfase modula-lhe a prosa.

Os aforismos – por vezes frases apenas sentenciosas que mimetizam na forma exterior a condensação interna do aforismo – aproximam e fundem conceitos distantes num átimo que faz o leitor refletir, talvez, com o pensamento material das incongruências figuradas na síntese: “O encanto de Casimiro de Abreu está na tocante vulgaridade”;⁴⁰ “Se quem possui um vício intelectual é feliz, o que possui dois está acima da felicidade, do tempo e da vida terrestre”;⁴¹ “A mocidade entretanto parece absorver tóxicos somente para se revelar capaz de neutralizá-los”;⁴² “A dúvida rói-se a si mesma”;⁴³ “A vida separa os amigos, que a morte vem juntar bruscamente”;⁴⁴ “Há paladares enciclopédicos, e o homem é, em si mesmo, um tecido de contradições”;⁴⁵ etc.

Friedrich Schlegel dizia que uma agudeza triste é auto-contraditória, pois o dito agudo explicita justamente a alegria do pensamento que dança veloz entre os conceitos. Na prosa de Drummond, o pensamento dança, mas é rotineira a sentença triste enunciada como síntese do irremediável a que nunca falta o humor de quem não observa as coisas de fora, mas se inclui compassivamente nelas. Quando se inclui no sofrimento das coisas, Drummond afirma a

gratuidade da sua liberdade sempre imprescritível; ao mesmo tempo, tenta, com a exigüidade de seus meios, salvar a própria coisa que sofre, resistindo com ela na duração do seu sofrimento por assim dizer “embaixo”, numa solidariedade triste e comovida, mas toda material e controlada: “Vinte anos é uma bela idade, mas tem o inconveniente de não se dar a conhecer senão depois que a perdemos.”⁴⁶

Não se apreende a verdade do acontecimento a não ser que ele se inscreva também na carne; e a cada vez se deve duplicar a efetuação dolorosa por uma contra-efetuação, que a limita, representa e transfigura.⁴⁷ Tal aquele arpejo telepático que vibra nos bens municipais de um poema, nas crônicas de *Confissões de Minas* a contra-efetuação comovida dos atos do juízo é delicadamente compassiva e vai envolvendo sem sentimentalismo, na franqueza da análise, tudo quanto é coisa pequena e frágil. Como as flores que Portinari pinta no baú dos vencidos, a representação dá sentido provisório à falta de sentido do mundo, que é como que recolhido no gesto de solidariedade. Cito inícios de crônicas:

“Morte de E.B.G. Não era meu amigo, mas conhecê-lo bastou que a notícia, dada pelo rádio, me comovesse.” (“Morte de um gordo”); “Percorrendo as oito páginas de notícias do país e do estrangeiro, detenho-me na coluna (tão modesta) que estampa o retrato do menino Edival. O retrato e a notícia de sua morte, em dez linhas.” (“Ternura diante do retrato”); “O caso do guarda-civil que, com risco da própria vida, salvou a de um homem que se afogava no Tamanduateí, em S. Paulo, pertence à anedota sem fugir à realidade.” (“Bondade”); “Morreu a senhora do construtor, na casa ali em frente, de duas janelas e alpendre modesto, onde sobem trepadeiras. Morreu ontem.” (“Enterro na rua pobre”); “Gosto desses fotografos de jardim público, que semanas e meses e anos a fio esperam um freguês que não vem.” (“Os fotografos vegetais”); “A impossibilidade de participar de todas as combinações em desenvolvimento a

⁴⁶ Drummond.
“Fagundes Varela, solitário imperfeito”, in *Confissões de Minas* (Três poetas românticos), ed. cit., p. 507.

⁴⁷ Deleuze, Gilles.
“Porcelana e vulcão”, in *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 164 (Estudos, 35).

⁴⁸ Drummond.
Confissões de Minas,
ed. cit.,
pp. 576-607.

⁴⁹ Drummond.
“Vila de utopia”,
in *Confissões de Minas*, ed. cit.,
p. 561.

⁵⁰ “A estante já
é uma seleção.
O homem
inteiro está ali,
naquelas
prateleiras que
dizem dos seus
bons e maus
hábitos
intelectuais. Por
isso não me
admirei ao ler,
num inquérito
dessa natureza, a
resposta de um
acadêmico de
direito, que
juntava o *Werther*
aos *Apólogos*, de
Coelho Neto....”
“Vinte livros na
ilha”. *Confissões de Minas* (Caderno
de Notas), ed.
cit., p. 598.

⁵¹ Cf. *Confissões de Minas*, ed. cit.,
pp. 582 e 584.

qualquer momento numa cidade grande tem sido uma das dores da minha vida.” (“O cotovelo dói”).⁴⁸

Camus podia ser lembrado. O ritmo da frase é contido como um soluço intelectual; não há assuntos grandes nem pequenos, mas uma maneira de ver e de dizer que torna impossível o estilo ser de outra maneira: materialidade, cultura, particularização, negação, lucidez, descrença, utopia, comoção, compaixão e solidariedade.

Tratando dessa maneira de ver e de dizer, Antonio Candido aproxima a prosa de Drummond dos ensaios de Montaigne. Seguindo a pista, digamos que, em Montaigne, o uso de *acumina*, as agudezas típicas do estilo epigramático de Sêneca e das sentenças de Tácito, que vão caracterizar os estilos conceptistas do século XVII hoje conhecidos como “Barroco”, substituem construções sintáticas lineares, evidenciando o modo como significam, pois a formulação aguda pressupõe o processo analítico do juízo, que acha conceitos distanciados, compara-os, estabelece diferenças entre eles e os substitui na metáfora que condensa a sua semelhança. Em Drummond, às vezes a raiva e a violência relampejam na forma antitética das translações dos aforismos: “A vida não é um prazer, mas uma pena.”⁴⁹

Como Montaigne, também evita a elocução ornada dos estilos inflados. Tem horror ao sublime, desconfia do alto e desgosta francamente do florido. Referindo-se pejorativamente à prosa ornamental de Coelho Neto,⁵⁰ indica preferir o estilo médio, que evita o ornato, pois subordina o agradável dos efeitos à utilidade civil do comentário, de modo apropriado democraticamente à comunicação de “todos os instantes”, própria da crônica. Por vezes, tende ao baixo, quando faz ironias contra coisas que lhe parecem estúpidas, pontuando a frase com agudezas descendentes, cômicas. Bons exemplos, em *Confissões de Minas*, são os textos “Literatura infantil” e “Questão de corpo”.⁵¹

A pintura do “eu” é uma tópica horaciana, realizada na poesia antiga como uma imagem para ser vista de perto, várias vezes, com minúcias de desenho feito à ponta de pincel e uma obscuridade relativa, derivada das distinções aplicadas aos caracteres e paixões da alma. Tal como a prudência de antigo que gagueja fingidamente, porque parou para examinar as nuances de um caráter ou das paixões, a prosa de *Confissões de Minas* sempre se detém para figurar as modulações do juízo do “eu” que se examina ao examinar a variedade grande dos assuntos e temas. É antes de tudo um “eu” intelectual, que faz a pintura de si declarando não sua suposta unidade ou essência, mas sua contingência. Sabendo-se fraturado, submete à reflexão as formas sociais de sensibilidade que o inventam quando passa de um afeto a outro: *Pensée échappée, je la voulais écrire; j’écris, au lieu qu’elle m’est échappée.*⁵²

Outros aspectos fazem a diferença do “eu” da enunciação dessa prosa de Drummond semelhante à diferença do “eu” da enunciação dos ensaios de Montaigne. Por exemplo, a semelhança da representação do lugar distanciado em que escreve. O francês o faz retirado do mundo, como os romanos que saem da cidade para as vilas do campo para escrever. O sujeito de enunciação das crônicas de *Confissões de Minas* também se retira do mundo, mas não busca o sossego do lugar ameno da tópica rústica, pois vai para o fundo da sua galeria de mineiro – metáfora não de retiro espacial ou espiritual, mas do interior melancólico, obscuro e dividido, da sua consciência, como “espaço” da suspensão valorativa – para mais profundamente mergulhar na opacidade das coisas.⁵³ De modo análogo, mas simetricamente inverso ao modo do “eu” nos ensaios de Montaigne, que toma distância da guerra civil em uma privacidade propiciada pelo isolamento para examinar-se de perto, várias vezes, com minúcias e clareza relativa, reconhecendo, como faz no capítulo 13 do *Livro III*, que “[...] gostaria mais de me entender

⁵² Pascal, *Pensées*, p. 370.

⁵³ Em *Passeios na ilha*, a ilha é a metáfora desse distanciamento equidistante como “uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização”. Cf. “Divagação sobre as ilhas”, in *Passeios na ilha*, ed. cit., p. 611.

bem a mim mesmo do que a Cícero”, e isso talvez porque, como afirma no capítulo I do *Livro I*, “[...] o homem é um tema maravilhosamente vão, diverso e ondulante. É infundado nele fundar julgamento constante e uniforme”, Drummond também toma distância do “eu”, construindo o estilo como mediação da forma dubitativa da sua lógica, mas para examinar as matérias públicas de perto, refratadas nas divisões do “eu”. Em Drummond, obviamente, a razão não tem mais nenhum fundamento absoluto. O grande cético Montaigne é leitor de Sexto Empírico e, no seu mundo antigo, a guerra religiosa demonstra que os católicos e os huguenotes têm em comum a crença em Deus como fundamento das razões opostas por que se trucidam. Drummond sabe tudo o que é preciso saber de Marx e Freud sobre a inexistência e a inutilidade de Deus como fundamento da razão. Por isso mesmo – é a diferença o que importa na analogia – a comparação com Montaigne continua muito pertinente para pensar a forma do estilo da sua lógica. Para isso, vale a pena lembrar rapidamente o ensaio 28, do *Livro I*, em que Montaigne compara a escrita à pintura de grotescos ou arabescos que têm graça, ou seja, elegância, porque ao mesmo tempo têm variedade e estranheza. No ensaio 18, do *Livro II*, diz que sua escrita não levanta uma estátua para ser colocada em praça pública, indicando o estilo aplicado à matéria dos arabescos, a mesma “vida baixa” do ensaio sobre o arrepender-se, o que também lhe permite definir o que diz como gênero cômico. E ainda, o capítulo 8, do *Livro III*, em que, falando sobre o estilo de Tácito, afirma que o romano faz *boutades* espirituosas, tem finezas verbais, é carnudo ou sentencioso, quando comparado a Sêneca, que, por ser estéril e magro, é justamente o mais adequado para compor o arabesco.

Semelhantemente, as crônicas de *Confissões de Minas* são escritas como pintura de uma vida comum tratando de “todos os instantes”

da vida de todos os dias; a pintura é feita de perto, com minúcias de desenho ou arabescos que traçam pontos de fuga e perspectivas de uma observação repetida, com clareza, em traços estêreis ou magros, entrecortados por sentenças agudas. O gênero dessas crônicas mescladas não figura o geral ou o essencial como condição da experiência do “eu”, porque não é gênero teórico, didático ou abstrato, ainda que Drummond escreva algumas crônicas como ensaios críticos e históricos (por exemplo, “Fagundes Varela, solitário imperfeito” e “Viagem de Sabará”); mas toma “pelo meio”, por assim dizer, os argumentos que lhe permitem dar conta do particular das matérias e da posição intelectual do “eu” encenados nelas. A operação é refinadamente técnica. Como Montaigne, Drummond é seco, ou magro, para compor a escrita como fala de pessoa natural, comum, particular ou privada, tratando de matérias comuns e públicas. Por outras palavras, como Montaigne ao escrever ensaios, Drummond também compõe discursos do gênero “vida” ao escrever crônicas; nelas, o ponto de vista sobre as “passagens” do “eu” é politicamente mais fundamental, talvez, que os objetos descritos e analisados, pois evidencia a auto-reflexão e a particularidade datada dos condicionamentos da ética que os orienta.

Referindo as *Meditações sul-americanas*, em que Keyserling elenca características espirituais que pretende serem próprias de uma generalidade genérica, “o homem sul-americano”, para relacioná-las com a suposta monotonia que paira na suposta “fisionomia moral” da América do Sul, Drummond afirma que o autor extrai dessa monotonia um “sofrimento sul-americano”. Em seguida, diz:

Seria absurdo isolar, na sensibilidade mineira, um sofrimento itabirano? Julgo que não. Sou, Itabira, uma vítima desse sofrimento, que já me perseguia quando, do alto da Avenida, à tarde, eu olhava as tuas casas re-

signadas e confinadas entre morros, casas que nunca se evadiriam da escura paisagem da mineração, que nunca levantariam âncora, como na frase de Gide, para a descoberta do mundo. Parecia-me que um destino mineral, de uma geometria dura e inelutável, te prendia, Itabira, ao dorso fatigado da montanha, enquanto outras alegres cidades, banhando-se em rios claros ou no próprio mar infinito, diziam que a vida não é uma pena, mas um prazer. A vida não é um prazer, mas uma pena. Foi esta segunda lição, tão exata como a primeira, que eu aprendi contigo, Itabira, e em vão meus olhos perseguem a paisagem fluvial, a paisagem marítima: eu também sou filho da mineração, e tenho os olhos vacilantes quando saio da escura galeria para o dia claro.⁵⁴

Não sendo fixos, porque atos do juízo, Drummond os figura “vacilantes”, como pensamentos de um caráter dividido por motivações melancólicas e céticas, “obscuras”, mas em ação, saindo da “escura galeria” para o “dia claro”. Neste, o que chama de “um sofrimento itabirano” é homólogo de outros, “provincianos”, “mineiros”, “brasileiros”, que qualquer um pode ainda agora viver muito legitimamente como seu, consideradas as mesmas determinações. As figuras resultantes desses atos do juízo são correlatos objetivos dos afetos que possuem e dividem o “eu”. A divisão aparece, no caso, habilmente formulada na sintaxe de formas antitéticas, contrapostas, como ocorre no contraste da “geometria” do “destino mineral”, que prende a cidade (o “eu”) ao dorso fatigado da montanha, e da fluidez alegre de cidades fluviais ou marítimas. Como o ato do juízo é auto-reflexivo, a crônica como um todo representa um juízo em ato:

⁵⁴ Drummond.
“Vila de utopia”,
in *Confissões de*
Minas, ed. cit.,
pp. 561-562.

⁵⁵ *Leitura*, junho
de 1945.

Fugindo ao assunto geral em proveito de um assunto particular, de lugar e pessoa, estarei corrompendo esta crônica? Não creio. Lugar e pessoa serão sempre as formas imediatas através das quais a realidade profunda se manifesta aos nossos sentidos contingentes, e uma idéia, a rosa mais bela, precisa assumir espécies físicas para existir.⁵⁵

A arte dessa prosa suspensiva, posta entre a dúvida e a não-certeza, não obstante muito decidida quanto ao direcionamento utópico do sentido da suspensão, pode ser melhor especificada por meio da noção dinâmica de “passagem” própria de seu estilo. Em um pequeno texto de *Confissões de Minas*, escrito como uma “ficção teórica”, teoriza a movimentação necessária a um estilo capaz não só de fixar o dinamismo do pensamento enquanto passa de um aspecto a outro dos temas, figurando a “geometria mineral” da formação provinciana, mas principalmente as alusões aos possíveis do futuro. Tal estilo deve figurar os temas, obviamente, mas também as formas fugidias do vir-a-ser da sensação, da memória e da não-inteireza da razão que os examina fazendo a experiência de dissolução da história própria da arte moderna:

Escrever um livro inútil, que não conduzisse a nenhum caminho e não encerrasse nenhuma experiência; livro sem direção como sem motivação; livro disfarçado entre mil, e tão vazio e tão cheio de coisas (as quais ninguém jamais classificaria, falto de critério) que pudesse ser considerado, ao mesmo tempo, escrito e não escrito, sempre foi um dos meus secretos desejos.

Os dias passaram sobre esse projeto e não o fizeram mais nítido; ambições mais diretas me agitaram; nunca soube quando chegaria o tempo desse livro, e nunca senti em mim a plenitude insuportável da maturação; será hoje?

Se me disponho a escrevê-lo (o livro inútil) é porque já está feito... O mesmo seria dizer que minha vida está acabada. Quando me sinto capaz de nascer nesse escasso momento e olhar com olhos ingênuos essa janela que se insere entre mim e a paisagem; ou aquela porta, que esconde um gato; ou o céu, onde passam aeroplanos postais. O homem acabado, o livro acabado são fórmulas; o homem que continua, o livro que continua, e, sobretudo, o leitor que continua estão insinuando como é audacioso esse projeto e como é difícil ‘pintar a passagem’, com o pincel que foge da minha mão, com a

mão que se desprega do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez...⁵⁶

O livro inútil alegoriza várias disposições utópicas que a arte de Drummond intensificou depois, principalmente na poesia. Fazendo-se por instantes a hipótese irrealizável, escrevê-lo equivaleria a produzir um texto impossível, pois autonomizado de qualquer condicionamento. Certamente, a linguagem o faria cheio de coisas ausentes, mas seria vazio de experiência, por acumular todas as experiências; não teria nenhum caminho, por indicar todos; nem direção, por ser tão repleto e acabado que toda imagem de futuro estaria bloqueada. Pois pressuporia – e implicaria – a “plenitude insuportável da maturação”, não só como posse perfeita da técnica, mas, principalmente, como posse total do tempo. Seria, na sua inanidade de abolido bibelô sonoro, a evidência de que a História teria acabado. A “plenitude da maturação” seria “insuportável”, porque a escrita seria tão imediatamente a memória, como repetição sem diferença do tempo, que o seu presente de livro inútil ficaria idêntico a si mesmo, repleto da totalidade acabada da experiência: “Se me disponho a escrevê-lo é porque já está feito... O mesmo seria dizer que minha vida está acabada.”

Aqui, retomo o início, onde propus que as diferenças da prosa e da poesia de Drummond se parecem, pois em uma e outra ele faz uma teoria da sensibilidade e uma teoria da arte. A alegoria do livro inútil significa, nesse sentido, tanto o que não se pode fazer quanto o que se quer, mas ainda não é possível. Com ela, Drummond teoriza o núcleo duro da ética da sua arte. Kafka afirmava o desejo de escrever como um cachorro. Picasso, que passaria a pintar com a esquerda quando sua mão direita estivesse habituada. Contra a memória fonte do costume, dizia Oswald de Andrade. Como eles, Drummond afirma que, para não escrever o livro inú-

⁵⁶ Drummond.
Confissões de Minas
(Caderno de
notas), ed. cit.,
p. 585.

til, é preciso sentir-se “[...] capaz de nascer nesse momento escasso”. Escolher, entre os possíveis que enxameiam na experiência, escrever numa circunstância escassa, o presente, cerceada de muitos jeitos por condicionamentos e determinações, alguns deles inconscientes. A inteligência, a sensibilidade, o caráter, a família, a educação, a formação provinciana, a cultura pessoal; a situação de classe do escritor funcionário público, a posição de classe do escritor funcionário público, as amizades e as inimizades do escritor funcionário público, os amores do escritor funcionário público, as trocas simbólicas do escritor funcionário público; as instituições políticas e artísticas, a luta de classes, os acontecimentos do país e do mundo... Tornam impossível escrever o livro inútil com o sentido dado à metáfora.

Porque, quando todos continuam a nascer num momento escasso, o “olhar com olhos ingênuos” do trabalho infundável da arte ainda não começou ou, se já começou, não é mais, não pode ser mais, porque a vida não está, nunca estará completa ou acabada. Drummond afirma que o livro inútil, como livro acabado, é mais que inútil, pois pressupõe o homem acabado, a vida acabada. Fórmulas a evitar, porque o homem, o livro e o leitor que continuam, apesar de tudo, “nesse momento escasso”, nascem escassamente a cada instante, demonstrando que a escrita não está acabada porque a verdadeira vida ainda nem começou. E o livro inútil é o que ainda não veio: o que é moderno não admite cânone, nem canonização; toda crítica será, antes de tudo, auto-reflexão da sensibilidade partida que escreve, pois o leitor continua dominado. A fidelidade ao acabado é uma contrafação, pois repetição do mesmo, num “momento escasso” em que tudo também já mudou, mas no qual ainda não veio o terceiro pensamento. Quando vier, o livro inútil será afinal inútil.

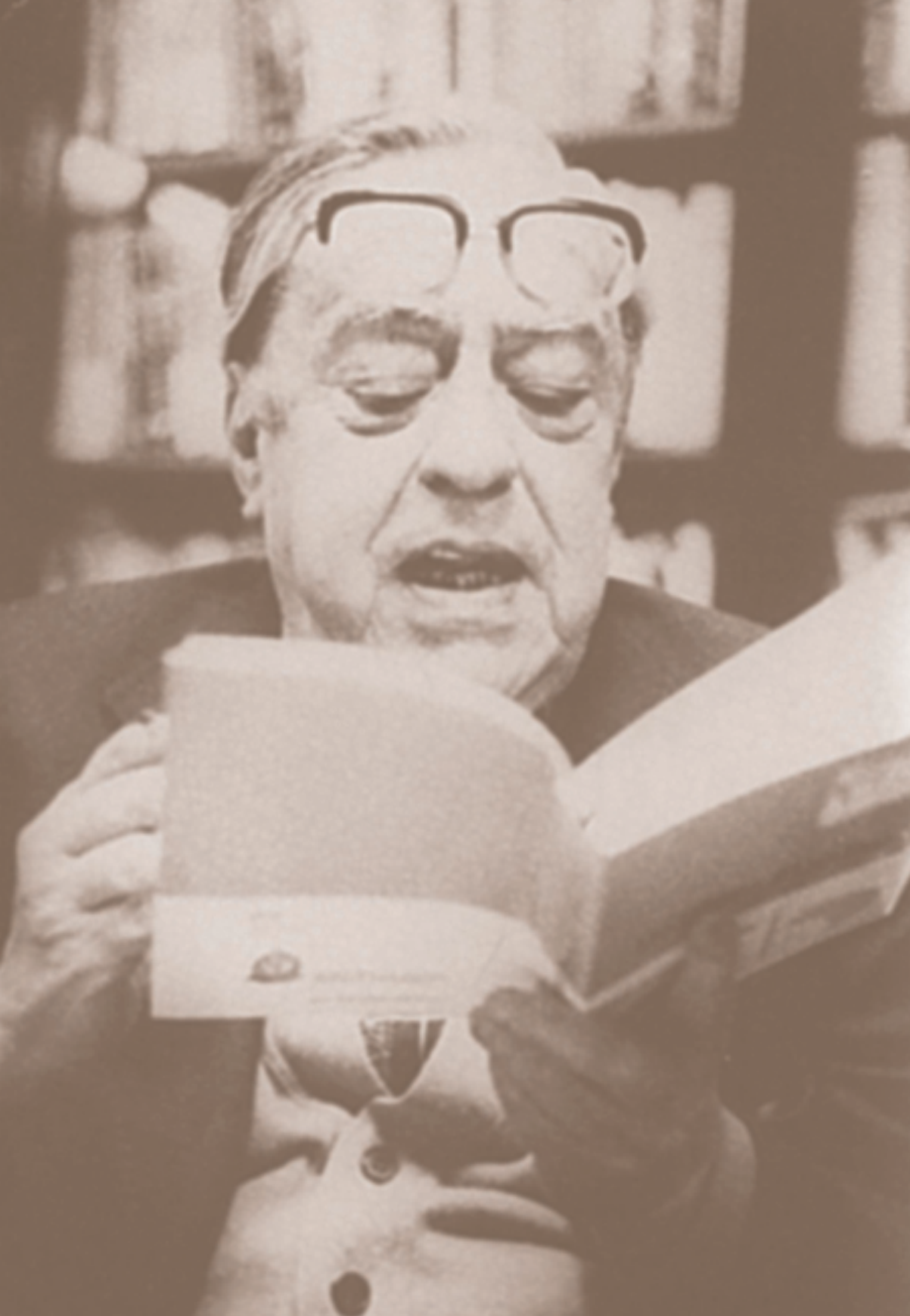
Por enquanto, certamente, o fundo da imaginação individual continua sendo a memória social dos signos. Mas a escrita que a

transforma não pode repetir sua divisão e sua morte. Os conteúdos sociais da memória só interessam como matéria da experiência do presente em que a escrita se abre inacabada ao futuro, enfim, donde tantas coisas apenas pressentidas hão de vir, entre elas principalmente o sopro da insatisfação com as limitações do “momento escasso”.

A utopia da arte moderna anunciada nessa prosa moderna “pinta a passagem” do seu próprio vir-a-ser como futuro ainda não imaginado. Enunciados poéticos – “com o pincel que foge da minha mão, com a mão que se desprega do braço e navega por conta própria, sobre a crista móbil da onda, da onda que, por sua vez...” – apontam para a linguagem como a realidade do possível de uma experiência ainda apenas aludida, pois nunca vivida antes por ninguém. Nela, a estrutura estética tende a transcender-se a si mesma, como queria Adorno, pressionada pelo conteúdo de verdade aludido, que anuncia o conceito irrealizável de sublime. Donde o “audacioso desse projeto” e, certamente, enquanto o pincel foge da mão, também o impossível utópico dele, pois os materiais do passado e do “momento escasso” do presente do escritor sempre lhe aparecem como inconciliáveis com o ideal pressuposto. Logo, ideal e material se afastam um do outro no esforço em que o escritor tenta figurar o infigurável, a arte que enfim faria coincidir totalmente a dissimetria de reflexão e sensibilidade, possível e real, abolindo o “eu”, o tempo mau e a si mesma como coisas finalmente acabadas, superadas e verdadeiramente inúteis, na forma justa do livro afinal inútil. Enquanto isso, é o “durante” do trabalho de “pintar a passagem” para o vir-a-ser da outra coisa que Drummond anuncia generosamente nessa prosa também indicativa da futura radicalidade do tema do “nada” em sua poesia, como recusa da realidade vil.

Podia-se perguntar, finalmente, o que é o “conteúdo verdadeiro” de que fala Drummond na nota introdutória de *Confissões de*

Minas. O resíduo utópico, texto também das crônicas, que sobra da crítica do mundo torto como crítica das linguagens da memória dos signos na linguagem de um “eu” provisório que se auto-crítica. Na nota, Drummond afirma que sua prosa marcada pela vida provinciana é limitada, mas com um saldo, devendo ser lida como depoimento negativo que indicará aos mais novos o que fazer. O que fazer?



Sérgio Buarque de Holanda e a crítica literária

MASSAUD MOISÉS

Em dois grossos volumes, totalizando 1.088 páginas, vieram a público em 1996, sob o título de *O espírito e a letra*, os estudos literários com que Sérgio Buarque de Holanda colaborou na imprensa por quase quarenta anos. Ainda que incorrendo no lugar-comum, não há outra maneira de dizer que é sempre bem-vindo o resgate de trabalhos dispersos por jornais e revistas, sobretudo quando encerram matéria menos efêmera.

A vastidão da recolha induz a pensar que, se nem tudo foi transcrito, uma solução talvez mais apropriada teria sido selecionar os textos mais relevantes. Abrangendo, no entanto, a sua (quase) totalidade, lucra o especialista, que deste modo tem acesso a um registro vivo e lúcido da nossa atividade literária entre o crepúsculo da *Belle Époque* e o fim dos anos 50. Ao leitor fica a incumbência de fazer a sua própria escolha, mas é provável que sentirá algum alívio ao se

Titular de
Literatura
Portuguesa da
FFLCH da
Universidade de
São Paulo,
ensaísta,
historiador e
crítico literário.

lembrar que tem à mão os demais escritos. Decerto, pensara ele, um dia poderão ser-lhe úteis, ainda que seja por uma simples informação histórica ou referência bibliográfica.

Dispostos em ordem cronológica, esses “estudos de crítica literária”, como consta no subtítulo, permitem acompanhar a trajetória do seu autor desde a mocidade (o seu primeiro artigo é de 22 de abril de 1920, andava ele pelos 18 anos) até a maturidade (o último é de 16 de maio de 1959). Conquanto se possa falar numa evolução, ou em mudanças naturais, que o próprio exercício crítico vai introduzindo na mente de quem o pratica, é possível divisar uma unidade entre o primeiro e o derradeiro artigo. Uma unidade que denota o lento mas inexorável progresso do crítico no rumo da sua “vocação”, ou das características que o individualizam como tal, distinguindo-o dentre os que se dedicaram às mesmas tarefas ao longo do Modernismo.

Já nos artigos iniciais (“Originalidade literária” e “Ariel”) podemos notar uma inclinação visível para a historiografia, fundada em vária erudição, notadamente a sociológica, a prenunciar as *Raízes do Brasil* (1936), obra do autor que viria a constituir, juntamente com *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, uma das balizas ideológicas para se entender a dualidade que permeia os anos 30 entre nós. O gosto da investigação acurada, da minúcia bibliográfica rigorosa, das copiosas leituras, que alguém mais afoito poderia atribuir à juventude do autor, era verdadeiramente o indício de uma maneira toda sua de encarar as obras e os fatos literários.

Em determinado passo, diz que “o nosso *desideratum* e o caminho que nos traçou a natureza, só ele nos fará prósperos e felizes, só ele nos dará um caráter nacional de que tanto carecemos”. E acrescenta, como a enunciar uma tese “científica” que “o caminho que nos traçou a natureza é o que nos conduzirá a Ariel, sempre mais nobre e mais digno do que Caliban” (I : 45). Mais adiante, afirma que o que “temos de

mais precioso” são “as tradições” (I : 69). E ao tratar de Joaquim Nabuco, apontando nele a prevalência da “imaginação histórica” sobre a “imaginação estética” (I : 180), parece falar de si próprio.

Por outro lado, alguns desses artigos juvenis estão irremediavelmente datados, frutos que são da chamada crítica militante, por natureza destinada a envelhecer antes do tempo, ainda quando forrada da mais sólida erudição. Se fosse dado ao crítico rever suas idéias antes de enfiar em volume os artigos, diria que Gonçalves Crespo era “o mavioso e injustamente esquecido cantor dos *Noturnos*”? (I : 103), chamaria “Menino e moço” de “lindo soneto de Antônio Nobre”? (idem), acharia que *Semeador de pecados*, livro de contos de Galeão Coutinho, “é uma obra-prima sob qualquer aspecto por que se o encare”? (I : 160), etc. Diria ainda que, “sob o ponto de vista artístico e sobretudo literário, o século XIX, excetuados os últimos anos, os da reação simbolista, foi de uma esterilidade rara”? (I : 132), consideraria “passadistas Romain Rolland, Barbusse e Marcel Proust”? (I : 133), etc.

Diga-se a bem da verdade que o crítico teve tempo de refundir alguns dos seus juízos, como se pode ver, por exemplo, na mudança de ponto de vista em relação a nomes como o de Araripe Júnior, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Tristão de Ataíde e outros. E com certeza, se pretendesse subtrair ao esquecimento a sua experiência de crítico, abandonaria boa parte dos artigos ao pó onde jaziam, como, aliás, procedeu ao agrupar apenas alguns deles em *Cobra de vidro* (1944) e *Tentativas de mitologia* (1979).

Mas não há outro modo de ler os estudos ora reunidos em volume senão como testemunhos do seu tempo, sujeitos aos azares da sorte: oferecendo uma leitura diversa da nossa, ensinam-nos acerca da precariedade dos juízos críticos, mas também nos advertem que nem tudo escapa ao olhar atento. É o caso, por exemplo, da breve resenha às *Letras floridas*, de Amadeu Amaral, autor hoje esquecido, e a clarividência com que soube enxergar a estatura de monstros sagra-

dos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e outros. Se bem que exagerou ao considerar Léon-Paulo Fargue, “ao lado de Joyce, um dos dois grandes gênios da invenção e da improvisação lingüística em nosso tempo” (I : 394), quando pouco dá margem a um gesto de surpresa e perplexidade por parte do leitor. Mas qual crítico não cometeu, pelo menos uma vez na vida, aproximações do gênero?

Nem tudo, porém, ostenta equilíbrio necessário: Sérgio Buarque de Holanda tinha do seu ofício noções precisas, e na coerência ou não com que as pôs em prática residiriam os acertos ou os deslizos que disseminou pelos ensaios, bem como os fortes sinais de sua “vocalização” de historiador. “O que diferencia um zoilo comum de um crítico justo é essencialmente o poder de distinguir bem” (I : I27), sustenta ele, com muita razão, salvo no emprego do restritivo “justo”, fazendo supor que o “zoilo comum” ainda continua a ser crítico.

Como se nessa involuntária concessão se escondesse um ato falho, e deslembado, tempos depois, do que declarara poucos meses passados, afirmará: “prefiro sempre os exageros e os excessos desde que o crítico seja conscientemente enfático. O meio-termo é sempre condenável” (I : I46). E como se não bastasse, arremata, em tom demasiado peremptório para não causar espécie: “não sou doutrinário e nunca fui crítico” (idem). Como aceitar de ânimo leve afirmações tão categóricas se umas linhas antes o autor lapidara uma frase indiscutível, ainda que com o mesmo tom?: “o dever de um crítico é emitir um juízo imparcial sem se preocupar com o fato da obra estar ou não de acordo com o seu modo de ver” (I : I45).

Não me parece que isto se possa creditar inteiramente à extrema juventude de quem se intitula um simples “comentador de livros”. A sua noção de crítica, que reflui mais de uma vez na série de artigos, permite-nos admitir que, ao se negar como crítico, podia estar fa-

zendo uma afirmação-piada, bem ao gosto dos modernistas de 22, mas a um só tempo inclinava-se a suspeitar que a sua flecha crítica apontava para outra direção. Nos anos 40, ao retomar a sua atividade, após seis anos de afastamento, denota vir carregado de novas e estimulantes leituras.

E ademais um robusto entendimento de crítica; a seu ver, para que ela seja fecunda, deverá “considerar a obra literária não apenas na sua aparência exterior, como produto acabado e estanque; [...] terá de incluir [...] largamente elementos extraídos da história (e da biografia), da psicologia, da sociologia, onde e quando se achem disponíveis” (II : 59-60). Lembre-se, de passagem, que tinha ele em mente a “nova crítica” anglo-norte-americana, já então a sofrer restrições no seu berço de origem. O que importa, no entanto, é ver aí quão atualizado estava o autor e, sobretudo, que aflora com progressiva nitidez a convicção que tinha ele de ser um crítico “fiel a um ponto de vista predominantemente histórico, e descrente da pretensão de que a obra de arte e, de modo geral, a experiência estética tenham valor completo e independente” (II : 62).

Bem atento estava ele, no entanto, para as “seduções perigosas que também pode encerrar o historicismo” (II : 193). Não obstante, depois de refutar o absolutismo histórico ou o “exacerbado historicismo” (II : 306), dá a impressão de resvalar num inesperado determinismo ao sentenciar que “a mentalidade do homem depende de seu clima histórico” (II : 484).

Nessa mesma ordem de idéias, confessará estar “longe de ser um absolutista”, descrendo, “mal ou bem, das vantagens ou sequer da legitimidade de qualquer pauta invariável de referência para a crítica” (II : 141), mais uma vez mostrando grande lucidez e ganhando a imediata adesão do leitor sensato. Mas em dado momento, num artigo de dezembro de 1952, porventura apagando da memória o seu notório relativismo crítico ou renegando um juízo irrefutável, além

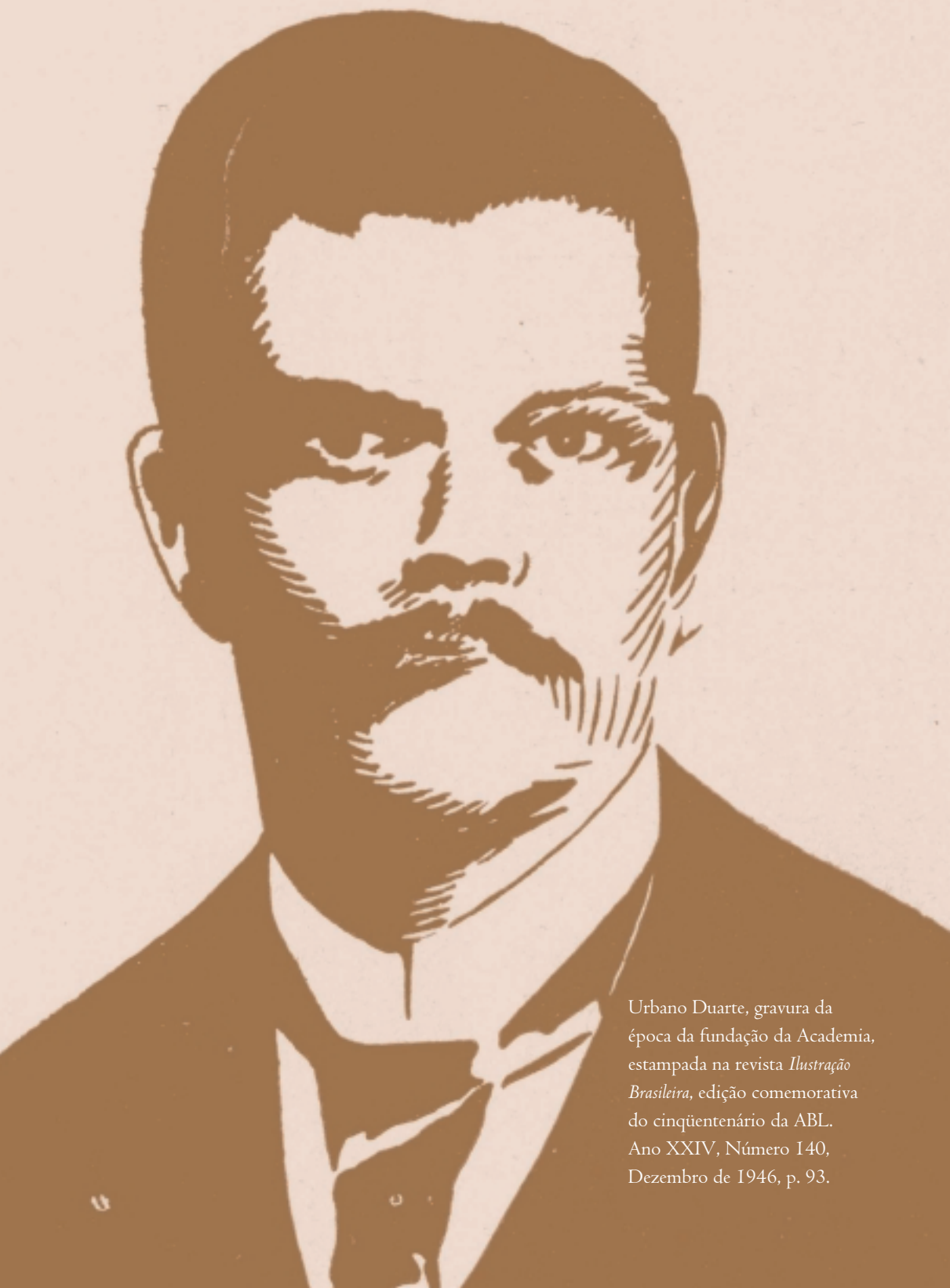
de bem formulado, assevera que “toda verdadeira crítica deveria ser absolutista” (II : 573).

Pode-se tomar a contradição como indício de que, ao fim de contas, o crítico reconhecia que lhe faltava a condição básica para o ofício que abraçara com tanto ardor, contudo, isto não o isenta de haver proferido uma heresia para os padrões modernos. Daí que talvez seja preferível vislumbrar, neste passo, um sinal a mais da profunda inclinação para a historiografia que os artigos tão bem denunciam. E não só. Embora Sérgio Buarque de Holanda se julgasse destituído de espírito doutrinário, as suas observações ganham evidente impacto quando se trata de questões puxadas à teoria ou que impliquem a mobilização de argumentos de base histórica ou erudita. Se tais assuntos ponteiavam os dois volumes, artigos há que se concentram neles, passando a tratá-los como matéria doutrinal ou teórica. É o caso, por exemplo, de “Linguagem poética” ou “O romance burguês”, ambos pertencentes ao volume II de *O espírito e a letra*, nos quais faz considerações ainda hoje pertinentes acerca dos dois temas.

Sintomaticamente, à medida que se avizinhava do último artigo, além de os redigir em largos intervalos, ao contrário dos anos anteriores, o crítico vestia com mais segurança a roupa que melhor lhe servia. Os últimos estudos são históricos, voltados para assuntos do passado, não poucos deles em torno do Arcadismo. E nem falta a pesquisa em bibliotecas européias, notadamente de Roma e Viena, para fortalecer com nutrida erudição as suas teses acerca de Basílio da Gama e a sua “epopéia americana”. O crítico ainda retrocede até o século XVII, centrando-se em Bento Teixeira e a sua *Prosopopéia*, ou mesmo até o século precedente, para focalizar, na península ibérica e algures, o “doce baylo de mourisca”, eventual antecessor do nosso samba. À vista disto, não surpreende que no espólio de Sérgio Buarque de Holanda se conservassem densos ensaios, postumamente enfeixados sob o título de *Capítulos de literatura colonial* (1991).

O historiador finalmente encontrava o crítico: não seria despropositado pensar que tais estudos correspondiam, na verdade, ao triunfo do historiador sobre o crítico. O que não significa, evidentemente, que a partir daí dispensasse ele as exigências críticas. Uma coisa, porém, era fazer história literária, com todo o rigor crítico, outra, bem diversa, era fazer o registro interpretativo da produção literária contemporânea. Nem a hipótese de aí se esboçar uma história do presente salva dos riscos da precariedade os artigos de jornal. De qualquer dos modos, quando Sérgio Buarque de Holanda se debruça sobre o passado, depara o seu lugar de eleição e a matéria mais propícia ao exercício da sua inteligência crítica e da sua diversificada erudição.

Muitas outras questões suscitadas por *O espírito e a letra* deixam de ser examinadas, pois ampliariam demasiado os limites deste artigo. Além disso, tão-somente confirmariam a impressão de estarmos perante uma série de trabalhos indispensáveis para se delinear com clareza o perfil do seu autor, como também para se avaliar com mais precisão a nossa atividade literária, e para se ter uma idéia dos movimentos de cultura no estrangeiro, entre 1920 e 1959.



Urbano Duarte, gravura da época da fundação da Academia, estampada na revista *Ilustração Brasileira*, edição comemorativa do cinquentenário da ABL. Ano XXIV, Número 140, Dezembro de 1946, p. 93.

Urbano Duarte – O fundador da Cadeira 12

FERNANDO SALES

~ Infância na Bahia

A Chapada Diamantina, no sopé da Cordilheira do Sincorá, abrange em sua longa extensão toda uma região do Estado da Bahia.

Essa região, composta de municípios de considerável área territorial, teve seu povoamento iniciado a partir de 24 de junho de 1844, com o descobrimento dos primeiros diamantes à margem do rio Mucugê, origem do arraial, vila, cidade, município e comarca do mesmo nome. A notícia de tais achados espalhou-se celeremente pelos quatro cantos da província e norte de Minas, atraindo ao local, num abrir e fechar de olhos, centenas e centenas de pessoas. No pequeno povoado que se ergueu na falda da serra, todo ele de casebres de palha, não tardou que surgissem, como que por encanto, as primeiras casas de telhas, intermediárias das futuras construções de sólida alvenaria.

Poeta, crítico e ensaísta. Além dos livros de sua autoria, Fernando Sales organizou obras e estudos de autores baianos, entre os quais Afrânio Peixoto. O texto aqui publicado é o primeiro capítulo de livro, em preparação, reunindo artigos e textos de Urbano Duarte.

A gente que afluiu às novas minas diamantíferas, os primeiros a ali chegar, foram moradores de Chapada Velha, pequeno povoado surgido dois anos antes sob o mesmo signo, e que, em virtude de dificuldades para sua extração e sua pequena produção, sobretudo pelo tipo *fino* comumente encontrado, logo sucumbiu, o que, aliás, não raro acontece a todo e qualquer centro de mineração, quando exauridas as suas riquezas. Seus garimpos foram, pois, abandonados, transferindo-se quase toda a população para Mucugê, de onde distava apenas cerca de oitenta quilômetros. Do povoado de antanho, de ruas movimentadas, comércio desenvolvido e amplo casario residencial, a Chapada Velha, hoje em dia, pouco sobra do que foi: nas poucas casas centenárias que lhe restam, residem pequenos lavradores de cana-de-açúcar e de café que, nas horas vagas, por influência atávica “ainda tentam a sorte”, faticando à beira dos córregos ou nos aluviões do sopé da serra.

A descoberta do diamante em Mucugê constituiu, pois, uma das mais belas páginas da história social, econômica e política do Estado. Seu povoamento teve início a partir de 26 de julho de 1844, com o descobrimento, pouco antes, dos primeiros diamantes à margem do riacho que lhe deu o nome.

Inúmeras foram as famílias que se transferiram de suas raízes de origem ao trombetear das riquezas dos novos garimpos para, ali, plasmarem uma sociedade cuja tradição é orgulho de sua boa gente, quer pela sua grandeza, quer pela herança de sentimentos e de caráter, de nobreza e de fidalguia que lhe foram legados.

Dentre os que emigraram da Chapada Velha para o Mucugê destacou-se, de logo, a figura respeitável do Tenente-Coronel Justiniano Duarte de Oliveira, que pouco tempo ali permaneceu rumando para a comercial Vila dos Lençóis, criada pouco depois, na convergência das riquezas da Chapada.

Em Lençóis, cujo desenvolvimento foi muito mais rápido que em outra qualquer das demais cidades da região, Justiniano Duarte de

Oliveira exerceu vários postos de relevo, desde o de coletor-geral ao de comandante superior da Guarda Nacional, substituído neste quando dos acontecimentos políticos de 1868, data de seu afastamento da terra em que vivera durante mais de quinze anos e à qual dera, como recompensa do muito que dela tanto recebera, os rebentos da família ali constituída, dentre os quais um que se tornou orgulho daquela gente, aquele que a honrou e tanto a dignificou — o escritor Urbano Duarte de Oliveira.

Por essa época, agravou-se a situação política de Lençóis, com a luta aguerrida entre o Coronel Martins da Rocha, apoiado pelo Coronel Antônio de Sousa Spínola e pelos irmãos Francisco Antônio de Athayde, deputado geral; e o Coronel Gonçalo do Amarante Costa, presidente da Câmara Municipal e homem que acionava o dispositivo econômico de seu grupo, na tentativa de afastar do poder aqueles que se instalaram no comando da terra e nele se enquistaram, de forma poderosa, constituído pelo Coronel Antônio Gomes Calmon, de seu genro, Deraldo de Brito Gondim, do Coronel Justiniano Duarte de Oliveira, dos irmãos Ferraz Moreira, notadamente Aristides, que desempenhou o triste papel de vítima de simulado atentado, fato que provocou grande celeuma na imprensa de Salvador e enérgicos e candentes pronunciamentos na Assembléia Provincial e na Câmara Geral, com apelos ao governo para pacificar a conturbada cidade de Lençóis, centro dos mais importantes da vida social e econômica da província da Bahia. Deflagra-se, desse modo, o primeiro grande choque político nessa terra que amargou durante anos a condição que lhe foi imposta de cenário de lutas entre facções ambiciosas de mando. Acossado pelos adversários, impotente para reagir às terríveis pressões exercidas pelos irmãos Athayde e pelo Coronel Martins da Rocha, o primeiro do grupo oposto a capitular foi o Coronel Justiniano Duarte de Oliveira.

Contava meu bisavô, Dr. Domingos Gomes de Azevedo, que o primeiro decênio de povoamento dos Lençóis, à véspera de sua elevação à vila, foi acontecimento para ser lembrado, como de fato o foi, durante muitos anos, na história da Chapada Diamantina.

Coincidiu essa festança com o nascimento do menino Urbano, no sobradinho que seu pai, o coletor-geral Justiniano Duarte de Oliveira, acabara de construir na Avenida Sete de Setembro, fato que se constituiu na melhor lembrança daquele *réveillon*. Entre risos, bailados de rua, trajes natalinos, o gemer de harmônicas e repenicados de viola, a gente do então povoado manifestava o seu contentamento naquele dia tão significativo do ciclo natalino.

Nesse ambiente de festa, de ruído, de alegria, nascia Urbano Duarte. Naquele instante, a terra, como numa previsão profética, saudava o pequeno rebento, exatamente aquele que viria a ser um de seus mais ilustres conterrâneos.

Num universo de festa coletiva, nascera o bem-humorado jornalista de tão variadas colunas da imprensa carioca, o escritor que em fim de tarde reunia-se com vários outros companheiros da arte de escrever, tais como França Júnior, por ele escolhido para ser seu patrono na Academia Brasileira de Letras, Bilac, Coelho Neto, Paula Ney, Guimarães Passos, Max Fleiuss, Pardal Mallet e outros seus contemporâneos, notadamente na Confeitaria Colombo, bares e cafés situados no centro da cidade, próximos às redações dos jornais em que trabalhavam: Ouvidor, Gonçalves Dias, Sete de Setembro e Assembléia. Ali permaneciam até o cair da noite, em fins de tarde que a todos alegravam e que se inspiravam, principalmente, em fatos do cotidiano.

O ensino primário ele o fez em prédio que até há pouco tempo resistiu a sanha da reforma urbana, no que soube sua terra natal resistir, legando-nos um belo casario. A casa onde cursou as primeiras letras, na Rua da Baderna, próxima de sua residência, coincidentemen-

te foi a mesma em que a professora Maria da Purificação, irmã do vigário da Freguesia, foi a professora que o menino Afrânio Peixoto, quase vinte anos depois, seria o mais destacado aluno. São traçados do destino aos quais conduz a vida.

Assim, o pequeno Urbano teve os primeiros anos de infância povoados pelas aulas da Escola Municipal instalada pela Intendência Municipal, no nascer da cidade que crescia e chamava a si, principalmente, a programação da festa do Dois de Julho, data comemorativa da Independência da Bahia, além de comemorações outras, de caráter popular, do calendário cívico e litúrgico, tais como a novena e procissão de Senhor dos Passos, padroeiro dos garimpeiros de Lençóis, a 2 de fevereiro; a unção religiosa da Semana Santa; o Mês de Maria, em maio; mas, além dessas efemérides do agiologismo romano, a vila quase cidade, a datar de 1864, vibrava de modo especial no mês de junho, período em que a trezena de Santo Antônio, de 1 a 13, a novena de São João, de 16 a 24, e o tríduo de São Pedro, de 27 a 29, ressoavam pela noite fria.

Até a idade de nove anos, Urbano viveu com a família em Lençóis. Em seguida transferiu-se para Salvador, a fim de cursar Humanidades em colégio tradicional.

Numa madrugada, quando a barra do dia riscava de vermelho o azul do céu e fugia no horizonte, Urbano, nos seus nove anos, acordou e correu para a sacada do sobradinho onde nascera, naquela manhã em que viajaria para a capital da província. Olhou em derredor: quase à frente de sua casa, o velho sobrado da Câmara Municipal, o primeiro edifício público construído na cidade, recentemente inaugurado. A emancipação do município, lembrava-se bem, fora em 1864. Muita festa, da qual participou o menino que seria o grande escritor e jornalista.

A cavalgada desceu a Praça do Comércio a caminho do Lavrado, no rumo de Andaraí, onde seriam hóspedes do Coronel Brás Ribe-

ro, político e grande amigo do Coronel Justiniano. No segundo dia de viagem almoçaram na Fazenda Mucambo, de Antônio José de Lima, alcançando o povoado de Tamanduá. Só no terceiro dia chegaram à estação de Queimadinhos, de onde Urbano partiria de trem para São Félix e, dali, para Salvador. Uma longa viagem de quatro dias.

Fora esta a última vez que viu Lençóis, pois de Salvador seguiu para o Rio de Janeiro, após os preparatórios no Colégio do Dr. Abílio. Ali chegara quando aquele educandário ainda se encontrava sob o influxo e prestígio da turma que o antecederia e de tantos outros que o grande professor preparara para o renome de sua província. Mas o garoto Urbano era por demais levado. Fazia ironia de tudo e de todos. Isto lhe valeu, certa vez, aplicação de castigo que consistia em permanecer de pé, sobre um banco, durante horas, à porta principal do Colégio, de costas para a rua. Era tradição corrente, em todas as classes, que aquele castigo havia sido imposto a Rui Barbosa, por isso outra não foi a reação de Urbano, ao lhe ser aplicada aquela medida disciplinar, a não ser, entre um sorriso e o seu reconhecido bom humor, exclaimar:

— Ora, mas se o Rui sofreu igual castigo, quanto mais...

Assim era Urbano Duarte. Fez humorismo durante toda a vida. Na Escola Militar, após concluir o curso de Artilharia, seguiu carreira, galgando todos os postos do Exército até o de tenente-coronel, tendo sido preparador de Gabinete de Química da Escola Superior de Guerra.

Desde jovem, porém, dedicou-se à faina literária, conquistando, por justiça, notoriedade no campo das lides intelectuais. Viveu na sua imensa modéstia e o riso foi a sua arma para corrigir os costumes, segundo o que já sentenciara Nietzsche: “Rir é ser malicioso com alguma condescendência.” E assim viveu Urbano, com bonomia nas rodas boêmias, nos meios de alegria espiritual, fazendo iro-

nia, zombando dos costumes de sua época, impiedosamente malhando o vedetismo de seu tempo. Nasceu em dia de festa, de alacridade, ao espocar de foguetes e rojões. Passou pela vida a rir, a fazer rir, a ferir, por meio do riso, por meio de estocadas de inteligência, o fim de uma era de corrupção generalizada.

Durante sua vivência em Salvador, colaborou no *Diário Popular*, cujo diretor era o seu grande amigo, Dr. Augusto Álvares Guimarães, casado com D. Adelaide Castro Alves, irmã de Castro Alves, a quem prestou excelente colaboração. Foram os seus contemporâneos durante o tempo da capital baiana Rui Barbosa, em 1849, Benício de Abreu, em 1848, Aristides Milton e outros notáveis vultos.

Desde que partiu para o Rio de Janeiro não há registro de sua presença na Bahia, especialmente em Lençóis. A então Capital Federal, com as suas atrações e encantos de metrópole, deve ter fascinado o estudante provinciano, que logo se entrosou na vida carioca, ao lado das obrigações de natureza estudantil. Lençóis, entretanto, não o esqueceu: além de seu nome em uma de suas principais ruas, é o patrono da Biblioteca Municipal.

Do pouco que lhe ficou na mente da cidadezinha em que viera ao mundo restaram algumas expressões do linguajar local, em seu singular balbucio, vez por outra assinalado nas centenas de textos que deixou e, agora, praticamente esquecidos. Só no agravamento da moléstia que o levou ao túmulo, quase agonizante, ao lusco-fusco da lembrança através da janela aberta de seu quarto de enfermo, viria, sim, recordar o azulado da serra abrigando vida afora seus conterrâneos tão simples, a terra e sua gente garimpeira.

~ No Rio de Janeiro

Urbano Duarte pertenceu a uma geração de boêmios, embora esse vocábulo em seu tempo não tivesse a expressão corrente dos

dias de hoje. Foi ele um boêmio de espírito, impenitente, irônico sem fazer zombaria, caricaturista da palavra, sem dela se utilizar para ferir, além do lampejo da inteligência; fez a charge escrita, enquanto Ângelo Agostini usava o seu famoso pincel para retratar a claudicante ação política do Império que expirava ou fazia com que as suas tintas corressem as mazelas da sociedade de então, constituída sobre a base econômica do suor escravo a regar os campos de café do Sul; os imensos canaviais do Nordeste e da Baixada Fluminense; as margens dos rios e as áreas de mineração de Minas e Bahia, inclusive no côncavo do vale da Chapada a erguer-se como uma taça para recolher o suor derramado na encosta da cordilheira de sol a sol, fundamentando o poder de poucos como qualidade básica para o exercício do comando das comunidades que aqui se formavam.

Urbano Duarte, ao adotar o humorismo em sua prosa, ridicularizava, vergastava costumes absolutamente inatuais, pois já eram superados os princípios da infra-estrutura da sociedade brasileira, reformulados com o advento da Abolição e da República. É, pois, de justiça que se proponha a revisão da obra de Urbano Duarte. Teve ele papel preponderante na crítica dos costumes de uma época da sociedade brasileira, além do seu merecimento puramente literário quanto à forma, ao estilo e à linguagem de sua obra.

Foi um dos precursores do humorismo na mais ampla conceituação de forma literária. Sua obra, contudo, não se filia à Escola Picaresca, que teve nos espanhóis Miguel de Cervantes, Diego Hurtado de Mendonza e Ramón Jimenez suas figuras mais representativas e que têm sido, pelos tempos afora, modelos insuperáveis na vária concepção criadora do espírito de outros povos. Filia-se Urbano Duarte também à prosa de sabor irônico e de forma concisa dos humoristas ingleses, notadamente Stern e Swift. Teve ele, como influência, como o indicam diversos aspectos de sua pequena mas homogênea e disciplinada bagagem, a figura de José Joaquim França

Júnior, modelo que lhe inspirou o título da seção que manteve, durante anos, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Ambos publicaram seu folhetim versando tipos, costumes, reflexos do dia-a-dia da cidade de São Sebastião, dela fizeram deliciosa crônica, atual nos dias que correm porque é literatura de todo o tempo.

A acentuada ascendência de França Júnior não ficou apenas na pura e simples denominação da coluna diária de Urbano Duarte. O teatro dos dois também muito se assemelha na organização do elenco, no pano de fundo e desfecho dramático. Justifica-se a influência não só pela contemporaneidade dos dois espíritos, admiradores entre si e presos por laços de grande amizade, mas principalmente pela novidade no campo literário, como que a satirizar o Romantismo, já agonizante, ou os decadentes e esgotados escritores franceses daquele movimento.

Do grupo que freqüentava, Urbano Duarte ligara-se mais, inegavelmente, a Artur Azevedo, seu co-autor em várias peças teatrais. O jornalista foi, sem dúvida, um escritor a quem a imprensa absorveu. E o fez de maneira tenaz, impiedosa, sacrificando-lhe a nascente e vitoriosa carreira literária, para prendê-lo em seus liames, em seus tentáculos, sugando-lhe a seiva literária, dela servindo-se para abri-lhantar a matéria de colaboração e mesmo de redação, em troca de minguados mil-réis. A par da sua atividade na imprensa, realizava abnegado e paciente sua obra literária, versando o teatro, a crônica, o ensaio literário, gêneros esses em que se destacou, embora os tenha realizado em função do jornal. Homem de imprensa, profissional dos mais categorizados, foi isso que Urbano Duarte realmente representou. Seu livro *Humorismos*, publicado em 1892 sob o pseudônimo de J. Guerra, é a reunião de algumas de suas mais deliciosas crônicas, publicadas sob a denominação genérica de *folhetins*. Suas peças, duas das quais publicadas em volume, foram encenadas em alguns dos melhores teatros do Rio de Janeiro, principalmente o Fê-

nix. Os ensaios literários, ainda sepultados em coleções de jornais e revistas, são há algum tempo objeto de pesquisa que venho empreendendo, visando a uma seleção e conseqüente publicação em volume, com introdução, notas, cronologia, documentário iconográfico e indicações outras.

Em colaboração com Alfredo Ernesto Jacques Ourique traduziu *A educação moral do soldado*, obra que foi atribuída como de sua autoria, e com o Coronel Fernandes Veiga escreveu *O livro do soldado*. No campo teatral, além de sua famosa peça *O escravocrata*, publicada em 1884 e encenada durante algum tempo, constituindo-se em sucesso, deixou-nos *O anjo da vingança*, *Onde está a felicidade?*, *Os gatunos*, tendo traduzido com Azeredo Coutinho a ópera burlesca *A princesa Trebison*. Na imprensa, a par de sua colaboração em *O País*, compareceu assiduamente nas páginas da *Revista Musical e de Belas Artes*, *Revista da Fênix Dramática*, *Correio do Povo*, *A Gazetinha*, *Jornal do Commercio* e na *Revista Brasileira*, onde publicou “O Naturalismo” e “D. Quixote”, dois dos seus melhores ensaios literários.

Quando da criação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, foi Urbano Duarte um dos convidados para integrar aquele cenáculo de homens da mais alta categoria intelectual do país. Ali, escolheu como patrono de sua cadeira, a de nº 12, aquele que não poderia deixar de ser homenageado: José Joaquim França Júnior. Consubstanciou-se, assim, a velha amizade e, sobretudo, a influência nele exercida por aquele saudoso escritor.

Na recém-criada Academia Brasileira, então situada no Silogeu Brasileiro, Urbano Duarte pouco pôde dar de si. A freqüência, assim mesmo, foi algumas vezes interrompida por afazeres que lhe asseguravam a subsistência e a de uma família de mulher e cinco filhos.

Seu bom humor, entretanto, não se alterava ante as dificuldades de natureza econômica. Reunia-se, ao cair da tarde, nos cafés da Rua Gonçalves Dias e, entre versos de Guimarães Passos, Olavo Bilac,

Alberto de Oliveira, trechos da prosa de Coelho Neto e Pardal Mallet, deixas teatrais de Artur Azevedo e a palavra candente de José do Patrocínio, Urbano, entre um sorriso e um trocadilho, desafiava o mau tempo financeiro existente sobre a roda de intelectuais. E no começo de noite, depois de passar pelo jornal, apanhava o seu bonde para São Cristóvão e batia em retirada.

~ A morte do jornalista

O século XX encontrou Urbano Duarte com a saúde abalada. Todavia participou, com a alegria e o entusiasmo de sempre, das manifestações de euforia da entrada do novo século. A moléstia pertinaz que o vitimou, continuava, contudo, a minar-lhe as energias orgânicas, exigindo-lhe a duras penas esforço que lhe agravava o estado de saúde, pois necessitava manter-se em condições de assegurar o sossego à família. Em novembro de 1901, Urbano, já acamado, remete à Redação de seu jornal a matéria a que estava obrigado e da qual lhe resultava o ganha-pão ou, pelo menos, recursos suplementares ao orçamento, cuja despesa crescia dia a dia. O 46º aniversário já o encontrava presa de terrível inquietação, pois o seu estado de saúde agravava-se, reduzindo-lhe as resistências, o poder criador e a disposição de trabalho. Era enorme a sua preocupação em defender o sustento da família.

Chega o Carnaval de 1902. As batidas do bombo bombardeiam o silêncio da cidade. Os clubes mantêm em seus salões os bailes pré-carnavalescos, àquela altura chamados de Máscaras. O Sábado Gordo encontra Urbano Duarte em estado pré-agônico. Raia o Domingo de Carnaval. Grupos de foliões desfilam pelas ruas de São Cristóvão a caminho da cidade. Pelas janelas abertas de sua casa, situada no imperial bairro, assistido por médicos amigos, tendo à cabeceira os velhos e diletos companheiros, aqueles mesmos das noita-

das da boemia, dos cafés e bares do centro da cidade, Urbano Duarte ainda respira, ofegante, preocupando os familiares. A cidade vibra, sacudida pelo saracoteio do samba, dos grupos ainda não coordenados pela denominação de Escola de Samba.

Era o Carnaval ainda sem a preocupação das pompas oficiais, autêntico na sua mais nítida expressão. No seu avanço avassalador, porém, não conseguia contagiar a todos, pois nem todos se dispunham à arrancada da marcha infrene do tríduo momesco. Era assim, também, Urbano Duarte. Completamente alheado a tudo aquilo, indiferente às fanfarras da mascarada, através de um crepúsculo cinzento como deve ser o da memória que entardece, voltada para as magoadas montanhas longínquas de sua terra, e agonizante, recebia nos beijos reais da esposa e dos filhos, já àquele momento viúva e órfãos, a extrema-unção do imaginário beijo materno, ouvindo a sorrir e, também a expirar, a cantilena monótona dos garimpeiros do Sincorá...

Naquele amanhecer de Terça-Feira Gorda, a cidade despertara como que eletrizada a um toque de tambor. Blocos passavam pelas ruas do velho bairro imperial de São Cristóvão. Fanfarras, blocos de foliões riscavam ruas afora em busca do Centro da Cidade, da Praça Onze e da Avenida Central. Aos gritos de “Evoé!”, “Viva Momo”, chegou o Carnaval:

Viva o Zé Pereira
Viva o Carnaval
Viva o Zé Pereira
Que a ninguém faz mal.

Passou Chiquinha Gonzaga à frente de um Cordão, cantando, retumbantemente, o seu “Abre alas” e o povo saltitava berrando estrondantemente.

Numa casa do bairro de São Cristóvão rostos tristes olhavam, através da vidraça, aquele frenesi de bandos de mascarados. Naquela

casa, onde a tristeza e lágrimas contrastavam com tamanha esfuziante manifestação de alegria, um homem, aparentando menos de 50 anos, estava estirado no sofá da sala de visitas, olhos cerrados, mãos entrecruzadas sobre o peito. Era Urbano Duarte. O calendário assinalava 10 de fevereiro de 1902.

No calendário de sua existência carioca, além do cotidiano ir e vir da Escola Militar, por onde se diplomara Engenheiro Militar e atingira o posto de tenente-coronel do Exército, Urbano Duarte passava pela Redação do *Jornal do Commercio*, na esquina da Avenida Central com a Rua do Ouvidor, onde escrevia a sua crônica, os artigos e as historinhas, estas de sua criação e logo adotadas por Waldomiro Silveira, Martim Francisco e, mais recentemente, por Stanislaw Ponte Preta, Nelson Rodrigues, José Cândido de Carvalho, além de outros. Urbano Duarte foi, portanto, o criador ou um dos criadores da historinha, gênero hoje tão em voga.

Esquecido por alguns, desconhecido por outros, Urbano Duarte nem por isso deixa de ter o seu lugar de relevo em nossa história literária. Foi ele, por sua farta colaboração em algumas das nossas principais folhas, quem chamou a atenção para vários dos grandes vultos que então surgiram na literatura brasileira, tendo sido autor da famosa frase “Romancista ao Norte!”, saudando o aparecimento de *O mulato*, de Aluísio Azevedo.

No céu — se existe, lá é a sua moradia — Urbano continua a sorrir, a fazer sorrir, a ironizar este mundo-de-meu-Deus... Nasceu em dia de folguedo, entre o estrepitar de foguetes, o toque festivo dos sinos da igreja de Nossa Senhora do Rosário e da capela do Senhor dos Passos. Nasceu em dia de festa, num 31 de dezembro, fim de ano, começo de ano novo, quando a cidade fremia de esperança no calendário. Bailes pastoris desfilavam pelas ruas descendo do Alto da Estrela, ao longo da Boa Vista, em direção ao largo em que se iniciara a construção da igreja da Conceição. O bumba-meu-boi, partindo

do Alto de São Félix, rumava em direção à Praça do Mercado, onde uma multidão compacta, infrene, ainda sob o impacto da confraternização movida pelo impulso do afluxo à riqueza fácil, festejava ruidosamente o novo ano que nascia. Os negros desciam da rua onde se reuniam e formavam o seu pequeno mundo, a sua colônia, e espalhavam-se pela Rua São José, em direção ao Lavrado, e ao som dos atabaques, dos agogôs, do batuque em homenagem a seus orixás, também participavam daquele instante de alegria coletiva. A Rua da Baderna, esta, nem era bom lembrar...

Urbano nascera num dia de festa e era como se tivesse escolhido uma outra festa popular para despedir-se do mundo. Escolheu outra data de alegria coletiva: o Carnaval. Situou, pois, sua vida entre duas datas que o levariam a extravasar sua existência alegre e plena de bonomia...



O *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, no registro das sessões da Academia Brasileira de Letras, que durante muitos anos ali publicava suas sessões, noticiou uma sessão especial dedicada à passagem do centenário de nascimento de Urbano Duarte como tendo ocorrido a 2 de janeiro de 1855.

Nós, que estávamos a aguardar a data para homenagear o conterrâneo de Lençóis nessa oportunidade, discordamos da comemoração feita pela Academia a um de seus fundadores. Fomos consultar um encarregado da Casa, que não só confirmou a efeméride como se propôs a mostrar-nos o Livro de Assentamentos dos acadêmicos, onde estava lançada a data de 2 de janeiro de 1855, com o que não concordamos: por isso à época procuramos falar com o Embaixador Macedo Soares no seu primeiro regresso de São Paulo.

A data que dispúnhamos em nosso arquivo da Chapada Diamantina assinalava o nascimento de Urbano Duarte a 31 de dezembro de 1855. Portanto, a Academia festejava a efeméride com quase um ano de antecedência. Publicamos, então, uma matéria nos Diários Associados, chamando a atenção do transcurso do centenário de nascimento do escritor e jornalista que deixou obra pequena, mas de reconhecida originalidade.

Pedro Calmon e diversos outros estudiosos de nossa história literária fixam o local de seu nascimento como tendo sido a cidade de Lençóis, na Chapada, e a data de 31 de dezembro de 1855. Sacramento Blake, por sua vez, faz constar na pág. 331 de seu *Dicionário bibliográfico brasileiro*, vol. VII, edição de 1902: “Nascido na Chapada em 1850”, tumultuando ainda mais informes por si já tão discutidos. Não conseguimos, no entanto, apurar quais as fontes de que se valeram esses autores.

Augusto de Lima, ao ocupar sua cadeira na Academia, acentua: “Ao Carnaval sacrílego ficava um corpo sem vida... e esta foi a sua última ironia.” No instante em que se inaugurou na cidade de Lençóis a Biblioteca Municipal Urbano Duarte, entre o aplauso e o respeito da comunidade, a casa de seu nascimento foi por nós situada depois de longa pesquisa. Tudo isso começou com o dado veiculado por um seu co-estaduano e confrade, Augusto Sacramento Blake, e vagamente citado por Augusto de Lima.

Folheei dicionários bibliográficos, notadamente dediquei-me a consultar a história da Chapada e arredores, já que havia localizado o Coronel Justiniano Duarte de Oliveira, coletor-geral em Lençóis, pouco antes de a vila passar a cidade em 1864. Ainda mais: de informação em informação localizei o prédio em que Justiniano residira ao alvorecer da década de 1850, construção por ele feita e da qual tornou-se o primeiro ocupante. Estava desfeito o mistério. Para melhor situar-me, localizei um filho de Urbano Duarte, Frederico

Duarte de Oliveira, consultor jurídico do Ministério da Aeronáutica, que durante almoço íntimo em sua residência, na Tijuca, apresentou-me a seus irmãos, aos quais transmitiu as minhas providências sobre a comemoração do centenário de seu pai. Foi um sábado agradável, depois da missa celebrada na igreja da Candelária, com a presença de alguns acadêmicos e de baianos que reuni, invocando a minha condição de Diretor da Casa da Bahia. Matara-se a charada.

O registro de Artur Mota, ao consignar vagamente haver nascido Urbano Duarte na Chapada a 2 de janeiro de 1855, informação esta constante no Livro de Assentamentos da Academia Brasileira de Letras, não tinha, como vemos, razão de subsistir.

Enquanto a Academia Brasileira de Letras, fiel à vaga informação de Artur Mota, comemorou o centenário de Urbano Duarte de Oliveira na data que seus registros erroneamente assinalam, em sessão em que foi orador o então ocupante da Cadeira I2, o ilustre historiador e ensaísta Embaixador José Carlos de Macedo Soares, e da qual foi fundador Urbano Duarte, a cidade de seu nascimento o fez no II Congresso de Educação e Cultura, de cunho municipal ali realizado, do que se depreende a predominância de aceitação dos informes que o dão como nascido a 31 de dezembro de 1855.

Registremos, aqui, além da criação da Biblioteca Municipal Urbano Duarte, a iniciativa da Câmara Municipal de Lençóis para que se denominasse Urbano Duarte a Rua da Boa Vista, que liga o centro da cidade aos bairros Lava-Pés e Alto da Estrela, dos mais tradicionais da cidade.

Urbano Duarte é uma lembrança permanente na cidade que o viu nascer.

Dez anos sem José Guilherme Merquior

Mesa-redonda realizada na
Academia Brasileira de Letras
no dia 4 de outubro de 2001

Participantes: Acadêmicos Eduardo
Portella e Sergio Paulo Rouanet,
Prof. Antonio Gomes Penna,
Editor José Mario Pereira
e Prof. Leandro Konder



As imagens aqui inseridas
foram gentilmente cedidas
pelo editor José Mario Pereira.

DEPOIMENTO

ACADÊMICO EDUARDO PORTELLA

Senhor Presidente Tarcísio Padilha, senhores Acadêmicos, Senhoras e Senhores.

A Academia agiu acertadamente ao convocar este encontro em torno da figura de José Guilherme Merquior. É um companheiro que partiu prematuramente e apesar disso deixou uma obra importantíssima. Fico muito feliz de aqui estar, com Leandro Konder no mesmo debate. Leandro e José Guilherme formam um caso emblemático de fraternidade intelectual, para além de eventuais divergências doutrinárias. A cultura brasileira não está muito habituada a essas manifestações de civilização no convívio intelectual. Eles dois se admiraram sempre, a vida toda se respeitaram, discutiram dentro daquele clima em que a divergência intelectual é muito mais útil do que a convergência, na medida em que enriquece o debate e oferece novas possibilidades de compreensão. Eu que sempre admirei Leandro Konder, mesmo que também às vezes me colocasse na outra margem do rio reflexivo ou crítico, fico muito contente de reencontrá-lo.

Professor
catedrático e
professor
emérito da
Faculdade de
Letras da UFRJ;
ensaísta e crítico
literário;
Presidente da
Fundação
Biblioteca
Nacional.

A mesa não poderia deixar de ter o Professor Antonio Gomes Penna, quase um pai de José Guilherme Merquior, senão um pai espiritual, este com certeza, porque José Guilherme tinha um apreço excepcional – e eu pude ver de perto o tamanho desse apreço. Sergio Paulo Rouanet, outro também que teve debates civilizados com José Guilherme Merquior e que sempre questionou, em registros diversos, o destino da modernidade no Ocidente, no Brasil especificamente, e ele que é hoje um dos grandes pensadores brasileiros.

Também não poderia faltar a presença do editor José Mario Pereira, que é uma espécie de depositário da memória de José Guilherme Merquior, uma espécie de banco de dados de José Guilherme Merquior, de maneira que toda vez que preciso de uma informação mais precisa sobre o Merquior, eu recorro a ele. A mesa esta evidentemente presidida por Tarcísio Padilha que, como filósofo, é capaz de transitar por esses diferentes territórios sem nenhum problema específico, sem nenhuma dificuldade.



Devo dizer que pude ver o nascimento intelectual de José Guilherme nos idos de um *Jornal do Brasil* extremamente brilhante. Ele já era alguém precocemente bem aparelhado, perceptivo. Hoje se diria esperto, antenado – provavelmente Arnaldo Niskier preferiria estes dois adjetivos, mais do mundo da comunicação. A partir daí ele foi construindo uma obra crítica de importância exemplar.

O seu itinerário é múltiplo e aberto. Começou talvez pela Estilística, no esforço de compreender o fenômeno literário a partir da sua razão interna. Em seguida, poucos sabem que ele teve um pequeno período lukacsiano, quando escreveu, na revista de Afrânio Coutinho, *Cadernos Brasileiros*, um artigo intitulado “Contradições da vanguarda”, que é um artigo lukacsiano. Eu sempre insistia com ele para

que ele viesse a reunir em livro esse artigo, que considero exemplar. Depois José Guilherme passou por Frankfurt. Graças a Frankfurt, ele escreveu um belo livro, que se chama *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, que foi editado pela editora Tempo Brasileiro. É um livro do qual progressivamente José Guilherme foi se afastando, porque havia nele um sotaque heideggeriano que o foi incomodando cada dia mais. Então, surpreendentemente, não foi Marx que retirou José Guilherme de Frankfurt, foi Heidegger.

Em seguida José Guilherme se dirige a Paris. Encontra Paris sob a égide do Estruturalismo. Escreve uma tese intitulada *A estética de Lévi-Strauss*, livro também publicado pela Tempo Brasileiro. Ele era, dentro do Estruturalismo, uma figura independente, como sempre foi, e insubordinada. Ele ficava com Lévi-Strauss e não com o Estruturalismo, e menos ainda com Foucault, sobre quem ele escreveu um livro que teve êxito internacional, intitulado *Foucault: o niilismo de cátedra*.

Esse itinerário aberto, diversificado, múltiplo não poderia deixar de passar por Londres. Ali ele estabeleceu um diálogo, e provavelmente um pacto, com o racionalismo popperiano, evidentemente rebatizado por Gellner e por Dahrendorf. Dessa época, de predominância do racionalismo, há também um livro que é uma visão bastante crítica do pessimismo frankfurtiano, que se intitula *O elixir do Apocalipse*.

Se eu tivesse que resumir esse percurso de José Guilherme Merquior, escolheria um sintagma que diria “o argumento astucioso”. A palavra “astúcia” aparece no seu segundo livro, *A astúcia da mímesis*. Ele faz uma releitura da mímesis – prefiro pronunciar à maneira grega, para evitar a compreensão que a retórica do Ocidente foi progressivamente institucionalizando da figura que aparece remotamente na *Poética* de Aristóteles e que não era exatamente uma reprodução mecânica da realidade, não era uma fotografia, não era um retrato com ou sem retoques da realidade, mas era fundamentalmente deixar a

realidade ser em todo o seu dinamismo, ou seja, compreender a realidade na sua movimentação de homens e coisas, a realidade como um encontro e como um mal-entendido.

Era esse o José Guilherme da *Astúcia da mimese*, que sucede a *Razão do poema*, que já era livro de um escritor maduro, de um ensaísta com uma compreensão crítica fora do normal, porque já aí – enquanto a crítica brasileira experimentava uma espécie de nostalgia impressionista – ele procurava introduzir taxas de racionalidade na compreensão do fenômeno poético. A mimesis é, portanto, uma palavra-chave. A outra é a palavra “argumento”, uma palavra final da obra de Merquior e aparece explicitamente em um livro que se intitula *O argumento liberal*. Com essa mimesis relida, José Guilherme nos ofereceu interpretações emblemáticas insuperáveis, inicialmente de Gonçalves Dias, com uma leitura precoce, atilada, criativa, da “Canção do exílio”. Depois, de Machado de Assis, no volume da pequena história da literatura brasileira, que ele veio a publicar, *De Euclides a Machado*, que a Editora Topbooks reeditou recentemente. É um livro referencial. Acho difícil se percorrer a literatura brasileira sem recorrer a esse livro. Também José Guilherme interpreta os românticos e os seus fantasmas. Escreveu um livro muito bonito, intitulado *O fantasma romântico*, editado pela Vozes, que é um esforço de compreensão crítica do Romantismo, para além dos clichês que foram sendo institucionalizados pela crítica oficial.

José Guilherme vai avançando, chega ao Modernismo, identifica as derrapagens do Modernismo. A primeira geração modernista, a de 22, a de 30, que ele poupa criticamente, e a de 45, que ele não poupa, tanto que ele a chama de “degeneração de 45”. Assim ele vai progressivamente avançando e deixa sua compreensão ampla da arte moderna em um livro chamado *Formalismo e tradição moderna*. Os poetas que já não seriam apenas modernistas, mas seriam modernos, no sentido de que a modernidade é mais do que o Modernismo, são

Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto. Sobre Drummond ele escreveu uma tese, chamada *Verso e universo em Drummond*. Sobre Cabral, ele lançou o conceito de “o clássico moderno” – de alguém que, sendo moderno, retomava algumas linhas de força de um período que não foi apenas antigo, mas perene.

Com essas linhas de compreensão, José Guilherme nos ofereceu uma leitura modelar da literatura brasileira. Não acredito que se possa reler a literatura brasileira e a modernidade sem recorrer aos textos, extremamente atuais, de José Guilherme Merquior. *O argumento liberal* e os livros que formam a constelação desse livro se desenvolvem sob os auspícios do que eu chamo “a razão unânime”, mas em qualquer hipótese, no caso dele, astuciosa.

Antes de concluir este rápido esboço, quero lembrar uma frase de José Guilherme, justamente na Introdução a *A astúcia da mimese*: “O autor compõe. O público interpõe. O crítico decompõe. Mas a obra dispõe.” Eu diria que a obra dispôs que José Guilherme Merquior fosse um dos maiores ensaístas da história da nossa cultura.



José Guilherme Merquior
com o ensaísta mexicano
Octavio Paz em 7.9.1989.

DEPOIMENTO

JOSÉ MARIO PEREIRA

Começo por agradecer ao Presidente da Academia Brasileira de Letras, Prof. Tarcísio Padilha, o amável convite para participar deste encontro que homenageia o ensaísta, crítico literário, diplomata, meu amigo José Guilherme Merquior, na passagem dos dez anos de sua morte.

Nesta mesa, apenas eu não conheci Merquior desde que ele se iniciou nas letras. Antonio Gomes Penna foi seu professor e amigo da vida inteira (na Apresentação de *O véu e a máscara — Ensaios sobre cultura e ideologia*, Merquior recorda que foi iniciado por ele em ciências humanas, “de modo não-dogmático e intelectualmente instigante”). O Prof. Eduardo Portella editou três livros de Merquior, afora inumeráveis ensaios que fez publicar em sua revista *Tempo Brasileiro*; Leandro Konder conheceu-o no MAM, ainda nos anos 60, apresentou-o à obra de Lukács e assinou as orelhas de *A razão do poema*, o primeiro livro de Merquior; e o coordenador desta mesa, o ensaísta e embaixador Sergio Paulo Rouanet, fez junto com ele nos anos 70, em Paris, a primeira entrevista brasileira com Foucault (em *O homem e o dis-*

José Mario Pereira é editor e jornalista, responsável pela reedição das obras já publicadas de Merquior e pela preparação de material inédito para futura publicação.

curso – *A arqueologia de Michel Foucault*, Tempo Brasileiro, págs. 17-42, 1971) – tão substantiva que a editora foi convidada a incorporá-la num dos quatro volumes que a Gallimard há pouco publicou com os dispersos do filósofo de *As palavras e as coisas* – além de ter, como colega no Itamaraty, sofrido as mesmas investigações (por suspeita de esquerdismo) de que Merquior foi objeto, como lembra Marcílio Marques Moreira no depoimento que acaba de publicar (*Diplomacia, política e finanças – De JK a Collor*, Objetiva, 2001). Ou seja, meus companheiros nesta mesa são pesos pesados. O que me resta dizer, ao lado de tão ilustres representantes da cultura brasileira, sobre José Guilherme Merquior? Tentarei esboçar uma rápida síntese do percurso intelectual do ex-ocupante da Cadeira 36 desta Casa, onde tomou posse a 11 de março de 1983, sucedendo a Paulo Carneiro. Comprometo-me, pelo menos, a ser breve.



Passados dez anos da morte de José Guilherme Merquior é sintomática a ausência de estudos monográficos, já não digo sobre a totalidade mas sobre aspectos específicos de sua obra. Merquior tem sido objeto – salvo raras exceções – de leituras apressadas, em geral tendenciosas, e que procuram ligá-lo ao que se convencionou chamar a “direita” brasileira. (Lembro, porém, que na Inglaterra, onde César Cansinos e Ernest Gellner publicaram uma antologia de ensaios em homenagem a Merquior, neste momento pelo menos uma tese está sendo escrita – a de Milton Tosto, sob a orientação de Quentin Skinner – sobre o liberalismo de Merquior.)

Boa parte da crítica literária brasileira de hoje, em especial a paulista, impôs um insultuoso silêncio sobre a obra de Merquior. Figuras para as quais, generosamente, ele chamou atenção, ao reeditarem seus livros simplesmente o ignoram. É o caso de Davi Arrigucci Jú-

nior, cujo *Achados e perdidos* foi saudado com entusiasmo por Merquior no *Jornal do Brasil* de 05.01.1980. Em 1999, refundiu e relançou o livro com o título de *Outros achados e perdidos*, mas, nas várias entrevistas que deu, nas orelhas e na quarta-capa, não há nenhuma menção ao nome de quem fez – quando da primeira edição, e num órgão de circulação nacional – afirmações desse quilate: “O todo me parece situar o autor na primeira fila dos nossos intérpretes da coisa literária, alguém a ser colocado entre a eminência de um Antonio Candido e a sutileza de um Alexandre Eulálio.” Simples esquecimento, ou o sentimento de gratidão é mesmo planta rara entre nós?

Um outro caso sintomático: ao publicar agora um volume sobre *Borges no Brasil* (2001), Jorge Schwarcz não viu razão para incluir o excelente texto de Merquior sobre o escritor argentino contido em *As idéias e as formas*. No mesmo passo caminhou o prefaciador da recente edição de *Tempo espanhol*: desconhece a bela página de Merquior, pioneira, no *Jornal do Brasil* (19.06.60), sobre o originalíssimo livro de Murilo Mendes. Mesmo um amigo como Marcílio Marques Moreira, que o acompanhou até os dias finais, preferiu deixar para outra oportunidade o depoimento que sobre Merquior dele se esperava na obra que acaba de publicar.

Merquior foi um polemista, mas reduzi-lo a um profissional dessa arte é desconsiderar a riqueza de sua variada e extensa obra, toda ela vinda à luz em pouco mais de 30 anos de atividade crítica. Não se pode negar, contudo, que a polêmica o alimentava. Já doente, embora os amigos próximos tentassem demovê-lo, lá estava ele, outra vez, embrenhado num debate em jornal com um senhor que atendia pelo nome de Ricardo Musse. Numa das réplicas, ironizava: “Musse ou chocolate?”

Os estudos da produção intelectual de Merquior tornam-se ainda mais difíceis em função da multiplicidade de seus interesses. Muitos que dominam os estudos literários desconhecem (ou simplesmente

não se interessam em abordar) a parte de teoria política e história das idéias de sua obra. Isto tem se mostrado redutor, impossibilitando uma visão global de sua produção, e fertilizando o terreno para o nascimento de incompreensões de toda natureza.

Naturalmente existem ensaios excelentes sobre ele: lembro aqui os de Sergio Paulo Rouanet – “O sagitário do presente” e “Os herdeiros do Iluminismo”, em *As razões do Iluminismo* (Companhia das Letras, 1989), e “Merquior vivo”, em *Mal-estar na modernidade*; “Merquior, paladino da racionalidade concreta”, de Miguel Reale – sobre quem Merquior escreveu o último ensaio – em *Figuras da inteligência brasileira* (segunda edição refundida e aumentada, Siciliano, 1994); de Roberto Campos a arguta introdução a *Liberalismo – Antigo e moderno*, livro póstumo de Merquior. Isso para não falar do que sobre ele escreveram Eduardo Portella e Celso Lafer, entre outros.

Merquior era um mestre da língua. Seria possível fazer uma antologia onde seu domínio da língua e sua verve se apresentam impagáveis. Um de meus trechos preferidos está em artigo publicado no *JB* (01.09.79), sob o título “Sabe com quem está falando?”, onde comenta o recém-lançado *Carnavais, malandros e heróis*, de Roberto da Matta. Ouçam o show de destreza verbal e ironia:

Um dos méritos de Roberto da Matta é, aliás, o seu cuidado com a literatura anterior. Nada noto nele dessa pífia presunção, feita de incultura e insegurança, com que vários dos nossos mais novos praticantes de ciências humanas dão as costas ao que se escreveu antes deles – com muita frequência, muito melhor – sobre seus temas. Em compensação, a linguagem de *Carnavais, malandros e heróis* poderia ser mais apurada. O autor expõe, em geral com clareza, não raro com certa elegância; mas volta e meia sucumbe ao desleixo ou, pior ainda, a esse fraseado esquisito com que tantos textos universitários macaqueiam gratuitamente palavras e construções inglesas ou francesas. O desleixo abrange alguns anacolutos e várias regências incorretas, além da estranha menção a um tal “Alex” de Tocqueville (que intimidades são essas, Pro-

fessor Matta? O homem se chamava Alexis). O fraseado postigo inclui, por exemplo, um emprego superabundante do verbo “colocar” (em vez de “observar”, “pretender”, “argumentar”, “postular”, etc.). Esse abuso de “colocar” está virando uma verdadeira muleta verbal do nosso jargão universitário. Mas quanto a Roberto da Matta, não tenho dúvida em (agora, sim) colocar esse seu livro bem acima dessas mazelas de expressão. Ele, pelo menos (ao contrário da maioria dos colocadores), tem muito a dizer.

O autor do livro em questão pode até não ter gostado da crítica, mas submeteu o livro a uma esmerada revisão. É só comparar a primeira edição com a última para confirmar.



Merquior estreou no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Embora seus primeiros artigos neste importante Suplemento já aparecessem em 1959, só depois da hoje histórica nota editorial assinada por Reynaldo Jardim é que sua colaboração lá se efetivou. Num texto intitulado “Bilhete de editor”, publicado no alto da página em 30 de abril de 1960, lê-se:

A primeira colaboração de JGM nos chegou como centenas de outras através de nossa seção *Correspondência*. Bastou ler o primeiro artigo para constataremos que estávamos frente a um legítimo escritor amplamente capacitado a colaborar conosco. Publicamos o artigo e tempos depois chegou outro comprovando a categoria intelectual de seu autor. Mais um ou dois artigos de JGM vieram às nossas mãos sem que o conhecêssemos pessoalmente.

Reynaldo finaliza dizendo:

Aqui estará ele, sem o compromisso do aparecimento semanal, mas mantendo um certo ritmo em sua colaboração, que pretendemos venha contribuir para a melhoria do nível de produção poética em nosso meio.

Neste Suplemento, já no início de sua colaboração, a veemência e os golpes certos de Merquior se fizeram notar. Salvo prova em contrário, a primeira polêmica foi com o crítico de arte Roberto Pontual, a quem responde no artigo “Miséria e ingenuidade” (01.07.61):

Já que ele me faz a honra de me ler, poderia acrescentar o cuidado de me compreender. Onde foi que em qualquer artigo eu exalte a poesia neoconcreta como uma *solução*? Onde foi que a saudei, ultrapassando uma simpatia que se impõe pela honestidade e pelas intenções do movimento, como uma soma de resultados e um estilo já *realizado*? [...] Só por três vezes o entusiasmo quase total dirigiu minha crítica às obras do movimento: um ensaio sobre experiências de narrativa plástica devidas a Lygia Pape, o texto de “Galatéia I”, consagrado aos bichos de Lygia Clark, e finalmente — única vez no campo da literatura — um esforço de compreensão do chamado *livro infinito*, de Reynaldo Jardim. Todos esses dados servem aliás de duplo argumento: se quiserem uma fé de ofício de atenção e preocupação com o poema sem verso, aí estão para provar que nunca o ignorei e que não é em virtude de um conceito convencional que tenho julgado a poesia; mas para proclamar uma incoerência seria necessário enxergar neles mais do que realmente mostram: a simpatia por um ensaio honesto, e não o reconhecimento de um resultado. Ao mesmo tempo, minha enorme boa vontade para os artistas neoconcretos ficou definitivamente demonstrada pela rapidez, embora lúcida, com que eu adverti nas suas *obras plásticas* um imediato valor de permanência. Se interessa a Pontual, posso afirmar desde logo que considero o neoconcretismo muitas vezes mais realizado nesse terreno. Não vejo o lado poético nesse mesmo nível de maturidade. Prefiro Clark, Carvão, Amílcar, Pape, a todos os poetas do grupo. Implicância? Mas não seria quase cretino, uma vez que trato muito mais de *poesia*? A verdadeira razão é que distingo as experiências vitoriosas das pesquisas ainda incompletas. É claro que amanhã mesmo Lygia Clark poderá mudar mais uma vez o seu estilo: nada impedirá que os bichos *permaneçam* na nossa escultura como valor inarredável. Chamo a isso um experimentalismo maduro. Há exemplo semelhantes na poesia neoconcreta?

Entre as abordagens possíveis — e que vejo intocadas — sobre a obra de Merquior está a do seu apreço pela arte, em especial a pintura, de que é exemplo sua referência ao cubismo em João Cabral. Já no início da atividade crítica, escreve um ensaio, sob o título “Neolakoon, ou da Espaciotemporalidade” (17.10.59), que chamou a atenção de Leandro Konder. Entre os ensaios da fase no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* poderíamos ainda destacar: “Estudos sobre expressionismo: Hodler, Munch e Ensor (Extrato de um ensaio sobre a gênese da pintura moderna)”, de 59; “Introdução a um pintor moderno: Degas” (23.01.60); a série “Galatéia ou a morte da pintura”, publicada em duas partes (a primeira em 26.11.60, e a segunda em 07.01.61), afora “A criação do Livro da Criação”, em 03.12.60, sobre obra de Lygia Pape. (Todo este material está por publicar, pois Merquior não o incluiu em *Razão do poema*.)

A estes, numa antologia de textos sobre pintura, teríamos ainda que agregar os ensaios: “Kitsch e antikitsch (arte e cultura na sociedade industrial)”, “O problema da interpretação estilística da pintura clássica (um desafio para o método formalista)”, e “Sentido e problema do ‘pop’ — Pop e hiperrealismo”, todos em *Formalismo e tradição moderna* (*O problema da arte na crise da cultura*), de 1974; “A tirania da imaginação”, em *As idéias e as formas* (1981); “Arte? Que arte?” (27.11.88), e “Roubaram a pintura” (25.03.90), ambos inéditos em livro, e só publicados em *O Globo* na coluna “A vida das idéias”, que manteve até a morte. Este último artigo, que conta do roubo de uma coleção de quadros, começava assim:

Em 1955, sem tostão para comprar sequer uma tela, o grande pioneiro do pop-art, Robert Rauschenberg, pegou o edredom de sua cama, estendeu-o no chão, juntou-lhe o travesseiro e pintou vigorosamente o conjunto. Batizada como “Cama”, essa insólita salada de lençol, cobertor e fronhas, espessamente pintados, foi há pouco oferecida pelo conhecido marchand Leo Castelli ao Museu de Arte Moderna, o famoso MoMA de Nova York.

Valor atual estimado: perto de 10 milhões de dólares. É o caso de dizer: faça a cama e deite-se na fama...

[...]

Merquior concluía com um lúcido diagnóstico:

Roubaram a pintura, senhores — e não só dos museus mal guardados. Seqüestraram a experiência estética de nossas vidas modernas. O cinismo do pseudo-artista, o terrorismo de falsos teóricos, o oportunismo das galerias e o esnobismo pateta de um público tão ingênuo quanto inseguro insistem em vender gato por lebre. A terrível trepidação da vida-reflexo, banindo a vida da reflexão, se casa ao reino da grossura para nos negar o refúgio da arte — a pausa da qual se volta intimamente mais rico ao debate cotidiano. Rilke sabia que perscrutar um torso arcaico de Apolo nos convida a mudar nossa existência. Dou um doce a quem sentir algo de semelhante ao enxergar a enxerga pop no MoMA.

Passaram-se os anos e não se desvaneceu essa sua fixação pelo tema. Na biblioteca de Merquior se encontravam quase todos os volumes da Skira, editora que revolucionou o mercado de livros de arte nos anos 50 e 60; obras de Erwin Panofsky, o mestre da iconologia; de Frederick Antal, o historiador húngaro de feição marxista que analisou pioneiramente as fundações do Renascimento florentino; de Ernst Gombrich, o vienense que ficou conhecido por uma despretensiosa *História da Arte*, mas cujos estudos sobre o Renascimento mudaram a maneira de se entender este período pelo qual Merquior sentia a mais funda devoção; a abrangente *História da cidade*, de Leonardo Benevolo; os volumes de Giulio Carlo Argan, e muitos outros ensaístas que renovaram os estudos estéticos no século XX. (Uma nota lateral vem a propósito aqui: Merquior, me parece que injustamente, não devotava o mesmo apreço que seu amigo Alexandre Euclálio à obra de um ensaísta como o italiano Mario Praz.)

A pintura italiana em especial fascinava Merquior: o Ticiano de *O rapto de Europa*, os Masaccio da Capela Brancacci, que visitou pouco antes da morte. Entre os franceses tinha Poussin em alta estima, entusiasmo compartilhado com Claude Lévi-Strauss, seu mestre, autor de um ensaio sobre o pintor que produziu em Roma a quase totalidade de sua obra (“Olhando Poussin”, em *Olhar escutar ler*, de 1993).

Nos anos 60 Merquior debruçou-se sobre a obra de Maurice Merleau-Ponty, e dedicou ao filósofo da *Fenomenologia da percepção* dois ensaios no Suplemento do *JB*: “O corpo como expressão e a palavra: Merleau-Ponty” e “Merleau-Ponty: O cinema e a nova psicologia”. Leu Jean-Paul Sartre e Georg Lukács, este nas edições italianas que lhe passavam Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Mas o Sartre que o entusiasmou foi o de *As palavras*, o do ensaio inacabado sobre Tintoretto, o da aguda percepção sobre os móveis de Calder, o autor de páginas penetrantes de psicologia existencial.

No texto de apresentação do catálogo de uma exposição do artista Marcos Duprat, Merquior esclarece seus pontos de vista sobre a arte moderna:

Há pelo menos duas décadas, com a fadiga do abstrato, o paradigma da pintura ocidental voltou à imagem. À imagem violenta ou plácida, impessoal ou retratística: daí o triunfo de Bacon ou de Balthus, dos hiper-realistas ou de um Lucien Freud. Mas, como advertiram os primeiros denunciantes da penúria do abstracionismo, o retorno à figuração só ganharia consistência se passasse por um novo rigor da técnica e da composição. Na plástica brasileira dos últimos anos, ninguém encarna esse requisito com mais consciência que Marcos Duprat.

Tranquilamente, alheio ao frenesi neofágico das propostas vanguardieiras, Duprat se refugiou na mais estrita fidelidade ao que ele chama “o enigma da realidade visível”. Esse enigma, os óleos de Marcos Duprat o armam, decifram e rearmam num estilo translúcido, cristalino, onde as mudanças cromáticas sugerem momentos de mágicas metamorfoses. Os planos são

dispostos, as camadas superpostas, a cor nasce da “velatura” – um processo colorístico de nobre linhagem, que exige um trabalho em ritmo artesanal, a léguas da herança turbulenta, e ainda tão influente, de Pollock e sua tribo. Uma pintura lenta, em adágio, propícia à meditação do duplo, à ponderação da série, à perquirição da profundidade – todos temas desses olhos peritos em focalizar o prolongamento de uma imagem noutra, o reflexo no espelho ou na água, os corredores engavetados em túnel, a delicada modulação de seqüências.

Quando ele aborda a figura humana, especialmente nua, Duprat sabe ser tão sereno quanto Balthus – mas sem fazer da cena o prelúdio a um drama de vício e malícia. Quando prefere objetos, o silêncio das formas é tão lírico quanto um Morandi.

Cito esse longo trecho porque ele é emblemático de como Merquior entendia o fenômeno pictórico, do que gostava de ver em pintura. Não preciso dizer do tédio que nele provocava a maré alta das instalações e artifícios do gênero que começou a invadir os museus nos anos 60, a partir do clima tão ironicamente descrito pelo crítico de arte Robert Hughes, nos capítulos finais de *American visions* (1997), como a “era da ansiedade”. Desse modo corre Merquior o risco de ser visto como um crítico conservador pela chamada “indústria da arte” e pelos membros da lucrativa associação entre marchands e “artistas” (entre aspas) que, mais e mais, toma conta do setor.



Do livro inicial sobre a Escola de Frankfurt até os anos maduros de sua atividade intelectual, Merquior vai ficando cada vez mais crítico em relação à obra dos membros da Escola de Frankfurt. Em *O marxismo ocidental* percebe-se que o heterodoxo Walter Benjamin é o único pensador dessa escola pelo qual manteve a estima intelectual adquirida nos anos de formação.

Uma das contribuições decisivas de Merquior à nossa cultura são os ensaios que escreveu sobre Drummond, Murilo Mendes e João Cabral. Isso para não falar de sua amizade com Bandeira, que o convidou para colaborar na seleção da antologia *Poesia do Brasil*. Numa carta até este momento inédita, datada de Roma (19.II.72), Murilo Mendes lhe escreve para agradecer o envio do novo livro, *A astúcia da mimese*:

Querido José Guilherme,

Tenho tanto que lhe agradecer, muito, muito, muito, e tantas desculpas que lhe pedir, pela falta de cartas. [...]

Gratíssimo pelo cartão e pelo grande livro que é *A astúcia da mimese*, pelo magnífico estudo sobre o “Texto délfico” e o outro, idem, sobre a “Pulga parabólica” [...] Estou muito feliz pela atenção que você dá aos meus papéis: isto representa para mim um diploma, vindo de quem vem.

Gratíssimo, íssimo, íssimo.

Professor no King’s College, em Londres, doutorou-se em Letras pela Sorbonne com tese sobre Carlos Drummond de Andrade, aprovada com louvor em junho de 1972. Enquanto a escrevia, Merquior ia enviando ao poeta mineiro os capítulos à medida que os concluía. Drummond levou meses para acusar o recebimento, mas finalmente respondeu:

Eu poderia tentar justificar-me alegando que esperava o recebimento do texto completo para lhe escrever. Mas a verdade verdadeira é que, desde a leitura das primeiras páginas, me bateu uma espécie de inibição que conheço bem, por ser velha companheira de minhas emoções mais puras. Se você estivesse ao meu lado nos momentos de leitura, decerto acharia graça na dificuldade e confusão das palavras que eu lhe dissesse. Talvez até nem dissesse nenhuma. E na minha cara a encabulação visível diria tudo... ou antes, não diria nada, pois o melhor da sensação escapa a esse código fisionômico. Senti-me confortado, vitalizado, vivo. Meus versos saem sempre de mim como enormes pontos de interrogação, e constituem mais uma procura do que um resultado. Sei muito pouco de mim e duvido muito – você vai achar graça outra

vez – de minha existência. Uma palavra que venha de fora pode trazer-me uma certeza positiva ou negativa. A sua veio com uma afirmação, uma força de convicção que me iluminou por dentro. E também com uma sutileza de percepção e valorização crítica diante da qual me vejo orgulhoso de nobre orgulho e... esmagado. Eis aí, meu caro Merquior. Estou feliz, por obra e graça de você, e ao mesmo tempo estou bloqueado na expressão dessa felicidade.

Com João Cabral a amizade também era fraterna. Li pelo menos duas cartas de Merquior dando conta de livros encomendados pelo autor de “O cão sem plumas”. Alguns, curiosamente, eram do crítico desconstrucionista Paul de Man, sobre quem recaía então o interesse de João Cabral; por se encontrarem esgotados, Merquior informava estar enviando xerox de alguns livros do crítico belga. Digo “curiosamente” porque Cabral costumava afirmar que não era de ler crítica literária. A mim mesmo afirmou uma vez, com visível enfado, desconhecer a quase totalidade do que se escreveu sobre sua obra.

Os artigos de Merquior sobre a nossa poesia são de leitura obrigatória pela clareza, a singularidade da interpretação e a precisão da análise. Nesta sala estão Ivan Junqueira, cuja tradução da poesia de T.S. Eliot foi elogiada por Merquior, e Alberto da Costa e Silva (“alto poeta”, também na opinião de Merquior), cujo pai, o piauiense Da Costa e Silva, ganhou um luminoso ensaio do nosso homenageado (“Indicações para o estudo da obra de Da Costa e Silva”, em *Poesias completas*, Nova Fronteira, quarta edição, 2000).

Ivan Junqueira – um exigente leitor de poesia que igualmente escreveu sobre José Guilherme Merquior – afirmou que apenas em dois momentos discordou dele: quando analisou favoravelmente a poesia de Capinam e a de Francisco Alvim. Para Ivan, nestes dois casos a generosidade falou mais alto que a agudeza crítica.



Em meados dos anos 80 Merquior abriu fogo contra a psicanálise como método terapêutico. Seus artigos – quase todos depois incorporados ao livro *As idéias e as formas* – provocaram viva irritação entre os membros da comunidade psicanalítica. Seu debate público com psicanalistas como Eduardo Mascarenhas e Hélio Pellegrino eram comentados até na praia de Ipanema. Num programa de televisão, Mascarenhas mostrou *As idéias e as formas* e acusou Merquior de praticar “terrorismo bibliográfico” diante da quantidade de nomes – que se dera ao trabalho de contar – citados no livro. Quem razoavelmente inteligente pode encarar como defeito a decisão de um intelectual sério de fornecer ao leitor as fontes de sua pesquisa?

Até que ponto Merquior tem razão quando nega o estatuto científico da psicanálise? Até onde está sendo unilateral em sua crítica a Freud? Terá Ernst Gellner, o teórico do nacionalismo e orientador de sua tese na London School of Economics – autor também de *O movimento psicanalítico* (1985), implacável enfrentamento crítico da psicanálise – mais que Karl Popper, influenciado essa sua tomada de posição? Na verdade, a dificuldade de Merquior com Freud já é perceptível no primeiro livro, *Razão do poema*, de 1965. Na seção II da segunda parte do volume, intitulada “As relações da antropologia com a psicanálise e a psicologia social”, se lê:

Os contatos entre a antropologia e a psicanálise foram, em seu começo, marcados pela hostilidade dos antropólogos às generalizações freudianas tipo *Totem e tabu* (1913), onde a “explicação” da cultura em termos de impulsos da libido não podia resistir à seriedade crítica. Ainda por cima, Freud extraiu a maior parte de seu material antropológico, de maneira frequentemente ingênua, do evolucionismo e da antropologia de “gabinete” do século XIX e dos inícios do atual: de Spencer e Wundt, de McLennan e Taylor, de Lang e, sobretudo, de Frazer. Em tais condições, o prazer bem maligno de Malinowski, ao arrasar a aplicação ortodoxa do complexo de Édipo ao estudo das origens culturais, encontra sua razão ao combate que a

antropologia moderna, sob o signo do funcionalismo, moveu contra os “pais” oitocentistas dessa ciência. O determinismo e o unilateralismo interpretativo de livros como *Totem e tabu*, tanto nas fontes quanto na orientação, só poderiam indignar as novas tendências antropológicas.

É o ensaísta Sergio Paulo Rouanet quem melhor põe luz nessa questão quando, em elegante estilo, procura compreender e ampliar os arroubos antipsicanálise de Merquior. Em *Mal-estar na modernidade* (Companhia das Letras, 1993, págs. 294-303) escreve:

Que dizer de tanta agressividade? Os que passaram pela experiência analítica sabem como é difícil discutir com os que não a viveram. O diálogo acaba sendo um diálogo de surdos, porque o crítico simplesmente está falando de coisas sobre as quais não tem um conhecimento direto. Além disso, um *fair play* mínimo nos impede de usar intuições que devemos ao processo psicanalítico. Dizer que a veemência do nosso interlocutor se deve a uma atitude defensiva, a uma angústia diante da análise, seria provavelmente verdadeiro mas irrelevante, porque as regras do jogo da argumentação pública nos proíbem de invocar no debate um saber privilegiado e incomunicável.

Estaremos em terreno mais seguro se dissermos que, descartando Freud, Merquior abriu mão de um valiosíssimo aliado na cruzada iluminista. Freud é o último e o mais radical dos iluministas. [...] Por ignorar Freud, Merquior privou-se da ajuda desse Voltaire da alma, e reduziu seu poder de fogo diante dos verdadeiros inimigos do espírito.

Mas Merquior era tão diabolicamente inteligente que tinha razão mesmo quando não a tinha. O freudismo não é irracionalista, e nisso sua crítica estava fora de foco, mas está cercado de irracionalismo por todos os lados, e por isso essa crítica provocou devastações saudáveis.

Também o suíço Carl Gustav Jung (1885-1961), que tanta influência teve, entre nós, na obra da Dra. Nise da Silveira, foi alvo da mirada crítica de Merquior. Em resposta ao Prof. Meira Penna no *JB*, no meio dos anos 80, ele batia forte:

[...] Ao contrário de Freud, Jung teve uma longa vivência clínica da loucura, e nessa sua prática terapêutica se enraíza uma de suas melhores contribuições à teoria psicológica: a distinção entre introversão e extroversão. Procurando captar a especificidade do comportamento esquizofrênico, ele supôs que este consiste numa tentativa, por parte do doente mental, de conferir sentido à sua experiência, protegendo-se do mundo hostil (é fácil reconhecer o quanto essa caracterização se aplica como uma luva às paranóias).

Até aí, tudo perfeito. Mas acontece que, ao construir sua “psicologia analítica” como visão do mundo, Jung partiu para uma generalização indébita, descrevendo o homem moderno como alguém no fundo tão necessitado quanto o esquizofrênico de dar sentido à sua vida.



Merquior leu Marx já nos primeiros anos da Universidade, e desde então procurou manter-se informado sobre a melhor bibliografia sobre Marx e o marxismo. De Gramsci ele viria a escrever depois: “Por ambíguas e, até, errôneas que sejam suas opiniões políticas, não resta dúvida de que, na tradição marxista, ele teve um efeito profundamente libertador.” Sua formação estética deve muito também à leitura de Lukács, Galvano della Volpi e outros pensadores de tradição marxista.

Com a maturidade, assim como gradativamente perdia o entusiasmo por Martin Heidegger, aumentava o grau de sua lupa crítica em relação ao marxismo. Nesse sentido a leitura de Lucio Coletti — que ajudou a trazer ao Brasil, e, através de Regina Bilac Pinto, lançou entre nós — foi decisiva. Como decisivo foi o contato com o filósofo polonês radicado em Oxford Leszek Kolakowski, autor de *As grandes correntes do marxismo*, que considerava uma síntese crítica definitiva. Entre os mais jovens Merquior deixou-se entusiasmar pelo Jon Elster de *Making Sense of Marx* (1985), cuja leitura me recomendou com um forte argumento: “A inteligência desse norueguês é uma na-

valha afiadíssima.” As idéias liberais do último Merquior — o ensaísta que advogava a economia de mercado e as leis do liberalismo clássico; o leitor do Rawls da *Teoria da justiça*; o que se encantou por Norberto Bobbio, defendendo-o das ácidas considerações perpetradas pelo inglês Perry Anderson, teórico do “Estado Absolutista” e editor da *New Left*; o Merquior entusiasta de Raymond Aron (para a edição brasileira da UnB dos *Estudos políticos* deste último, escreveu, diretamente em francês, uma extensa introdução) — cristalizaram-se no segundo período diplomático em Londres. Nomes como Ralf Dahrendorff, Ernst Gellner, John Hall, Anthony Giddens, Pierre Manent, Harry Levin, Isaiah Berlin, Arnaldo Momigliano figuravam entre os importantes intelectuais com os quais manteve laços de amizade.

O livro que melhor apresenta esta sua tomada de posição me parece ser *A natureza do processo* (1982), “a mais orgânica de suas obras” na opinião de Miguel Reale. Foi escrito à mão, e em parte ditado, em um mês, atendendo a uma sugestão do editor Sérgio Lacerda, da Nova Fronteira. A partir desse momento, o tema liberal não mais abandona as especulações de Merquior. No último livro, *Liberalism — Old and New* (no Brasil, *Liberalismo — Antigo e moderno*), chega a examinar até mesmo as variantes latino-americanas da questão liberal, tal como elas se apresentaram em pensadores como os argentinos Domingo Sarmiento e Juan Bautista Alberdi.



Nos anos de formação, quando estudava Direito e Filosofia e já colaborava com assiduidade em jornais e revistas como a *Senhor*, Merquior teve por professores Dirce Côrtes Riedel e Antonio Gomes Penna. Deu também conferências no ISEB, ali conhecendo muitos dos melhores intelectuais da época.

Certamente foi nas rodas de cinema do MAM que ficou amigo de Glauber Rocha. Numa das cartas de Merquior que localizei e cedi para a edição das *Cartas de Glauber*, publicadas pela Companhia das Letras, o diplomata, então em Paris – onde frequentou por quatro anos o Seminário de Lévi-Strauss – procura entusiasmar o cineasta de *Terra em transe* a filmar a vida de Villegaignon, e revela que o antropólogo de *Tristes trópicos* lhe contara alimentar, há tempos, o desejo de escrever um libreto de ópera sobre a saga do navegador francês. Mais tarde, Glauber escreve pedindo a interferência do amigo para arranjar um emprego.



O desaparecimento prematuro de José Guilherme Merquior, há dez anos, privou o país de um crítico cultural com obra *in progress*, e cuja potência analítica continuará sempre a impressionar. Como figura humana, Merquior era também especial: prestativo e solidário. Quem o via esgrimindo em público, ou lia suas muitas diatribes, não tinha a menor idéia do homem gentil, afetuoso e dado a boas gargalhadas (“riso erasmiano”, como notou Sergio Paulo Rouanet). Muitos aqui presentes perderam não só um mestre, cuja obra se lê com prazer, aprendendo, mas também um amigo fraterno.

Merquior faz falta. Muitas vezes, nestes anos que se passaram desde sua morte, ao me deparar com um novo livro que sei despertaria o interesse dele, fico a me perguntar: o que acharia do que acabo de ler? Onde estaria sua concordância ou discordância com a interpretação aqui exposta? Imagino que a mesma sensação já tomou conta de muitos que o conheceram.

Ainda há pouco, ao descobrir um volume dedicado a Baltasar Gracián, de quem a Espanha está comemorando os 400 anos de nas-

cimento, me deparei com um ensaio sobre as leituras que fez Walter Benjamin da obra do monge de Tarragona enquanto preparava *O drama barroco alemão* – que o Prof. Rouanet traduziu. Imediatamente me veio à cabeça a certeza de que Merquior se entusiasmaria com as informações contidas neste ensaio. Acho que Eduardo Portella, a quem dei cópia do volume, também sentiu a presença do amigo durante a leitura desse texto.

São muitas as perguntas que o destino nos impossibilitou fazer ao grande ensaísta e ao inesquecível amigo. Diante do atentado terrorista de 11 de setembro, como o racionalista Merquior, íntimo da obra de Max Weber e Ernst Gellner – dois teóricos que estudaram o Islã – analisaria o mundo a partir desse trágico acontecimento? Como o Merquior que dedicou páginas tão vivas à questão da legitimidade política veria o desenrolar da crise internacional provocada pelo atentado terrorista contra o WTC? Como reagiria à dimensão religiosa que subjaz em alguns dos mais complexos dramas da modernidade, como acentua o pensador alemão Jürgen Habermas na longa entrevista dada recentemente a Eduardo Mandieta, da Universidade de São Francisco, significativamente intitulada “Um diálogo sobre o divino e o humano”?

Infelizmente as respostas a essas e outras questões terão de ser extraídas do que Merquior nos deixou escrito. Tem razão Roberto Campos, grande amigo e incentivador de sua carreira, quando diz que sua morte foi “mais uma grande tragédia brasileira”.



Merquior era um autêntico e corajoso intelectual. Contrário à sempre atual moda brasileira de ignorar as críticas para disseminar a impressão de que não têm substância, ele não deixava nada sem resposta. É natural que, com essa postura, algumas vezes tenha criado



José Guilherme Merquior em 1983.

em suas polêmicas mais calor do que luz. Ele sabia disso e não se importava, pois tinha uma obra sólida que lastreava tais exercícios de pinga-fogo. Não temia críticas, desde que fossem inteligentes.

Há poucos meses (23.04.2001) recebi do ensaísta e teórico da literatura Luiz Costa Lima um e-mail no qual dava um importante testemunho:

José Guilherme foi a primeira pessoa com quem tive contato pessoal, ao chegar do Recife, cassado em outubro de 1964. Embora soubéssemos, um e outro, que nossa situação era mutuamente delicada, nunca evitamos nenhuma conversa ou tivemos qualquer atrito. Lamentavelmente, o país que o repudiava levianamente, sem saber aproveitar o talento raro que era o seu, continua, apenas com outros nomes, no mesmo clima de superficialidade. E, assim, eu que durante muito tempo lamentei que José Guilherme tivesse seguido a carreira do Itamarati, vejo que não teríamos intelectualmente ganhado mais com ele caso ele tivesse seguido uma profissão outra.

Seu último artigo em *O Globo* chamou-se “O sentido de 1990”. Era um comentário a partir do famoso ensaio de Francis Fukuyama, e foi publicado a 30 de dezembro daquele ano. Cito os dois parágrafos iniciais:

No epílogo das cinco estações entre o verão setentrional de 1989 – a chamada “revolução de 1789 – e o aprofundamento da crise do Leste europeu, a que se veio somar o conflito do Golfo, a fermentação política desse inquietante virar-a-década soa como um desmentido brutal à tese do ex-diretor-adjunto de planejamento no Departamento de Estado, Francis Fukuyama, sobre “o fim da História”.

E que desmentido, se considerar a presunção profética desse harvardiano transformado em tecnocrata das relações internacionais! A História continua quente, nem há dúvida – quente, explosiva e imprevisível. Em vez de assistirmos ao seu fim, o que estamos é testemunhando a agonia do *historicismo*: a morte – já vai tarde! – das arrogantes teorias de uma lógica da História.

Merquior não teve tempo de escrever memórias, mas vez por outra encontro em seus escritos momentos liricamente confessionais, como este trecho do artigo “Afonso Arinos, o último patricio” (*O Globo*, 09.09.1990):

Um dia, lá se vão vários anos, no solar da Rua D. Mariana, com a meiga, tácita aprovação de Dona Annah, sua esposa e companheira de toda a vida, Mestre Arinos decidiu me presentear com uma foto histórica: o instantâneo de sua passagem do cargo de Ministro das Relações Exteriores a seu velho amigo San Thiago Dantas.

Guardo com o maior carinho esse emblema da nossa aristocracia política. Arinos e San Thiago sorriem um para o outro na serena alegria de uma cumplicidade patriótica, acima e além de tudo quanto a política possa conter de mesquinho. Quando é que esse escol servirá de escola entre nós?

Os liberais da era Afonso Arinos eram juristas e tribunos como ele; os de hoje são sociólogos e economistas, raça que ele, discreta e algo precon-

ceituosamente, tendia a desprezar. Não importa: a política da liberdade não precisa só de lucidez econômica. Precisa também de inspiração humanística como a que nós íamos tantas vezes beber, entre livros e pássaros, no seu velho casarão de Botafogo, no convívio inigualável de Afonso Arinos, nosso último patricio.

Resta-nos a consolação dos 21 livros que publicou, num total de 5.489 páginas, aos quais se juntarão em breve *O outro Ocidente*, volume que está sendo organizado sob a orientação de sua mulher, a embaixatriz Hilda Merquior, e no qual se recolhem alguns dos muitos ensaios escritos para publicações no exterior, quase todos inéditos no Brasil. A este se seguirá a totalidade do material publicado nos dois anos de colaboração em *O Globo*, para onde foi a convite de Roberto Marinho escrever a coluna “A vida das idéias”, que será o título do livro, igualmente em fase de digitação.

Seus primeiros artigos publicados no *JB* não recolhidos em *Razão do poema* já foram localizados por mim, e certamente se editará, um dia, o resultado de suas muitas entrevistas em jornais e televisão. Uma outra idéia que me tem assaltado é a de reunir tudo que Merquior escreveu sobre Machado de Assis, de que é exemplo o capítulo admirável dedicado ao patrono desta Casa em *De Anchieta a Euclides*. A idéia de publicar suas polêmicas é editorialmente tentadora mas, como o correto seria incluir também os textos rivais, se acabaria por dar espaço a autores de discutível estatura intelectual, que então se beneficiariam da visibilidade proporcionada pelo nome de Merquior.



Aqui na ABL, José Guilherme Merquior votou em Evaristo de Moraes Filho, e lutou pela candidatura de Pedro Nava – mas o bom mineiro declinou do convite. Em 24.05.83, o memorialista escreveu ao nosso homenageado dando suas razões:

Mentalmente e no fundo, mesmo sabendo-a inevitável e já na sua hora, rejeito a idéia da morte e uma das formas de rejeitá-la simbolicamente é fugir da glorificação acadêmica. [...] Está aí presente e me aconselha a ficar quieto o infarto de Guimarães Rosa, que só se fardou em duas ocasiões: a da posse no transitório e a ocasião definitiva do tremendo passo que temos de dar para transpor a distância milimétrica que separa este mundo do nada. E, julgue-me você maluco ou um supernervoso, a idéia da farda passou a me perseguir e a não me dar mais momento de tranquilidade.

A justa homenagem que a Academia Brasileira de Letras presta neste momento àquele de quem o grande mestre francês Raymond Aron afirmou ter lido tudo documenta o quanto esta nobre Instituição tem sabido manter viva a memória dos que tiveram a honra e a glória de a ela pertencer.

Como amigo e editor de José Guilherme Merquior, renovo meus agradecimentos ao autor de *A ontologia axiológica de Louis Lavelle*, Prof. Tarcísio Padilha, pelo convite para estar hoje nesta mesa. Agradeço também ao Acadêmico Sergio Paulo Rouanet, coordenador desse encontro, assim como aos demais componentes da mesa, e a todos do auditório que tiveram a gentileza de me ouvir.

PROFESSOR ANTONIO GOMES PENNA

Foi com muita emoção que recebi o convite para participar desta sessão da Academia Brasileira de Letras dedicada à evocação saudosa de José Guilherme Merquior. O convite me foi transmitido pelo ilustre Acadêmico e Embaixador Sergio Rouanet, que de resto, me tem honrado com sua amizade e com sua extraordinária cultura, aliada a uma encantadora simplicidade. Certamente os melhores momentos que minha mulher e eu temos vivido nos últimos tempos, nós os devemos ao prezado Embaixador e à sua encantadora esposa, Bárbara Freitag, sempre com a presença amiga de nossa Marialzira Perestrello. Ao me transmitir o convite, não deixou claro que a mim seria concedida a palavra. Na verdade, considerei que o convite fosse para que eu acompanhasse os vários estudos que seriam apresentados pelos ilustres membros desta Academia e ainda por alguns dos grandes intelectuais que com ele conviveram, estudos que certamente cobririam as muitas áreas do conhecimento brilhantemente exploradas por Merquior. Tudo se esclareceu quando, minutos após ter recebido o convite através do prezadíssimo Acadêmico e

Professor
catedrático de
Psicologia Geral
e de Filosofia da
UERJ, com
vários livros
publicados sobre
o assunto.

Embaixador Sergio Roaunet, foi o convite renovado pelo ilustre Presidente desta Academia, meu velho e estimado Professor Tarcísio Padilha, cuja brilhante carreira como filósofo notável pude acompanhar desde os anos 50, quando, ainda muito jovem, conquistou a cátedra de História da Filosofia da hoje Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Na renovação do convite, fiquei ciente de que deveria participar ativamente das homenagens ao meu querido e inesquecível José Guilherme. Não posso deixar de acrescentar que minha gratidão pelo convite amplia-se pela honra que recebo de falar para uma platéia tão rica de grandes Acadêmicos e de brilhantes intelectuais aqui presentes, dentre os quais percebo alguns com quem convivi quando ainda estavam vivendo os anos finais da adolescência.



Escrevi, no começo dos anos 90, na revista *Tempo Brasileiro*, um breve estudo sobre a brilhante produção de José Guilherme Merquior, ressaltando, sobretudo, sua produção filosófica e psicológica. Lembro-me de que o iniciava considerando o período em que o nosso homenageado fora meu aluno, para logo em seguida acentuar que, com o tempo, os papéis se inverteram, convertendo-me eu em seu mais aplicado discípulo. Dediquei-me também, nesse texto, a alguns comentários especificamente acerca da posição assumida por Merquior, sobre o exato significado da Psicanálise, buscando esclarecer que jamais ele deixou de considerar relevante a contribuição de Freud. Penso que, por igual, rejeitei a crítica que lhe fizera um renomado psicanalista quando o acusou de citar em demasiado, em texto relativamente curto, tantos e tantos autores. Recordo-me da brilhante resposta que lhe foi dada por Merquior quando, humildemente, pôs em relevo o fato de que, se nas idéias expostas em seu trabalho, qua-

tro fossem de sua autoria, sentia-se na obrigação de, por uma exigência ética, apontar para os autores que respondiam pelas demais.

Hoje penso que o que se espera de mim nesta sessão não é um exame de sua obra. Outros o farão seguramente com maior competência. Na verdade, o que se espera que eu possa oferecer é um depoimento sobre os cinco anos em que fui seu professor de Filosofia e Psicologia, e como pude firmar uma profunda amizade entre nós e com ele conviver intensamente até uma semana antes da sua partida. Obviamente, sobre esse período e acerca da natureza das relações que entre nós se estabeleceram ao longo dos anos em que ele permaneceu entre nós, ninguém seguramente poderá fornecer as informações que me cabe trazer para esta mesa-redonda.

Meu primeiro contato com Merquior, efetivamente, ocorreu quando ele passou do primeiro para o segundo ano do Curso Clássico do Instituto La-Fayette. Eu era a essa altura professor de Filosofia e de Psicologia desse Colégio, onde, inclusive, fui por muitos anos também aluno e companheiro de Danilo e de Osvaldo, respectivamente pai e tio de José Guilherme. Osvaldo, que se tornou professor da Faculdade de Odontologia da antiga Universidade do Brasil, era um apaixonado pela música erudita e dispunha de belíssima coleção de discos. José Guilherme tomou-se também de paixão pela música clássica e efetivamente passou a freqüentar, com extraordinária assiduidade, a casa do tio, por quem tinha imenso afeto. Quanto a Danilo, sua grande contribuição expressou-se pela aquisição dos livros que progressivamente enriqueciam a biblioteca de José Guilherme. Vale o registro de que muitos desses livros foram por mim indicados ao longo dos dois anos que lhe permitiram a conclusão do curso secundário.

Durante esses dois anos, José Guilherme teve como companheira de banco uma jovem extremamente simpática e bonita, por quem logo se apaixonou. Obviamente refiro-me a Hilda, que bem mais

tarde tornou-se sua companheira de vida. Impressionei-me com os trabalhos por ele apresentados, mas quero assinalar, a propósito de Hilda, que ela confessou-me, em certa ocasião, que nunca pôde ser boa aluna em minhas aulas – e suponho que nas outras também – dado que Merquior não lhe permitia concentrar-se nos temas que eu expunha, e explicou-me: “Ele passava o tempo todo a acariciar minhas pernas.”

Ao término do Curso Clássico, empolgado com a temática filosófica, ingressou no curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia da atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Por três anos seguiu meus cursos de Psicologia. No que concerne à Filosofia, teve o privilégio de acompanhar as aulas do jovem e brilhante professor Tarcísio Padilha e dos igualmente notáveis professores Júlio Barata e Celso Lemos. Este, meu antigo professor de Estética na extinta Faculdade Nacional de Filosofia, onde era assistente do inesquecível professor Pe. Maurílio Teixeira Leite Penido. Sua produtividade foi sempre do mais elevado nível, valendo ressaltar-se a mobilização dos grandes textos que lhe eram sugeridos como leituras absolutamente necessárias.

Terminado o curso de bacharelado, convidei José Guilherme e mais sete de seus companheiros de estudo para seguirem dois cursos que daria em minha casa: um de Teoria do Conhecimento e outro sobre a filosofia de Bergson. Na verdade, o meu objetivo era de lhes apresentar as notas de aulas dadas pelo Pe. Penido, nos cursos realizados no Departamento de Filosofia da Faculdade Nacional de Filosofia. Eu as possuía e as considerava de imenso significado. O método de que me utilizei foi o de ler essas notas e desenvolvê-las ao máximo, com comentários que poderiam esclarecê-las e enriquecê-las com o que pessoalmente aprendi ao longo do tempo em que convivi com o grande mestre. As aulas foram inclusive gravadas por um dos estudantes convidados. Posteriormente, devidamente dati-

lografadas, todos receberam essas aulas que formaram um pequeno volume de aproximadamente 70 páginas. Foi, possivelmente, o maior presente que, como professor, eu lhes poderia dar. Na verdade, o que eu lhes ofereci foi um contato com aquele que sempre considerei como o mais notável professor de Filosofia que conheci ao longo de minha vida.

Um episódio de extrema relevância envolvendo José Guilherme vale que se registre a esta altura. Ocorreu logo após o término do curso de Filosofia por ele realizado. Efetivamente, em determinada tarde, fui procurado por um dos Diretores da Faculdade de Filosofia, grande professor e grande amigo meu. Logo fui alertado para o fato de que, naquela altura, eu era o único dos professores catedráticos, ainda que interino, mas já com duas docências realizadas, que não dispunha de um assistente. Comunicou-me, então, que o Diretor da Faculdade desejava que, no prazo de uma semana, eu indicasse um de meus ex-alunos para ser admitido nesse posto. Respondi-lhe que não precisava de uma semana. Minha indicação eu já a fazia naquele momento. E logo entreguei por escrito o nome de José Guilherme Merquior. Muito surpreendido com a indicação imediata, comentou que não conhecia o ex-aluno que eu acabara de apontar. Afirmou, entretanto, que levaria, de imediato, minha indicação e que no máximo em dois dias eu teria a resposta. De fato, ela veio. A indicação fora rejeitada. José Guilherme, na avaliação do Diretor, era, segundo informações que lhe foram passadas, um comunista. Curiosa essa vida. Ao longo de sua brilhante carreira de intelectual, sempre foi visto, não mais como um comunista, mas como um homem tomado por convicções de direita.

O fato é que, diante da recusa de seu nome, fiquei efetivamente estarecido. Afinal, confundiram um já consistente conhecimento que José Guilherme alcançara da obra de Marx com sua conversão à condição de um ativista ameaçador das instituições. Claro que na-

aquele momento perdia a Universidade um dos maiores professores que ela poderia receber em seus quadros. Ganhava a Diplomacia, sem dúvida, um dos maiores diplomatas, em cuja carreira chegou a honrar os postos de embaixador do Brasil no México e em Paris e, em posto equivalente, em Londres. Em sua formação cultural José Guilherme acumulara dois títulos universitários: o de Filosofia e o de Direito, este também realizado com resultados extraordinários. Ingressou, todavia, em seguida, no Instituto Rio Branco, onde, depois de passagem brilhante, ingressou na Diplomacia. Ressalte-se ainda que, na França, seguiu por longo tempo os cursos de Lévi-Strauss e, na Inglaterra, alcançou seu doutorado sob a direção de um dos grandes nomes da filosofia britânica – refiro-me a Ernst Gellner, que inclusive cheguei a conhecer pessoalmente, levado que foi à minha casa por Merquior.

O ingresso de José Guilherme na carreira diplomática não interrompeu o nosso relacionamento. Dele sempre recebi muitas cartas, com extrema regularidade. Relatava-me tudo quanto fazia, não em termos de Secretário de Embaixada, mas em termos dos estudos regulares, aos quais se entregava, com muita intensidade, em seu primeiro posto que foi Paris. Sempre me pôs a par dos Seminários de Lévi-Strauss. Visitei-o mais de uma vez quando ainda Secretário da Embaixada. Muitas indicações de livros que lhe pareciam de muita utilidade para meu enriquecimento me eram seguidamente enviadas. Isto em todos os postos que ocupou ao longo dos anos em que serviu na França, na Inglaterra, na Alemanha e no México. Visitei-o na Alemanha, onde, inclusive, tive o prazer de conhecer seu grande e muito admirado amigo Leandro Konder. Este e seu colega Carlos Nelson Coutinho foram, certamente, aqueles que mais o estimularam a estudar os grandes textos de Marx. De Leandro Konder jamais poderei esquecer sua presença num jantar que Hilda e José Guilherme nos ofereceram em Bonn. Especialmente todos nos delicias

com o vasto anedotário de Konder, em especial destacando-se a parcela reservada a um grande poeta português – não lhe cito o nome – e suas estranhas relações com Gide.

Já ressaltai a frequência com que José Guilherme remetia-me livros. Quando não acontecia tê-los à mão recomendava-me os que sabia, por informações, serem de imensa utilidade para meus cursos. Um desses foi o de L.S. Hearnshaw, *The Shaping of Modern Psychology: An Historical introduction*, certamente um dos mais notáveis textos de História da Psicologia já publicados. Também lhe devo a recomendação dos textos de Leszek Kolakowski, em especial sua extraordinária obra *As principais correntes do marxismo*, em três volumes, juntamente com o seu notabilíssimo texto *Chrétiens sans églises* e muitos outros, valendo destaque ao texto *La Philosophie de la Religion*, do qual, inclusive, me aproveitei muito no estudo que publiquei sob o título de *Introdução à Psicologia da Religião*.

Todos os livros que Merquior escreveu sempre os recebi com belíssimas dedicatórias. Em alguns deles chamava-me de seu “eterno mestre”, evidentemente por uma espécie de lembrança dos tempos em que ele cursava o Clássico e, depois, o curso de Psicologia na Faculdade de Filosofia. Sobre o marxismo demonstrou sua competência quando escreveu o belíssimo texto sobre *O marxismo ocidental*. Por outro lado, tive a oportunidade de assistir à sua conferência apresentada no Instituto de Altos Estudos, vinculado à Universidade Cândido Mendes, em sessão presidida pelo ilustre Professor Hélio Jaguaribe. Nela, ao lado da crítica, teve a oportunidade de exaltar a relevância que pessoalmente concedia ao materialismo histórico. Sobre esse mesmo tema discorreu longamente quando, juntamente com Hilda, passou um fim de semana em nossa casa, em Cabo Frio. Sua exposição exaltando a concepção marxista do materialismo histórico foi por ele ilustrada com a própria Revolução Americana.

Quando foi nomeado Embaixador do Brasil no México, logo nos visitou, a Marion e a mim, para nos mostrar a série de fotografias do prédio da Embaixada do Brasil que por ele seria ocupada. Apointou-nos para uma das janelas, dizendo: – Essa é a janela do quarto que será ocupado quando forem visitar-me. – E, ainda voltado para mim, acrescentou: – Olhe, Professor, bem em frente está a piscina, que estará a seu dispor.



Um dos aspectos mais gratificantes da longa convivência que nos unia era o de suas passagens pelo Rio. Sempre hospedou-se em nosso apartamento. Sua convivência conosco era efetivamente maravilhosa. Marion comportava-se como se fosse sua mãe; eu, sempre tratado como pai, e nosso apartamento recebia todos os amigos que o procuravam. Um dos que mais nos freqüentaram era, precisamente, o prezado José Mario Pereira. Na verdade, funcionava como seu braço direito. Em nossa ausência, quando tomava sua refeição da manhã, deixava encantados os nossos empregados, com eles conversando e indagando sobre a família de cada um. Todos o adoravam pela fantástica simplicidade que o marcava em todos os momentos. A penúltima vez que com ele convivemos foi no Natal de 89. Logo nos primeiros meses de 90 foi tocado pela doença que nos iria roubá-lo. E, ao final do ano, Marion e eu fomos visitá-lo. Sabíamos que ele estava vivendo seus últimos dias. O encontro que mantive com ele foi terrivelmente difícil para nós dois. Ele pedindo constantemente que Hilda lhe aplicasse a droga contra as dores terríveis que o atacavam, eu sofrendo ao vê-lo, no auge de sua vida intelectual, muito próximo do fim, e sem nada ao meu alcance para restituí-lo à vida. Lembrei-me, nessa ocasião, do dia em que lhe perguntara quantas horas ele estudava por dia, e ele respondera que não media por horas, mas sim por páginas. Confessou-me, então, que estudava normalmente cem páginas por dia.

Mesmo por volta de seus nove anos, sua dedicação à leitura era impressionante. Um episódio me foi relatado por Danilo – e esse episódio merece que seja aqui lembrado. Jogava-se a partida final da Copa Mundial de 1950, no Maracanã. Toda a família de Merquior foi para o estádio assistir ao jogo. Derrotada a Seleção Brasileira, todos dirigiram-se para casa, relativamente próxima do estádio, numa profunda desolação. E lá encontraram José Guilherme exultante de alegria por ter concluído a leitura dos poemas de Gonçalves Dias. A ele a partida de futebol não interessava. A essa altura estava, apenas, com nove anos.

Um episódio que muito me comoveu ocorreu quando da missa mandada celebrar no Mosteiro de São Bento, após o seu desaparecimento. Lá encontrei-me com Danilo, seu pai. Ao término da missa procurei Danilo e o encontrei já se retirando do Mosteiro. Falei-lhe da necessidade de ocupar seu posto, na sua condição de pai, para efeito de receber as condolências dos amigos e admiradores de José Guilherme. Foi nesse momento que, no mais extraordinário exemplo de despojamento, virou-se para mim e disse: – Penna, eu fui apenas o pai biológico do José Guilherme. Vai você que afinal foi o verdadeiro pai espiritual que ele teve. – Confesso que me emocionei profundamente – como agora ao lembrar esse gesto – e nunca o admirei como naquele instante. Na verdade, certamente foi o momento de maior despojamento que assumiu ao longo de sua vida e por mim testemunhado. Jamais conheci outro igual.



Esta, meus caríssimos Amigos e ilustres Acadêmicos, e todos os admiradores de José Guilherme Merquior aqui presentes, a imagem que dele foi por mim assimilada, ao longo de toda a minha extremamente gratificante convivência com ele, que, por certo, foi o mais

brilhante aluno com quem convivi em minha longa vida de professor, profissão que, não tenho a menor dúvida, retomaria se a juventude me fosse devolvida.

Não encerrarei, todavia, a minha participação nesta homenagem sem relatar um episódio que permitirá que todos conheçam o feito de “menino travesso” que lhe foi bem peculiar. Merquior sempre se revelou brilhante em suas conferências. Sempre muito eruditas, não eram fáceis de serem seguidas senão pelos que as acompanhavam com muita atenção e com bom embasamento cultural. Lembro-me de que, em certa ocasião, aproveitando uma de suas passagens pelo Rio, convidei-o para fazer uma conferência para os alunos e alguns professores dos programas de pós-graduação em Psicologia que eu coordenava na Fundação Getúlio Vargas. Claro que ele aceitou. Sua conferência, como sempre, foi extremamente rica. No final, pôs-se à disposição dos presentes que desejassem formular perguntas sobre o tema exposto. Logo um dos que tinham acompanhado a conferência com muita atenção pediu a palavra e propôs uma questão, de tal modo confusa que todos os que a ouviram ficaram tomados de extrema perplexidade. Na verdade, ninguém tinha entendido nada do que fora questionado. Pois, surpreendentemente, Merquior respondeu. Respondeu, todavia, de tal maneira confusa que também ninguém entendeu nada, com exceção do autor da pergunta. Este, com um sorriso de extrema alegria, agradeceu muito a explicação dada, achando-a precisa e brilhante. Foi nesse instante que Merquior, olhando em minha direção, deu uma boa risada.

Penso que posso encerrar agora a minha participação, na medida em que, por último, me permiti pôr em relevo um dos traços mais interessantes dentre tantos que o caracterizaram e que, por certo, permitirá que todos se sintam um pouco menos tristes neste final de minha participação. Muito grato pela atenção que me concederam.

DEPOIMENTO

ACADÊMICO SERGIO PAULO ROUANET

Não sei como dizer o quanto estou contente, emocionado, pelo que tem sido esta reunião. É uma reunião afetiva e ao mesmo tempo um encontro intelectual. Esses dois lados correspondem ao que era Merquior, ao mesmo tempo um ser humano extraordinariamente caloroso e o cérebro mais brilhante do seu tempo. Por isso nossa mesa-redonda é uma dupla festa. Por um lado é uma festa familiar, porque curiosamente somos todos uma família. Já repararam isso? Daquele lado tem a família natural de José Guilherme Merquior, a mulher, o filho. E aqui, nesta mesa, temos todos, de alguma maneira, também uma certa relação de parentesco, ou afetivo ou adotivo, com José Guilherme. Há um pai adotivo, Antonio Gomes Penna, há irmãos – o Eduardo Portella, o Leandro Konder, eu mesmo – e há um filho adotivo, que poderia ser o José Mario, com seus quarenta e poucos anos. Então, realmente é uma festa familiar, nesse sentido bastante próximo, íntimo, afetivo. E, ao mesmo tempo, é uma festa para o espírito, dada a qualidade intelectual de pessoas como Penna, Eduardo Portella,

Embaixador do Brasil em vários países; cientista político e ensaísta, autor de *O homem e o discurso* – *Arqueologia de Michel Foucault* (com José Guilherme Merquior), *Teoria crítica e psicanálise*, *Mal-estar na modernidade*, *A razão nômade*, e outros ensaios. Foi o coordenador desta mesa-redonda.

Leandro, José Mario. Essa dualidade facilita minha exposição: organizarei minha palestra em torno dos dois aspectos, o pessoal e o intelectual.

Quanto ao aspecto pessoal, ouvi depoimentos tão importantes, tão interessantes. Tenho a impressão de que a tônica foi o lado humano de Merquior, de modo que eu me sinto até constrangido com a idéia de falar sobre temas teóricos, sobre idéias, porque de fato todos nós gostávamos tanto de José Guilherme, humanamente ele nos faz tanta falta. Por isso me sinto um pouco tentado a seguir a linha geral de depoimentos pessoais e falar sobre o meu relacionamento com José Guilherme, uma pessoa que eu admirava à distância.

Eu estava nos Estados Unidos quando José Guilherme começou a publicar artigos no suplemento literário do *Jornal do Brasil*, na ocasião dirigido pelo Reynaldo Jardim. Escrevia coisas sapientíssimas, que eu achava que deviam ser de um sujeito pelo menos da minha idade — eu estaria no final dos meus vinte anos. Cheguei ao Brasil, numa viagem de férias, sabia que o José Guilherme trabalhava na Divisão Consular do antigo Itamarati, com sede no Rio de Janeiro. Então fui à Divisão Consular e disse: — O Cônsul José Guilherme está aí? — De repente apareceu uma pessoa que eu achei que era o filho de Merquior. Então perguntei: — O seu pai por acaso está aí? — E ele disse: — Eu sou o Merquior.

A partir desse momento nasceu uma amizade, absolutamente não perturbada por nada, inclusive não perturbada pelos nossos frequentes desacordos. Polemizamos um pouco, amistosamente, em torno de Foucault. E aconteceu essa coisa terrível para meu ego. Passados

muitos anos, quanto mais eu penso na nossa polêmica, mais se fortalece a convicção desagradabilíssima de que eu estava completamente errado e que José Guilherme estava inteiramente certo nas opiniões sobre Foucault.

Realmente, para me preparar para nossa mesa-redonda, fui reler um pouco o que nós escrevemos sobre Foucault e cheguei à conclusão de que hoje em dia eu concordaria em quase tudo com Merquior. Na época, a questão era saber em que medida Foucault poderia ser considerado um filósofo irracionalista, na linha de Nietzsche, de Heidegger, de Derrida, de Deleuze, do chamado pós-estruturalismo francês. Eu contestava essa designação de Foucault como filósofo irracionalista. Eu dizia, ao contrário, que Foucault era um filósofo iluminista, só que de um Iluminismo bastante especial. Uma das características do Iluminismo é a de crítica permanente. Como Foucault é permanentemente crítico, *ergo*, Foucault deve ser considerado um filósofo iluminista. E Merquior, com toda razão, achou de um simplismo absolutamente assustador esse tipo de equação de pensamento crítico com o Iluminismo. Hoje nós sabemos que existem várias críticas, que existem críticas niilistas e críticas construtivas, que existem críticas de direita e críticas de esquerda. E certamente o tipo de crítica feito por Foucault não poderia ser considerada uma crítica iluminista, nesse sentido de fé na razão, no progresso, na liberação, uma crítica emancipatória.

Entre os últimos artigos que escrevi no curso dessa polêmica, há um com um fecho de ouro de que eu me orgulhava muito. Era uma citação de Ernst Bloch, em que ele dizia que o marxismo tem duas correntes: uma corrente quente e uma corrente fria. A corrente quente é dedicada ao desvendamento dos possíveis embutidos no presen-

te, aquele marxismo que tenta desprender virtualidades emancipatórias contidas na realidade repressiva, ao passo que a corrente fria era aquela corrente glacial, objetiva, mas que presta a função necessária de desmistificar as ilusões e de tentar, sobre os destroços de ilusões destruídas, construir caminhos que levem a Humanidade à sua utopia. Eu achava que tinha terminado de uma maneira fulgurante essa minha contribuição.

Para meu desapontamento, a resposta de José Guilherme foi devastadora. Depois de me ter demolido, com bastante competência, durante vários parágrafos, ele termina com esse “gran finale”: “Quanto a essa questão de corrente fria do marxismo e corrente quente do marxismo, eu sempre achei que isso era um marxismo de torneira.” Eu tinha me esquecido desta frase. Eu esqueci porque o meu ego não ficou exatamente afagado com esse ataque de José Guilherme. Mas agora li e reli muito, e achei que ele tinha razão. Realmente, essa conversa de corrente fria e de corrente quente é “marxismo de torneira”. Eu gostaria de poder dizer isso a ele, mas sua ausência torna a comunicação impossível. Mas José Guilherme era um polemista tão incorrigível, que talvez, só para continuar a polêmica, ele mudasse de posição quanto a essa versão, digamos assim, hidráulica, do marxismo.

Leandro Konder falou muito, de maneira bastante comovida, sobre o nosso amigo comum. Acho que foi José Guilherme que nos aproximou. Eu conhecia José Guilherme antes de conhecer Leandro, mas depois que nos conhecemos, Leandro e eu, ficamos amicíssimos os três. E como disse Leandro Konder, as circunstâncias de nossas respectivas biografias impediam que nos encontrássemos com a frequência que nós desejaríamos. Encontrávamo-nos esporadicamente,

e sempre, quando nos encontrávamos os três, era realmente um encontro extraordinário, regado a uísque, sim, talvez, mas mais frequentemente com vinho francês.

Lembro-me de que, antes mesmo de eu conhecer o Leandro, José Guilherme já falava muito dele. Quando houve o golpe militar de 64, eu e José Guilherme estávamos preocupados com o que pudesse nos acontecer no Itamarati: comissões de inquérito, expurgos, etc. Lembro-me de uma conversa que tivemos na casa de Renato Archer. Eu disse a José Guilherme: – Você não conhece alguém que possa te ajudar? Você conhece tanta gente, tem uma facilidade comunicativa tão grande, você é tão gregário. Certamente você conhece muita gente de esquerda, mas deve conhecer também muita gente conservadora, que nesse momento pode ser extremamente útil. – Ele, então, respondeu assim: – Você sabe que o meu azar é este. Um dos hábitos das famílias brasileiras, das famílias grandes, tradicionais, é que uma ala é conservadora e a outra é uma ala de esquerda. Pois eu só conheço a ala de esquerda dessas famílias conservadoras. – Então eu perguntei: – Que família, por exemplo? – E ele: – Por exemplo, a família Konder. Eu gostaria de conhecer o Konder Reis (que depois veio a ser governador de Santa Catarina pela Arena). Em vez disso, eu sou amigo do Leandro Konder. Veja você o meu azar.

Merquior se deliciava contando histórias sobre Leandro, das quais ele talvez nem se lembre mais. Quando Leandro publicou o seu livro chamado *Marxismo e alienação*, foi vendido na Civilização Brasileira na época em que o Ênio Silveira estava tendo dificuldades porque as autoridades do governo militar sistematicamente confiscavam livros das livrarias suspeitas de terem tendências subversivas, e com isso as privava da sua mercadoria. Era uma maneira

de empobrecer e, portanto, de liquidar economicamente as livrarias que não contassem com as boas graças do regime militar. Todo dia, ou várias vezes por semana, chegava um major na livraria Civilização Brasileira, acompanhado de um cabo com um saco, e o major dizia-lhe assim: – Leva este – por exemplo *O vermelho e o negro*, de um comunista com o codinome de Stendhal. Ou então outro livro subversivo chamado *Do Expressionismo ao Cubismo*, que com seu infalível instinto político o major percebia ser um livro sobre Cuba. E assim por diante. Então, esses livros eram sistematicamente confiscados, colocados no saco, e o cabo sempre perguntando: – E este, major? – De repente chega no livro de Leandro, *Marxismo e alienação*. O major o folheia, folheia, e o cabo pergunta assim: – A gente leva este? – Então o major diz: – Este não precisa. É revisionista.

Ouvi também de Merquior uma história que Leandro lhe contara sobre uma reunião num comitê regional do Partido Comunista. De repente houve um apagão. Já existiam essas coisas naquela época. Quando se restabeleceu a luz, um dos companheiros presentes apalpou o paletó e disse assim: – Bateram a minha carteira. Foi aquele constrangimento terrível, todos aqueles companheiros de idéias e de militância se entreolhando, perplexos. Como era possível que pessoas tão dedicadas ao progresso da Humanidade tivessem feito uma coisa dessas? Então o dirigente disse: – Isso que aconteceu foi uma fraqueza humana. Todos nós estamos sujeitos a elas. Provavelmente o companheiro está com um problema, um filho doente talvez. Vamos fazer o seguinte: vamos apagar de novo as luzes, aí o companheiro restituirá a carteira roubada e vamos esquecer esse episódio desagradável. Mas eu não me lembro do desfecho, Leandro. Foi devolvida a carteira? (Leandro Konder responde que sim.)

Fui iniciado em Gramsci por José Guilherme, mas foi Leandro que iniciou José Guilherme no filósofo italiano. Ao me explicar a importância de Gramsci, José Guilherme, rindo muito, disse: “Este meu amigo (Leandro) tem uma frase assim: é preciso gramscianizar o Brasil. Evidentemente o que ele quis dizer com isso é que é preciso gramscianizar o Comitê Central.” Em consequência dessa conversa, passei a ler Gramsci sistematicamente. Escrevi mesmo um livro sobre ele, publicado por Eduardo Portella. Não sei se Leandro continua achando que é preciso gramscianizar o Brasil. Mas por ocasião de uma nova edição das Obras Completas de Gramsci, ele deu entrevistas e escreveu artigos salientando a atualidade do autor dos *Cadernos do cárcere*.

Com relação a alguns episódios do meu convívio intelectual com José Guilherme, já me referi à nossa polêmica sobre Foucault. Mas isso foi muito depois da entrevista que nós dois fizemos com o filósofo de *Les mots et les choses*. A entrevista foi idéia de Eduardo Portella. Ele nos tinha feito uma encomenda específica, que procurássemos Foucault e realizássemos uma entrevista para ser publicada na revista *Tempo Brasileiro*. Lembro-me perfeitamente que eu estava nervosíssimo, o meu francês bastante inseguro, e o francês de José Guilherme, absolutamente impecável. Ele e Foucault falaram o tempo todo, disse as coisas mais brilhantes e mais impressionantes, enquanto eu balbucieiei meia dúzia de coisas ininteligíveis. Mas, depois, como coube a mim a tarefa de *editing*, eu arrumei tudo de uma maneira tão tendenciosa que dei a impressão de que as minhas perguntas tinham sido tão inteligentes quanto as de José Guilherme. Foi uma falsificação, porque as únicas coisas inteligentes da entrevista foram as ditas por Foucault e por José Guilherme Merquior.

Quanto ao aspecto intelectual, antes de saber o rumo mais afetivo que nossa conversa tomaria, eu tinha preparado algumas coisas a dizer sobre as principais idéias de José Guilherme Merquior. Vou dizê-las, embora de maneira extremamente simplificada, baseado em parte num artigo que publiquei há cerca de um mês, no suplemento “Mais” da *Folha de S. Paulo*.

Nesse artigo me refiro a uma passagem de *As idéias e as formas*, em que José Guilherme se pergunta: “É possível atacar o marxismo, a psicanálise e a arte de vanguarda sem ser reacionário em política, ciências humanas e estética?”

A resposta de Merquior é evidentemente afirmativa, dizendo que o pensamento dele era estruturado por uma reflexão, primeiro, sobre a política, segundo, sobre o homem, e terceiro, sobre a arte. Nessa reflexão o autor tomava partido pelo progresso e pela modernidade, e nessa tomada de partido ele rejeitava o marxismo, o freudismo e o formalismo estético. Ele conduzia, portanto, uma tríplice polêmica: um ataque dirigido ao marxismo e apontando como solução o liberalismo; outro dirigido à psicanálise e apontando como solução uma psicologia mais “científica”; e outro dirigido aos vanguardismos formalistas, aos modismos “galo-estruturalistas”, como dizia Merquior, referindo-se à poética contemporânea que partia de Mallarmé e que chegava a Barthes e outros papas da nova estética européia. O que Merquior tentou fazer foi sustentar essa tríplice polêmica em nome de uma visão progressista, não engessada por uma rigidez ideológica qualquer, e não no sentido reacionário, a serviço do tradicionalismo.

Primeiro, o antimarxismo de Merquior não era isento de um grande respeito intelectual pelo próprio Marx. Era do chamado marxismo ocidental que ele não gostava. Apesar de ter se encantado,

na juventude, por autores como Walter Benjamin e os adeptos da Escola de Frankfurt – Adorno, Horkheimer e Marcuse – à medida que ia amadurecendo ele ia se distanciando cada vez mais dessa corrente de pensamento. O marxismo clássico pelo menos tinha o mérito de ter respeitado o progresso, a ciência e a razão, ao passo que o marxismo ocidental procurava, ao contrário, desacreditar a razão, demolir a ciência e substituir a crítica da cultura marxista clássica, que de alguma maneira estava atrelada a uma certa visão de futuro, por uma crítica obscurantista, irracionalista, cuja função era desmoralizar a ciência e desacreditar a razão. Isto Merquior não suportava. Ele achava, portanto, que o marxismo ocidental não era outra coisa senão um capítulo dessa longa e interminável patologia da razão ocidental, chamada irracionalismo.

O antídoto para esse desastre seria o liberalismo. Mas é preciso entender que o liberalismo de José Guilherme Merquior não era o liberalismo dos neoliberais, era o liberalismo clássico, o liberalismo do século XIX. Portanto, não era sinônimo de economia de mercado. Merquior achava que a economia de mercado era necessária, mas sabia que o verdadeiro liberalismo tinha um componente político, o respeito à democracia e aos direitos humanos, e que seria uma falsificação do liberalismo reduzi-lo à defesa da economia de mercado, como aconteceu no Chile de Pinochet e no Brasil do tempo da ditadura militar. A visão do liberalismo de Merquior era completamente diferente. Seu liberalismo era inseparável de uma visão de igualdade e de justiça social. Ele achava que o liberalismo não podia se reduzir à liberdade, mas deveria também incluir um componente igualitário. Esta é uma idéia que se encontra também em Celso Lafer, que diz: “Se hoje a linguagem do neoliberalismo é o liberalismo

da economia de mercado, o liberalismo a isso não se reduz.” Ele afirma isso comentando o livro de José Guilherme Merquior sobre o liberalismo.

Segundo, Merquior era um adversário ferrenho da psicanálise, e também nisso nós tínhamos posições diferentes. Seu antifreudismo partia de uma defesa intransigente da Razão e do Iluminismo. Ele achava que o freudismo de alguma maneira era solidário de uma visão irracionalista, que ele e eu combatíamos. Só que para mim o freudismo não era um irracionalismo, mas o contrário, porque era um herdeiro direto do pensamento iluminista do século XVIII. Merquior achava que o freudismo tentava colocar em questão o primado da inteligência, a conquista mais alta da Razão ocidental. A Razão para ele era o mais alto atributo do homem. Ela podia e devia ser usada para varrer a noite, como faz Sarastro na *Flauta mágica*, e não é ela própria vulnerável às investidas da obscuridade. A idéia de uma razão possessa, que, parecendo lúcida, está a serviço do delírio, era profundamente alheia a Merquior. Por isso ele evitava usar o conceito marxista de ideologia, falsa razão a serviço do poder, e rejeitava com todas as suas forças o conceito de racionalização, pela qual o sujeito mente sem saber que está mentindo. A grandeza e a dignidade do homem estão em sua consciência, e a hipótese de que grande parte da vida psíquica do indivíduo se desse no inconsciente era, para Merquior, um escândalo intolerável. Era isto que estava na raiz do seu visceral antifreudismo.

Não vou me referir às respostas para isso, inclusive porque a minha reação a essa argumentação já foi antecipada pelo José Mario Pereira, mas limito-me a dizer que foi justamente por fidelidade ao ideal iluminista da razão que Freud tentou ajudar o homem a chegar à maturidade intelectual, no sentido de Kant, a superar seu in-

fantilismo, que o submete a tutelas heterônomas, e que é a esse *telos*, o *telos* da conquista da razão, que tende todo o projeto freudiano: *Wo es war, soll ich werden*, onde havia o irracional, que passe a prevalecer o racional.

O terceiro bloco dessa ofensiva dirigida por Merquior contra os inimigos do espírito, os inimigos da Razão, seria o formalismo estético. Diz ele: “A vanguarda é uma forma extrema de arte pela arte, e nisso é herdeira do Romantismo. Mas ao passo que românticos como Shelley, Lamartine e Hugo acreditavam no progresso, os modernistas são socialmente reacionários. É o caso de Yeats, Eliot e Pound.” Merquior parte do paradoxo de que o Modernismo é na verdade antimoderno. O Modernismo está num pólo e a Modernidade está no outro pólo, as características do Modernismo estético estão numa relação antitética com a Modernidade. É um movimento que, chamando-se embora modernista, está numa relação antagonica com a Modernidade. É dessa relação antinômica de Modernismo e Modernidade que Merquior parte para montar seu libelo contra as vanguardas formalistas e, por extensão, contra os intelectuais fabricantes de modismos estéticos. “O que esses profetas do Apocalipse desejam é exercer a ditadura das idéias, uma grafocracia antimoderna da qual a seita vanguardista é a manifestação mais acabada.”

A unidade da obra de Merquior, uma vez feitas essas pinceladas extremamente velozes sobre os três grandes blocos da sua crítica, aparece agora com muita clareza. Cada um dos três blocos temáticos é um grande *plaidoyer* a favor da Razão e da Modernidade: o marxismo é retrógrado, porque tenta destruir o mundo moderno por uma utopia do século XIX, e é anti-racional, porque se ossificou num dogma; o freudismo é retrógrado porque deslegitima a

sociedade moderna, dizendo que ela se funda na repressão, e é anti-razional, porque sabota o primado da vida consciente; o vanguardismo estético, o crítico e o filosófico são retrógrados, porque contestam a Modernidade industrial e científica, e anti-razionais porque colocam a sensibilidade, a paixão e a intuição num plano superior à inteligência.

A título de conclusão, poderíamos fazer o que os escolásticos chamavam *experimentum mentis* – uma experiência mental. Como veria ele, se estivesse vivo hoje, a paisagem cultural contemporânea? A resposta parece fácil. Seus três “inimigos” estão derrotados. A História sepultou o marxismo. A Ciência refutou a psicanálise. E o pós-Modernismo decretou o fim das vanguardas estéticas. *La guerre est finie*. A guerra terminou e Merquior está no campo dos vencedores. Ele estaria feliz se ressuscitasse. Ou não estaria? Talvez não.

O que ele não aceitava no marxismo era o dogmatismo. Mas não é o liberalismo, agora, que é dogmático, com a sua afirmação arrogante de que não há mais alternativas ao capitalismo global? O que ele detestava na psicanálise era a sua pretensão de ver em toda a parte conflitos infantis inconscientes. Mas estaria ele disposto a aceitar o biologismo contemporâneo, que substituiu o determinismo psíquico pelo determinismo do genoma, e que em vez de atribuir a genialidade de Leonardo da Vinci a uma experiência de infância prefere atribuí-la a uma proteína? Merquior se distanciava das vanguardas, mas não sentiria saudades delas se viesse a se defrontar, hoje, com a literatura pós-colonial, ou com a *écriture* feminina? (De passagem, note-se que José Guilherme detestava a palavra “escritura”. Ele achava que essa tradução suburbana da *écriture* francesa por escritura é uma maneira de transformar as faculdades

de Letras, no Brasil, em cartórios. É uma linguagem notarial. Ele nunca conseguiu entender por que *écriture* não podia ser traduzida por escrita.) Estaria ele feliz com as intermináveis “desconstruções” empreendidas pelos Departamentos de Inglês das universidades americanas, com os *cultural studies* que destronam os cânones hegemônicos apenas para colocar em seu lugar um enxame de mediocridades politicamente corretas? Acho que não. Merquior não se arrependeria, hoje, de ter criticado o marxismo, a psicanálise e a vanguarda. Não defenderia hoje, de uma maneira incondicional, nem Marx, nem Freud e nem Joyce. Mas, graças à sua verve, à sua cultura e à sua combatividade, teria contribuído para que não sentíssemos tanta falta desses três grandes artífices daquela modernidade que ele tanto admirava.

É essa falta que todos nós sentimos. Acho que esta mesa-redonda foi muito importante, porque teve o mérito de nos trazer para uma discussão em torno desses temas e, de alguma maneira, para conversar postumamente com Merquior, que com certeza deve estar pairando nesta sala, impaciente por não poder polemizar conosco, discordando de tudo o que foi dito aqui.

José Guilherme Merquior
em Londres, 1989.



DEPOIMENTO

PROFESSOR LEANDRO KONDER

Gostaria de começar por agradecer à presidência da Casa o convite para eu participar desta homenagem a José Guilherme Merquior. Por motivo de saúde tenho essa dificuldade de locomoção atualmente, o que passa a ser também uma arma de preguiça de sair de casa, mas senti que, desta vez, eu tinha que vir para prestar a minha homenagem a um amigo ausente.

Vou fazer um depoimento curto, na linha do que o Professor Penna fez, lembrando alguns aspectos que têm essa característica importantíssima da personalidade de José Guilherme, que era o humor. Vou começar por contar como eu o conheci. Foi num festival de cinema russo e soviético. Eu estava sentado aguardando o início de um filme – o festival para variar estava mal organizado – e na fila da frente tinha um grupo no qual se destacava um rapaz jovem, muito jovem, que dizia coisas engraçadíssimas. O grupo não estava ligado nele. Tinha um sujeito na fila detrás, que era eu, que ria das coisas que ele dizia. Então ele acabou espontaneamente se voltando e falando para mim. A certa altura alguém comentou qualquer coisa, de um

Professor de Filosofia da UFRJ e da PUC-RJ; tem 23 livros publicados, sendo os mais recentes: *O sofrimento do homem “burguês”, A morte de Rimbaud, O futuro da filosofia praxis.*

crítico deficiente, mal aparelhado, que escrevera alguma tolice. Ele comentou alguma coisa e eu disse: – José Guilherme Merquior escreveu um artigo muito engraçado. – Ele disse: – Sou eu. Sou José Guilherme Merquior. – Então, a partir daí nos tornamos amigos. Ambos abominávamos a mesma burrice dita por esse crítico.

Nesse período eu tinha lido muita coisa de Lukács, estava muito entusiasmado, e ele estava num movimento de aproximação, de interesse pela obra de Lukács. Então, acho que foi o único período de minha vida em que fiz sugestões de leitura a José Guilherme Merquior, indicando livros que ele não tinha lido. A partir daí, todas as vezes que eu falava num livro, ele já o tinha lido.

Nessa ocasião fiquei muito impressionado com a erudição dele. Ele escrevia artigos de crítica de poesia, onde era imbatível. Escreveu sobre um poeta da Geração de 45 dizendo que ele pretendia ser um canto de cisne dessa geração, mas na verdade era um “canto de marreco” da Geração de 45. Era uma das muitas maldades brilhantes que ele fez. Então eu lhe disse: – Você tem que dar um curso de Estética. E o lugar disponível era o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que funcionava em Botafogo. Depois, em 1964, foi devidamente fechado. Abriram um IPM e eu fui chamado para depor. Uma das coisas que eu tinha que explicar era a seguinte: “Que história é essa, tem um curso de Estética aqui, e o senhor aparece dando uma aula sobre Estética marxista?”

José Guilherme, na época, deu o curso de Estética, em quatro aulas, e daria uma quinta aula, que seria sobre Estética marxista. Ele então disse: – Esta dá você. – Ele estava se sentindo um pouco inseguro de dominar aquela área, mas depois ele se aprofundou nela.

Dei essa aula e o coronel responsável pelo IPM me perguntou: – O que é que o senhor falou aqui? O que o marxismo tem a ver com Estética?

Então eu disse: – Realmente, não tem muito a ver. – Eu fazia concessões, o clima não era muito favorável a se dizer tudo. Mais tarde,

contei essa história ao José Guilherme, rimos muito. Ele teve problemas também. Era muito curioso vê-lo, de repente, acusado de comunista, porque ele não era comunista, nunca foi. Mas, de repente, esse interesse dele pelas idéias de Marx e por alguns autores marxistas — aí tenho até uma dúvida, não sei se concordo inteiramente com a abordagem feita aqui pelo meu querido José Mario Pereira, quanto à relação de José Guilherme com o marxismo. É claro que ele se afastou do marxismo, que assumiu uma postura mais crítica, mas ao mesmo tempo é sintomático que ele volte a ler autores marxistas. No último livro publicado em vida dele, uma antologia que saiu pela Nova Fronteira, a última citação, na última página, é de um autor marxista, que é Antonio Gramsci. Ele não renegava as leituras que fez e que refaz ao longo de seu percurso intelectual, inclusive dos autores marxistas. Então, não é um puro e simples afastamento, que é real, mas que é relativizado também por essa retomada de algumas leituras provenientes dessa área.

A nossa relação tem uma longa história. Não tivemos um convívio constante, infelizmente, mas tivemos encontros e conversas. Tínhamos uma amizade cosmopolita, porque nos encontrávamos na Itália, em Munique, em Bonn, em Paris, em Londres. A última vez que nos encontramos foi em Munique. Havia nele sempre aquela efervescência natural, verdadeira. Depois de 64, ele estava se afastando da linha lukacsiana, depois de ter publicado o livro *Contradições da modernidade*. Mas dois dos ensaios de *Razão do poema*, o “Crítica à razão e à lírica” e um outro, são marcadamente lukacsianos, embora ele já fosse lévi-straussiano, estava nessa busca de caminhos. Ele encontrou um desaguadouro natural na perspectiva liberal, como ele próprio explicita em seus últimos anos de vida, que o ajudou a organizar as idéias com uma coerência, uma consistência mais densa.

A busca o deixava muito propenso a saudáveis aventuras espirituais, mas ao mesmo tempo dificultava a leitura do que ele escrevia, na

medida em que havia essas mudanças de perspectiva, com reflexo na avaliação crítica que ele fazia de determinadas idéias e de determinados autores. Eu mesmo tinha dificuldade de acompanhar isso, mas acompanhava e percebia que a cada aventura correspondia um enfoque novo, instigante, desafiador. Isso me fascinava muito. Frequentemente fui interpelado, naquele clima patrulheiro que nós conhecemos. Diziam: – Você é amigo desse cara?! É um jurista! – Eu dizia: – Não sei se é um jurista ou não. Sei que é um crítico extraordinário e eu aprendo muito com ele. Aprendo mais do que com autores com os quais eu concordo.

É verdade, às vezes há autores com os quais se concorda e não se aprende absolutamente nada. E autores dos quais se discorda e com eles aprendemos coisas importantes. Então, isso me facilitou muito a relação com José Guilherme. Além do fato de que, realmente, eu curti muito o seu senso de humor. Lembro-me de que tive minha última crise de leninismo agudo numa ocasião em que estávamos em Bonn, eu era um exilado de sobrevivência difícil, com falta de dinheiro, e José Guilherme estava lá, na Embaixada, e me convidava generosamente para comer a comida da D. Hilda, que era uma coisa extraordinária. Eu ia e, para mostrar que não me deixava corromper, comia a comida da D. Hilda, bebia o uísque escocês do Dr. José Guilherme e continuava fazendo meu discurso radical. Uma vez estava o Fernando Pedreira de passagem por lá. José Guilherme disse-me: – Vem cá. O Fernando Pedreira tem um papo muito divertido, interessante. – Fui para lá jantar e tive essa crise de leninismo agudo, quando percebi que os dois começaram a falar da importância de Marx. Aí pensei: estão roubando o meu tema. E disse: – Vocês livram a cara de Marx porque ele é um filósofo, vocês o leram e o conhecem bem. E Lênin, que destruiu a classe de vocês, o revolucionário que fez a revolução? – Aí José Guilherme não se scandalizou absolutamente. A cada vez que eu esvaziava o meu copo, ele o enchia

galantemente, e me deixou tomar o meu pileque leninista sem nenhum constrangimento.

Posteriormente tivemos algumas ocasiões de trocar idéias, através de cartas e de telefonemas. Foi muito duro ver o período final, cortando uma trajetória que ainda tinha muito para oferecer, cortando um movimento que era extremamente importante, precioso, para a cultura brasileira, que levou-o a fazer a obra que fez, que está aí para nos consolar, mas que nos consola parcialmente, na medida em que ficamos sem o homem, sem o amigo. Aí não há como evitar um sentimento, essa emoção que se expressou na fala do Professor Penna e que nós todos sentimos aqui quando lembramos dele, como ele foi pessoalmente.

Recentemente, quando o Pedro Merquior esteve me entrevistando para um documentário, também me emocionei muito, porque trata-se do interlocutor precioso que ele foi para todos nós, para cada um a seu modo, para cada um de uma maneira especial, e que nos falta hoje, dolorosamente. É o que eu queria dizer.



Palácio Gustavo Capanema,
antigo prédio do Ministério da Educação e Saúde,
construído no período de 1937 a 1945,
depois Ministério da Educação e Cultura
até abril de 1960, quando a capital
foi mudada para Brasília.

Cecília Meireles: A educadora

ARNALDO NISKIER

~ Resumo

Apresentação das principais intervenções da poeta Cecília Meireles no momento educacional brasileiro de sua época, ressaltando sua acalorada defesa da modernização do sistema educacional, da introdução dos postulados da Educação Nova em nossas escolas, onde se incluía a laicização da educação e a adoção de uma metodologia que atendesse o desenvolvimento integral dos estudantes.

Suas crônicas apresentavam uma ácida crítica da situação educacional do Estado Novo, com leis que muito prometiam, mas nada realizavam.

As posições assumidas por Cecília lhe valeram alguns contratempos no reconhecimento público de suas atividades. O primeiro (1929), quando suas idéias renovadoras foram preteridas no concurso para a cátedra de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal e o segundo (1938), ao ser contemplada com o prêmio da Aca-

Membro da Academia Brasileira de Letras; Doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Licenciado em Pedagogia e em Matemática (UERJ); autor de vários livros sobre Educação, com destaque para: *Filosofia da educação* (Loyola, 2001), *Educação – 500 anos de história* (Funarj, 2001), *A árvore da educação* (ABL, 2001) e *Educação à distância – A tecnologia da esperança* (Loyola, 1999).

demia Brasileira de Letras, gerando uma grande polêmica no âmbito dessa Instituição, culminando com a desistência de Cecília Meireles de proferir o discurso de agradecimento em nome dos agraciados de todas as categorias.

Este trabalho busca destacar as idéias e ideais da Cecília Meireles educadora, atuante, dinâmica e contestadora, signatária do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* (1932) ao lado de Anísio Teixeira, Lourenço Filho e Fernando de Azevedo, dentre outros, e que, ao criar o Centro de Cultura Infantil (1934), colocou em prática esses ideais, logo abafados pela intervenção do Governo Getúlio Vargas e seu lamentável Estado Novo.

~ Introdução

Casas brancas
Nuvem branca
Pombos brancos
Jasmins.
Tomo nas mãos a primeira folha de papel
Que se pode escrever de tão claro?¹

Sempre que se abordam os grandes nomes femininos da poesia brasileira, Cecília Meireles ganha um lugar de destaque. Não só pela qualidade dos seus versos, mas pela sua atualidade, como poeta contemporânea. Antes de tocar na sua poesia tão pessoal e marcante, com obras reconhecidas pela Academia Brasileira de Letras, que lhe concedeu o Prêmio de Poesia Olavo Bilac, em 1939 – um galardão concedido a poucos intelectuais brasileiros – é preciso lembrar que ela foi professora e jornalista militante.

Jovem ainda, estudando na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, costumava me

¹ Meireles, Cecília, 1988, p. 148.

deslumbrar com Cecília Meireles que, antes de morrer, em 1964, dedicou-se à coluna “Diário Escolar”, do jornal *Diário de Notícias*, na época uma referência de jornalismo e competência. Teve a colaboração do seu grande admirador Carlos Lacerda, contando também com a permanente ajuda do velho jornalista Campos Ribeiro, de quem, sinceramente, pela amizade que nos uniu, tenho verdadeira saudade.

Assim, a autora de *Ou isso ou aquilo?* tornou-se uma cronista da educação, depois de ter se formado no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e lá lecionado. Criou uma biblioteca infantil e assinou o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, em 1932, redigido pelo Acadêmico Fernando de Azevedo, unindo-se a nomes como Anísio Teixeira e Lourenço Filho. Todos queriam a democratização do ensino, com a valorização do que fosse humanístico e popular. Em uma de suas crônicas da época, Cecília Meireles escreveu:

Aprender é sempre adquirir uma força para outras vitórias, na sucessão interminável da vida.

Os adultos aconselham freqüentemente às crianças a vantagem de aprender, vantagem que tão pouco conhecem e que a si mesmos dificilmente seriam capazes de aconselhar.

Pode ser que um dia cheguem a mudar muito, e dêem conselhos a si mesmos.

Daí por diante, o mundo começará a ficar melhor.²

A presença de Cecília Meireles educadora não foi efêmera ou apenas luminosa por alguns momentos. Ela amava o magistério – como um dia nos confessou a filha, a atriz Maria Fernanda – tanto que enveredou pelos caminhos mais intrincados da pedagogia, como as reformas do ensino e da ortografia, política e religião, escola normal (de saudosa memória), qualidade do professor, educação e literatura infantil, civismo na formação das crianças, etc.

² Meireles, Cecília, 2001, p. 64.

Mesmo com passagens pela década de 30, quando vivíamos a Era Vargas, depois transformada em ditadura, a poeta revelava muitas e bem sólidas preocupações com a remuneração do magistério, o que mostra que esse flagelo vem de longe, embora haja piorado com o tempo. E Cecília, sem descurar da sua primorosa poesia, criticava os poderosos a seu modo, sobretudo quando eles, talvez por ignorância ou modismo, adotavam modelos estrangeiros que nada tinham a ver com a realidade nacional. É uma grande figura da nossa cultura, homenageada em 2001 na Academia Brasileira de Letras pelo seu centenário de nascimento.

~ A vida

E minha avó cantava e cosia. Cantava
canções de mar e de arvoredos, em língua antiga.
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos
e palavras de amor em minha roupa escritas.

Minha vida começa num vergel colorido,
por onde as noites eram só de luar e estrelas.
Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e voltar sempre inteira!³

Professora, folclorista, poeta carioca, Cecília Meireles nasceu no dia 7 de novembro de 1901. Seus pais foram Carlos Alberto de Carvalho Meirelles – falecido três meses antes do nascimento da filha – e Mathilde Benevides, descendente de família de origem açoriana (da Ilha dos Açores, na costa da África, na época colônia portuguesa) que faleceu quando Cecília tinha apenas três anos de idade, passando a ser criada pela avó materna (D. Jacintha Garcia Benevides).

³ Meireles,
Cecília, 1988, p.
154.

A vocação para o magistério – quem sabe herança da mãe professora – levou Cecília Meireles a fazer o curso da Escola Normal Estácio de Sá, diplomando-se em 1917, vocação que se tornaria plural: cronista e contista, pintora, poeta, compositora, professora, pesquisadora, e que é marcada por *distinção e louvor* desde o curso primário, o que lhe permitiu acumular capital cultural em forma de premiações as mais significativas: medalha de ouro *Olavo Bilac*, na conclusão do curso primário.⁴

Cecília iniciou a carreira do magistério e logo depois (1919) publicou seu primeiro livro de poemas: *Espectros*, que havia escrito aos 16 anos. Em 1923, casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias, de quem teve três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda. A educadora sobrepujou-se à poeta de 1925 a 1939, quando dedicou-se à literatura infantil e publicou *Criança meu amor*, adotado oficialmente nas escolas do País. Em 1929, concorreu à cátedra de Literatura na Escola Normal do Distrito Federal (entre os oito candidatos inscritos, Cecília ficou em segundo lugar). A cátedra foi vencida pelo professor Clóvis do Rego Monteiro, que defendeu “uma concepção pedagógica clássico-erudita”,⁵ ao contrário de Cecília, que orientou sua aula com um posicionamento pedagógico moderno, incluindo idéias do movimento conhecido como Escola Nova.

A partir de 1930, até 1933, redigiu, no jornal *Diário de Notícias*, uma página diária dedicada à renovação do ensino. Defendeu os princípios da Escola Nova, sob influência das idéias da moderna educação do sociólogo americano John Dewey – assinando, com outros educadores, o *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*, em 1932. Em 1934, fundou, junto com seu marido, o Centro de Cultura Infantil, a primeira biblioteca infantil especializada do Brasil, instalada na cidade do Rio de Janeiro, no pavilhão do Mourisco, na praia de Botafogo.

⁴ Lobo, Yolanda Lima, 1966, p. 527.

⁵ Lobo, 1966, p. 532.

O “Espaço Mourisco” é uma das estações do seu trajeto e foi inaugurado em 1934, à época de Anísio Teixeira na direção do Departamento de Educação do Distrito Federal. Tratava-se de um centro de cultura infantil para onde as crianças se dirigiam após os trabalhos escolares, e onde eram desenvolvidas atividades não somente de biblioteca, como também artísticas e musicais. Este centro de cultura despertou o entusiasmo das crianças e do público em geral e contava com a participação de intelectuais e artistas que atuavam como colaboradores especiais.⁶

Em visita a Portugal, em 1935, a convite do Secretário de Propaganda daquele país, realizou palestras, difundindo a literatura brasileira. Nesse mesmo ano faleceu seu marido.

Participou da recém-fundada Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, lecionando as disciplinas Literatura Luso-Brasileira e Técnica de Criação Literária, em 1936.

A Academia Brasileira de Letras premiou, em 1938, o livro de poemas *Viagem*. E alguns constrangimentos fizeram com que a poeta desistisse de proferir o discurso de agradecimento em nome de todos os premiados – além da categoria poesia, havia outras como contos e teatro – apesar dos esforços do então presidente. Conta Cecília: “Depois o professor Austregésilo ainda tentou, gentilmente, conciliar as coisas. Mas era um pouco tarde e eu estava sem paciência... Foi só.”⁷

⁶ Lobo, 1966, p. 528.

⁷ Meireles, Cecília, *Jornal do Commercio*, 1939; in LOBO, 1966, p. 540.

⁸ Montello, Josué, 1994, p. 250.

No fecho da longa e exaustiva exposição, Cassiano (Ricardo) manteve a conclusão de seu Parecer, com o apoio de Guilherme de Almeida e João Luso, para situar Cecília Meireles, com *Viagem*, entre as figuras primaciais da poesia de língua portuguesa, no plano da revolução estética que correspondia ao advento do Modernismo.⁸

O conhecimento de várias línguas ajudou nas viagens que fez ao exterior, iniciadas em 1940: lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas, nos Estados Unidos; proferiu um ciclo de

conferências sobre literatura, folclore e educação na cidade do México, seguindo-se, de 1944 a 1958, Uruguai, Argentina, Açores, Porto Rico, Índia, Goa, Israel e várias cidades da Europa. A Índia, que desde a adolescência fascinava Cecília, despertou na poeta um grande interesse. Para ela, a pobreza vivenciada pela população indiana aproximava aquele povo da verdadeira santidade. Mas, apesar de ter viajado pelo mundo inteiro, sempre preferiu viver no Rio de Janeiro.

Casou-se com Heitor Vinicius Silveira Grilo, em 1945. No período entre 1946 e 1953, Cecília Meireles recebeu uma série de honrarias, tanto no Brasil quanto em outros países, entre as quais a Ordem do Mérito Chileno e o título de Doutor *Honoris causa* da Universidade de Nova Delhi.

Como jornalista, foi responsável pela seção “Professores e Estudantes” (1941-1943), no periódico *A Manhã*. Ali publicou importantes estudos sobre folclore infantil, tornando-se, em 1948, membro do Conselho Nacional do Folclore. Em 1951, foi secretária do I Congresso Nacional do Folclore.

Produziu vasta obra em prosa e em verso: *Balada para el-Rei* (1925), *Viagem* (1938), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *O aeronauta* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Canções* (1956), *A rosa* (1957), *Solombra* (1963), *Ou isso ou aquilo?* (1964), *Crônica trovada da Cidade do Rio de Janeiro*, editado em 1965. Além das obras citadas destacam-se ainda: *Doze noturnos da Holanda* (1952), *Pistóia, cemitério militar* (1955), *Metal rosicler* (1960), *Poemas escritos na Índia* (1962). Traduziu autores como Ibsen, Rilke, Tagore, Virginia Woolf e Lorca, entre outros.

Lygia Fagundes Telles, em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras – durante as comemorações do centenário de nascimento da poeta – conta seu último encontro com Cecília, no hospital, ao visitá-la, na companhia do poeta paulista Paulo Bonfim:

Entramos no quarto. Cecília, linda, entre os travesseiros, sentada como uma rainha. [...] Havia pombos no terraço do apartamento lá do hospital, e nesse instante ela disse: “Toda manhã, na hora do café, jogo miolo de pão para eles e eles conversam comigo”” Aí o poeta Paulo Bonfim perguntou: “E o que é que os pombos dizem, Cecília?” Ela respondeu: “Ainda não sei, mas se eu ficar mais tempo aqui, vou descobrir.” Foi esta a última visão de Cecília.⁹

No dia 9 de novembro de 1964, após longo período de enfermidade, faleceu no Rio de Janeiro. Sobre ela escreveu Carlos Drummond de Andrade: “A mulher extraordinária foi apenas uma ocasião, um instrumento, afinadíssimo, a revelar-nos a mais evanescente e precisa das músicas. E essa música hoje não depende de executante. Circula no ar, para sempre.”¹⁰

~ A educadora

⁹ Telles, Lygia Fagundes, 2001.

Já disse um poeta persa que, se não fosse o suspiro, a gente morreria sufocada...¹¹

¹⁰ Andrade, Carlos Drummond de, in Meireles, 1988, p. 8.

¹¹ Meireles, Cecília, “Educação com ‘e’ pequeno...” *Diário de Notícias*, 27 de março de 1931. Artigo transcrito in *Crônicas de educação*, v. I, pp. 19-21.

Nos estudos sobre a obra poética de Cecília Meireles, encontramos sempre referências à solidão, aos seus encontros consigo mesma, o seu entorno de silêncios e a observação minuciosa de pequenos detalhes: gotas de orvalho e lágrimas, pássaros e borboletas, belas folhas tocadas pelo vento, o barulho da chuva. A orfandade prematura possibilitou à menina um encontro particular e criativo, tirando de dentro de si mesma muito do amor escasso. A morte trágica do seu primeiro marido contribuiu ainda mais para que a solidão se transformasse na permanente referência à beleza que a cercava. Tudo isso pode ser sentido em sua poesia:

Meus dias foram aquelas romãs brunidas
repletas de cor e sumo e doçura compacta.

Foram aquelas dalias, redondas colméias
cheias de abelhas, de vento e de horizontes.
Meus dias foram aquelas negras raízes
escravas, caminhando por humildes subterrâneos.
Foram aquelas rosas duramente construídas
e logo sopradas por lábios displicentes.
Ah! meus dias foram aqueles sóbrios cactos
de raríssima flor encravada em coroas de espinhos.
Meus dias foram estes altos muros robustos,
este peso de enormes pedras, este cansado limite,
onde pousavam solidões, palavras, enganos
com o brilho, a inconstância desta incerta borboleta.

De sua obra em prosa, destaca-se a Cecília Meireles educadora, crítica entusiasmada da realidade educacional brasileira, que escrevia suas observações em páginas diárias de jornais. Sua produção jornalística abrangeu dois períodos de tempo: de 1930 a 1933, no *Diário de Notícias*; uma década depois, de 1941 a 1943, no jornal *A Manhã*, quando lhe foi recomendado que não escrevesse nada sobre política em sua coluna “Professores e Estudantes”. Seus artigos foram selecionados e organizados em livros. Suas *Crônicas de educação* foram reunidas em cinco volumes pela Editora Nova Fronteira, com apresentação do professor Leodegário A. de Azevedo Filho. Com base nessa obra, podemos traçar um perfil mais fiel da Cecília Meireles educadora.

Selecionamos alguns exemplos dos textos de Cecília, analisando a apresentação de suas idéias, destacando os pontos principais e considerando-se o momento histórico.

~ I. A educação e um mundo melhor:

Os intransigentes são os refratários à evolução. [...]

Mas, se há um tipo absolutamente impróprio para lidar com a infância e com a mocidade é o do intransigente. [...]

O educador tem de ser um acordador de energia. O intransigente é um portador de morte. [...]

Para o intransigente, o mundo continua parado, sob a sua idéia fixa. [...]¹²

Na formação de um mundo melhor, os educadores entram com a força da sua esperança, crendo que, na marcha das gerações, se irá operando uma transformação lenta, mas segura de ideologia dos homens e dos povos, aproximando-se de uma condição mais perfeita, num mundo mais feliz.¹³

Cecília Meireles foi uma crítica veemente do governo de Getúlio Vargas, a quem denominava “O Ditador”. Seu Centro de Cultura Infantil foi fechado em 1937, sob a desculpa de que ali se desenvolviam atividades contra o regime. O fundamento seria a existência, na biblioteca, de um livro inadequado para as crianças, por suas idéias de “conotação comunista”. Tratava-se do livro *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, escrito em 1876.

A identificação da poeta com os ideais da Escola Nova estava fundamentada na laicização da educação, na adoção de uma pedagogia moderna que considerasse o desenvolvimento das crianças (já naquela época Cecília difundia as idéias do educador suíço Jean Piaget), na valorização da liberdade, no prazer do trabalho realizado com amor. Suas crônicas revelavam descontentamento com a política de então e sua crença no importante papel da educação, com os professores atuando como verdadeiros agentes de mudança para um mundo melhor.

¹²“Os intransigentes”, *Diário de Notícias*, 27 de janeiro de 1931. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 13-5.

¹³“Educação e revolução”, *Diário de Notícias*, 31 de outubro de 1930. In: Meireles, 2001, v. 2, pp. 119-20.

~ 2. O verdadeiro valor da educação

“A preocupação educacional não tomou ainda, no espírito de muita gente, a proporção que lhe deram, em todos os tempos, os es-

píritos excelentes, e a que lhe estão dando, neste momento, todos os representantes mais elevados da intelectualidade terrena.”¹⁴

“Tudo, em suma, é sempre uma questão de educação.”¹⁵

E então nos voltamos para a educação. Como um último apelo. Para que o sonho não se perca, e se faça realidade sem deixar de ser sonho. E é tão belo que entristece. Porque o instante de beleza definitiva deixa sempre os olhos úmidos. A gente pensa: “Se fracassa a beleza, que pode mais restar ao homem para seu sustento?”¹⁶

Ao participar de um encontro sobre Instrução, Cecília Meireles assombrou-se com a definição apresentada, por um dos diretores presentes, para *educação*. Para ele, “na sua terra a Educação estava muito adiantada: as moças sabiam entrar numa sala, liam revistas, e conheciam as modas...” Analisando a acalorada discussão que se seguiu, Cecília lembrou que, em nosso país, nem sempre os dirigentes possuíam uma noção correta do conceito de Educação e da sua amplitude, resumindo-a a um simples verniz com fórmulas de cortesia. Ao se insurgir contra as injustiças e desigualdades, elevando a voz para denunciá-las, logo o indivíduo seria considerado um “sem-educação”, um “malcriado”. No entanto, afirmava Cecília, “esses são os verdadeiros educados”.

Para Cecília Meireles, a educação não poderia ser criticada por “conhecedores e especialistas” que não possuísem a formação adequada para opinar e analisar, de forma abalizada, diferentes questões pedagógicas. Em muitos de seus textos, a educadora reforça a idéia de que a formação dos professores passa por questões básicas relacionadas à filosofia e às expectativas profissionais de cada um. Observando as *normalistas* em época de conclusão de curso, Cecília questiona se realmente elas estariam preparadas para a dura realidade das escolas públicas, se saberiam as dificuldades que as aguardavam:

¹⁴“Educação com ‘e’ pequeno...”, *Diário de Notícias*, 27 de março de 1931. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 19-21.

¹⁵“Questão de educação”, *Diário de Notícias*, 5 de fevereiro de 1932. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 29-31.

¹⁶“O destino das esperanças”, *Diário de Notícias*, 1 de maio de 1932. In: Meireles, 2001, v. 4, p. V.

[...] essas jovens chegam à formatura sem a visão do problema que as espera, sem compreensão, nem intuição, nem paixão pela psicologia infantil, para a qual, no entanto, terão de constantemente apelar.

Falta de vocação? Falta de estímulo? Orientação defeituosa?

Não se sabe. Mas é alguma coisa que interessa, e em que se deve pensar.¹⁷

Os ideais do magistério, principalmente para aquelas que lidariam com crianças pequenas, precisavam estar bem definidos na alma dessas novas professoras, acendendo-lhes o ânimo frente às dificuldades e alimentando-as com o sorriso e a esperança dos rostos infantis.

¹⁷ “O professor moderno e a sua formação”, *Diário de Notícias*, 26 de junho de 1930. In: Meireles, 2001, v. 3, pp. 131-2.

¹⁸ “Questões de liberdade”, *Diário de Notícias*, 27 de março de 1931. In: Meireles, 2001, v. 1, pp. 23-4.

¹⁹ A trajetória de Francisco Campos e a reforma educacional por ele proposta foram analisadas no livro de nossa autoria *Educação brasileira, 500 anos de história*. Rio de Janeiro: Consultor, 1996, p. 478.

~ 3. Educação e liberdade

Mais de uma vez temos dito — é preciso repeti-lo sempre — que o principal problema da educação moderna é a liberdade humana, no seu mais grandioso sentido. [...] Num regime como o que desejamos, os homens adquirem sua liberdade por meio, justamente, da educação. É preciso facilitar-lhes a evolução, o desenvolvimento, as capacidades. [...] esperávamos uma reforma de finalidades, de ideologia, de democratização máxima do ensino, de escola única, — todas essas coisas que a gente precisa conhecer e amar, antes de ser ministro da educação.¹⁸

Na Revolução de 1930, Francisco Luís da Silva Campos, natural de Minas Gerais, foi convidado por Getúlio Vargas para ocupar a recém-criada Pasta da Educação e Saúde Pública. Promoveu a reforma do ensino de abril de 1931. De 1935 a 1937 exerceu as funções de Secretário da Educação do Distrito Federal. Com o golpe de Estado de 10 de novembro de 1937, assumiu o Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores do Estado Novo — de cuja Carta Constitucional foi o maior autor —, ali permanecendo até 1943.¹⁹

Cecília Meireles havia depositado muitas esperanças na reforma proposta por Francisco Campos, mas, infelizmente, ela não trouxe as inovações esperadas, ao contrário, “nos coloca nas velhas situações de rotina, de cativo e de atraso que aos olhos atônitos do mundo proclamarão, só por si, o formidável fracasso da nossa malograda revolução”.

~ 4. Educação e paz

O sonho de paz sobre a terra descansa nesse intuito comovedor de tornar iguais todos os homens a partir do instante neutro da infância, dentro da neutralidade da escola.

A escola tem de ser o lugar de reunião daqueles que se preparam para a arte difícil de viver. Seria lamentável que, nesse convívio preliminar, se impusessem divergências e desigualdades, favorecendo e desfavorecendo o princípio de um mundo que desejamos harmoniosamente formado, numa coerência admirável de todos os seus elementos.²⁰

Ao discorrer sobre a preocupação da época com os movimentos de educação popular, Cecília Meireles ressaltou a importância da educação para todos como forma de garantir melhores condições na batalha pela vida das classes menos favorecidas. A escola ganhou, no ponto de vista da educadora, papel de destaque. Seria ela a instituição responsável pelo oferecimento de oportunidades iguais, como promotora de mudança social, local que “ofereça a todas as crianças iguais possibilidades de efetuar sua adaptação ao mundo sem tiranias e sem humilhações”.

Os movimentos populares pela educação de jovens e adultos, a briga por uma escola pública de qualidade, a preocupação com o atendimento integral da criança, trazendo para a escola os mais modernos estudos científicos voltados para o desenvolvimento infantil, faziam parte das preocupações dos educadores que dese-

²⁰ “Educação”, *Diário de Notícias*, 6 de dezembro de 1931. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 27-8.

javam uma educação melhor e mais abrangente para a nossa juventude e que acreditavam que a educação poderia ser um forte elemento de ascensão social. É bom lembrar que, à época de Cecília, nossas escolas públicas eram de grande qualidade e o ensino particular ainda engatinhava, atendendo somente àqueles que não conseguiam, por deficiências em sua formação, ingressar no ensino público.

O ufanismo pedagógico apresentou, durante muito tempo, a educação como a ponte possível, que forneceria aos menos favorecidos as condições e ferramentas, para que entrassem, em igualdade de condições, no competitivo mundo econômico.

~ 5. O lar e a escola

[...] a criança dispõe de dois meios que sobre ela atuam poderosamente: a escola e o lar. (Vamos admitir como *lar* a própria vida social, e não somente o convívio da família.) [...] E pensávamos: se educamos a criança, contando apenas com a cooperação da escola, iremos atirá-la a um mundo inadequado, impróprio para a sua vida.²¹

A educação moderna, para ser uma realidade viva, depende do entendimento de professores e pais, de modo que a obra da escola e do lar se unifique numa comum intenção.²²

Encerrando o ano letivo [...], uma certeza levaram os professores, bem nítida, a respeito da moderna orientação educacional: a da necessidade de se aproximarem, cada vez mais, pais e professores, e de se dar uma diretriz harmônica ao ambiente infantil, no lar e na escola.²³

A escola moderna é francamente aberta ao público. O seu maior desejo é estabelecer o contato de pais e professores, para que ambos dêem o melhor e mais bem orientado esforço ao serviço da criança.²⁴

A importância da relação lar/escola está registrada na Constituição Brasileira (1988):

²¹ “Educação – palavra imensa...” *Diário de Notícias*, 7 de dezembro de 1930. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 65-7.

²² “Professores e pais”, *Diário de Notícias*, 16 de setembro de 1930. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 113-4.

²³ “Relação entre o lar e a escola”, *Diário de Notícias*, 7 de janeiro de 1931. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 115-7.

²⁴ “Um por todos e todos por um”, *Diário de Notícias*, 7 de junho de 1932. In: Meireles, 2001, v. I, pp. 247-8.

A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.²⁵

Este texto substituiu a forma anterior, que estabelecia que a educação “é direito de todos e dever do Estado, e será dada no lar e na escola”. A vida moderna, com a inclusão cada vez maior da mulher no mercado de trabalho, tem obrigado a que a escola assuma algumas atribuições que sempre foram realizadas pela família. A consolidação de valores e princípios, as regras básicas de convivência e cidadania, as questões relacionadas a parâmetros morais, antes delegadas exclusivamente às famílias, passam agora a constituir-se temas de discussão no âmbito escolar. As expectativas das famílias – na busca de melhores opções educacionais para seus filhos e na escolha de instituições que apresentem embasamento filosófico compatível com seus ideais e aspirações – tornam imprescindível uma relação atuante entre família/escola, até para a proposição de resolverem juntas problemas comuns.

Cecília Meireles destacou em seus escritos que é necessário que escola e família trabalhem juntas em benefício das crianças e jovens. O trabalho iniciado na escola deve ser acompanhado e desenvolvido também com o apoio dos pais. Ao lançar sobre a escola as dificuldades de seus filhos, sem conhecer ou acompanhar como se desenvolve a sua vida escolar, os pais estarão conhecendo apenas uma parte do problema. Ao mesmo tempo, remeter à família a culpa do fracasso escolar de seus alunos, eximindo-se de qualquer responsabilidade, torna a escola menor, não assumindo o seu papel de educar de forma integral, não contemplando, além do aspecto cognitivo, o afetivo, um dos principais pontos de sucesso ou fracasso.

²⁵ Constituição: *República Federativa do Brasil*. 1988, pp. 137.

~ 6. O bom professor

Ser professor é como ser artista: não se faz; já se nasce...²⁶

E ter coração para se emocionar diante de cada temperamento.

E ter imaginação para sugerir.

E ter conhecimentos para enriquecer os caminhos transitados.

[...] Saber ser poeta para inspirar.²⁷

Há uma quantidade infinita de coisas inúteis para a vida: o professor deve tê-las à margem. Mas há uma porção de coisas essenciais para a formação humana: o professor deve conhecê-las todas, praticá-las, integrá-las, em si, vivê-las!²⁸

A primeira coisa que empolga o aluno, quando posto em contato com o professor, é o prestígio moral que deste irradia. Esse prestígio determina imediata e definitivamente a sua autoridade, isto é, a sua possibilidade de conduzir com doçura e entusiasmo as vidas que lhe são entregues.²⁹

O fim das escolas normais foi um baque na educação brasileira. O primeiro sintoma dessa tragédia pedagógica foi a transformação das eficientes Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras em Faculdades de Educação. Houve perda de qualidade. Depois, com a Lei nº 5.692/71, abriu-se caminho para a destruição das tradicionais Escolas Normais, trocadas por nada mais expressivo. E nessa fúria aparentemente transformadora, agora os Institutos de Educação cedem vez aos charmosos Institutos Superiores de Educação, produtos da Lei nº 9.394/96, num lamentável exercício periférico de troca de nomes, sem que se alcance o âmago da questão.

Por que falta entusiasmo nos cursos de formação de professores? E por que eles são os últimos onde ocorrem mudanças fundamentais? Onde está o magistério como sacerdócio, tão valorizado por

²⁶ “Professoras de amanhã”, *Diário de Notícias*, 8 de julho de 1930. In: Meireles, 2001, v. 3, pp. 133-5.

²⁷ “Qualidades do professor” [1], *Diário de Notícias*, 10 de agosto de 1930. In: Meireles, 2001, v. 3, pp. 147-8.

²⁸ “Qualidades do professor” [2], *Diário de Notícias*, 16 de agosto de 1930. In: Meireles, 2001, v. 3, pp. 151-2.

²⁹ “Formação do professor” [1], *Diário de Notícias*, 24 de agosto de 1930. In: Meireles, 2001, v. 3, pp. 163-4.

Cecília Meireles? O estímulo à mais importante das profissões segue numa nítida tendência decrescente, sem que se sinta das autoridades oficiais qualquer esforço mais sério no sentido de estancar o processo – e revertê-lo rapidamente.

Houve em cada mudança um currículo mais atraente? Os salários foram dignificados de acordo com as habilitações alcançadas?

É claro que se pode esperar melhores dias para a formação e o aperfeiçoamento do magistério, com as conseqüentes e naturais repercussões em seus planos de carreira. Os salários terão de ser dignificados, de todo jeito.

Se o próprio sistema não apresenta uma proposta concreta e harmônica a respeito do que se espera de um curso de magistério, o que aguardar das autoridades enclausuradas em gabinetes refrigerados? E sem o menor conhecimento prático do que se deveria ou poderia fazer numa sala de aula – ou até mesmo fora dela, com o emprego hoje possível de surpreendentes tecnologias educacionais.

Cecília Meireles, em sua época, valorizava os professores dedicados e que colocavam como seu maior objetivo o atendimento a seus alunos. Hoje, o exercício do magistério é considerado uma profissão como outra qualquer e que precisa proporcionar a quem a exerce as condições mínimas de qualidade de vida, onde se inclui o sustento, a moradia e a possibilidade de realização de cursos de atualização e aperfeiçoamento. Esta ainda não é a realidade da educação brasileira.

~ 7. Novas tecnologias

Um país novo, mas de intensa capacidade evolutiva, como o Brasil, não pode deixar de se instruir com as experiências já verificadas em outros pontos da terra – para aproveitar com os bons exemplos de umas, e acautelar-se dos desastres de outras.³⁰

³⁰ “Professores e estudantes”, *A Manhã*, 9 de agosto de 1941. In: Meireles, 2001, v. 5, p. 2.

Cecília Meireles, há sessenta anos, apresentava a importância do conhecimento sobre as novas experiências educacionais que aconteciam em outros países. Ressaltava, porém, a importância fundamental da avaliação “para aproveitar os bons exemplos de umas, e acautelar-se dos desastres de outras”.

A adoção pura e simples de teorias e tecnologias estrangeiras não garante o êxito de novas experiências pedagógicas. É preciso que sejam levadas em consideração as características peculiares de cada região, os fundamentos filosóficos e sociais de cada povo, a diversidade e riquezas culturais. A própria educação à distância não é uma metodologia recente. Tem pelo menos 200 anos, daí não ser estranha à realidade de um país de cultura milenar, como a China, que hoje treina 1,5 milhão de trabalhadores via satélite.

O grande desafio brasileiro é levar educação de qualidade através de 8,5 milhões de quilômetros quadrados, em que há regiões zeradas em educação – a zona rural é uma tragédia em matéria de educação. Como é que não estamos utilizando os satélites para levar educação a essa gente, alfabetização mesmo? O grande obstáculo é a falta de mentalidade, de vontade política. Ainda temos 18 milhões de analfabetos puros.

Cecília Meireles comenta, em uma de suas crônicas de viagem, que seria muito difícil a vida de um analfabeto nas cidades norte-americanas. Ali, as situações estão sinalizadas com palavras: todos os avisos, alertas, placas, propagandas, usam a linguagem escrita.

Quando pensamos no Brasil de amanhã, permanente preocupação de Cecília Meireles, temos que dar, nós todos, a contribuição indispensável para que a nossa vida possa ser melhor e para que as crianças que estão hoje nas escolas – as crianças do novo século – possam estar mais bem preparadas, e, dessa forma, ajudar o País a crescer.

~ Conclusões

A obra em prosa de Cecília Meireles, com destaque para as suas *Crônicas de educação*, nos proporciona a mesma emoção que sentimos ao ler a sua obra poética. Defensora permanente dos ideais de uma nova educação e pelos direitos das crianças e dos jovens a uma educação de qualidade, Cecília apresentava suas dúvidas quanto ao futuro de nossos estudantes, criticando de forma contundente políticos e especialistas, que se perdiam em leis e teorias, sem traçarem, efetivamente, um Plano Nacional de Educação.

Uma das maiores preocupações da educadora, presente em inúmeras crônicas, é com a formação dos professores. Pensava ela que as professoras não saíam das Escolas Normais efetivamente preparadas para o exercício do magistério. E que a vocação, os sonhos e os ideais eram colocados de lado frente à dura realidade que iriam enfrentar, sem uma base sólida de conhecimentos e ainda praticando uma educação desvinculada da realidade dos alunos e da sociedade como um todo.

A colocação das crianças em destaque – como centro de todo o processo educativo – é um outro ponto enfatizado; poeticamente, a educadora afirmava na crônica “A escola para as crianças”, publicada no *Diário de Notícias*, em 23 de novembro de 1930: “Escola não é um edifício, não é um corpo docente. Escola é um conjunto de crianças.” Elas deveriam ser o foco das atenções, do estudo dos professores, que deveriam compreendê-las integralmente, segundo os postulados da Escola Nova.

Cecília Meireles percorreu sobre todos os temas educacionais: métodos, especialistas, professores, livros, arte, leis, reformas, crianças, adolescentes, política, liberdade, escola, literatura infantil, educação comparada (como resultado de suas viagens pelo mundo), a importância da família, pois, como dizia: “Tudo, em suma, é sempre uma questão de educação.”

Já não mais desejo andanças;
tenho meu campo sereno,
com aquela felicidade
que em toda parte buscava.
O tempo fez-me paciente.
A lua, triste mas doce.
O mar, profunda, erma e brava.³¹

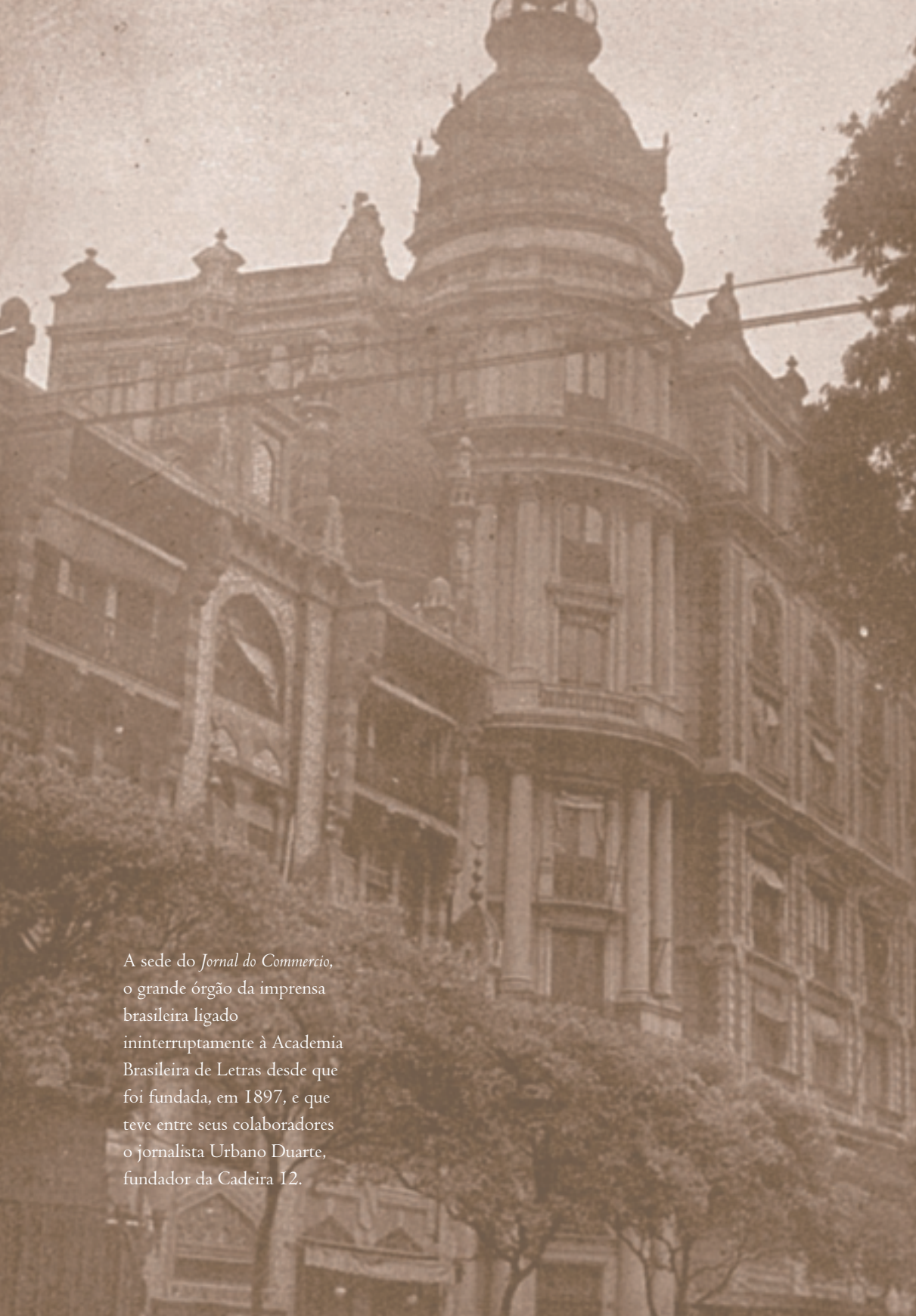
~ Referências bibliográficas

- BRASIL. Constituição: República Federativa do Brasil – Capítulo III – Seção I – Da Educação – Art. 205. Brasília: Senado Federal, 1988, p. 137.
- GOUVÊA, Leila V.B. “A capitania poética de Cecília Meireles”. *Cult* Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n. 51, ano V, outubro, 2001, pp. 41-7.
- LOBO, Yolanda Lima. “Memória e educação: O espírito vitorioso de Cecília Meireles”. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, Brasília, v. 77, n. 187, set./dez., 1966, pp. 525-45.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de educação*. Volumes I a 5. Obra em Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.
- _____. *Poesia Completa*. Volumes I e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.
- _____. *Verdes reinos encantados*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988.
- MONTELLO, Josué. “A última batalha do Modernismo”. *O Modernismo na Academia – Testemunhos e documentos*. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1994. pp. 245-51.

³¹ “Narrativa”,
Vaga música, in
Poesia Completa,
v. I, p. 433.

MORAES, Juneldo. “Cecília Meireles”. *A União* (João Pessoa),
Dois, nov./2001, p. 13.

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



A sede do *Jornal do Commercio*,
o grande órgão da imprensa
brasileira ligado
ininterruptamente à Academia
Brasileira de Letras desde que
foi fundada, em 1897, e que
teve entre seus colaboradores
o jornalista Urbano Duarte,
fundador da Cadeira 12.

A Academia Brasileira e o *Jornal do Commercio*

JOÃO LUSO

O *Jornal do Commercio* não tem apenas como toda a imprensa, acompanhado a Academia Brasileira de Letras. A ela, e desde a sua fundação, o já então chamado Velho Órgão se ligou por vínculos de inteligência e afeto que, nem por um só momento, haviam de se desprender. Por um esforço e um sentimento comum logo as duas Casas, a de Pierre Planchet e a de Machado de Assis, confraternizavam. Do *Jornal do Commercio* se dizia que era o Senado da Imprensa; a Academia vinha a ser o Senado das Letras. Se percorrermos as coleções da folha em outros tempos tão avara do espaço para homenagens e encômios, veremos que, para a Ilustre Companhia, sempre as suas colunas se dilataram generosa e prazenteiramente. Para ela se reservavam ali adjetivos de raro emprego e só para ocorrências ou personagens excepcionais; e, certamente, algumas fórmulas de louvor que nunca haviam logrado acesso àquelas páginas severas, agora para lá subiam, por se tratar da Sociedade Insigne de que Medeiros e Albuquerque fora o primeiro inspirador e Lúcio de Mendonça, como tantas vezes se tem dito ou insinuado, o verdadeiro fundador.

Pseudônimo de Armando Erse (1875-1950), português radicado no Brasil. Contista, teatrólogo, jornalista, colaborador em diversos periódicos paulistas, entrou para o *Jornal do Commercio* em 1901. Foi membro da ABL, da SBAT e correspondente da ABL. O artigo aqui publicado saiu na *Ilustração Brasileira* – Dezembro de 1946.

Donde poderia vir, para as relações entre o jardim de Academos e o luminar da Imprensa, tal aproximação e conformidade? Se bem conseguimos informar-nos, não havia, nos primeiros tempos da Academia, redator efetivo do *Jornal*, eleito ou candidato à imortalidade. Só um colaborador, com seção e dias certos: Urbano Duarte, autor dos folhetins de domingo, “Sem rumo”, que, reunidos em volume, haviam de compor a única obra publicada e propriamente literária do escritor: *Humorismos*. E Urbano nada influía na orientação ou nas simpatias da folha. Pouquíssimo por lá aparecia. Mandava as crônicas aos sábados; mandava cada mês receber os duzentos ou duzentos e cinquenta mil réis da colaboração — e a isso se reduziam, pelos modos, as relações entre o homem de letras e a casa para a qual, um dia por semana, trabalhava. Quanto ao diretor de então, José Carlos Rodrigues, parece que uma só vez Urbano teve com ele aproximação deveras significativa. Por sinal que sendo história pouco divulgada, valerá talvez a pena recordá-la.

A propósito de qualquer coisa ocorrida em Mato Grosso, surgiu no rodapé dominical a pilhéria que negava, com argumentos do gênero, a existência daquele Estado brasileiro. — Não, não havia Mato Grosso! Quem, algum dia, lá fora? Quem, realmente, de lá viera? Era um mito como a Fênix e que algumas pessoas tomavam ou fingiam tomar a sério. Ou então, uma espécie de convenção para fins políticos, mandatos, comissões, empregos... — E por aí fora. Mas Urbano, embora ninguém o soubesse e talvez ele próprio, por vezes, o esquecesse, era major de artilharia; o Ministro da Guerra, o severíssimo General Cantuária, detestava facécias em questões de brasilidade; e, na segunda-feira, baixava-se de uma ordem do dia que mandava o major Urbano Duarte recolher-se dentro do menor prazo possível, ao regimento aquartelado em Corumbá. Para o folhetinista não poderia haver maior surpresa nem desastre maior. Valeu-lhe José Carlos Rodrigues, o qual, logo informado do que se passava, mandou chamar o seu colaborador e, depois de breve conversa, partiu a toda

a pressa para o Ministério da Guerra. Cantuária mostrou-se a princípio irredutível e quis, por sua vez, deitar ironia: que não o movera a intenção de punir um oficial e ao mesmo tempo homem de letras tão distinto; desejara apenas revelar-lhe alguma coisa por ele estranhamente ignorada: que Mato Grosso existia, de fato. Mas Rodrigues insistiu e tudo por fim se arranjou, sem outro revés para o cronista de “Sem rumo”, se não o impedimento de gracejar – pelo menos dentro daquele Governo – com o mapa da República.

Ora, dado o caráter do seu trabalho e com a sua falta de assiduidade na redação, bem pouco o acadêmico nº I do *Jornal do Commercio* influiria, mesmo que em tal pensasse, para a espécie de afinidade, parentesco intelectual e cordial, formado entre as duas instituições. A verdade é que as duas se pareciam a ponto de se irmanarem. Assim o *Jornal* ia seguindo, uma a uma, as sessões acadêmicas de certa solenidade ou relevo no Pedagogium, na *Revista Brasileira*, no Ginásio Nacional, na Biblioteca Fluminense, no Gabinete Português de Leitura, finalmente no Petit Trianon. Até hoje, só o *Jornal do Commercio* tem dado sistematicamente e na íntegra a resenha que recebe das reuniões de quinta-feira. Só ele publica, textualmente também e no dia imediato, os discursos das recepções acadêmicas. Não se trata, certamente, de um privilégio explícito, só a ele concedido. Outras folhas que o solicitassem, sem dúvida, o obteriam. Apenas o velho órgão não precisa de o reclamar; ele lhe vem, como veio sempre, pela lei das solidariedades espontâneas e pela ordem natural das coisas. Do *Jornal do Commercio* partiu um dos maiores e mais rápidos triunfos que algum acadêmico já obteve no campo da livraria. Foi o caso do *Canaã*. Graça Aranha, escritor ainda bem pouco conhecido, voltou, dessa vez da Europa, tendo por companheiro de viagem José Carlos Rodrigues. De simples conhecimento, passaram as suas relações, durante a travessia, a certa intimidade, um princípio de amizade. Aparecia então o romance. Rodrigues recomendou-o, com particular interesse, a Félix Pacheco. Fé-

lix, num daqueles arrebatamentos magnânimos que até o fim lhe traduziram o temperamento de poeta, elevou *Canaã* aos, por eufemismo, chamados carrapitos da lua. O artigo apareceu, pela mais honrosa e sensacional das exceções, na primeira página do jornal. Houve uma verdadeira corrida às livrarias; e, em três ou quatro dias, a edição se esgotava. Não se discute aqui o valor da obra. Assinala-se um fato eloqüente, mais nada.

Medeiros e Albuquerque, só por ocasião do seu exílio voluntário, após o malogro da campanha presidencial pró-Rui, assumiu, na velha casa, sendo já Félix secretário da redação e de fato redator-chefe, uma tarefa determinada e periódica. Mandava de Paris, semanalmente, uma correspondência que constituía autêntica novidade no jornalismo brasileiro e creio que na imprensa diária do mundo. Eram resumos das mais notáveis obras literárias que iam aparecendo na Europa, na América. Assim um romance se transformava num conto, e uma peça numa narrativa de coluna e meia a duas colunas. Eram sínteses admiráveis, já pela dificuldade, que venciam, de nada de interessante suprimirem ou deixarem indeciso, já pela maneira como interpretavam, em linguagem modelarmente clara, a índole conceituosa, a organização técnica, o estilo, finalmente a razão de ser do grande êxito primitivo. De volta ao Brasil, aceitou Medeiros e Albuquerque a seção dos “Livros novos”, que outro acadêmico da primeira hora, José Veríssimo, por bastantes anos e com solene autoridade, ocupara. E ao processo mais que sisudo, rígido por vezes, de Veríssimo, sucedeu a fácil desenvoltura, a vivacidade luminosa de Medeiros, crítico, em verdade, bem diverso daquele e que só por excesso de benevolência pecaria.

Félix Pacheco, que chegou a diretor único do *Jornal do Commercio*, fez parte de várias diretorias do Petit Trianon, inclusivamente como Secretário-geral, e se não desaparecesse tão cedo, a presidência lhe seria entregue automaticamente, a bem dizer – e por unanimidade. Lá estava também Victor Viana, por bem pouco tempo, infelizmente, mas

com firme e nítido destaque. E hoje um dos colaboradores titulares e infalíveis da nossa folha é, na Academia, uma das figuras de mais sole-
ne estirpe e pelo saber mais respeitadas: Afonso de E. Taunay.

Tendo voltado aos colaboradores, falaremos – e já realmente devíamos ter falado – de Constâncio Alves, o qual, muitos anos antes de feito imortal, sobremaneira se ilustrara na seção de após as “Várias”, intitulada “Dia a dia”, que mais tarde passava para o rodapé e para quinta-feira, chamando-se então “A semana” e por baixo “Dia a dia”. Nas duas crônicas ele ganhou foros de cultor inigualável da feição espirituosa que os franceses chamam *pince-sans-rire*. Em Constâncio, porém, não envolvia ela maior malícia, nem tinha fundo agressivo; e só nas polêmicas, pela serenidade mesma e a irrepreensível cortesia das réplicas se tornava deveras temerosa. Foram naquelas quintas-feiras que apareceram os capítulos – carinhosamente recolhidos por Afrânio Peixoto e por ele incluídos nas edições da Academia – do segundo e último livro do grande bibliófilo e grande bibliógrafo: *Santo Antônio*. Membros correspondentes da Academia foram: Jaime de Séguier, que por alguns lustros manteve as duas seções: “Ver, ouvir, contar” e, com o pseudônimo Alter Ego, o “Jornal dos jornais”; Alberto de Oliveira que, com Agostinho de Campos, enviou com impecável pontualidade, à nossa edição vespertina, os finos, leves, alados comentários dos “Pombos correios”; Antônio Correia de Oliveira, sem fôlego de prosador – não fosse ele tão alto e produtivo poeta – que lhe permitisse animar, além de três ou quatro crônicas, a sua contribuição; e desde há um ano pertence à imorredoura corporação, o autor das *Cartas sem data*, sócio efetivo da Academia das Ciências de Lisboa, ex-diretor do *Diário de Notícias*, atual embaixador português em Paris, Augusto de Castro.

Há ainda um correspondente que, faz pouco menos de meio século, se radicou e ainda hoje, como Deus é servido, milita no *Jornal do Commercio*. Desse, porém, acho eu que não vale a pena falar.

Afrânio Peixoto,
retratado pelo pintor
português Eduardo Malta.
Acervo da ABL.



Obras Completas de Afrânio Peixoto

FRANCISCO VENANCIO FILHO

Quando se contemplam os 25 volumes das Obras Completas de Afrânio Peixoto ocorre necessariamente a observação de Medeiros e Albuquerque: “Um crítico literário do século XXI, poderá, sem esforço, demonstrar que o nome Afrânio Peixoto não corresponde jamais a uma determinada individualidade: era o pseudônimo de um grupo de homens de ciências e letras.” E acrescentava, lembrando o que se dá na Inglaterra com a advocacia: “Esse pequeno mas admirável cenáculo tem publicado livros de poesia, ciências, literatura, sem revelar quais os verdadeiros autores, dando a todo o nome social da firma: Afrânio Peixoto.”

Os 25 volumes agora editados pela Casa Jackson correspondem apenas à obra literária. O que ficou de fora daria outro tanto, de quem realiza mais que o prólogo de “nenhum dia sem uma linha” (seria mais bonito em latim?), porque tudo quanto escreveu, reduzido a números estatísticos, tão da moda, seria mais de uma linha por hora, no intervalo que vai do aparecimento da *Rosa mística*, em 1900,

Ensaísta, biógrafo, engenheiro e professor (1894-1946), autor de estudos pioneiros sobre Euclides da Cunha. Escreveu este artigo ao sair a Obra Completa de Afrânio Peixoto (25 volumes), pela W. M. Jackson, Inc. Editores, em 1944. Graças a Alberto Venancio Filho, que o encontrou no seu arquivo, é agora publicado.

ao volume *É* ou ao *Breviário da Babia*, prestes a sair. E entretanto, nem sequer tem datilógrafo ou máquina de escrever privativa. Tudo saiu da sua dadivosa mão esquerda, com caneta-tinteiro, que assombrou, por inédita, os seus examinadores, no famoso concurso para a Faculdade de Medicina em 1906. E saiu, como se fosse sempre de pena nova, na expressão feliz de Carlos Sussekind de Mendonça, tal é a clareza e simplicidade do estilo, o mesmo de sua conversa, aquela conversa de que tem o privilégio e que é responsável por tantos atrasos e impontualidade de seus amigos, culpa inexplicável em quem pratica, entre nós, o pecado da pré-pontualidade...

Podemos realizar, agora, facilmente, um périplo completo, na mais encantadora das viagens, pela mais variada, mais opulenta, mais culta obra literária, até hoje, escrita por autor brasileiro.

Polígrafo completo, nenhum gênero lhe foi estranho. Romances? Foi por um deles que pagou a promissória da eleição acadêmica, feita à sua revelia, por Mário de Alencar... São todos deliciosos romances, simbólicos, cortes psicológicos e sociais. Foi pena que nem todos os símbolos se completassem. Tivemos o da “Mulher e o Destino”: *A Esfinge e Razões do coração*; o da “Beleza e o Amor”: *Maria Bonita e Bugrinha*; o da “Natureza e Civilização”: *Fruta do mato e Uma mulher como as outras*, inicialmente com o título *Face de veneno*. O outro díptico, “Aventura e Sonho” – no *Desertão Atlântico* que o autor escreveu na sua imaginação – não foi transporte para a escrita, conforme o preceito de Mallarmé, tanto do seu agrado: “Tout existe pour aboutir à un livre.” Poderá dizer que nos deu, em compensação, o filme *Sinhazinha*, feito romance.

A capacidade de escritor de Afrânio Peixoto é proteiforme. Que variedade de aspectos, por exemplo, neste *Amor sagrado e amor profano*, onde a cor local de contos, como “Judith”, é de exatidão perfeita, no rigor da linguagem, no conhecimento dos detalhes da indumentária, na interpretação original de lenda bíblica. E nesse livro, onde todas as verdades do amor se permitem, não há o mau gosto de um nome

feito... “Tristão e Iseu”, com que cumpriu o voto de André Gide de todo escritor transpor um livro universal para a língua nacional, tem a atmosfera da época própria.

No gênero Ensaio, ninguém o excedeu em nossa literatura. Pela visão em profundidade com que sonda os assuntos, sem perder a graça alada e colorida, pela originalidade e bom gosto, pela sobriedade da erudição apropositada, é aí que se encontra, talvez, a maioria de suas obras-primas. *Poeira de estrada*, justamente apelidada de livro, contém os modelares discursos acadêmicos sobre Euclides da Cunha, Osvaldo Cruz, Aloísio de Castro, Alcântara Machado, pronunciados com aquele encanto inesquecível de conferencista inextinguível. E as outras conferências, como as suas sobre Euclides da Cunha, de cuja glória tem sido defensor infatigável; ou pequenas notas, todas a crescer, a quem as ler, alguma coisa. E são assim todos os outros nove, variados e múltiplos, até este último – *Indes* – em que reuniu, completando, prefácios e estudos esparsos.

Trovas brasileiras representam uma contribuição folclórica e um curioso ensaio de crítica literária. *Parábolas* são quase que máximas de pensador, lições da natureza e do homem. *Ramo de louro*, *Pepitas* e *Indes* são reuniões de ensaios vários, maiores e menores, mas todos repletos de originalidade e observações pessoais.

As suas duas paixões patrióticas estão presentes: Castro Alves e Camões, de cujas obras fez primorosas edições.

Portugal, que tanto lhe deve, se encontra nas *Viagens na minha terra* e *Maia e Estevas*, flores simbólicas, peninsulares.

Nem faltou, como subprodutos literários, e que subprodutos! – *Autos e loas* – teatro e poesia, poesia sem rima e ritmo, mas com idéias... Não esquecer também esta deliciosa antologia do *Humor*, repleta de malícia e ironia.

Completam o quadro duas vocações de Afrânio Peixoto: o viajante e o educador. Viajante que, como queria Ruskin, leva consigo a

viagem, mas viajante que sabe ver como ninguém, com cultura, imaginação histórica e literária, compreensão de cada povo e de cada índole – tudo isso nesta saborosa *Viagem sentimental*, que se lê sorvendo-a lentamente, diminuindo gradativamente a velocidade para não acabar tão depressa... O educador, síntese de sua personalidade, que tem educado, pela ação e pelo exemplo, as gerações privilegiadas do seu tempo, deu-nos “a educação da Mulher”, com o nome gracioso de *Eunice*, à maneira do livrinho de Salomon Reinach, justamente dedicado ao grande mestre Anísio Teixeira.

Por fim, como o mais breve dos títulos, uma única letra, *Ê*, realizou o seu dicionário, as suas definições, transunto de uma grande vida e de uma imensa obra.

Aos cálculos astronômicos da linda crônica de Celso Kelly pode-se acrescentar que nestes 25 volumes, em suas várias edições, há cerca de dez milhões de páginas impressas...

Depois de ler-se esta obra toda, o último volume permite uma revisão de idéias, de sentimentos, de cultura com que se retorna do périplo delicioso.

E volta-se reconhecido ao autor, pelas horas, pelos dias de repouso e encanto espiritual que lhe ficou devendo. E aos privilegiados que têm a fortuna de sua amizade, sobre a gratidão, esta pequenina alegria impura: que pena nos faz quem não gosta de Afrânio Peixoto...

PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da Revista Brasileira, fase III (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da Revista, na Travessa do Ouvidor, n. 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

CADEIRA	PATRONOS	FUNDADORES	MEMBROS EFETIVOS
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Evandro Lins e Silva
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Tarcísio Padilha
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Carlos Heitor Cony
04	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
05	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	Rachel de Queiroz
06	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Raymundo Faoro
07	Castro Alves	Valentim Magalhães	Sergio Corrêa da Costa
08	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Antonio Olinto
09	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Lêdo Ivo
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Celso Furtado
12	França Júnior	Urbano Duarte	Dom Lucas Moreira Neves
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Miguel Reale
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Pe. Fernando Bastos de Ávila
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Lygia Fagundes Telles
17	Hipólito da Costa	Sílvio Romero	Afonso Arinos de Mello Franco
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Marcos Almir Madeira
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Murilo Melo Filho
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	Ivo Pitanguy
23	José de Alencar	Machado de Assis	Zélia Gattai Amado
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Sábato Magaldi
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Eduardo Portella
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Oscar Dias Corrêa
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Josué Montello
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Geraldo França de Lima
32	Porto-Alegre	Carlos de Laet	Ariano Suassuna
33	Raul Pompéia	Domício da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	João Ubaldo Ribeiro
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	João de Scantimburgo
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Ivan Junqueira
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	Roberto Marinho
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Evaristo de Moraes Filho

COMPOSTO EM MONOTYPE CENTAUR 12/16 PT; CITAÇÕES, 10.5/16 PT.





Buquê de flores
Jan van Huysum (1682-1749).

Poemas

VERA HÜSEMANN

~ *Dia a dia inevitável poesia*

Trajetória

Ginástica sueca
aeróbica também
movimentos de qualquer época.
O mesmo vai-e-vem:
endireitar o corpo
levantar a cabeça
deixar cair as mãos.
Pés lado a lado
como se preparados
para o primeiro passo.

Ai! que cansaço!
Tanto esforço
para um dia dizer

Vera Hüsemann,
natural de
Campinas (SP),
radicada há anos
no Rio de
Janeiro, é
psicóloga de
profissão e poeta
desde a
juventude. Estes
poemas são do
livro a publicar
*Dia a dia inevitável
poesia.*

“eu ainda posso”.
Na mesmice dos movimentos
alcanço o chão
estendo o braço
estiro a mão
uma para o céu
outra para baixo.
Infinita distância
para o pouco que faço.

Ai! que cansaço!
Em gestos lassos
o movimento expõe
sua interrogação.
Quando acabar
terá parado o coração?
A dor e o amor
que caminho seguirão?

Não quero saber o que sei.
Agora os gestos existem.
Um dia me tornarei
incapaz de um passo.
Estática.
Apenas uma mulher
volatizada no espaço,
deslizando
numa nuvem qualquer.

Contradição

O coração cansado
torna menores os meus passos.
Mas desatrelada de limites
sou mulher de longos braços;
valente e destemida
hei de prolongar a vida
no surpreendente dia-a-dia
de um tempo indeterminado.
No âmagô de cada instante
hei de reter a vibração contida
e os cantares de um novo amor.
Sou uma aventureira
insisto em prosseguir viagem
no trote dos animais jovens
sem paradas até o sol se pôr.

Mas como chegar mais além
se meu coração pede descanso?
Se mal consegue sustentar
a pequena respiração
curta e breve
como o perdido instante?
Se sua batida hesitante
é apenas um vai-e-vem
cerceando os movimentos
na timidez do seu balanço?

Abril/1999.

Dizeres da inutilidade

De que valho eu agora
na tua frente parada
sorrindo na minha hora
como se estar aqui fosse nada?
 Não adianta mostrar o coração
 repetindo a mesma batida
 para fazer de conta que é vida
 o ritmo repetido em vão.

De que valem minhas mãos
se não podem te fazer carinhos?
 Não adianta abrirem-se flores
 na beira dos caminhos
 para fenecer em solidão.

De que valem minhas palavras
se não chegam aos teus ouvidos?
 Não adianta ao pássaro ter asas
 para alçar vôos perdidos.

De que valem meus olhos
se não sabem te dizer
o sentimento mais profundo?
 Não adianta mergulhar fundo
 para ferir-se entre abrolhos
 e cegar-se no mundo.

Setembro/1998.

Dizeres do desejo

Quero um novo amor
Ainda que tardio.
Quero estar contida
no círculo de dois braços,
meu coração clamando por outro.
Presa e liberta das voltas do mundo,
das antigas lágrimas esquecida,
distante dos meus cansaços,
quero viver o momento fugidio
o breve instante
a plenitude atingida.
Quero o calor dos gestos
num hausto profundo
de retorno à vida.

Dezembro/1998.

Dizeres eróticos

Quero te fazer o carinho maior
e também o menor,
o carinho mais desejado
e também o nunca pressentido.
Quero descobrir um gesto inusitado
e no teu corpo inventar
um desenho jamais percorrido.
Minhas mãos serão suaves,
minha face há de roçar
tua fronte e teus pés,
descendo num único movimento

até alcançar o ritmo consentido.
Nesse momento singular,
ligados pela mesma cadência,
numa fração de tempo
chegaremos ao infinito.
Um no outro será o nosso espaço.
Jamais haverá distância
após tão profundo abraço.

Junho/1998.

Dizeres da entrega

Foi preciso andar
a vida inteira.
Machucar os pés pelos caminhos
roçando por tantos espinhos.
Atravessar terras e águas
apascentando minhas mágoas.

Aqui estou agora
na tua frente
parada.
Fim do meu destino.
Tem sentido nesta hora
a longa caminhada.
Posso descansar,
entregar meu coração
e na tua mão deixar
o ritmo das batidas.
Cheguei aonde queria.
Aqui estou agora

na tua frente
ancorada.

Novembro/1998.

Um dia, que não sei...

Não me ensinaram o catecismo
nem mesmo hinos.
Não aprendi gestos de reverência
nem rituais religiosos;
pelas trilhas da ciência
meditava o sentido da Vida.
Mas ao decorrer do tempo
adivinhei distantes amigos:
Salomão, Isaías e Job.
Ruth também.
Esses e muitos outros
no silêncio das palavras
falam comigo.
Descobri que a Terra é redonda
para reunir muita gente
no mesmo redondo abraço.
Sinto-me entranhada
na natureza
e nela me desfaço.
Revestindo meu destino
percebo um halo de amor.
Um dia, que não sei,
desvendados serão meus passos
e com a Verdade me defrontarei.

Março/1999.

Momento da morte

Sua mão esmaecida
deslizou hesitante
até alcançar as minhas
e nelas ficar contida.
A mão, que se achegou
na derradeira procura,
trazia o afeto de toda a vida.
Dentro da concha que a reteve
ali ficou até o fim,
ausente e inerte
na dolorosa despedida.

No estertor do inevitável instante
eu deveria estender meu braço,
alcançar sua face
e cerrar seus olhos.

Carinho obrigatório e único
que se desfaz no espaço.

Mas como largar
a mão tão fria
que procurou meu calor?
Como abandonar
a mão que procurou as minhas
no gesto final de amor?

Junho/1999.

Poemas

IVES GANDRA MARTINS

Dois prelúdios

Para Ruth

I

Por que chegaste rio no deserto,
Se eu já tinha água
Para a longa caminhada?

Rio nascido pelo espaço,
Como surgiu a cor de seu reflexo?

Por que partiste rio indefinido,
Se eu lancei a água
Para a longa caminhada?

Rio perdido no segredo,
Como beber a sede do meu peito?

Professor de
Direito na
Escola de
Magistratura do
Rio de Janeiro,
integrador de
bancas de exames
universitários,
ensaísta, músico
e poeta. Os
poemas aqui
publicados são
do *Livro de Ruth*,
em homenagem à
esposa.

II

O mistério do amanhã,
Quem desvendará?

Condenados à morte, todos nós.

É flor
A flor nascida flor,
Pela manhã,
E murcha no amanhã?

Condenados à morte, todos nós.

O segredo da flor,
Quem revelará?

Olhar do tempo

Olhar do tempo. Como eu sinto a messe,
Safrá da terra, sem semente fora!
Ceifem a messe, que a safrá apodrece,
Tempo de sempre, que se faz de agora.
Olhar do tempo. Como eu sinto o rio,
Estrada líquida, sem outra estrada!
Bebam a estrada, que desponta o estio,
Tempo de todos, que se faz de cada.
Olhar do tempo. Como eu sinto o espaço,
Tapete imenso, sem limites ao norte!
Durmam o norte, nordeando o passo,
Tempo de vida que se faz de morte.
Olhar do tempo, como eu sinto a cruz!
Tempo de sombra, que se faz de luz.

Reflexo segundo

Eu sou o poeta que correu o mundo,
Que sentiu tristezas
E calou misérias.

Eu sou o poeta que viveu o mundo,
Que buscou respostas
E encontrou silêncios.

Eu sou o poeta que esqueceu o mundo,
Que sorriu à vida
E caminhou sozinho.

No deserto de ilusões,
Os amigos desprezaram meu falar
E eu pouco me importei.
Porque, algum dia,
Os amigos serão simples,
Serão bons
E eu perdôo os de hoje, por aqueles.

No mercado de ilusões,
As mulheres gargalharam meu olhar
E eu pouco me importei.
Porque, algum dia,
As mulheres serão puras,
Serão nobres
E eu perdôo as de hoje, por aquelas.

No templo de ilusões
Os sacerdotes romperam meu rezar

E eu pouco me importei.
Porque algum dia
Os sacerdotes serão sábios,
Serão crentes
E eu perdôo os de hoje, por aqueles.

O poeta é o mensageiro da esperança,
O poeta deve crer,
E eu creio.

Porque eu sou aquele
Que ainda sonha flores
E descobre estrelas.

Eu sou aquele
Que ainda busca anjos
Onde existem feras.

Eu sou aquele
Que ainda prega aos fortes
E defende os fracos...

Soneto das doze e das dez sílabas

Descompassado cruzo o espaço do teu tempo,
Destemperado forjo o tempo em teu espaço.
A noite cria formas, ao relento,
Descortinando anseios, que refaço.

A maturidade desde e ao fruto tendo
Em tudo o que passei, a cada passo,

Desenterrando a messe, no seu tempo,
Num tempo que se mede sem espaço.

Mormaço. Feito d' aço. Sempre escasso.
Não descobri, não desvendei e nem desvendo.
Silêncio de ti mesmo, em toque lasso.

Aquele mesmo toque, cor do vento,
Que não venta e colore todo o espaço,
Quando a verdade eterna faz o tempo.

O naufrágio

O naufrágio roubou-me o barco triste,
Silentemente, como rouba a vida.
O meu naufrágio é um mal, que mal existe,
Pois que, no fim, começa outra partida.

Anteriormente vira esta ferida,
Ferida, meu amor, que nunca viste.
Continuei capitão, que inda resiste,
Porém sem ter sentido tal descida.

O naufrágio, portanto, foi normal.
O barco triste soçobrou por frágil
Nas águas calmas, desfazendo em sal.

Depois o mar voltou a ser caminho
De um outro menos triste e bem mais ágil
E o barco triste o mar deixou sozinho.

Pelo caminho de teus olhos

O recesso intocável de tua alma
Invadi, repentina e mudamente,
Através de momento, cuja palma
Cruzou pelos teus olhos, diferente.

A profundeza longínqua foi semente
Do sucesso que trouxe após a calma.
E a conquista desfeita, docemente,
Conquistou o senhor que hoje te ensalma.

Do assalto não mais resta que o caminho,
Onde, silente, entrei, despercebido,
Cuidando retirar-me por inteiro.

Perdi-me, todavia, e não sozinho
Retomei-o, muito estranho e sem sentido,
De teu recesso eterno prisioneiro.

Pontos temporais

O vespeiro de estrelas descortina
A imensidão do espaço sideral,
Cujo segredo em pontas de platina
Resta silente, frio e natural.

O firmamento busco desde a infância
Imaginando sonhos e quimeras,
Que deixam na memória sem vacância
Pelo tempo que forma todas as eras.

O que sou no universo sem limite?
Limitado ao extremo, quedo pasmo.
Não me irrita, mas há quem não se irrita
Perante o negro e celestial marasmo?

Uns pontos temporais na imensidão
É o que os seres humanos sempre são.

Meia noite e meia lua

Meia noite e meia lua.
 No teu rosto a meia lua,
 Ao lado da noite meia.
 Longe estava a lua cheia.
 Nenhuma sombra, na rua.

Bem te via,
Como viste.
 Dois amantes contemplavam
 O mesmo noturno triste.

Teu rosto, em parte nas trevas.
Em parte na luz, teu rosto.
Sidério toque interposto
Momento da imagem nua.

Meia noite e meia lua.

Cavalos

Cavalos já foram pombos.

Domingos Carvalho da Silva

Cavalos cavalgam nuvens,
Cavalgam nuvens d'antanho.
Nuvens d'antanho despertam
Cavalgadas sem tamanho.

Cavalos cavalgam sombras,
Cavalgam sombras sem fim,
Sombras sem fim descortinam
Cavaleiros no jardim.

Cavalos cavalgam mares,
Cavalgam mares redondos,
Mares redondos desvendam
Cavalos que foram pombos.

Cavalos cavalgam campos,
Cavalgam campos e montes,
Campos e montes despençam,
Cavalos cavalgam fontes.

Cavalos cavalgam tempos,
Cavalgam tempos de fada,
Tempos de fada descobrem
Cavalos na madrugada.

Cavalos cavalgam noites,
Cavalgam noites de espaço,

Noites de espaço despontam
Cavalos mordendo o passo.

Cavalos cavalgam sempre,
Cavalgam sempre sem rito,
Gerando, seus cavaleiros,
Cavalgadas no infinito.

Reflexo

“Eu te amarei hoje e sempre”
Escrevi quando menino.
Hoje já velho e cansado
Repito o canto pretérito:
“Eu te amarei hoje e sempre.”

O tempo desfaz as forças,
Mas não desfaz o que é forte.
O tempo se torna breve,
Porém o querer eterno
Refaz as forças que restam.

“Eu te amarei hoje e sempre.”

Teus olhos

Teus olhos são imensos lodaçais
No fundo dos grandes lagos,
São os musgos seculares
Dos troncos parasitados.

E o canto enferrujado
Das ferrugens de portões,
No silêncio dos jardins,
Bóia, mudo, por teus olhos.

Imensos lodaçais estagnados,
Passados, repassados, trespassados,
Os séculos dos lagos,
Lagos grandes,
Ouvindo a eternidade,
Estagnados.

Os musgos seculares remontando
Enormes árvores, que o tempo encurva,
Os musgos se infiltrando,
Varando e revarando
Os troncos engrossados,
Pelas árvores.

E os teus olhos,
Cor de musgos,
Cor de imensos lodaçais,
Estagnando o lago dos meus olhos,
Parasitando o tronco de meu corpo,
Cantam o canto enferrujado
Das ferrugens dos portões.

Eis minha canção de sempre,
A canção verde marrom
Da conquista e da indolência,
Cujo som soa silente,

Por teus olhos, cor de musgos,
Cor de imensos lodaçais,
Onde adormecidas bóiam
As ferrugens dos portões.

Errata

~ Correções no Vol. 32 – Julho-Agosto-Setembro de 2002

Poemas de Ives Gandra Martins:

p. 297 “Dois prelúdios”

5º verso: “Como surgiu a cor do teu reflexo?”

p. 298 “Olhar do tempo”

10º verso: “Tapete imenso, sem limite ao norte!”

p. 300 “Soneto das doze e das dez sílabas”

1º verso: “Descompassado cruza o espaço de teu tempo,”

5º verso: “A madureza desce e ao fruto tendo”

p. 302 “Pelo caminho de teus olhos”

5º verso: “A profundez longínqua foi semente”

13º verso: “Retornei, muito estranho e sem sentido,”