

LITERATURA PARA QUÊ?

*

CARLOS FELIPE MOISÉS



coleção ensaios



LETRAS
CONTEMPORÂNEAS

Autor de uma vasta obra que inclui poesia, tradução, literatura infanto-juvenil e crítica literária, o paulistano Carlos Felipe Moisés traz agora a público uma série de ensaios sobre literatura e estética, com sua conhecida capacidade reflexiva e com a mestria do escritor maduro.

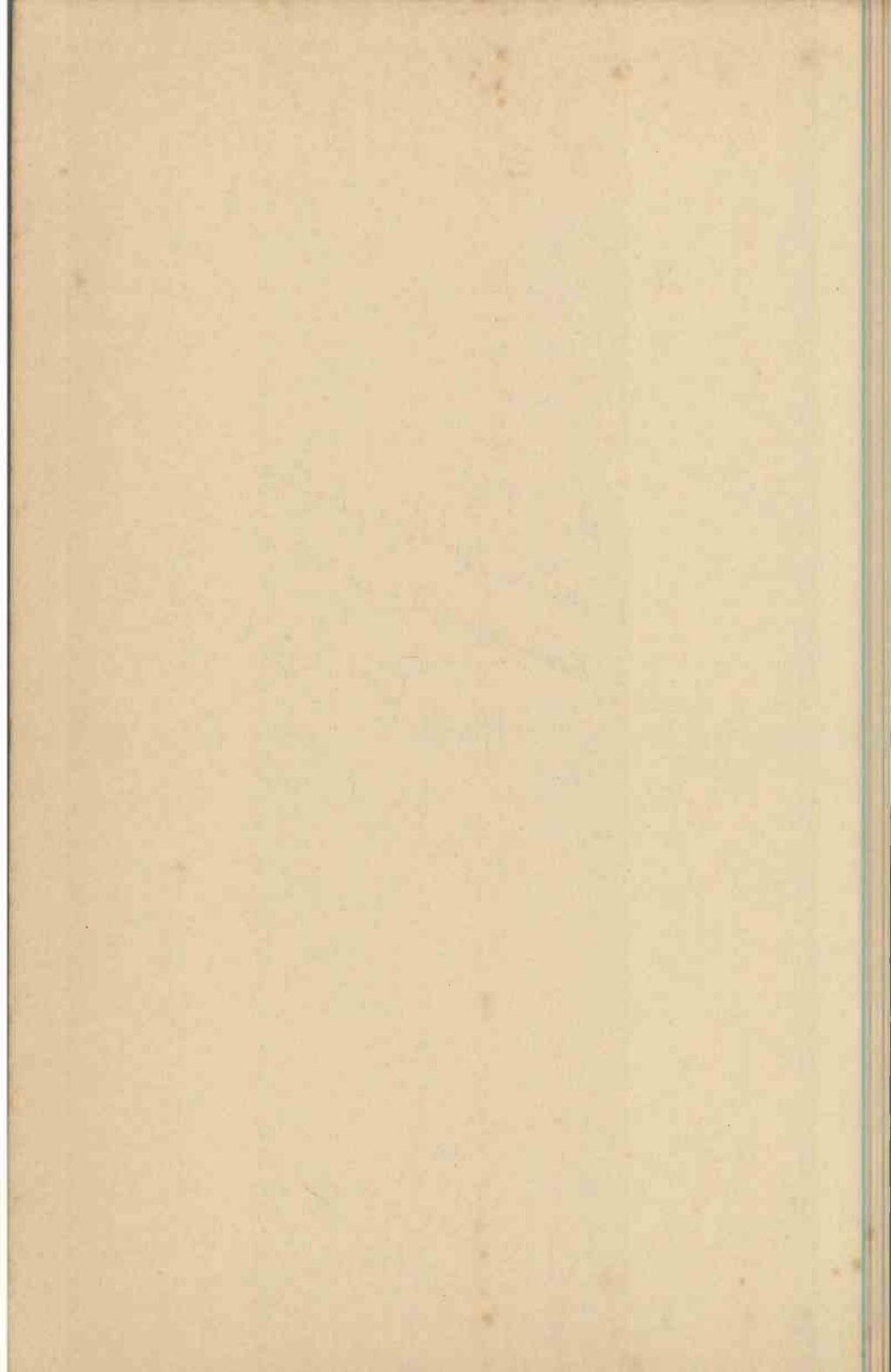
Literatura para quê? — de título sugestivo e provocativo — leva o leitor a um profundo passeio pelo universo da poesia, da ficção, da crítica literária e também da história, através de autores fascinantes como William Carlos Williams, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Julio Cortázar, entre muitos outros.

Dividido em três partes, o livro enfoca inicialmente a criação poética, depois a narrativa — em Clarice, Campos de Carvalho e Márcio Souza — e finalmente chama o leitor a uma conversa inteligente e produtiva com Cortázar, José Paulo Paes e com Marshall Berman, autor do polêmico *Tudo o que é sólido desmancha no ar*.

Além de significativa contribuição para a literatura, a obra demonstra o esforço bem-sucedido do autor no sentido de romper com a aridez acadêmica e de tornar acessível a todos os leitores a ensaística e a crítica literária de boa qualidade.

A
Francisco José Soares Leitosa
a homenagem e admiração do
Carlos Cliford

SP 21/1/97



CARLOS FELIPE MOISÉS

LITERATURA PARA QUÊ?
ENSAIOS

 **LETRAS**
CONTEMPORÂNEAS

COLEÇÃO ENSAIOS
Volume III

©1996, CARLOS FELIPE MOISÉS

CAPA

FÁBIO BRÜGGEMANN
SOBRE RETRATO DE BAUDELAIRE
(c. 1847) POR GUSTAVE COURBET

PLANEJAMENTO GRÁFICO
LETRAS CONTEMPORÂNEAS

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
FERNANDO C. SANTOS JR.

REVISÃO
PIERO ANGARANO

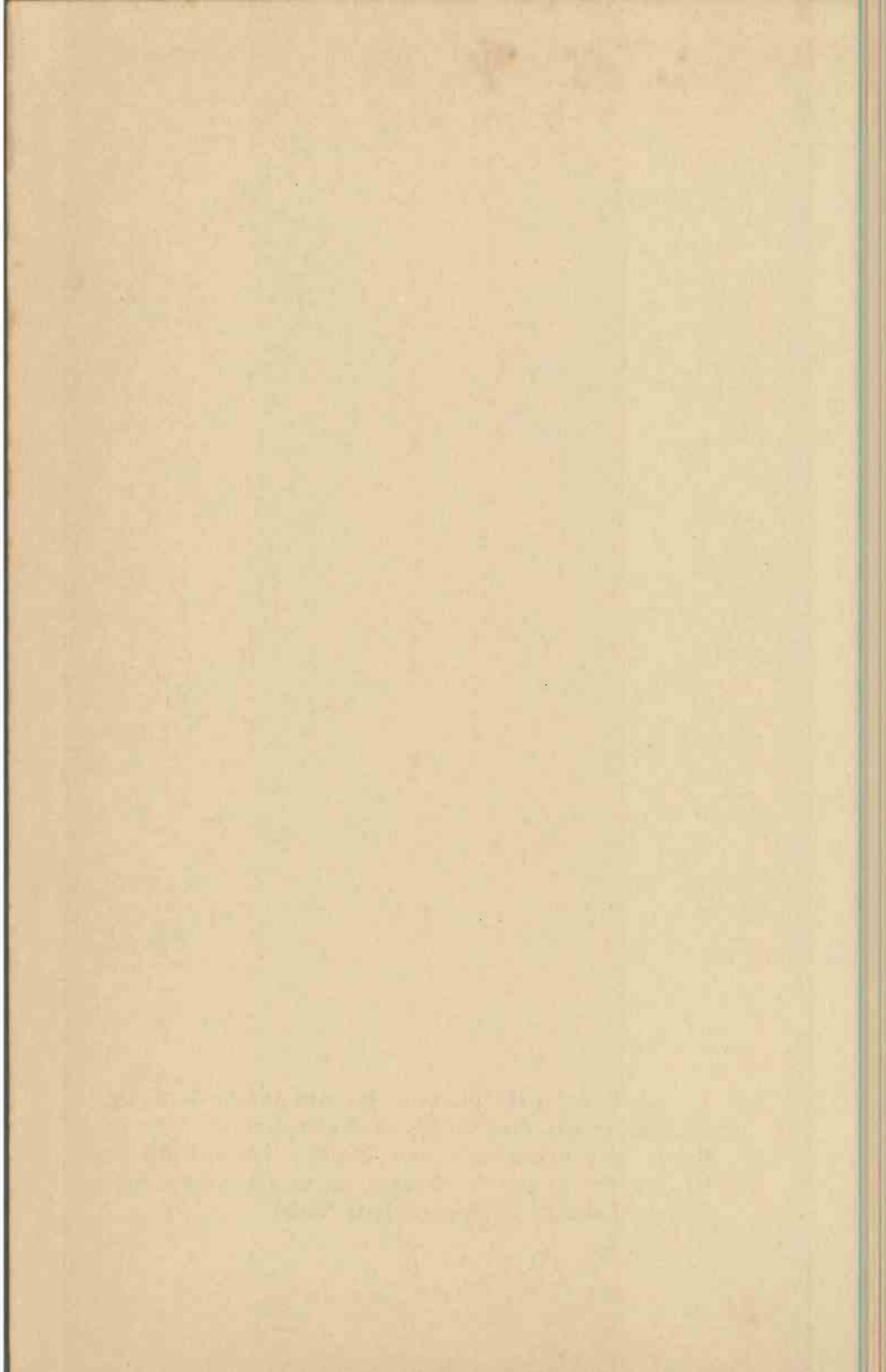
CONSELHO EDITORIAL
PÉRICLES PRADE
FÁBIO BRÜGGEMANN
ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART

ISBN 85-85775-13-0

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À
LIVRARIA E EDITORA OBRA JURÍDICA LTDA.
R. PRES. COUTINHO, 311 - BLOCO B - 11º ANDAR - CEP 88.015-321
CAIXA POSTAL 3201 - CEP 88.010-970 - FLORIANÓPOLIS/SC
TELEFONE/FAX (048) 223-0945

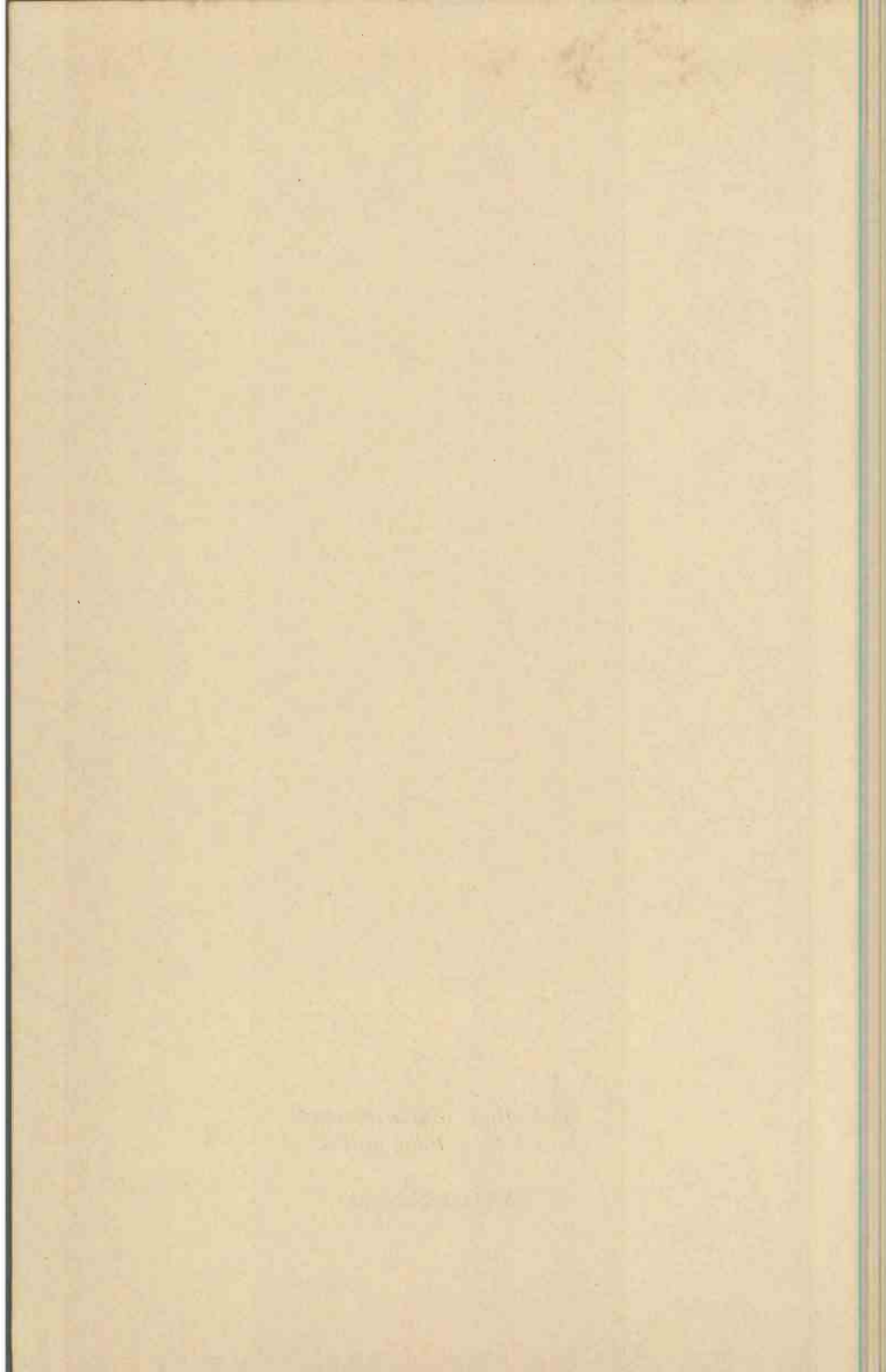
1 9 9 6

Para Alicia B. Edwards, Augusto Massi, Décio de Almeida Prado, Edson Paes de Mello, Geraldo Galvão Ferraz, Jacyra Octaviano, João Moura Jr., José Carlos de Vasconcelos, Kleber de Almeida, Laerte Fernandes, Nilo Scalzo, Oswaldo Mendes & Wladir Nader



*The nothing that is not there
and the nothing that is.*

Wallace Stevens



SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR / 11

INTRODUÇÃO

Passageiro Clandestino / 13

PRIMEIRA PARTE

POÉTICA DOS OLHOS

Williams, João Cabral e a tradição lírica / 23

TRADIÇÃO REENCONTRADA

Lirismo e antilirismo em João Cabral / 33

DO SUBLIME AO COTIDIANO

A trajetória de Vinícius de Moraes / 47

PRAÇA DE CONVITES

Drummond e a mineração do outro / 61

SEGUNDA PARTE

A TRIBO, A LUA, A VACA, A CHUVA & O PÚCARO

A literatura marginal de Campos de Carvalho / 73

CRAZY GALVEZ & MAD MARIA

Literatura e entretenimento em Márcio Souza / 89

FICÇÃO EM CRISE

Aspiração metafísica em Clarice Lispector / 103

TERCEIRA PARTE

AUTOR E PERSONAGEM

Cortázar, Berkeley, Primavera e Nicarágua / 117

MEIA PALAVRA INTEIRA

Entrevista com José Paulo Paes / 125

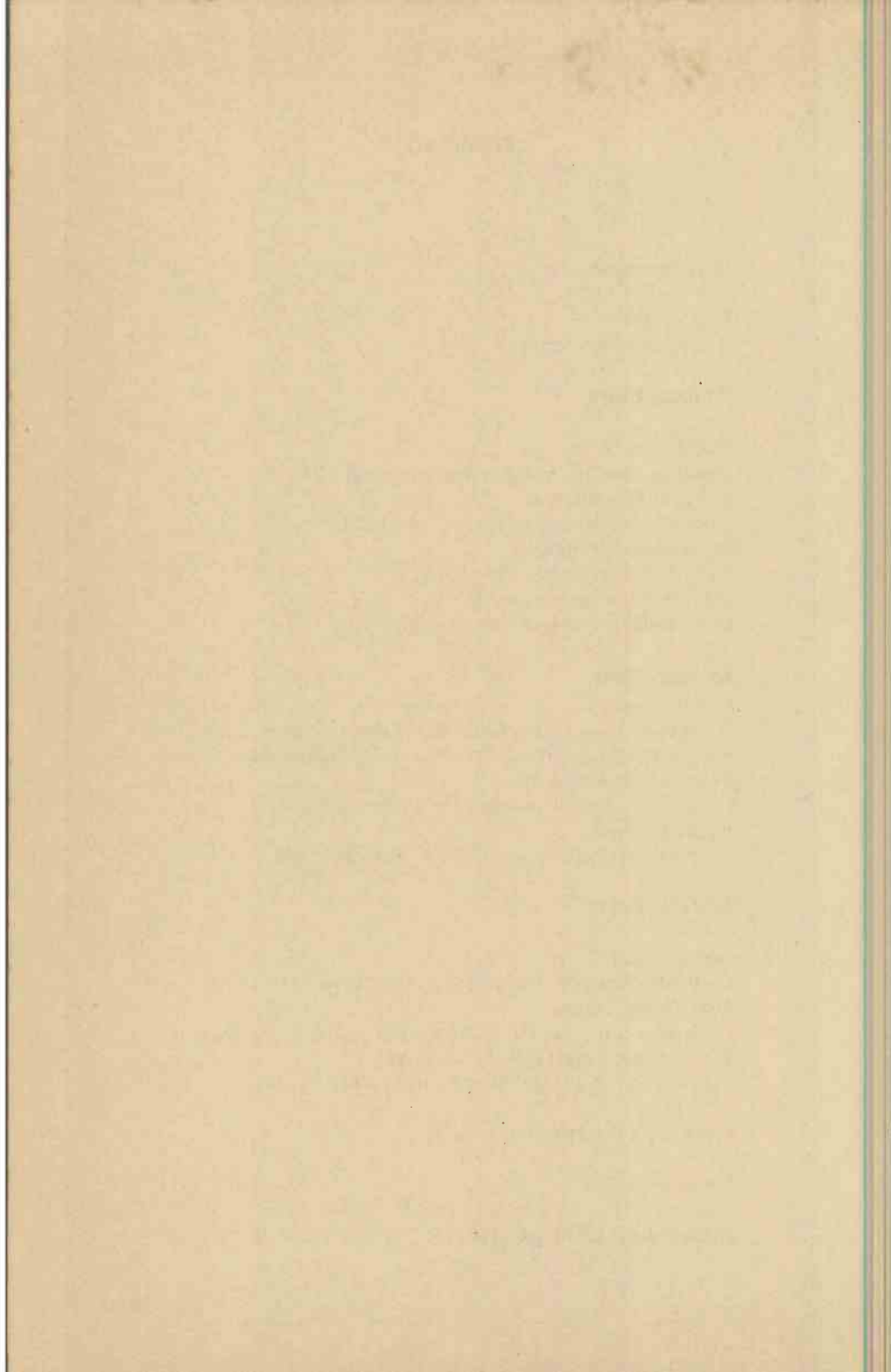
TUDO O QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR?

O modernismo de Marshall Berman / 141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 153

REGISTRO / 156

OUTRAS OBRAS DO AUTOR / 158



NOTA PRELIMINAR

Uma das funções primordiais da literatura é entreter, distrair o leitor, e parece justo que assim seja. Não conheço um só bom argumento capaz de negar essa verdade meridiana. Mas — há que distinguir — determinadas obras se prestam bem, quando não exclusivamente, a esse propósito, outras não. Certas obras geram dúvidas, causam perplexidade ou conduzem a surpreendentes revelações; certas obras inquietam, em suma, e não chegam a propiciar entretenimento propriamente dito.

Por outro lado, a distração ou a inquietação, além de constituírem atributos intrínsecos de uma obra literária, dependem também da postura assumida pelo leitor. As variáveis não chegam a ser infinitas, mas são em grande número. Nos limites extremos, digamos que algum leitor se distraia com *A metamorfose*, de Kafka, e que um ou outro se deixe inquietar, metafisicamente, pela dinheirama, o sexo profuso e a ação empolgante deste ou daquele *best seller*. É pouco provável, mas... De qualquer modo, será exceção, a confirmar que a postura do leitor é sempre decisiva.

Aí reside um dos encantos básicos do hábito da leitura. Nada nos obriga a ler tal ou qual obra, desse ou daquele modo. Na verdade, nada nos obriga a ler... Se o fazemos é porque encontramos aí o que buscávamos: entretenimento, só, ou indagações e perplexidade. Estou excluindo do quadro, evidentemente, a leitura a que podemos ser eventualmente forçados, seja por obrigação escolar ou profissional, seja por obrigação "social": ler o último livro de fulano de tal, para não passar vexame na próxima reu-

nião mundana a que comparecermos. Consideremos apenas aqueles dois modos básicos de ler, o diletante e o mais exigente, determinados pela livre escolha do leitor.

Quem lê para se distrair, virada a última página, esquece o que leu, justamente porque esteve distraído o tempo todo; a cada possível releitura será obrigado a *recommencer à zero*. Já quem lê à procura de inquietação tende a projetar sobre o livro lido a perplexidade e as iluminações propiciadas pelas leituras precedentes. Ler, assim, transforma-se numa indagação incessante, insaciável, constantemente realimentada. (Deixo para a introdução, “Passageiro clandestino”, o desenvolvimento desse tema, o da leitura como deambular exploratório e infundável, índice da *clandestinidade* comum a leitores e escritores). O fato é que essa forma de leitura é habitualmente entendida como ocupação precípua do crítico literário, do professor de literatura, do especialista, enfim. Não seria tarefa para o leitor comum. Neste ponto, permito-me discordar da idéia corrente. A meu ver, nada impede que o leitor comum, se estiver disposto a isso, leia da mesma forma. Basta querer. A falta de “preparo” — alegação usual — pode ser compensada pela firmeza da decisão, pelo bom senso (todos temos um pouco, não é mesmo?) e pela persistência em... seguir lendo, quaisquer que sejam as dificuldades encontradas. Tirante o jargão arrevezado do especialista, onde reside a diferença?

Por esta razão, os ensaios aqui reunidos se destinam de preferência ao leitor comum, do tipo que não se satisfaz com o simples entretenimento, e não ao especialista. É minha convicção de longa data que a crítica literária realiza menos do que devia quando confinada a um saber estritamente técnico. Sua meta é o conhecimento genérico das formas de vida representadas ou inventadas pela imaginação do escritor. As mesmas formas, aliás, que por várias outras vias se oferecem à experiência comum do leitor. Se estes ensaios conseguirem sugerir uma ponte entre o improvável e o possível, estará cumprido o seu objetivo.

Ou será fora de propósito admitir que a *clandestinidade* não seja uma condição irreversível?

C.F.M.

INTRODUÇÃO

Passageiro Clandestino

Le voyage é uma recusa em viajar.
Walter Benjamin

Os ensaios aqui reunidos têm dupla origem: de um lado, a colaboração na imprensa, de outro, a pesquisa e o ensino universitário de literatura. Antes de adquirirem a forma presente, muitos destes temas e motivos tinham sido objeto de um artigo ou uma aula, ou ambos. Tal origem remete ao problema das relações entre crítica jornalística e crítica universitária. Segundo alguns, esta última se caracteriza pela produção intelectual “de alto nível”, sob a forma de teses e monografias; aquela se limita a “divulgar”, através de artigos breves, resenhas e outras formas de fácil digestão. Tal visão, esquemática e preconceituosa, pode ser contrabalançada pelo preconceito oposto, segundo o qual a crítica jornalística representa a cultura viva, a autêntica e verdadeira cultura literária do país, enquanto a crítica universitária se restringe a uma atividade mais ou menos esotérica e pedante, destinada a vicejar e a morrer ali mesmo, no confinamento da academia.

Quem quer que atue para valer em uma dessas áreas, ou de preferência em ambas, sabe que não é bem assim e que as posições simplistas, acima indicadas, só redundam em prejuízo, não apenas da imprensa e da universidade, mas da própria literatura. E do leitor, seja este o dileitante, o estudioso ou o pesquisador. Todos saímos perdendo.

Parece uma questão de elementar bom senso entender que o aparato de uma dissertação acadêmica (a protocolar exposição de pressupostos metodológicos, a amarração das partes, o jargão tecnicista, o caráter erudito e abundante das

notas de rodapé*, a bibliografia exaustiva) pode estar apenas servindo de disfarce a equívocos e gratuidade, a vacuidade e inapetência literária. Da mesma forma, nada impede que a produção intelectual de alto nível, quando ocorra, se liberte do aparato que é de praxe no reduto acadêmico, para ser divulgada na imprensa. A universidade não tem o monopólio do rigor e da profundidade, assim como não é exclusividade da imprensa a crítica leviana, superficial e descartável. Umberto Eco diria: *in medio virtus*. Acrescentando, evidentemente: “com ironia”.

De minha parte, busco passar ao largo do privilégio e do preconceito, encarando a ambas as formas de crítica como portadoras de igual desafio. Em última instância, não faço distinção substancial entre uma e outra, embora aceite, com relutância e ceticismo, que o ideal da universidade deva ser mesmo a produção intelectual de alto nível, seja isto o que for, e que o objetivo do jornal ou da revista seja divulgar. Mas isso não exime a instituição universitária de buscar servir, por todos os meios disponíveis, ao maior número de pessoas, intra e extramuros, não só para retribuir os favores que recebe da sociedade, quer se trate da escola pública, quer da privada, mas para que ela própria, universidade, possa manter-se viva e renovar-se. Divulgar pela imprensa pode ser um desses meios.

Divulgar o quê? Obviamente, diriam todos, *informações e opiniões*. A boa resenha crítica na imprensa, por exemplo, não é justamente aquela que “informa” a respeito da obra criticada, para em seguida emitir uma “opinião”? Os mais atilados diriam que nem é necessário emitir a opinião: as informações, que nunca são neutras, e a própria escolha da obra já contêm, em si, um julgamento. Mas o leitor do periódico não está interessado em garimpar nas entrelinhas, à procura do juízo implícito. Prefere que lhe digam, sem evasivas, se o livro é bom ou mau, se vale ou não vale a pena ser lido. A função do crítico, sabe-se, é sempre de alta responsabilidade e não há como escapar dela. Muitos tentam, mas o bom leitor sempre será capaz de detectar a opinião que o crítico houve por bem omitir, em nome da utópica neutralidade ou da delicadeza. E será igualmente capaz de tomar *cum grano salis* o elogio excessivo e despropositado.

* Ao preparar o volume, reduzi a um mínimo, *et pour cause*, as notas. Mas o leitor interessado encontrará nas “Referências bibliográficas” e no “Registro”, *in fine*, as indicações de que porventura sinta falta ao longo do percurso.

Neste passo, a boa crítica universitária pode ensinar à de jornal que as “opiniões” não devem estar pendentes da autoridade do crítico, nem devem ser emitidas ao sabor das circunstâncias e da volubilidade do gosto pessoal. Já a crítica periódica, em contrapartida, pode ensinar ao intelectual universitário que a coisa literária permeia todo o tecido social e que o público de fato interessado em literatura, e em crítica literária, não se limita ao reduzido número de iniciados que têm assento provisório em bancos ou bancas acadêmicas.

Afinal, a função do crítico, na imprensa ou na universidade, é sempre divulgar, ou seja, pôr-se a serviço da literatura e não de suas idiossincrasias ou da eventual sofisticação dos seus pressupostos metodológicos, no caso do universitário, ou da autoridade proveniente da sua condição de crítico “oficial”, no caso do jornalista. A função da crítica é divulgar informações e opiniões, sem dúvida, mas também estimular uma atitude geradora de opiniões. Que atitude é essa? Em poucas palavras, a atitude reflexiva e questionadora, que não apenas degusta mas interroga a obra literária, no intuito mais de compreender do que julgar. Uma atitude, em suma, cética, ciente da precariedade e da falibilidade de *todos* os juízos. Todo crítico, em princípio, na universidade ou na imprensa, é portador dessa atitude e deve estimular seus leitores ou ouvintes a que a desenvolvam em si mesmos.

O leitor comum e o estudante costumam depositar excessiva confiança na autoridade do crítico ou do professor, quando não na força inercial mas altamente persuasiva das listas de *best sellers*, como se o universo das opiniões fosse vedado aos leigos. Mas todos sabemos que não é preciso ser crítico oficial deste ou daquele periódico, nem pós-graduando por esta ou aquela universidade, para ler um romance e avaliá-lo, ainda que subjetivamente. Afinal, não é subjetivamente mesmo que julgamos obras literárias? Tirante o jargão obscuro, crivado de arrogância, o que garante que a opinião do especialista seja mais acertada que a do leigo?

A função do crítico talvez não consista em passar ao leitor um julgamento mas uma *atitude crítica* capaz de conduzir a julgamentos. Sua função é colaborar para a formação do gosto pessoal do leitor e não submetê-lo ao seu próprio. E isso envolve ainda mais responsabilidade do que apenas emitir opiniões.

Opiniões todos temos, independentemente de críticos e professores. (Se determinada opinião traz a marca do prestígio pessoal de seu autor, isso não garante sua infalibilidade, nem infirma, necessariamente, a opinião contrária, desprovida dessa marca). Já espírito crítico é preciso que cada um desenvolva o seu.

Aí reside a intenção fundamental destes ensaios. O que pretendi foi chamar a atenção para alguns temas e autores da mais alta relevância, julgo eu. Mas o leitor julgará por si. Procurei apenas cumprir com aquela função de divulgar — informações, é claro, mas também muitas dúvidas e perplexidade. Fiz o possível para registrar com fidelidade o estímulo que experimentei ao entrar em contato com esses tópicos, na expectativa de que estímulo semelhante possa germinar e multiplicar-se no leitor, à sua medida, com um mínimo de interferência do crítico. Minhas opiniões pessoais evidentemente aí estão, às vezes declaradas, às vezes só insinuadas. Mas não reside nelas nosso interesse comum. Nada de essencial se altera quando concordamos ou discordamos. A esse respeito, o máximo que poderíamos esperar seria uma troca de opiniões, para que daí emergisse, não uma opinião comum, menos ainda o antagonismo entre nós, mas a proeminência maior dos temas e autores aqui tomados como pretexto de conversação. E já que toquei neste ponto, permita-me o leitor um excursão tangencial para que eu tente justificar a metáfora que serve de título a esta introdução.

A forma ideal que em dado momento almejei para este livro foi exatamente a da conversação. Não a da sala de aula, sempre subordinada a horários e programas, nem a da reunião de *pauta*, marcada pela pressa e a ansiedade do *fechamento*, mas a do encontro informal, sem compromissos, capaz de seguir indefinidamente seu curso livre e ilimitado. Cheguei a imaginar, caro leitor, que pudéssemos sentar-nos um diante do outro, dispostos a entreter interminável conversação, em torno destes ou outros temas e autores. O objetivo seria perguntar-nos, repetidas vezes: *literatura*, afinal, *para quê?*

No que lhe diz respeito, não seria mais interessante que a leitura silenciosa? Você me interromperia quando quisesse, propondo novos atalhos, e eu não me obrigaria a seguir um roteiro predeterminado: caminharíamos juntos. Impossível,

reconheço. Sei que sou forçado a me satisfazer com a forma presente, esta falação escrita. Mas peço-lhe que não o satisfaça a condição de ouvinte. Convido-o a ser meu interlocutor. Se entrarmos em acordo quanto a algumas premissas, chegaremos pelo menos a um razoável simulacro da forma ideal.

A conversação é, para mim, a imagem típica da descoberta, a aventura da descoberta: caminhos alternativos que se cruzam, em várias direções, à procura... Digamos que à procura de um roteiro possível. O que importa não é definir o roteiro e sim procurá-lo, já que, uma vez definido, a conversação chegaria ao fim, e o que buscamos — não é mesmo? — é a conversação interminável.

É justamente essa a idéia que faço da literatura, um inesgotável repositório de bússolas e astrolábios, cartas de navegação, portulanos, roteiros e derrotas, à espera de serem manuseados por alguém sequioso de aventura. E a viagem só fará sentido se soubermos navegar à deriva. Porto, qualquer um serve, desde que seja apenas escala provisória.

Não sei disfarçar a atração que sinto pela idéia do leitor como viajante. Inquietação, curiosidade, sedução do novo e do desconhecido (“o desconhecido é o único rei das vontades selvagens”, escrevi um dia) e um forte senso de culpabilidade. Talvez seja uma forma de rebeldia, já que me recuso a admitir a crítica literária como atividade mensurável, sujeita a normas utilitaristas e praticada para agradar ou agredir a quem quer que seja. O que para mim vale, acima de tudo, é o prazer da leitura. Esforço que se alimenta da imaginação alheia, a leitura crítica não deve abrir mão da liberdade imaginativa.

Convido portanto o leitor a imaginar comigo “a teia de problemas”, referida por Drummond, que nos entrelaça à literatura e, se possível, à vida à nossa volta. É uma das formas que pode assumir a proposta da leitura como viagem. Mas é preciso que o prazer e a excitação da ida obscureçam em nós a preocupação com a volta, embora não devam obscurecer em nada (pelo contrário, só devem intensificar) a capacidade de *ver* com lucidez e precisão o que encontrarmos no caminho. Leitura como viagem: deambular exploratório em que o livro de bordo possa ser refeito inúmeras vezes e jamais chegue a seu termo.

Passageiro clandestino, o leitor viajante se identifica com este outro clandestino que é o escritor moderno, cujo tema

predileto, Alfa e Ômega de todos os outros temas, é precisamente o da viagem, mas não na forma praticada pelo cronista-viajante do século XVI, por exemplo, deslumbrado com o Novo Mundo ou com o Oriente exótico. O quadro agora é outro. O tema predileto da literatura moderna é o da *viagem impossível*, o desejo ou a compulsão de viajar, metáfora da mobilidade ininterrupta.

O escritor moderno *viaja* como quem parte à procura do centro aglutinador da fragmentação que o cerca, fora e dentro. Para escapar da indesejada imobilidade, ele se põe em marcha, na esperança de encontrar mais adiante o espaço inexplorado, regido pela mobilidade incessante. O movimento assim empreendido promove o gozo da aventura e a vertigem, até que ele se dê conta de que a imobilidade de origem o acompanha e vem cravar-se, qual âncora de espuma, em qualquer porto achado. A viagem é impossível porque seu roteiro depende da improvável harmonização entre os pólos da familiaridade e da estranheza.

O escritor moderno erra por labirintos que não parecem levar senão a outros labirintos, porque perdeu o senso da *familiaridade*, tão caro a seu predecessor, o escritor viajante do século XVI. Para este, a *estranheza* encontrada no Novo Mundo ou no Oriente funciona como seguro contraponto, destinado a reforçar pelo contraste a confortante certeza da familiaridade deixada no ponto de partida. O cronista de Quinhentos pode sempre retornar à casa, recompondo o equilíbrio provisoriamente rompido, agora reforçado pelo confronto com o exótico da casa alheia. Já o escritor moderno viaja movido pelo receio de que para ele talvez não haja familiaridade possível. Nenhuma casa é a sua própria. O escritor moderno viaja e segue viajando porque não tem para onde voltar, tornando-se “Estrangeiro aqui como em toda a parte”, no verso emblemático de Álvaro de Campos, o heterônimo de Fernando Pessoa.

O primeiro escritor viajante dos tempos modernos foi Jean-Jacques Rousseau, o de *Les rêveries du promeneur solitaire*. Logo em seguida, Xavier de Maistre desenvolveu e ironizou a mesma imagem, relatando as peripécias de um inefável *Voyage autour de ma chambre*. Juntos, definiram o perfil do escritor moderno como solidão e confinamento, distância e diferença. Ao longo do século XIX, a aura sentimental e o seu tanto

autoindulgente do devaneio rousseauiano foi cedendo lugar a uma radical reflexão em torno do esvaziamento do papel social do escritor. Dispensado de participar dos trabalhos da urbe (agora empenhada no jogo realista da produção industrial e do progresso ininterrupto, sem tempo a perder com as excentricidades da ficção literária), o escritor se vê obrigado a enfrentar a condição de exilado e clandestino em sua própria casa. Uma casa, ele afinal o descobre, que nunca fora sua. Repudiado, busca refúgio nos subterrâneos de si mesmo e tenta vingar-se, arrancando daí os fantasmas da perversão niilista e do hermetismo arrogante, pleno de agressividade e amor próprio ferido.

No século XX, solidão e confinamento, distância e diferença, perversão e hermetismo empreendem, por fim, sua viagem de regresso ao mundo cotidiano, para lhe desvelar a dolorosa dimensão metafísica, como na figura exemplar de Henri Michaux, esse passageiro clandestino por excelência:

Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, enrobés dans la calotte glaciaire de la planète Terre.

Combien hauts, combien purs sont vos bords enfantés par le froid.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontemplés, Phares scintillantes de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence dure des siècles.

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouchés, distants, et libres de vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers...

[Icebergs, Icebergs, catedrais sem religião do inverno eterno, embrulhados na calota glaciária do planeta Terra./ Como são altas e puras vossas bordas concebidas pelo frio./ Icebergs, Icebergs, dorso do Atlântico Norte, augustos Budas enregelados sobre mares incontemplados, Faróis cintilantes da Morte sem remissão, grito perdido do áspero silêncio dos séculos./ Icebergs, Icebergs, Solitários sem necessidade, países estancados, distantes, e livres da imundície. Progenitores de ilhas, progenitores de fontes, como vos sinto, como me sois familiares...]

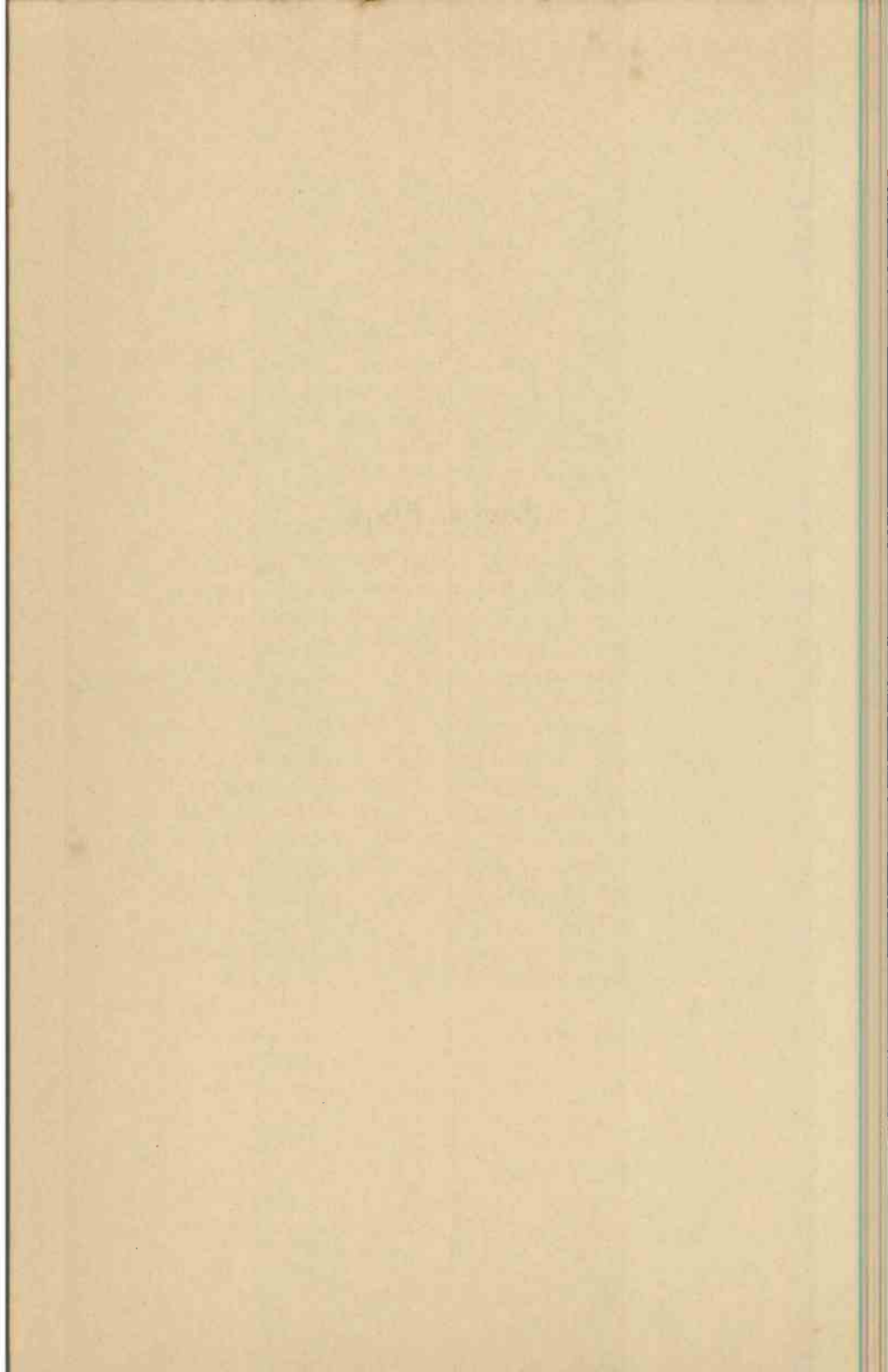
Cercado de estranheza, o escritor moderno vive a clandestinidade irremediável, para mostrar que os extremos se tocam. Ao conceber a ordenação impecável da Utopia, Platão expulsou o poeta da *República*, não propriamente por ser inútil, mas perigoso. Igual condenação pesa sobre o mesmo poeta, neste final de século em que a anti-Utopia do caos e da desordem parece assenhorear-se de todas as consciências e vontades.

“Coração oposto ao mundo” (ainda uma vez, Pessoa), o escritor moderno vê crescer à sua volta o espectro da estranheza, que deixou de ser monopólio de uns devaneios bizarros para se tornar patrimônio comum. Dois séculos depois e as rousseauianas *rêveries* se transformaram em fragmentos de um espelho finamente polido, em que a realidade se vê refletida. O outrora excêntrico *promeneur solitaire* foi ganhando cada vez mais adeptos e companheiros de jornada, seus leitores, igualmente tornados passageiros clandestinos.

Creio estar mais claro agora o que mencionei, páginas atrás, quanto à conversação como forma ideal para este livro. E peço ao leitor que me perdoe a longa digressão. Meu intuito era tão só indicar o espírito que presidiu à organização desta recolha, cujo objetivo é bem mais modesto do que poderiam insinuar as abstratas paragens que este excurso acabou por tangenciar. Queria apenas formular uma sugestão: à medida que formos capazes de ler como quem viaja, talvez se diluam as fronteiras entre estranheza e familiaridade. E talvez se resolva também (afinal podemos retomar o fio da meada) a inútil querela que opõe crítica universitária a crítica jornalística.

Então, quem sabe, estaremos aptos a ver na viagem impossível do escritor moderno, não apenas o esforço pessoal por ele empreendido à procura de sua morada no mundo dos homens, mas também sua generosa tentativa de definir o lugar humano a ser ocupado por todos nós.

PRIMEIRA PARTE



POÉTICA DOS OLHOS

Williams, João Cabral e a tradição lírica

Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, de Lisboa, em 1987, João Cabral de Melo Neto afirmava: “Eu vejo a minha poesia como uma poesia marginal [...], no sentido de *fora da tradição lusobrasileira*. Não vejo qual é o poeta brasileiro que faria, por exemplo, um poema sobre catar feijão. [...] Eu me sinto sem ascendentes”. A queixa do poeta, que não esconde uma ponta de justificável orgulho, liga-se a três características básicas dessa tradição, aparentemente ausentes de sua poesia: o subjetivismo, o sentimentalismo e a expressão melódica. Já nisso de “catar feijão” vai um evidente exagero, e um equívoco. A poesia do cotidiano, a poesia sobre as banalidades do dia-a-dia, é uma tendência enraizada na tradição lusobrasileira, embora não dominante, e remonta pelo menos ao século XIX, com Cesário Verde, B. Lopes e outros, atravessando todo o modernismo.

O escritor pernambucano se considera um marginal justamente porque se recusa a tomar o próprio Eu como matéria de poesia, preferindo falar das coisas e objetos, da paisagem física e até da poesia ou da arte alheias; evita o derramamento sentimental, limitando-se a registrar o que o olho capta — imagens, formas, aparências —, para que sentimentos e emoções fiquem apenas subentendidos; e foge deliberadamente do verso agradável e cadenciado. Sua antimelodia é feita de ritmos duros e sincopados.

Mais adiante, na mesma entrevista, ele explica por que: “O importante é que o leitor não leia como quem cante, não

deslize. [...] Prefiro usar uma linguagem áspera, como se fosse um chão de paralelepípedos, não um chão de asfalto. Se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai. [...] Numa poesia muito musical, tenho a impressão de que o leitor é embalado e não presta atenção". Como se vê, boa parte da culpa cabe a nós, leitores, propensos à distração, sempre prontos a nos deixar embalar pelo arrebatamento com que o poeta tradicional se entrega à exposição despuddorada do próprio ego: narcisismo, facilidade, verbalismo. Alguém duvida que o autor de *Morte e vida severina* esteja com a razão? Além de poeta marginal, João Cabral é também um dos críticos mais agudos dos excessos de nossa tradição lírica. E do nosso ouvido preguiçoso, dos nossos hábitos acomodados. Mas é provável que, em breve, sua queixa venha a ser substancialmente atenuada. Quanto à tradição, não há o que fazer: se João Cabral não tiver ascendentes, não será possível inventá-los. Já quanto ao que nos diz respeito, leitores distraídos, o quadro pode mudar um pouco. Primeiro porque neste meio século de marginalidade (sua estréia se deu em 1942, o mesmo ano, aliás, em que Vinícius de Moraes afirma haver descoberto o cotidiano, como veremos mais adiante) João Cabral tem feito escola junto a outros poetas e críticos. Ainda são minoria, mas... Segundo porque já existem em língua portuguesa alguns pontos de referência capazes de (re)educar o ouvido do leitor, tornando-o apto a perceber que a poesia cabralina não é, afinal, tão marginal e excêntrica como o poeta pretende. Refiro-me, por exemplo, a certos poetas estrangeiros, como William Carlos Williams, de quem José Paulo Paes (não por acaso, um poeta de estirpe cabralina) selecionou e traduziu, com mão de mestre, alguns dos poemas mais significativos.

Não foi, evidentemente, para tornar a poesia de João Cabral mais acessível a leitores brasileiros que José Paulo se lançou à árdua tarefa de recriar em língua portuguesa a arte de W. C. Williams. Mas não lhe desagradará verificar que um dos resultados será fatalmente este: todos nós seremos obrigados a repensar nossa tradição lírica, para nos darmos conta de como ela é limitada e tendenciosa, *a despeito de sua inegável riqueza e personalidade própria*. Não se assanhem os nacionalistas de plantão. Nem João Cabral se tornará menos brasileiro por enfatizarmos sua afinidade com Williams, Francis Ponge, Walla-

ce Stevens ou Mariane Moore, nem o leitor brasileiro perderá o senso de sua brasilidade por degustar a boa poesia moderna produzida em outros países, na esteira de outros rumos estéticos.

Mesmo porque a poesia de W. C. Williams encerra um belo exemplo de apego à cor local e à tradição nativa, embora sem chauvinismo, e jamais estimularia em quem quer que seja a imitação servil do estrangeiro. Apesar de seu sotaque norte-americano, essa poesia é suficientemente universal, assim como a universalidade de João Cabral jamais conseguiu disfarçar seu sotaque nordestino. Mas concentremo-nos, por ora, no poeta ianque.

Nascido em Rutherford, vilarejo de Nova Jersey, nas proximidades de Nova Iorque, em 1883, Williams pertence à mesma geração de Ezra Pound e T. S. Eliot, dois monstros sagrados da poesia moderna, americanos como ele. Ao contrário destes, porém, que cedo trocaram os Estados Unidos pela Europa, em nome do “espírito cosmopolita, a nostalgia antiquária, o gosto eruditivo e as propensões antidemocráticas”, como assinala José Paulo Paes no prefácio, Williams nunca pensou em deixar seu país e suas origens. Longe de significar nacionalismo estreito, xenofobia ou limitação regionalista, essa decisão trouxe à sua poesia um sabor estranho e surpreendentemente novo, que resulta do encontro entre uma sensibilidade rigorosamente moderna e a banalidade do cotidiano, revigorado pela estilização do coloquial.

Médico de profissão, Williams passou uma breve temporada em Leipzig, em 1912, logo depois de formado, para em seguida se fixar na cidadezinha natal, até o fim da vida, em 1963. Os motivos de sua poesia brotam em grande parte das andanças do clínico geral, em estreito contato com a população humilde dos subúrbios. A profissão exercida pelo dr. Williams tem relações diretas com sua concepção de poesia.

Numa nota introdutória ao poema-livro *Paterson* (1946-1958), diz ele: “Este é o ofício do poeta: não falar por vagas categorias, mas escrever de modo particular, tal como um médico trabalhando com um paciente, acerca da coisa à sua frente; descobrir o universal no particular”. Mas, enquanto clinicava nos arredores de Rutherford, Williams participou da sofisticada vida artística novaiorquina dos anos 20 e 30. Convi-

veu com o grupo dos imagistas, onde pontificava Ezra Pound, e manifestou grande afinidade pelo surrealismo de Marcel Duchamp (que ele ajudou a levar aos Estados Unidos) e Philippe Soupault (de quem traduziu as *Últimas noites em Paris*), e pelo cubismo de Juan Gris, um de seus pintores prediletos.

Aí as matrizes de sua poesia: as trivialidades do cotidiano captadas pelo requinte do olhar que aposta tudo nas técnicas “objetivistas” da percepção visual. O resultado é uma poesia descritiva, feita a partir de objetos palpáveis e cenas facilmente reconhecidas, que ilude sobretudo o leitor habituado à dicção solene e aos motivos “nobres” — o leitor referido na queixa de João Cabral, que tende a confundir a poesia com o divã do psicanalista ou o confessionário. A banalidade, de resto, é apenas aparente. O registro do cotidiano esconde sempre alguma sutileza de ângulo, que instila na familiaridade arqui-sabida uma dimensão insuspeitada, como neste poema de 1923, “The red wheelbarrow” (O carrinho de mão vermelho):

*tanta coisa depende
de um*

*carrinho de mão
vermelho*

*esmaltado de água de
chuva*

*ao lado de galinhas
brancas*

O leitor atento não passará apressado por aquele “tanta coisa depende” e verá, surpreso, que a trivialidade ordinária do carrinho de mão ganha reverberações inusitadas, enquadrado na polarização cromática (vermelho/branco), na ação do tempo (esmaltado de água de chuva), na disciplina dos versos dispostos simetricamente e na estranheza da contigüidade inesperada (galinhas). Que coisas, afinal, *dependem* do carrinho de mão? O que nos aproxima e o que nos afasta daquilo que nos cerca?

Assim, ao lermos os poemas de Williams, não somos tomados de assalto pela impetuosidade de um Eu que desfie suas confidências despuídas, tornando-nos cúmplices de uma lamentação que representa, em última instância, a apologia do sujeito e a negação do mundo. O que temos é a voz neutra do poeta, que nos coloca diante da realidade à nossa volta, para mostrar que banalidade, trivialidade ou prosaísmo, tudo isso é só uma questão de ponto de vista: tais atributos podem estar, não nas coisas, mas em nós mesmos, se não formos capazes de renovar nossa capacidade de ver. *Voz neutra?* Bem, só até certo ponto.

Para o poeta de Rutherford, o desafio representado por essa renovação da capacidade de ver se apresentou desde o início como uma questão a ser resolvida no nível da linguagem. Daí sua predileção pela brevidade, a concisão, a notação elíptica, o discurso truncado, a sugestão sibilina. (Daí também a atração que exerceu em seu tradutor brasileiro, que segue rumos afins em sua própria criação poética). Além disso, é uma linguagem que tenderá a reproduzir a expressão idiomática americana, sem os entraves da metrificacão regular, e fugindo do estilo pomposo e discursivo do inglês literário britânico. Ao mesmo tempo que o olho se liberta da rotina e, através da instigacão cubista ou surrealista, começa a enxergar a estranheza do cotidiano, a língua também se liberta dos esquemas retóricos, lexicais e prosódicos da tradicão, para endossar as inovações da fala coloquial.

O leitor brasileiro reconhece aí, de imediato, um esforço comum àquele empreendido, na mesma altura, por Mário de Andrade ou Manuel Bandeira, cansados de "macaquear a sintaxe lusíada". Mas sabe também que nossa segunda geracão modernista (Murilo Araújo, Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e outros) viu nesse sopro de liberdade não mais que "desmazelo modernista", a ser corrigido, julgavam eles, pela volta a uma dicção mais aristocrática, neo-simbolista, que rendeu bons resultados nas obras desses poetas, mas retardou o passo evolutivo do coloquialismo e da poesia do cotidiano na nossa literatura. (A trajetória de Vinícius, rastreada mais adiante, é quanto a isso exemplar). Por essa razão, João Cabral, herdeiro do despojamento proposto por Mário, Bandeira e outros, queixa-se ainda hoje de sua marginalidade. Relativa, como se vê. A proeza cabralina soaria mais familiar se o

aproveitamento do coloquial e a atração pelo cotidiano tivessem logo superado o diapasão contestatário dos anos 20, não para renegá-lo, mas para transformá-lo em exigente recriação estética, como acontece com W. C. Williams e como acontecerá, a partir da década de 40, com o próprio João Cabral.

O fato é que entre nós o vezo aristocrático pesou de modo decisivo no delineamento do percurso que vai das vanguardas do início do século à nova retórica dos anos 40 e 50, quer no discurso sublimado da geração de 45, quer na sofisticação antidiscursiva do concretismo e similares. Assim, embora contemporâneo dos poetas de 45 e dos concretos — e cortejado dos dois lados, porque parcialmente afim de ambos — é compreensível que João Cabral se sinta à margem e sem ascendentes.

Na verdade, o antisubjetivo João Cabral é extremamente cioso da própria personalidade e, como todo grande poeta, desejaria ser um caso à parte, refratário ao alinhamento em qualquer grupo ou tendência — aspiração que é uma das molas propulsoras de sua trajetória. Mas, lúcido e exigente, ele sabe que para isso não basta *negar a tradição*. É preciso inventar outra — à semelhança, por exemplo, da magnífica ficção criada por Fernando Pessoa, o forjador de heterônimos, um dos quais é o “mestre” Caeiro, de quem o próprio Pessoa é “discípulo”... (A negação da ascendência, aliás, parece diretamente proporcional ao desejo de descendência). João Cabral não chegou a tanto, mas, a exemplo de Pessoa, foi buscar seus modelos fora da tradição local, para se ver livre, como diria Harold Bloom, da *anxiety of influence*, que é o mais certo caminho de reingresso nessa mesma tradição. Mas outra vez nos desviamos, na direção de Recife. Voltemos a Rutherford.

Não resta dúvida de que em nossa tradição lírica sempre foi e continua sendo exceção aquilo que em Williams representa um modo natural de se expressar: obliquamente, através dos objetos, de forma discreta e sutil, sem derramamentos, permitindo que as coisas falem pelo sujeito, que apenas *observa e registra* mas não faz questão de aparecer de maneira ostensiva. O resultado, em Williams e no melhor da moderna poesia americana, são poemas como esculturas verbais, de alta concentração imagética e ideativa, aparentes “naturezas mortas”, em que se percebe, velada, a emoção latente do poeta, prestes

a eclodir. Ali, onde nosso sentimentalismo à flor da pele esperaria uma longa e comovida digressão, ou uma explanação filosófica sobre a vida, a morte, etc., Williams se limita a bordar a emoção, com uma nota irônica e desconcertante. É o que se vê, por exemplo, no poema "The right of way" (O direito de passagem), em que, após referir-se ao que observava na estrada ("um homem de idade que sorriu", "uma mulher azul", "um menino de uns oito anos"), o poeta assim remata:

*A suprema importância
deste inominado espetáculo*

*fez com que eu acelerasse
ao passar por eles sem palavra*

*Por que me importaria o rumo?
e lá fui eu rodando sobre as*

*quatro rodas do meu carro
pela estrada molhada até*

*que vi uma moça com uma perna sobre
o parapeito de um balcão.*

O que temos aí é uma espécie de colagem, de sabor nitidamente cubista-surrealista, à maneira dos poemas-flagrante, largamente praticados na década de 20, por Oswald, Mário, Bandeira e outros. (É desse veio, aliás, em sua versão muriliana, que partirá o próprio João Cabral, alguns anos depois). No caso da nossa tradição recente, já o vimos, não foi por aí que a segunda geração modernista prosseguiu. Mas não assim com Williams, que se manterá firme no rumo da técnica objetivista. Nos anos seguintes, ele buscará submeter a uma disciplina formal cada vez mais rigorosa as suas imagens da realidade, coisas e objetos concretos. Convém sublinhar: as *suas* imagens, isto é, imagens observadas, selecionadas e ordenadas pelo sujeito. Vale dizer, o Eu não é definitivamente a matéria-prima da poesia, é *apenas* um ponto de observação, no entanto decisivo, pois articula a cena descrita, conferindo-lhe algum sentido. Objetivo, sim, mas não impessoal.

Por isso não surpreende que a partir de certa altura — *The clouds* (As nuvens), 1948, e mais acentuadamente *The collected later poems* (Poemas ulteriores reunidos), 1950 — sua poesia tenda a uma aceitação mais tranqüila da primeira pessoa, que João Cabral, diga-se de passagem, repudiará até onde for possível. Nos últimos livros de Williams a subjetividade já se manifesta com menos reserva, embora quase sempre através de alusões e metáforas, agora tão importantes quanto as imagens objetivistas da fase anterior. Isso coincide com o adensamento de algumas notas pessimistas e com uma intensa crise religiosa, mas não representa adesão ao confessionalismo e menos ainda derramamento. Nada chega a comprometer as marcas mais características de sua dicção: a geometrização, o laconismo, o distanciamento irônico. O senso do real, em suma. Exemplar nesse sentido é o fecho do poema “The host” (A hóstia), incluído em *The desert music & other poems* (A música do deserto e outros poemas), de 1954, que descreve uma reunião de clérigos e freiras:

*Estavam todos ali
apenas por causa do
alimento. Que eu somente,
por ser poeta,
lhes poderia ter dado.
Mas eu
para falar
só tinha olhos.*

Desse fragmento final de poema é possível deduzir toda uma concepção estética, uma “poética dos olhos”. Visualismo e objetivismo; sentimentos e emoções apenas subentendidos nos elementos descritos pelo texto; ausência do confessionalismo; concisão, brevidade, ironia. Trata-se de marcas perfeitamente familiares à tradição poética de língua inglesa, mas estranhas à nossa tradição, em que para “falar” o poeta conta preferencialmente com... os ouvidos. Os seus, a fim de que ele se embriague com a própria voz, e os do leitor, que ele espera seduzir. Para falar, nossos poetas não parecem contar com os *olhos*.

Refiro-me, está claro, aos níveis de percepção (melhor: sugestão de percepção) implicados no ato de apreender e re-

presentar a realidade no papel, por parte do poeta, níveis responsáveis pelo ato — agora só de percepção (e de representação interior, se se quiser) — empreendido pelo leitor. Portanto, esse “falar” que busca apoio na massa sonora dos vocábulos parece sugerir que, pela audição, o poeta capta o fluxo do tempo, a mutação incessante das coisas, e isso se traduz naturalmente no verso musical, encantatório, que tanto aborrece a poetas como João Cabral, porque representa uma via de acesso ao universo paralelo do sonho. Já pela visão o poeta se assenhoreia instantaneamente do espaço circundante, tentando fixar-lhe as formas, as cores, as nuances — detendo o fluxo, em suma, e isso se traduz em versos de cadência truncada, recortados abruptamente. O poeta que “para falar só tem olhos”, é imediato aduzir, prefere sempre a realidade ao sonho e se recusa a aceitar a poesia como derivativo ou evasão: nada de universos paralelos. Mas a verdade é que num caso e noutro, *pelos olhos ou pelos ouvidos*, o poeta estará sempre tentando fazer frente ao espectro da morte, seja congelando o instante, escultura verbal, seja fingindo que a vida é eterna, música de palavras.

Mas, então, objetará o leitor apegado ao sentimentalismo tradicional: a função da poesia é apenas *mostrar* a realidade? De certo modo, sim. Só que nenhum de nós tem acesso a tal realidade, antes que esta se nos ofereça no poema. A função da poesia será então mostrar a realidade *tal qual esta se apresenta à percepção do poeta*. No caso de alguns, como Williams, esse mostrar resulta em revelar, iluminar uma realidade afinal também acessível a nossos olhos. Mas só nos damos conta depois de lido o poema.

Nosso ponto de partida, e já agora de chegada, foi a queixa de João Cabral: “Eu vejo a minha poesia como uma poesia marginal”. Isso em boa parte se deve ao fato de a tradição lírica lusobrasileira insistir em nos vender a imagem do poeta como ser “inspirado”, dotado de algum misterioso poder divinatório, gerador de universos metafísicos. Persistindo esse mito, continuaremos a achar que a poesia fala de “outra” realidade e João Cabral continuará a se sentir marginalizado. Mas os poemas de W. C. Williams, agora admiravelmente traduzidos em vernáculo, talvez nos ajudem a compreender que a poesia fala, sempre, desta nossa realidade de todos os dias. Aí quem sabe a rica tradição lírica local deixe de ser a sombra

tutelar que sufoca, e põe à margem poetas como João Cabral de Melo Neto, certamente um dos mais férteis e inovadores dos nossos poetas modernos, que agora pode beneficiar-se da companhia do dr. Williams, reconciliado com a tradição que é genuinamente sua.

TRADIÇÃO REENCONTRADA
Lirismo e antilirismo em João Cabral

Foi em 1966, logo após *A educação pela pedra*, que João Cabral pela primeira vez prometeu parar de escrever, sob a alegação de que esgotara o veio e não tinha mais o que dizer. Foi preciso aguardar até 1975, quando *Museu de tudo* quebrou a promessa — em seguida refeita e de novo rompida, com *A escola das facas*, em 1980. Na abertura desta coletânea, um bilhete em versos, ao editor, declara: “Eis mais um livro (fio que o último)”. Em seguida os intervalos diminuem: *Auto do frade*, 1984; *Agrestes*, 1985; *Crime na Calle Relator*, 1987; *Sevilha andando*, 1989 — sempre entremeados de entrevistas em que a mesma promessa é refeita para ser descumprida. Que enigmas esconderá a inusitada atitude?

Uma explicação possível é que o poeta exige de si bem mais do que seus leitores o fazem. Seu exacerbado rigor, além da própria idade (o poeta é de 1920), o levam a declarar-se exaurido e desistente, a cada novo livro. É o preço que paga por ter levado sua poesia a tão altas paragens. A fama é implacável: a mesma devoção com que o lemos nos leva a esperar que ele se recupere, para que possamos fruir, sem cessar, sua energia criadora. Mas continua a intrigar a promessa tantas vezes firmada quantas desmentida. Talvez se oculte aí uma das chaves que permitirá compreender o sentido de sua trajetória poética e humana. Antes de aventar outras explicações, convidando o leitor a deter comigo a atenção em *Crime na Calle Relator*, marcadamente característico do último Cabral.

A exemplo do que vinha ocorrendo desde *Museu de tudo*, não se trata de um livro “vertebrado”, isto é, composto a partir de um plano geral de estruturação. É uma recolha mais ou menos arbitrária de poemas avulsos, “não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro:/ é depósito do que aí está”, dizia o poeta na abertura da coletânea de 1975. Em entrevista concedida no ano seguinte, como que para atenuar a severidade da autocrítica, ele esclarece, referindo-se a *Museu de tudo*: “Fiz o que todos os poetas fazem: escrevi, escrevi e publiquei o livro. Por isso ele é menos rigoroso como concepção geral, mas não creio que se possa dizer o mesmo quanto à concepção do verso”.

A avaliação é correta e aplica-se também aos livros posteriores, como este *Crime na Calle Relator*. Aqui João Cabral utiliza uniformemente um só padrão métrico, o octossilábico, de rimas ora toantes, ora consoantes, realizando um esforço de disciplina e contenção invulgar na moderna poesia da língua. Mas isso não é novidade. O leitor habituado à poesia cabralina conhece de longa data sua aversão à “espontaneidade”. Não são novidade também a extrema concisão e o discurso elíptico, que obrigam o leitor a uma cerrada atenção, sob pena de perder o fio do que se diz, sempre sutil, velado, escondido nas entrelinhas.

Considere-se por exemplo o poema intitulado “A sevilhana que não se sabia” (composição aliás reproduzida na coletânea mais recente, *Sevilha andando*), cujos versos iniciais

*Quando queria dá-la a ver
ou queria dá-la a se ver
ei-lo então incapaz de todo:
nada sabe dizer de novo*

soam herméticos, ou ao menos dúbios, à primeira leitura. “Dá-la a ver” entende-se: dar a ver a sevilhana, “que não se sabia”, como informa o título. Mas quem o “queria”? Bem, por ora não importa; alguém o queria, quem quer que seja, que não a própria sevilhana. E “dá-la a ver” a quem? Ao *corrigir* o primeiro verso, o segundo introduz um “se” gerador de inevitável ambigüidade. Permitindo que a sevilhana seja vista, por qualquer observador, esse alguém também se vê a si próprio. A ambigüidade, decorrente da elisão dos pronomes retos e da

similitude de formas verbais e pronomes oblíquos, para as duas pessoas, estende-se por todo o longo poema, composto de quatro conjuntos simétricos de dez dísticos. (“Eu tenho mania de simetria”, confessará o poeta em entrevista recente). A ambigüidade só ao final se esclarece, entre parênteses: “não fosse *ele* homem do Nordeste”.

Isso nos obriga a reler o poema, cientes agora de que esse alguém que queria dar a ver a sevilhana é o próprio poeta (que também “não se sabia?”), imiscuído em seu motivo literário desde o primeiro verso — o que também não chega a ser surpresa. Mesmo que não se tivesse dado conta antes, até o leitor menos atento já o sabia, desde as “Dúvidas apócrifas de Mariane Moore”, esclarecedor poema de *Agrestes*, que assim principia:

*Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?*

*Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?*

Crime na Calle Relator não escapa à regra: é uma sucessão de poemas que “falam de coisas”, poemas descritivos e narrativos, expediente em que o autor vem insistindo há muitos anos. O recenseamento dos seus motivos não parece ser, de imediato, revelador: a neta que leva um gole de cachaça à avó no leito de morte; a sevilhana que é Sevilha sem o saber; a suicida que conduz uma tartaruga pelas ruas; três viúvas que conversam interminavelmente a propósito das filhas artistas; um ferrageiro de Carmona que explica a diferença entre ferro fundido e ferro forjado; o psiquiatra; o leito de lama do Parnamirim, em Recife; outra vez Sevilha, e assim por diante. O resultado é um colorido mosaico de tipos humanos — *dramatis personae* que povoam cenários variados, sempre em clima de estranheza, *nonsense*, magia.

Não é novidade também, por fim, a presença dominante do tema da morte, que já se insinua no título* e comparece, explícito, em boa parte dos poemas. Assim tem sido, a rigor, desde os primeiros livros. É possível afirmar que o tema da morte se erigiu, há longo tempo, em verdadeira obsessão do poeta, seja a morte “social”, seja a “pessoal”, distinção mais de uma vez sugerida por ele próprio. Mas fiquemos por ora com a presença insistente de *thánatos* nas longas composições de *Crime (ex-morte) na Calle Relator*.

Sua leitura atenta revela algumas surpresas ao leitor menos familiarizado com o último João Cabral. Em quase todos os poemas, só aparentemente impessoais, ocorre aquela simbiose entre o poeta e seus motivos, como vimos em relação à sevilhana. Não se trata apenas de um falar das coisas para que o leitor leia, aí, uma “indireta confissão”, mas um falar de coisas e um falar de si, este também explícito, que abertamente se confundem.

Referindo-se a três viúvas, “As infundiosas”, diz o poeta, outra vez entre parênteses: “Conheci bem as três artistas;/ eram todas minhas amigas”. No final, discorrendo sobre o caráter inconcluso da conversa, ele esclarece:

*Visitá-las era ir a um teatro
que o espectador vive do palco.*

*Tinha a visita de ir à mesa
e tomar parte na conversa,*

*e quase sempre alimentá-la
com infúndios da própria lavra.*

Só então o leitor percebe que as três viúvas são *também* o próprio poeta e que essa conversa interminável representa, também, a sua própria poesia. Relido o poema a essa luz, ganha dimensão autobiográfica a espécie de geografia arbitrária que lhe serve de fio condutor. Em sua palração labiríntica, as viúvas

* É curioso observar que em sua primeira versão, distribuído pela editora à imprensa ainda em provas tipográficas, o livro se chamava *Morte na Calle Relator*, título que, se deixava óbvio o *leit-motif* da coletânea, tinha a vantagem de ser mais expressivo e marcante que o definitivo.

vão enumerando nomes de lugares: Sevilha, Madrid, Índias, França, Japão, Recife, Arábia, Olinda, Rio, Peru, Cachoeiro do Itapemirim, Inglaterra, Alemanhas, Suíças, Irlandas... A atraente enumeração compõe um anti-roteiro onde se pode ler, *também*, a perambulação errante, o périplo de passageiro clandestino do poeta-diplomata.

Já em outras composições João Cabral se rende abertamente ao impulso autobiográfico. “Aventura sem caça e pesca”, por exemplo, descreve o rio Parnamirim, percorrido pelo poeta, menino, como se reescrevesse, adulto, o arqui-lugar-comum dos “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu — aliás, discretamente citado, “amor e medo”, na terceira estrofe. (Da mesma forma, “The return of the native”, poema de *Agrestes*, é uma versão muito cabralina da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias). Na mesma toada, em “O desembargador” o poeta narra como foi levado, jovem, para o Rio de Janeiro, depois da formatura, em Recife, e, muitos anos e muitos países depois, aposentado, já de volta ao Rio, retorna sentimentalmente às origens, “volta ao sotaque nordestino, volta a vestir-se do velho jeito”. Enfim, falando de coisas e contando “causos”, João Cabral tem falado muito de si, cada vez mais aberta e explicitamente, nos últimos livros, *exatamente desde o instante em que prometeu parar, pela primeira vez*. Com isso voltamos à indagação inicial.

A *Educação pela pedra* de fato assinala, já em 1966, um impasse na trajetória do poeta. Até aí João Cabral percorre um caminho sempre ascendente, desbravador, em busca da definição de uma poética anti-sentimental, anti-subjetiva, antimelodiosa; uma poética fruto da vontade deliberada e não da inspiração; uma poética antitradicional, em suma. Este o lado marcante de sua personalidade literária, o lado “engenheiro”, técnico, disciplinado, que leva até onde é possível o seu projeto construtivista. Notável e surpreendente no esforço cabralino é que essa nova poética se incorpora aos poemas e vai sendo construída verso a verso, em vez de ser alardeada em prefácios e manifestos, como é hábito entre nós. Desde a estréia, com *Pedra do sono*, de 1942, até *A educação pela pedra*, o que o poeta produz é predominantemente “poesia da poesia”.

A obstinação artesanal daí resultante foi o que chamou a atenção de críticos e leitores, a partir dos anos 50 e 60, e não

incluo aí, está claro, os que só tomaram conhecimento de João Cabral após o êxito de *Morte e vida severina*, em 1968, no palco, e a isso reduzem o seu convívio com o escritor pernambucano. Diga-se de passagem, o texto desse "Auto", publicado pela primeira vez em *Duas águas*, em 1956, bem como sua primeira encenação, dois anos depois, por um grupo amador em Recife, passaram despercebidos. Foi preciso que Roberto Freire, com a inestimável contribuição da música de Chico Buarque, levasse o "Auto de natal pernambucano" à premiação no Festival de Nancy, em 1968, para que o poeta ganhasse repercussão nacional. A circunstância colaborou indiretamente para que a inovadora poética de João Cabral vencesse as últimas resistências e se impusesse. Mas, fato significativo, a quase totalidade dos estudos abrangentes sobre a poesia cabralina são posteriores a essa data, embora até 1966 esta já tivesse trilhado uma longa e fundamental etapa de sua trajetória.

Tudo somado, o lado engenheiro da poesia de João Cabral vem a ser hoje uma conquista definitiva: suplantou as reservas que se lhe impuseram nos primeiros tempos, ajudou a combater os excessos do lirismo vulgar e se impôs como um dos veios mais férteis da poesia da língua, atraindo seguidores em grande número, dos dois lados do Atlântico. Nos anos recentes, o itinerário que vai de *Pedra do sono* a *A educação pela pedra* tem sido objeto de estudos sem conta, incluindo monografias e teses universitárias. O que em 1966 era surpresa e novidade, hoje é lugar-comum. Desnecessário pois insistir no óbvio. Fixemos a atenção apenas nos elementos-chave e em alguns aspectos menos explorados.

Digamos que a partir de 1945, ano do segundo livro, *O engenheiro*, João Cabral decidiu que não valia a pena ser simplesmente "mais um" a engrossar a mesmice da autocomiseração presunçosa que caracteriza nosso lirismo. Nesse instante, talento criador e lucidez crítico-teórica se deram as mãos, a fim de marcar uma presença nova, original, única. Foi o que se deu até o impasse representado pela cabal definição dessa poética do rigor, por volta de 1966. De fato, um projeto poético centrado no propósito de negar a tradição abre diante de si uma perspectiva necessária e deliberadamente limitada, como tive a oportunidade de assinalar, já naquela data (V. "Registro"). Depois de *A educação pela pedra*, estando já cumprido o pro-

pósito, em todas as nuances possíveis, para onde prosseguir? O impasse que então se instala tem pelo menos aparentemente uma configuração dilemática: prosseguir será ou repetir-se ou contradizer-se. Por isso, nessa altura, o poeta dá por encerrada a tarefa e começa a prometer parar, como que paralisado pelos limites que se auto-impusera.

Se insistir nas “lições de poesia” implicava repetir-se, a única alternativa lógica seria mesmo o silêncio. Mas restava considerar a alternativa indesejada, porque nada lógica, que era enveredar por outro rumo, correndo o risco de voltar atrás e se contradizer. Qualquer que fosse, esse outro rumo resultaria em livros não-vertebrados e provavelmente levaria à retomada do confessionalismo e do sentimentalismo, tendência arduamente sufocada ao longo de toda a trajetória anterior. Repetir-se ou contradizer-se... É compreensível que, para um poeta rigoroso e exigente como João Cabral, tal perspectiva incomodasse a ponto de ele pensar seguidamente em desistir.

Os livros posteriores a 1966, com efeito, não trazem contribuição de vulto à poética do rigor ascético, até aí construída, e a “poesia da poesia” já não ocupa um lugar preponderante em suas preocupações. No que se refere a inovar, abrir caminhos, revolucionar, a poesia de João Cabral descreve um movimento ascensional até *A educação pela pedra* e depois se mantém no mesmo alto patamar. Isso talvez decepcione a alguns leitores, que se habituaram ao impacto provocado repetidas vezes pelo poeta, entre 1942 e 1966, e esperam a cada novo livro uma revolução. A partir de *Museu de tudo*, não há mais impacto, só livros não-vertebrados. O que teria ocorrido?

Ocorreu que o subentendido começou a aflorar, embora sem a ostensividade do seu avesso, até então alardeado. A paciente construção daquela poética do rigor não constituiu, como *hoje* se sabe, apenas um falar de coisas mas também um falar de si, não só por obra da “confissão indireta”, como vimos, mas sobretudo porque esse esforço foi a maneira que o poeta elegu para firmar sua personalidade, extremamente ciosa de seu *quid* diferenciador. A face ostensiva dessa personalidade é a que todos conhecemos bem e admiramos, porque originalíssima nos quadros da língua: a do artista metódico e disciplinado; calculista e racional, lúcido e contido, armado em pudor; senhor de si, em suma. Mas, note-se, é uma face auto-imposta,

sistematicamente. Será que João Cabral *é* assim ou *decidiu ser* assim, para impedir que a outra face, latente, sempre à espreita, viesse à tona? Esta outra face — aí o receio do escritor — poderia coincidir com a auto-imagem que nossos poetas tradicionais exibem, sem pudor: excitação, tumulto interior, emoções incertas, sentimentos vagos, verbalismo, autopiedade, narcisismo. Por isso o poeta rompe com a tradição, logo no início da carreira. Por isso sua poesia é repleta de referências a modelos estrangeiros. Mas por isso mesmo seu esforço só adquire pleno sentido *à luz da tradição lírica lusobrasileira*.

O radicalismo antitradicionalista de João Cabral denuncia a extrema importância que o poeta atribui a essa tradição e *não seu desprezo por ela*; denuncia o medo de incorrer nos mesmos exageros, na mesma banalidade. Só um poeta firmemente enraizado na tradição, e inconformado com esse enraizamento, poderia alardear um radicalismo tão intransigente. Ao negar a tradição, o poeta passa a carregá-la consigo, como um fantasma a ser exorcizado, tarefa em que se empenha desde o início, sabedor de que jamais será capaz de desincumbir-se dela: é cometimento para o resto da vida. Romper com a tradição obriga a seguir rompendo, indefinidamente, e obriga ao mesmo tempo a conviver para sempre com ela, vale dizer, com o lado indesejado de si mesmo. Para sempre ou até cansar, ou até que a intransigência ceda. Ceder não seria contrariar a coerência interna daquela poética do rigor? Insistir até cansar não seria uma forma de violentação? O fato é que a personalidade integral do poeta já não esconde mais que é constituída *também* de um lado sombrio, egotista, sentimental. Por isso o confessionalismo, o autobiografismo, o tom memorialístico e saudosista dos últimos livros. O subjetivismo declarado, enfim, e não apenas subentendido.

Visto de outro ângulo, o impasse assinalado na altura de *A educação pela pedra* radica no confronto dialético entre os pólos da *tensão* e da *descontração*. A partir do impasse, esta última começa lentamente a abrir caminho em meio ao maciço predomínio daquela, embora não chegue a avançar muito, como veremos. O lado engenheiro exigiu desde o início uma atitude de máxima contenção intelectual, um esforço de cordas retesadas até o limite extremo, *contra a possibilidade da explosão emotiva*. Daí o permanente estado de alerta e a per-

plexidade, assim expressos, por exemplo, na abertura de *A escola das facas*:

*Um poema é sempre como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?*

A partir daí as cordas começam a se distender e o “potro”, a mover os pés. Um dos indícios mais evidentes da descontração que aos poucos se insinua no último João Cabral é o confessionalismo autobiográfico, explícito. Mas é também a presença marcante de um humor quase-galhofa, zombeteiro, digamos que mais para Macunaíma do que para Brás Cubas. A partir daquela ferina reflexão “sobre o sentar-estar no mundo”, de *A educação pela pedra*, dedicada à “tábua de latrina,/ assento além de anatômico, ecumênico,/ exemplo único de concepção universal,/ onde cabe qualquer homem e a contento”; ou a partir da pequena obra-prima de sagacidade que é “Espanha en el corazón”, de *Agrestes*, que, respondendo ao mote “A Espanha é uma coisa de tripa”, assim termina:

*De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.*

*Dessa tripa de mais abaixo,
como escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.*

*A Espanha é coisa de colhão,
o que o pouco ibérico Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta.*

*A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda Espanha (não sei é como
chamar o colhão de mulher)*

A partir desses dois momentos-chave, como eu dizia, uma nova espécie de humor, mais descontraído que a acidez de antes, ganha ingresso na visão de mundo de João Cabral. Mas não exageremos: embora atenuada, a tensão continua dominando a cena. O “potro” está um pouco mais à vontade mas continua preso a rédeas bem firmes. O que esses e outros exemplos mostram de descontração são somente algumas manchas, aqui e ali, que talvez até passem despercebidas ao leitor menos atento. Mas a mudança é suficiente para que se instale, pleno, o jogo dialético tensão/descontração, que substitui a equação anterior, em que o primeiro pólo sufocava o segundo. O que temos aí, enfim, são apenas mais alguns indícios de que o autoalardeado impessoalismo do poeta não passa de bem urdido disfarce.

Com efeito, nada mais original e personalista, nos quadros de uma poesia ególatra como a nossa, do que esse obstinado e aparente impessoalismo. Até a encruzilhada de *A educação pela pedra*, o poeta fala efetivamente de “coisas” e não de si. Em seguida passa a se confessar, a se mostrar diretamente. Salto? Reviravolta? Parece que não, parece simples e natural evolução, de dentro para fora. De que *coisas* falava ele, até então? A paisagem nordestina, certa similar paisagem ibérica, os utensílios do cotidiano, uma dezena de motivos que lhe são caros, como a tourada, o futebol, a arte de alguns poetas e pintores, o *flamenco*, a aspirina e outros mais. Quaisquer que sejam, essas *coisas* acabam por se confundir, convergindo para um denominador comum, *o olho de João Cabral*, que a tudo molda. Ferro forjado e não fundido (como ensina certo ferrageiro de Carmona), à imagem e semelhança da personalidade de seu criador. Um engenheiro, um retirante, uma bailarina andaluza, Miró, Ademir da Guia, Frei Caneca, Manolete, Mariane Moore, uma sevilhana que não se sabia — todos se igualam sob o olhar do poeta e se tornam variações em torno da “pedra de nascença [que] entranha a alma”, de que fala *A educação pela pedra*. Todos se transformam em exemplos e representações intercambiáveis da obsessão de João Cabral: a ética/poética da contenção e da disciplina, do pudor e do autodomínio.

Tal obsessão, enfim, só se compreende num poeta brasileiro, impregnado da tradição que repudia, ou parece repudiar. Nenhum de seus modelos estrangeiros é tão obstinadamente impessoal e rigoroso, nem expressa tamanho horror ao

confessionalismo e ao sentimentalismo. João Cabral assim o faz, até reconhecer, não sem forte relutância, que este outro lado é parte integrante de sua personalidade literária. Esta parece ser a história do último João Cabral, incluindo-se aí a coletânea mais recente, *Sevilha andando*, que não altera o quadro aqui descrito. Nos últimos anos, o poeta não está mais à procura da radical originalidade, porque esta já fora superiormente conquistada e sua poesia não corre mais o risco de ser confundida com o frouxo lirismo da tradição. O último João Cabral — menos rigoroso, mais descontraído, quase intimista, saudosista, autobiográfico — resulta em ser, afinal, o mesmo de sempre, talvez mais “humano”. Só deixou de lutar à “beira do extremo” contra seu avesso, que não é seu contrário, mas seu complemento. O rigor se tornou uma segunda natureza.

Psicologia da composição, livro famoso de 1947, propõe “cultivar o deserto”, metáfora da criação poética. Ao longo dos anos, a *secura desértica* veio a se tornar emblema, e uma das mais precisas definições, do projeto cabralino. Mas se voltarmos ao texto de mais de quarenta anos atrás, leremos: “cultivar o deserto/ *como um pomar às avessas*”. Do lado de fora, tensão, disciplina, objetividade — o *deserto*; do lado de dentro, descontração, abundância, colorido — o *pomar*. Mas um é *como* o outro, só que às avessas: o primeiro não pretende negar nem excluir o segundo. Ao contrário: uma vez cultivado, o deserto deixará aparecer o pomar que esteve o tempo todo escondido em seu bojo, como um fantasma.

Isso conduz à confirmação de que não estamos diante de uma poética excêntrica, estrangeirada. Na verdade, estivemos sempre em face da expressão mais legítima, porque velada, discreta, da tradição lírica lusobrasileira, no que esta possui de mais valioso e renovável. Afinal, combater efetivamente a tradição não consiste em decretar que ela deixou de existir, como o fazem certas vanguardas ingênuas, mas sim em trazê-la até o presente, atualizada e revigorada. Quanto a isso, nenhum de nossos poetas modernos foi mais radical e mais bem-sucedido que o autor de *Pedra do sono*.

O aparente paradoxo decorre de João Cabral haver insistido sempre em se mover entre pólos extremos, supostamente inconciliáveis: subjetivo/objetivo, tensão/descontração, intelec-

to/emoção, ordem/desordem. *Morte e vida*, em suma — severina ou outra. Na verdade, a radicalização extremista denuncia o fundo embasamento impulsivo e emocional da personalidade criadora do poeta, terreno movediço e indesejado, mas inalienável, que a máscara do engenheiro racional e comedido procurou encobrir, ao longo dos anos. A partir do impasse de 1966, como vimos, a oposição dos contrários vai aos poucos cedendo lugar a uma espécie de fusão, que aponta na direção da síntese almejada: o ser total. De certo modo, uma troca de sinais, que busca a frieza da emoção e a paixão do intelecto. Por que então essa luta obstinada em exorcizar um fantasma aparentemente inexorcizável? Porque esta seria a única maneira de enfrentar a obsessão primordial, *a certeza da morte*, ou, o que dá no mesmo, a única maneira de afirmar a certeza da vida, em termos de individualidade intransferível, personalíssima — a vida como conquista voluntária, autodeterminada, e não como simples dom concedido a qualquer vivente.

Basta atentar nos motivos e temas recorrentes, e suas implicações. O tema obsessivo, até *A educação pela pedra*, é a própria poesia; daí por diante, dá-se a dispersão por um número crescente de interesses. Diversidade? Heterogeneidade? Só aparentemente. Bem vistas as coisas, quer a convergência monotemática da fase inicial, quer a variedade dos temas e motivos da fase subsequente, falam de uma só e sempre a mesma idéia fixa: a obsessão da morte. Seja explicitamente, como essa *Morte* logo substituída por “crime” *na Calle Relator*, ou um “caixão vitrina”, um “cemitério alagoano”, um “funeral na Inglaterra”, ou a dura peregrinação de Severino e seus pares; seja implicitamente, como ocorre ao longo de toda a obra, sob o disfarce dos mais variados motivos — é sempre a mesma morte, “a indesejada das gentes” (título de uma seção de *Agrestes*, tomado de empréstimo a Manuel Bandeira) que serve de estímulo à poesia de João Cabral.

Afinal, empenhar-se obstinadamente no propósito do autodomínio, no rigoroso controle sobre os impulsos e tendências naturais, foi a reação que o poeta elegeu, certamente sem o premeditar, para fazer frente à obsessão primordial de *thánatos*, na tentativa de aplacar ou atenuar o pânico advindo da certeza da morte. Ao longo da trajetória podemos ler, nítida, a recusa em aceitar que ao nascer já se esteja a caminho da morte, bem

como a recusa paralela em satisfazer-se com a vida espontânea cuja floração o homem pode contemplar em si próprio, ou à sua volta, sem esforço. A vida verdadeira não seria a que brota por inércia no âmago de cada criatura, mas a que se constrói dia a dia, deliberadamente, sob o rígido controle da vontade e da consciência. Permitir que os impulsos se manifestem livremente, entregar-se àquilo que a cega natureza determina, corresponderia a contemplar passivamente o doloroso espetáculo do ser que aos poucos se deixa consumir. O heróico e prolongado esforço cabralino se concentra por inteiro na recusa em aceitar tal perspectiva, a perspectiva posta a circular pelo pensamento existencial, segundo a qual somos todos *seres-para-a-morte*.

A solução lógica encontrada pelo poeta foi deter o fluxo, interromper a corrente e altear-se, soberano, impondo-se o ritmo e a forma, a voz e o rosto capazes de afirmar a vida contra a morte. Não basta estar ou surpreender-se vivo, pois o que assim se obtém é tão somente a vida “severina”, tão negativa quanto a morte. É preciso *saber-se vivo*. E saber-se vivo é autoeducar-se; etimologicamente: autoconduzir-se. Auto-educação pela pedra. Autoconduzir-se para poder atuar contra a tradição limitadora; não se deixar conduzir, não se deixar seduzir pelas facilidades dessa mesma tradição.

Severo, lúcido, exigente, nem ao menos essa pequena satisfação o poeta concede a seu leitor, a de chegar por conta própria à decifração do enigma: *João Cabral escreve para saber-se vivo, para fazer frente à morte*. No poema “O exorcismo” (*Crime na Calle Relator*), que reproduz, com aparente e didática frieza, uma conversação mantida com o psiquiatra, em Barcelona, o poeta esclarece:

“Por que da morte tanto escreve?”
“Nunca da minha, que é pessoal,
mas da morte social, do Nordeste”. [...]”
“Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece;
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste”.

Ao leitor, que teve a paciência de me acompanhar desde o início, resta o consolo de haver compreendido o porquê da

promessa de parar, tantas vezes anunciada quantas desmentida. O consolo de haver compreendido ou de haver encontrado uma explicação plausível, o que nem sempre é o mesmo. E resta-lhe também a expectativa de que, outra vez refeita, a promessa venha a ser mais uma vez quebrada, para que não se interrompa a exemplar lição de poesia — lição de vida — com que há mais de meio século nos brinda o ex-diplomata João Cabral de Melo Neto.

DO SUBLIME AO COTIDIANO

A trajetória de Vinícius de Moraes

As expressões “sublime” e “cotidiano” aparecem no volume *Poesia completa e prosa*, da Editora Aguilar, nos subtítulos com que Vinícius de Moraes dividiu a própria obra, e designam com precisão os rumos fundamentais que a norteiam. Se compararmos, por exemplo, o poema “O outro”, de 1933, com os versos famosos e mais recentes de “Tarde em Itapoã”, ficará bem claro o contraste entre esses dois rumos. No poema, Vinícius devaneia para além da realidade imediata, à procura de qualquer coisa que na altura era costume chamar-se “a dimensão metafísica”, “o transcendental”:

*Muita vez os meus olhos se desprendem misteriosamente
das minhas órbitas
E presos a mim vão penetrando a noite e eu vou me
sentindo encher da visão que os leva.*

Já a canção aponta com simplicidade e lirismo (outra forma de devaneio?) para a realidade próxima e palpável, “sem metafísica”, como diria Álvaro de Campos:

*Um velho calção de banho
O dia pra vadiar
O mar que não tem tamanho
E um arco-íris no ar.
Depois na Praça Caymmi
Sentir preguiça no corpo*

*E numa esteira de vime
Beber uma água de coco...*

Mas é importante salientar que entre aqueles “olhos que se desprendem das órbitas” e esta “preguiça no corpo” medeiaram cerca de quarenta anos de criação poética. E de vida intensamente vivida... A passagem do “sublime” ao “cotidiano” não se dá abruptamente, mas corresponde a um percurso acidentado, cheio de idas e vindas, repartido por muitos atalhos, que são os vários temas, estilos e direções tentados pelo poeta. Talvez cheguemos a apreender um pouco de sua lição de arte, e de vida, se conseguirmos detectar os principais momentos e vetores da trajetória, as linhas mestras de sua evolução.

Certamente ajudaria partir de um esboço biográfico, que nos mostrasse o Vinícius bacharel em direito e poeta nacionalmente bem amado, em plena adolescência; crítico de cinema, diplomata, cineasta frustrado, compositor, cantor, *showman*; mas sobretudo o Vinícius boêmio, irrequieto, o “grande íntimo da noite”, como ele mesmo se definiu, ávido de gozar a vida, ávido de amores (só de casamentos mais ou menos reconhecidos foi uma dezena), a quem se aplicaria com justeza o verso-síntese de Chico Buarque: “amou de cada vez como se fosse a última”. Mas é preciso resistir à tentação de pensar na heterogeneidade da obra como reflexo direto da vida atribulada. Sugiro prosseguir na auscultação dos poemas, sem perder de vista a biografia.

A estréia literária de Vinícius, por exemplo, deve ser examinada à luz de sua extrema precocidade: ao surgir, para a fama imediata, com *O caminho para a distância*, o poeta mal havia completado dezenove anos de idade. É evidente na coletânea a preocupação religiosa, sob a forma de intensa angústia. Em sua inquietação adolescente, Vinícius exhibe uma consciência torturada pela precariedade da vida e por isso se lança na busca ansiosa de uma superação pela transcendência mística, o “sublime”. O senso do pecado, expresso num constante interrogar-se, e o conseqüente desejo de autopunição explicam a presença marcante do desconsolo e do desespero. A voz que aí se manifesta foge do autobiográfico e das circunstâncias pessoais de vida, procurando uma inflexão de certo modo neutra, impessoal. Era crença, na altura, pelo menos no ambiente onde se deu a iniciação literária de Vinícius, que a poesia devia

ser a expressão do universal, dos grandes anseios espirituais de toda a humanidade. O individualismo era uma tentação (mais uma) a ser evitada.

Mas onde e como se deu a iniciação literária de Vinícius de Moraes? A resposta é conhecida: Rio de Janeiro, então capital federal, início dos anos 30. Recém-formado em direito, mas nada atraído pela profissão, Vinícius ligou-se aos jovens intelectuais reunidos em torno do Centro Dom Vital e sua revista *Festa*, sob o magistério dos pensadores católicos Jackson de Figueiredo e Tasso da Silveira, aos quais logo se uniria Tristão de Ataíde. A palavra de ordem do grupo era a reação espiritualista à irreverência e às loucuras endiabradas dos “futuristas” de São Paulo, que, em 1922, diretamente do Teatro Municipal, tinham abalado o provincianismo cultural do país. A bandeira da reação foi, de um lado, o catolicismo; de outro, a defesa de um ideal estético conservador, neo-simbolista, de forte impregnação aristocrática. Vinícius, jovem de boa formação católica e burguesa, deixou-se seduzir pelo intenso proselitismo salvacionista do grupo. A idéia corrente era esta mesmo: só a “verdadeira” religião e a nobreza dos altos valores literários e espirituais poderiam *salvar* o país da deletéria ação dos “alienígenas” de São Paulo.

Voltemos então à estréia de Vinícius, *O caminho para a distância*. Como saber se a angústia e o tormento aí expressos não passam de bem orquestrada coreografia ou se de fato coincidem com as inquietações do jovem poeta? A hipótese mais provável é que pelo menos parte do processo tenha representado inconsciente adesão ao modismo. Isso pode explicar a linguagem predominantemente abstrata e alegórica, de inspiração bíblica — no vocabulário, no andamento solene, no modo místico de ver as coisas —, onde se detecta, nítida, a formação religiosa do poeta. Desse modo, o mundo lhe aparece povoado de visões estranhas e presságios, como se a existência correspondesse a um pesadelo vivido de olhos abertos, do qual o homem não teria como se livrar:

*Desesperados vamos pelos caminhos desertos
Sem lágrimas nos olhos
Desesperados buscamos constelações no céu enorme
E em tudo, a escuridão.*

Já nessa fase, Vinícius começa a explorar uma técnica que será desenvolvida e aperfeiçoada ao longo da obra: a da profusão de imagens, criadas a partir de fortes e simultâneas impressões sensoriais. O procedimento vem acompanhado de intenso sensualismo, que não tardará a entrar em conflito com o sentimento religioso. Por isso, o amor aparece aí como elemento “negativo”, como pecado, pois liga firmemente o homem ao mundo terreno, impedindo a libertação do espírito, a desejada sublimação:

*Na treva que se fez em torno a mim
Eu vi a carne.
Eu senti a carne que me afogava o peito
E me trazia à boca o beijo maldito.
Eu gritei
De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma
E ninguém me atendeu.
Eu me debati em ânsias impuras
A treva ficou rubra em torno a mim
E eu cá!*

A insuportável tortura proveniente dessa concepção de vida como pecado, com direito a “beijo maldito”, “ânsias impuras” e até o círculo do fogo infernal: “a treva ficou mais *rubra* em torno a mim”, levará o poeta a ousar, a certa altura: “Senhor, eu não compreendo teus desígnios!”, uma ousadia libertadora, de algum modo responsável por toda a evolução de sua poesia.

No livro seguinte, *Forma e exegese* (1935), um pormenor de ordem formal assinala uma mudança de perspectiva. Aqui os versos ganham em liberdade expressiva e principalmente em extensão, tornando-se verdadeiros versos-parágrafos, que se desdobram em largos movimentos. Essa preferência por ritmos mais distendidos simboliza a expansão do espaço interior, o alargamento do próprio Eu. Ou, antes, simboliza o desejo subconsciente de que, uma vez obtido no papel, esse alargamento venha a se estender também para o sujeito, que almeja ampliar seus horizontes, na expectativa de superar o impasse matéria-espírito, humano-divino. É forte aí a sensação de um Eu aprisionado, bloqueado, impasse que afinal se origina fora do indivíduo, no condicionamento da formação religiosa, com

o endosso das convenções sociais. Daí aparecer, muito intenso, alternando com a vontade de libertação, o desejo de isolamento, que aliás não resolve o impasse, apenas o protela:

*Eu cerrei brandamente a janela sobre a noite quieta
Eu fiquei sozinho e parado, longe de tudo...*

De qualquer modo, o isolamento propiciará uma prolongada reflexão *pessoal* em torno das contradições até aqui assinaladas. A angústia, a insatisfação e o desespero deixarão de ser problemas místicos e metafísicos, para se incorporarem à direta experiência de vida individual. O desejo de transcendência, ou busca do sublime, cederá lugar ao primado da imanência, pela descoberta do cotidiano, segundo um processo determinado pelo próprio esforço pessoal, intransferível, do homem-indivíduo ciente de suas limitações. A ânsia de absoluto vai aos poucos cedendo à aceitação do relativo. Processo lento e difícil, como se vê, levará ainda alguns anos, e muitos poemas, para se completar.

Um dos elementos desencadeadores da mudança é a figura feminina, que começa a crescer como foco de interesse na poesia de Vinícius de Moraes, passando a ocupar aí um lugar primordial. De início, a mulher aparecerá ainda envolta em forte misticismo, a ponto de se supor, no poeta, a expectativa de que o amor pudesse substituir a crença e a religiosidade, prestes a se diluírem. De fato, o que temos nessa fase é uma espécie de divinização ou espiritualização da mulher. O poeta transfere para ela todo um caudal de esperanças e ansiedades, transformando-a num ser superior, de onde provêm e para onde convergem todas as formas elevadas da existência. O propósito, indisfarçado, é conferir ao amor a condição de experiência-limite, capaz de resgatar o homem de sua precariedade. Mas já é pelo menos a certeza de que o “sublime” deve ser procurado no recesso do “cotidiano”, e não para além dele. A longo prazo, o anseio metafísico deverá ceder lugar ao realismo. Mas por enquanto estamos ainda num plano de intensa idealização. Vinícius começa a se libertar de certa tradição religiosa, para cair em outra, literária.

Com efeito, a mulher e o amor no Vinícius dos anos 30 lembram, em vários pontos, o platonismo amoroso dos trova-

dores medievais, empenhados numa radical idealização da mulher; lembram também o amor espiritual dos românticos, assim como o *amour fou* de que fala André Breton, o amor concebido como valor supremo, acima de Religião, Moral, etc.. A visão do amor, no Vinícius da juventude, é uma clara mescla, em diferentes doses, de trovadorismo, romantismo e surrealismo, mas o que lhe confere inegável autonomia e originalidade é a presença cada vez mais insistente do sensual e do erótico, firmando uma afinidade maior com o último elo da corrente. Sensualismo e erotismo, agora, não têm mais o sentido de “perdição da carne”, como nos primeiros poemas, mas aparecem como dimensão integrada aos apelos espirituais, em invejável harmonia. Daí brotar em meio à idealização um forte sopro de realismo, que percorre os versos amorosos mais apreciados de Vinícius, onde a fusão carne-espírito passa a ostentar a mesma espontaneidade que, cada vez mais, lhe caracteriza o estilo e a linguagem:

*Eu sofri porque de repente senti o vento e vi que estava nu e
ardente
E porque era teu corpo dormindo que existia diante de meus
olhos.
Como poderias me perdoar, minha amiga, se soubesses que
me aproximei da flor como um perdido
E a tive desfolhada entre minhas mãos nervosas e senti
escorrer de mim o sêmen da minha volúpia?*

Apesar disso, mesmo tendendo a colocar o amor e a mulher no centro de suas preocupações, o poeta conservará ainda por algum tempo a lembrança dos temas religiosos e metafísicos da fase inicial. É visível que o *sofrimento* declarado no início do fragmento acima decorre da sensação, embora residual, de que sexo é pecado, gerador de culpa. Daí o desejo de que a amada o “perdoe”, por havê-la “desfolhado”. Por outro lado, permanecerão também alguns vestígios da linguagem típica da fase precedente: o pendor alegorizante e o gosto das abstrações; o verso longo, ritmado em vários segmentos melódicos; o recurso ao *enjambement*; a adjetivação farta, paralela à tendência para a enumeração interminável. Tais características são responsáveis por marcante espontaneidade, como

se os versos obedecessem à própria respiração, irregular mas fluente, ofegante e ansiosa, símbolo do desejo de vida plena. Ao mesmo tempo, esses traços estilísticos compõem uma dicção solene, marcada por um tom que, a despeito da impressão de espontaneidade, parece às vezes algo teatral. O tom declamatório, em suma, que o poeta herdou dos nossos melhores românticos, e que levará ainda algum tempo para atingir uma inflexão realmente moderna, direta e coloquial.

Estamos na altura de *Ariana, a mulher* (1936), mas já nas *Cinco elegias* (1943) começa a despontar a superação ou purificação dessas características. Outra vez a tentação do biografismo... Mas não há como evitar: 1942 foi um ano-chave na trajetória humana e literária de Vinícius de Moraes.

Em 1940, de volta da Inglaterra, onde passara quase um ano com uma bolsa de estudos, casado, sem emprego, Vinícius dedica-se ao jornalismo, consegue um posto no Ministério da Educação, como censor cinematográfico, logo depois um cargo burocrático no Instituto dos Bancários e começa a se preparar para os exames de ingresso na carreira diplomática, a conselho de Oswaldo Aranha, amigo da família e ministro de Getúlio Vargas. Vinícius ia levando as coisas nesse andamento pacato até que, em 1942, conheceu o escritor americano Waldo Frank, de passagem pelo Rio de Janeiro, e foram encerrar a noitada, bêbados, no Mangue. Depois o poeta acompanhou o novo amigo numa longa viagem pelo Nordeste, cujo roteiro incluiu principalmente zonas portuárias, favelas, rodas de samba, alagados e por aí afora. Um mês mais tarde, foram desembocar no Amazonas. “Tenho a impressão de que, de repente, descobri que tudo era besteira. Tomei conhecimento da realidade brasileira. E quando terminei a viagem, tinha mudado completamente a minha visão política”. Por isso Vinícius mais tarde virá a dizer: “Individualmente, o poeta, aí dele, é um ser em constante busca de absoluto e, socialmente, um permanente revoltado”.

A partir desse momento precioso — e retornando agora à coisa literária propriamente dita — dois recursos básicos passarão a ser convocados pelo poeta, no sentido da superação definitiva da fase inicial. De um lado, o apelo ao cotidiano, à aparente banalidade da existência diária, como fonte de moti-

vos e inspiração; de outro, a linguagem coloquial, enxuta, mais simples e direta, em que a espontaneidade é um trunfo imediato e não o resultado de um árduo esforço retórico:

*Meninas de bicicleta
Que fagueiras pedalais
Quero ser vosso poeta!
Ó transitórias estátuas
Esfuziantes de azul
Louras com peles mulatas
Princesas da zona sul...*

Desse ponto em diante manifesta-se a faceta mais moderna da poesia de Vinícius, aquela em que o poeta chega a incorporar, criativamente, as grandes conquistas do movimento de 22, conseguindo encetar o caminho que deixa o *sublime* para trás e avança na direção do *cotidiano*. Além dos aspectos já apontados, a preferência agora pelo verso curto e incisivo, mais o constante recurso ao humor e à ironia, repassados de malícia, são elementos que colaboram para a conquista da simplicidade e da comunicabilidade. Isso não impede que o poeta conserve a elegância e o requinte dos jogos verbais, caros à tradição, ou o estilo engenhoso mas não empolado, a que se acrescenta grande poder de síntese e concisão. Não surpreende, por-tanto, que — livre para escolher a dicção que bem entenda — Vinícius chegue a recuperar, com rara felicidade, os contornos de uma linguagem clássica, quinhentista, especialmente nos sonetos, por muitos considerados como a melhor porção de sua poesia. Uma linguagem clássica mas também moderna, pela evidente atualidade de seus temas e pelo tom menos declamatório, como no conhecido “Soneto da fidelidade”, tão popular quanto várias canções:

*De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.*

*Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto*

*E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.*

*E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama*

*Eu possa me dizer do amor (que tive)
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.*

Percebe-se aí a sutil metamorfose que sofreram as tradições iniciais. A noção de *pecado* parece ter desaparecido, sem deixar vestígios; o isolamento foi superado e o mundo se tornou um amplo espaço a ser ocupado pela sensibilidade livre. É nessa fase que a poesia de Vinícius se abre em largo leque para os estímulos da realidade circundante. A partir daquelas “meninas de bicicleta”, antecessoras da célebre “garota de Ipanema”; a partir do mar, da praia e dos pescadores; dos bondes e automóveis; dos barbeiros, sapateiros e dentistas; do “operário em construção” e tantos outros motivos similares, dominantes em *Poemas, sonetos e baladas* (1943), todo um universo real e palpável, enfim, ganha lugar nas atenções do poeta, dividindo o espaço da consciência com as inquietações da vida interior. Estão longe as altas indagações místicas e metafísicas; está longe a poesia o seu tanto aristocrática dos anos 30, merecedora de tantos elogios, que afinal acabou sendo substituída, numa evolução muito natural, *do sublime ao cotidiano*, por outra mais acessível e comunicativa.

A musicalidade natural da poesia de Vinícius de Moraes, desde os primeiros versos; a tendência que aí pouco a pouco se manifesta na direção do coloquial e do cotidiano; a antiga paixão pela música propriamente dita (em 1933 fez muito sucesso o fox “Loura ou morena”, letra sua, música dos irmãos Tapajoz, gravado pela RCA Victor) — tudo isso encaminha o poeta para a música popular, dos anos 50 em diante, sem que possamos falar em ruptura ou mudança substancial: é o direto e inevitável resultado de uma evolução.

A fase da bossa-nova, Tom Jobim e Carlos Lyra à frente, com sua música de fossa e seu intimismo; depois o período dos afro-sambas, com Baden Powell, em que o poeta ensaia uma recuperação das “raízes”; por fim a fase da parceria com Toquinho, multifacetada em sua variedade de temas e motivos — para ficarmos só nos marcos principais —, tudo no Vinícius compositor denuncia as transformações por que foi passando o Vinícius poeta. Aquele brotou naturalmente deste, para mostrar a unidade de base que subjaz a toda a sua produção. (Curioso observar que os anos foram passando e Vinícius foi-se associando a parceiros cada vez mais jovens... Para compensar, associou-se também — caso isolado — a este outro, mais velho, famosíssimo, que não chegou a tomar conhecimento da parceria: Johan Sebastian Bach).

Assim procedendo, Vinícius afinal deu forma a seus desígnios ao mesmo tempo mais humildes e ambiciosos: falar a seu povo, o mais amplamente possível, alargando pelas ondas sonoras o âmbito restrito da palavra impressa. O êxito obtido pelo poeta-menestrel parece confirmar o acerto de sua decisão: o desígnio foi cumprido.

Diante disso, parece irrelevante a polêmica gerada pela decisão que o levou a “trocar” a poesia pela música. Quando isto se deu, a aparição do artista popular representou, para uns, uma deserção; já para outros Vinícius teria agido acertadamente ao abandonar a arte aristocrática da literatura para democratizar e enriquecer seu talento. Mas é interessante notar que no reverso da medalha ocorreu uma exclusão paralela. A nova geração, que descobriu o Vinícius compositor aí pelos anos 60, ignorou por muito tempo que ele já havia sido aplaudido e admirado, como poeta, muitos anos antes. Difícil para os jovens de então, quando descobriram a faceta mais antiga, aceitar que esse mesmo Vinícius — um igual, um de seus portavozes, tão descontraído, tão atual e contemporâneo — fosse também contemporâneo de seus vetustos progenitores...

Trata-se, ao que parece, de um binarismo simplista, fruto de intransigência e preconceito, de ambas as partes. A trajetória do artista, quando observada atentamente, mostra duas fases que não se excluem mas se integram, numa evolução harmoniosa e coerente. O Vinícius do cancionista popular já está latente nos primeiros livros, assim como a fase derradeira man-

tém vivos, embora não ostensivos, os liames com a poesia de trinta anos antes.

O fato é que a opção pela música popular fez que aflorasse um impulso fundamental, até então disfarçado: *a obsessão da eterna juventude*, que de certo modo constitui o móvel profundo de toda a trajetória artística e humana de Vinícius de Moraes. Ao fazer a opção, Vinícius buscou sintonizar com os anseios e expectativas da geração mais nova. Enquanto fosse bem sucedido o esforço de se tornar intérprete e também agente formador da nova sensibilidade e do novo gosto, emergentes, o poeta seguiria alimentando o sonho secreto de se manter eternamente jovem.

Tendo começado por uma concepção aristocrática de literatura, Vinícius acabou por se popularizar, revivendo a figura do trovador medieval, de viola em punho, cantando poesia em toda parte. Quem saiu lucrando foi a música popular brasileira, com a alta qualidade literária de suas composições, saudável exemplo logo seguido por Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Capinam e tantos outros. E a própria literatura só fez beneficiar-se: sua *Antologia poética* ultrapassou já duas dezenas de edições, marca extraordinária, só igualada por raros outros livros de poesia em língua portuguesa. Quantos leitores se aproximaram da poesia de Vinícius atraídos pelo sucesso das canções?

Sua decisão de “abandonar” a literatura, em sentido estrito e estreito, resultou em sintonizar seu modo de ver com o modo de ser coletivo. Se nos identificamos com Vinícius é porque ele soube, melhor do que ninguém, traduzir nossa sensibilidade, mas também porque parte dessa mesma sensibilidade — modos de ver e sentir — vem sendo moldada, ao longo dos anos, por sua arte peculiar. Quem o afirma é Antônio Cândido: “Se hoje dermos um balanço no que Vinícius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de todos”. Que melhor destino poderia almejar um poeta autêntico?

A primeira versão deste esboço crítico-biográfico (Vinícius ainda era vivo) datava de 19 de outubro de 1979, dia dos 66 anos do poeta, e rematava com uma saudação bem a seu gosto: “Vininha, saravá!”... O material se destinava a acompa-

nhar uma antologia e a editora tinha pressa: nos últimos meses de 1979 corriam notícias de que o estado de saúde do *poetinha* era precaríssimo.

Lembro-me de ter visto um comercial pela TV, no início do ano seguinte, mostrando Vinícius reclinado numa poltrona, com um exemplar da antologia entre as mãos, voluminho caprichado, apesar da gritante capa verde-bandeira. Mas seus olhos não procuravam nem o livro nem as câmeras: estavam fixos num ponto qualquer da distância. Os ombros caídos, a expressão abandonada de quem desistira, Vinícius aparentava bem mais do que os 66 anos que até aí lhe fora dado viver.

Tentei apagar da lembrança essa última imagem. Naquela mesma noite, folhiei seus livros, vasculhei a pasta de recortes, reli meus apontamentos; varei madrugada ouvindo seus discos, que ia tirando da estante, a esmo. Até me deter no que estivera procurando o tempo todo, sem o saber, o “Samba da bênção”:

*É melhor ser alegre que ser triste
A alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração...*

E logo depois o recitativo:

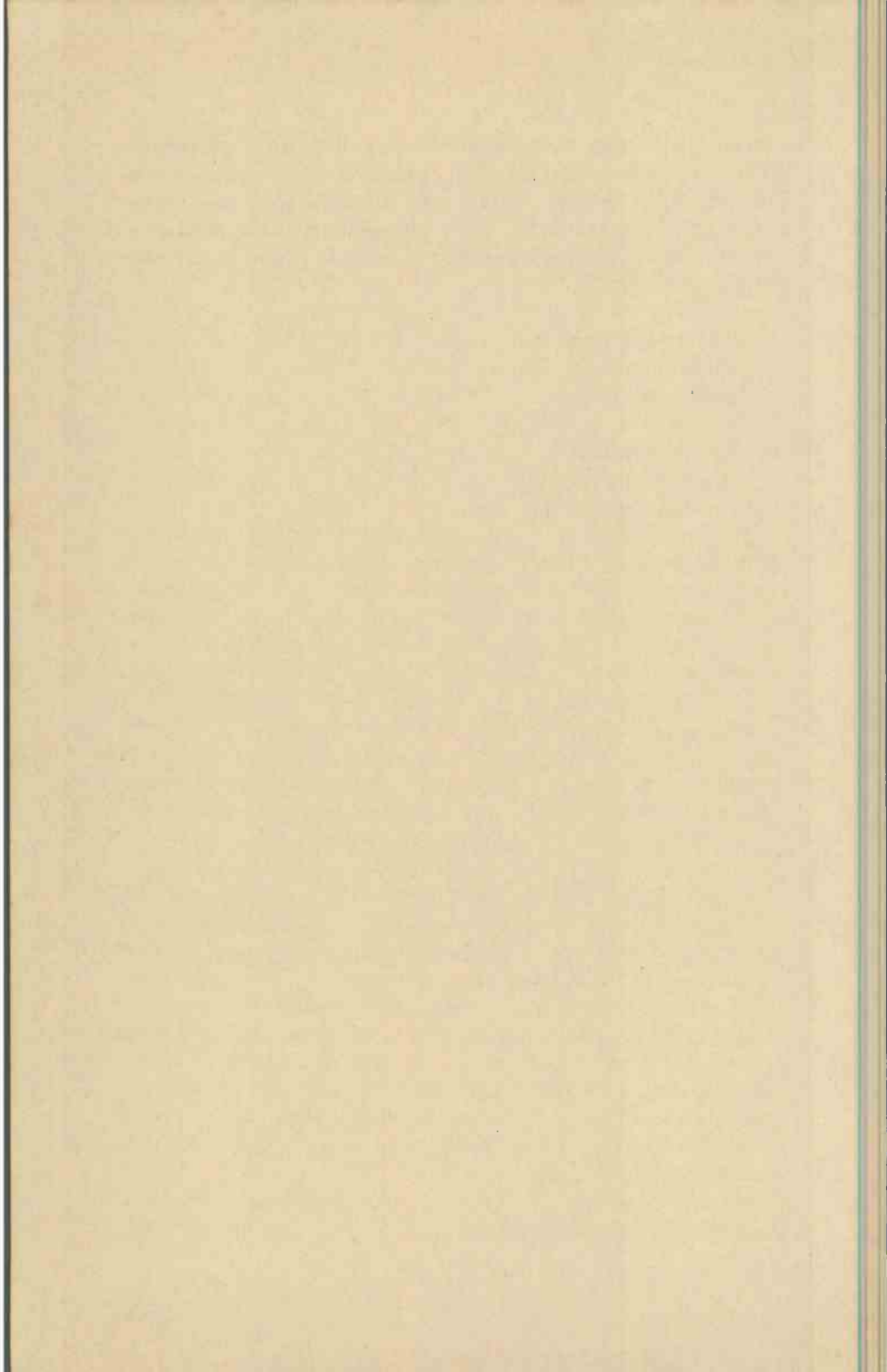
*Feito essa gente que anda por aí brincando com a vida...
Cuidado, companheiro, a vida é pra valer, e não se engane, não, tem uma só. Duas mesmo que é bom ninguém vai-me dizer que tem, sem provar muito bem provado, com certidão passada em cartório do céu e assinada embaixo: Deus! E com firma reconhecida. A vida não é de brincadeira, amigo. A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.*

Só então me dei conta de que esse era o Vinícius que devia ficar — e ficou, na lembrança de todos. Sua morte chegou no dia 8 de julho de 1980, mas já foi possível aceitá-la com alguma resignação. Símbolo de um tempo de mudanças e descobertas — Brasília, industrialização, bossa nova, desenvolvimento acelerado, três memoráveis Copas do Mundo, o sonho de uma burguesia moderna e triunfante, o país a caminho do primeiro mundo —, Vinícius conseguiu transcender as circuns-

tâncias, justamente porque não se empenhou muito nesse objetivo, somente insistiu em viver com intensidade o que a vida lhe oferecia. Essa vida que ele sabia ser “uma só” e só é generosa com quem, como ele, não pede nada em troca, salvo a liberdade de colher, agradecido, a alegria do instante, “infinito enquanto dure”:

*Outros que contem
Passo por passo
Eu morro ontem*

*Nasço amanhã
Ando onde há espaço
— Meu tempo é quando.*



PRAÇA DE CONVITES
Drummond e a mineração do outro

Haverá melhor homenagem póstuma ao poeta Carlos Drummond de Andrade do que a releitura atenta de seus versos? Avesso a toda pompa, ele certamente aprovaria a idéia do preito silencioso. Quem sabe, assim, um pouco da intimidade desses versos extravase da página impressa para ingressar no circuito mais amplo da intimidade dos leitores. Leitura atenta e silenciosa: gesto amoroso com que nos aproximamos de um segredo guardado a sete chaves, no entanto exposto à visitação pública. Uma vez publicado, o poema se oferece, na confissão aberta da palavra comum, e ao mesmo tempo se retrai, pois o segredo revelado às vezes não é senão desconfiança e perplexidade, perguntas sem resposta.

Bom mineiro, Drummond manteve durante quase toda a vida a mesma atitude discreta e reservada, aparentemente fria, anti-social, mas repassada de emoção e calor humano, tanto mais densos quanto menos alardeados. É que desde sempre alimentou a certeza de que são tortuosos os caminhos que levam à comunicação verdadeira. Dificultá-los pelo recato, pela suposta frieza e pela distância estratégica é só um jeito especial de tornar ainda mais precioso o fruto almejado: o amor, o afeto, a vida vivida e repartida, a solidão esconjurada. Facilitá-los pelo escancaramento despudorado da própria alma é a desculpa dos que se satisfazem com o fingimento e a casca oca do fruto exaurido antes de amadurecer.

Por isso a dúvida e o ceticismo, o desespero e a angústia. Mas também alguma esperança. Tudo sempre contido no limi-

te do decoro e temperado da mais fina ironia. Esta parece ter sido a marca mais característica do perfil humano de Drummond: um homem próximo de nós, todavia distante. Arredio mas afável, severo mas bem humorado, ilhado em suas “especulações em torno da palavra homem” mas também imerso na multidão, um pouco para seguir o conselho de Fernando Pessoa: “Cerca de grandes muros quem te sonhas”. Lá dentro, um coração que se esconde ao se mostrar na linguagem cifrada dos versos, espelho turvo onde se refletem, simultaneamente, a sua e a nossa intimidade, entrelaçadas.

Já no livro de estréia, *Alguma poesia* (1930), Drummond revela ter assimilado a melhor lição do modernismo: o verdadeiro lugar da poesia é no centro da vida, no meio da rua. Nada de palanque ou palco, nada de pose e afetação. A fala despojada, o ritmo livre e descontraído, em vez da ênfase oratória. Ao longo de mais de meio século, cada livro, cada poema, vai compondo o roteiro involuntário de um homem simplesmente humano (*passageiro clandestino?*) que busca apreender o lado menos precário de sua humanidade: singela, mineira, pungente, universal. Ao fazê-lo, traça o roteiro maior que cada um de nós percorre, enquanto se arma entre poeta e leitor “a teia de problemas que existir/ na pele do existente vai gravando”.

Talvez seja isto mesmo: existir vai *gravando* na pele do existente a sua teia de problemas. Gravando apenas. Os problemas aí estão e ninguém os criou, porque todos nós os criamos. É dessa co-responsabilidade que nos fala a “teia” do poeta de Itabira. Cada um de nós ficará à margem e os problemas individuais seguirão sendo pontos isolados enquanto não forem entretecidos na forma de patrimônio comum. Quem nos guia na criação desse tecido múltiplo é a voz do poeta, que humildemente parece falar apenas de si, quando na verdade desfia esse longo monólogo mais-que-perfeito — a fala coletiva — que toca ao menos a *pele* de todos nós, para quem sabe aí um dia vir a gravar-se, indelével.

Monólogo e diálogo, solidão e convívio, autoconhecimento e conhecimento do outro. A partir da oscilação entre esses dois pólos, muitas vezes conflitantes mas inseparáveis, Drummond foi armando seu roteiro, feito de muitos roteiros, variações em torno do mesmo apelo existencial. Cada poema seu parece retomar incansavelmente a mesma perplexidade diante da di-

fícil comunicação do homem consigo mesmo, com o semelhante, com o universo. Por isso foi avesso a toda pompa e se furtou ao constrangimento das homenagens engalanadas. Por isso talvez aceitasse, como admiti de início, esta homenagem mais singela, a leitura atenta de sua poesia, para que a voz aí recolhida retorne à vida de que proveio e rejuvenesça, como rejuvenesce cada vez que um novo leitor dela se aproxima.

Se assim for, aquele roteiro-muitos-roteiros poderá ser refeito e multiplicar-se, indefinidamente. E nem é necessário (possível?) percorrê-lo em toda a sua extensão. Basta apanhar um atalho qualquer: a excursão levará sempre aos “grandes muros” que cercam, ao mesmo tempo, a mais secreta intimidade do poeta e o coração da vida comum a todos nós.

Convido pois o leitor a percorrer comigo um desses atalhos. Convido-o a ler, ou reler, um poema drummondiano, um só, que não está entre os mais famosos mas trata precisamente daqueles pólos conflitantes, mas inseparáveis, a que me referi linhas atrás. Seu belo título, “Mineração do outro”, já contém, em sua singeleza e ambigüidade, a clara definição de uma atitude: o outro não se oferece ao primeiro e superficial contato. Para chegar até ele, há que minerar. Manejar, mineirar: as minas são gerais e o horizonte é belo. Tarefa árdua mas compensadora. Talvez tenhamos a sorte de encontrar o metal precioso escondido no outro: ou(t)ro. Quando não, o minerador encontrará, no ato de minerar, a satisfação da procura em si, que é pelo menos equivalente àquela que adviria do encontro da coisa procurada. *Tao*: o que verdadeiramente conta é o caminho e não o eventual destino por ele anunciado. Mas antes que a divagação em torno do título (o do poema e o do livro de que provém, *Lição de coisas*) nos afaste do roteiro pretendido, convém visitar o texto, na íntegra:

MINERAÇÃO DO OUTRO

- [1] *Os cabelos ocultam a verdade.
Como saber, como gerir um corpo
alheio?
Os dias consumidos em sua lavra
significam o mesmo que estar morto.*

[2] *Não o decifras, não, ao peito oferto
monstruário de fomes enredadas,
ávidas de agressão, dormindo em concha.
Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,
e cada abraço tece além do braço
a teia de problemas que existir
na pele do existente vai gravando.*

[3] *Viver-não, viver-sem, como viver
sem conviver, na praça de convites?
Onde avanço, me dou, e o que é sugado
ao mim de mim, em ecos se desmembra;
nem resta mais que indício,
pelos ares lavados,
do que era amor e, dor agora, é vício.*

[4] *O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido.
Amor é compromisso
com algo mais terrível do que amor?
— pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde ante a magia:
arder a salamandra em chama fria.*

O sentido geral do poema não parece difícil de apreender: a relação com o outro tende a assumir a forma do intercâmbio amoroso. (O poeta o anuncia na terceira estrofe, para confirmá-lo nos versos finais). Entre seres humanos o que verdadeiramente importa é o amor, o resto não passa de preâmbulo. Ou epílogo. E a relação amorosa é marcada de traços negativos: estar morto, monstruário de fomes, tormento, problemas, sugado, dor, vício, ausente de sentido, terrível, amante curvo, noite cega... Vale dizer, o dinamismo que articula o Eu e o outro, o indivíduo e seu semelhante, segue rumos contraditórios, de tal modo que a expectativa do prazer supremo, ou seja, a plena realização do impulso amoroso, se vê sempre ameaçada pelo perigo da destruição, quando não da morte.

Os extremos se tocam: o Eu e o outro são pólos que se atraem e se repelem com igual intensidade. (Catulo: *odi et amo?*) Com isso, o poema repõe em circulação um antigo clichê da poesia universal, tal como Camões, por exemplo, o registrou, há mais de quatrocentos anos: "...pois tão contrário a si é o mesmo amor".

Só o leitor menos exigente, porém, ficará satisfeito com esse sentido geral. Acima de tudo, é preciso aceitar a dificuldade, enfrentar o desafio e concentrar a atenção no fato de que o poema todo converge para aquele bicho estranho e enigmático que nos espreita e interroga, lá do último verso, qual esfinge: "arder a *salamandra** em chama fria". Só isso garantiria a originalidade da composição drummondiana, de resto verificável em outros níveis. (O poeta mineiro, evidentemente, não está apenas repetindo Camões, apesar de dialogar com o velho bardo o tempo todo.) A imagem hierática da salamandra, fecho e síntese do poema, funciona como certo impacto junto à sensibilidade do leitor, parecendo acrescentar nova reverberação ao antigo clichê: estranheza e fascínio. E curiosidade, e desconfiança. Se conseguirmos explicar a inusitada salamandra, estará explicado o poema todo. Com efeito, o impacto do verso final (chave... de ouro?) exacerba em nós o desejo premente de compreender, de decifrar o enigma.

Mas é preciso agir com cautela, voltando ao título e à atitude por ele anunciada, a "mineração", para aplicá-la à própria leitura do poema. Se for de fato fecho e síntese, a salamandra já deverá estar presente nos versos anteriores, subentendida, embrionária, prestes... a arder. Só ao primeiro contato é que sua aparição semelha ser abrupta.

E assim é. Repare o leitor como estranheza e enigma já aparecem, embora em doses discretas, com menos intensidade, desde os versos iniciais. Basta perguntar: se os cabelos *ocul-*

*O verbete enciclopédico poderá ser de alguma ajuda? A salamandra pertence aos anfíbios urodelos da ordem *caudata*, vivíparos, insetívoros; tem pele brilhante, preta ou manchada de amarelo vivo, muco venenoso; para alguns alquimistas (agora sim ingressamos em terreno mais familiar: todo poeta é um alquimista), é um animal fabuloso *que não pode ser destruído pelo fogo*. O resto parece menos interessante — a salamandra tem hábitos noturnos, é predadora, alimenta-se de invertebrados, etc. — mas a seqüência da leitura dirá se devemos (precisamos) lançar mão da enciclopédia.

tam, o que nos garante que a coisa ocultada seja “a verdade”? O que vem a ser, aliás a verdade? Tais perguntas, uma vez formuladas, repercutem no segundo verso, cujo início — “como saber” — parece repor a afirmação inicial, agora crivada de dúvidas. A única resposta é: a verdade está sempre oculta; tudo quanto vemos, tudo quanto julgamos saber, será sempre aparência (mentira?), tal como os cabelos: vaidade, artifício, moldura. Mas este início de verso, “como saber”, deve ser lido também em relação ao que vem em seguida: “como gerir um corpo”. E a pergunta agora já pode ser esta: “como *saber* um corpo...?”, esse corpo cuja adjetivação o poeta sabiamente desloca para a linha seguinte, para frisar que não se trata do seu próprio corpo nem de um corpo qualquer, mas do corpo... *alheio*, por isso distante. (Observe-se que o mesmo procedimento do *enjambement* ocorre outras vezes no texto, sempre instilando forte ambigüidade, sutileza, ironia). Se fosse possível saber/gerir um corpo alheio, teríamos a posse da verdade.

Curiosidade, especulação, anseio: “lavra” inútil. E o título começa a se justificar... Enquanto o indivíduo se dedica à tarefa contemplativa de averiguar onde se oculta a verdade, qual a verdade do corpo, como sabê-la, como geri-la — os corpos continuam a se autogerir e a esconder a verdade. Uma verdade de que só eles, os corpos, sabem; uma verdade inacessível à consciência, a alheia ou a própria. Desse modo, está claro, o esforço “significa o mesmo que estar morto”. A consciência se vê paralisada pela dúvida e a vida prossegue.

A segunda estrofe gira em torno da nossa já conhecida “teia de problemas”: o Eu e o outro, enredados; ação *versus* contemplação, percorrendo caminhos que se cruzam, num emaranhado insolúvel. Fora do alcance da consciência (saber) e da vontade (gerir), o outro aparece sob a forma assustadora de *monstruário*. Enquanto se expõe em qualquer mostruário — sem o *n* — o outro está oferecido à contemplação alheia e ali permanece, passivamente recolhido em si mesmo, “dormindo em concha”. Mas, ao se metamorfosear em “monstruário”, a exposição-*vitrine*, revela estar prestes a agredir, prestes a avançar avidamente sobre o observador incauto. O que o outro oferece, na exibição do convívio social, são “fomes enredadas”: de um lado, carência, vontade de aproximação, apelo, desejo de compartilhar afetos — mostruário; de outro, a possibilidade (desejo?) de

ferir e o medo de ser ferido — monstruário. A agressão como forma de autodefesa. Catulo: *odi et amo*, indissociáveis.

Como saber? Como eliminar da *vitrine*-oferecimento aquele *n* cavernoso, gerador de monstros? A quem compete a iniciativa? A mim ou ao outro? O poema parece dizer que toda interrogação é inútil, pois toda iniciativa, "um toque", de onde quer que provenha, desencadeia só o medo latente e a negatividade. Podendo ver no meu gesto o aceno solidário, por que o outro vê aí o inimigo? Podendo ler no gesto do outro "a fome", por que leio eu "enredada"? Por isso todo gesto é só parcialmente positivo, pois vem carregado de dubiedade, a "blandícia", e se revela ou se transforma em tormento. É que toda iniciativa, como por exemplo o "abraço", arma entre os parceiros algo que os transcende e lhes escapa: a teia de problemas, uma teia que irmana e afasta, já que nenhum dos envolvidos tem controle (como saber, como gerir?) sobre a espécie de contrato precário que passa a vinculá-los, para "além do braço".

Ao se defrontarem, tanto o Eu quanto o outro correm o risco de perder a própria individualidade — o seu "espaço", como foi moda dizer, por algum tempo —, pois cada qual se vê na contingência de abandonar a condição de indivíduo autônomo para assumir a de simples membro da parceria, coparticipante de uma relação comum. Por isso eu tendo a ver no outro o inimigo, aquele que me usurpa de mim mesmo, o responsável pela perda de minha individualidade. E não me apercebo de que, na verdade, pode não ser perda, mas ganho. De qualquer modo, é esse mesmo motivo que leva o poeta a afirmar, em outro poema, da mesma admirável coletânea *Lição de coisas*:

*Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se vêem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.*

Estará o poeta querendo dizer que o amor é uma aspiração impossível? Talvez sim, talvez não. O pessimismo, embora inegável, pode ser só aparência. Mas voltemos à mineração do outro: "não o decifras, não". Talvez tudo não passe de uma teia de malentendidos. O amor não é, primeiro, "blandícia" para só depois vir a ser "tormento": este já está implícito naquela e

basta a mais leve desconfiança para que venha à tona. Toda blandícia é ambígua, certamente, é o afago que esconde, latente, o gesto inamistoso. Mas, exatamente por isso, se fosse possível reduzi-la à sua aparência, que é a sua dimensão positiva, o tormento jamais adviria.

Por essa razão a estrofe seguinte, a terceira, gravita em torno daquele aparentemente redundante “mim de mim”, agora de fácil elucidação: trata-se do meu segredo mais ciosamente guardado, minha intimidade mais recôndita, aquilo que eu próprio ignoro, apenas adivinho, mas sei que é algo substancial. O “mim de mim” é o que permite que eu seja eu mesmo e não outro. Por isso Fernando Pessoa recomenda cercá-lo de “grandes muros”: minha fortaleza. Mas, justamente porque precisa ser tão protegido, é também minha fragilidade, aquilo que de mim facilmente se esvai, já que é “sugado”, como diz Drummond, no comércio com o semelhante e, a partir daí, mal reverbera, reduzido a simples ecos: a voz original, proveniente do “mim de mim”, se perdeu.

Um toque, um abraço, um avanço: impossível resistir ao apelo que vem de fora, proposto no monstrosário ou na praça de convites, mas também vem de dentro. Por que os meandros diriam respeito somente a mim e não ao outro? Por que as sutilezas e complexidades da autoconsciência não se aplicam também à consciência do outro? É por assim refletir que o Eu rejeita o ensimesmamento, a auto-reclusão; recusa-se a “viver-não”, que corresponde à morte, ou a “viver-sem”, que é viver em estado de permanente carência. Seu impulso mais legítimo é na direção do convívio e da afirmação da vida, e aí começa a se desfazer o pessimismo de superfície. Ao perguntar “como viver sem conviver, na praça de convites?”, o poeta demonstra que só a contradição antes assinalada, fruto da desconfiança, é que leva a blandícia a se transformar em tormento e o amor, em vício. Não é um resultado irreversível. A causa profunda reside na dependência e na compulsão, na falência da vontade, na abdicação da consciência.

Camões parece estar coberto de razão ao afirmar que “tão contrário a si é o mesmo amor”. Mas diversamente do percurso camoniano, que aponta para a *alma*, a “alma minha gentil que repousa lá no céu eternamente”; que aponta para o con-

forto espiritual da idealização platônica; diversamente disso, o percurso drummondiano aponta para o *corpo*, ponto de partida e de chegada, sem ilusões de transcendência. Drummond aponta para o corpo, não para negar a aspiração metafísica do poeta renascentista, mas para torná-la imanente. O corpo não é só vil matéria, reduzida à opacidade da contingência física; o corpo é também “mistério”, é “cortina de *outro* corpo, jamais apreendido”. Repare o leitor como a partir deste ponto (estamos nos versos iniciais da quarta e derradeira estrofe) a linguagem do poeta se impessoaliza e é imprescindível determo-nos nesse pormenor.

Até o final da terceira estrofe, estávamos diante de uma voz pessoal, individualizada, a primeira pessoa do singular, que se dirigia diretamente a um interlocutor: ao outro. A mim, a você, a todos nós. A partir do verso seguinte o Eu se ausenta e passa a *falar de* em vez de *falar a*. A isso me referi quando afirmei que a voz do poeta se impessoaliza. Drummond fala agora de um “amante curvo”. Quem? Cada um de nós? Quem quer que seja? Ele mesmo? O fato é que se trata de uma terceira pessoa distante, ou distanciada. Por quê? Exatamente porque, para que o corpo se manifeste (esse corpo que não sabemos nem gerimos), é preciso que o Eu, a subjetividade recôndita, se ausente, logo após haver atingido sua expressão máxima, com o “mim de mim” da estrofe anterior. A passagem ficará mais clara se a confrontarmos com outra, de um livro mais recente (*Corpo*), em que Drummond retoma essa mesma possibilidade de uma metafísica imanentista do corpo, já agora numa relação subjetivada:

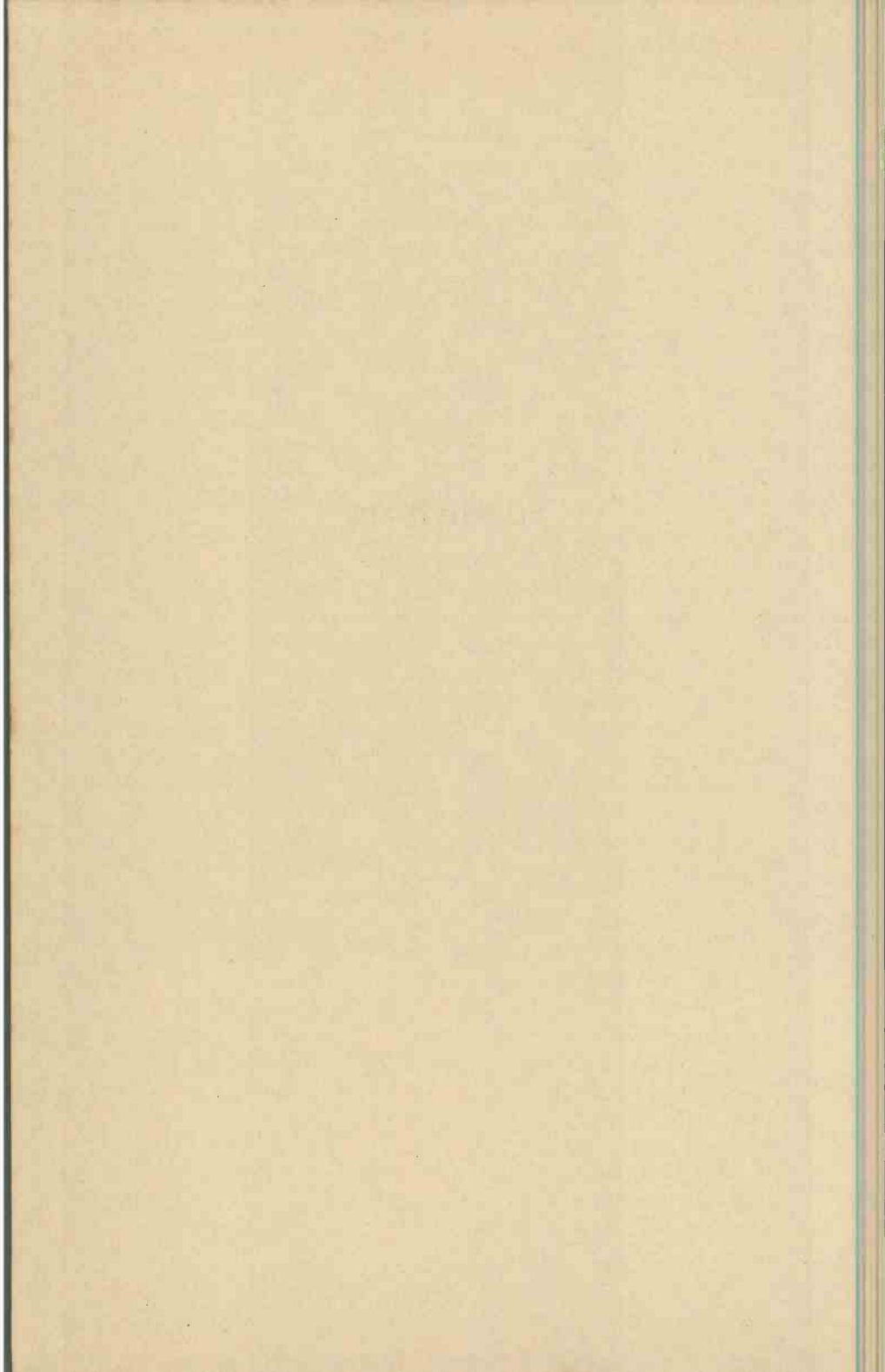
*Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.*

Esse “outro ser” corresponde à “outra voz” que, no poema em foco, se esconde por trás das palavras: “prima”, primeira, primordial; “vera”, verdadeira. Mas *ausente de sentido*. Ausência provisória, já se vê, pois o sentido primordial e verdadeiro aí está, embora inacessível à consciência. O que chegamos a pôr em palavras, mesmo nos momentos de mais extrema lucidez (é o que parece insinuar o poeta), não passa de amostra precária, representação imperfeita do que verdadeiramente sentimos e queremos.

Assim como o abraço se desdobra em teia de problemas; assim como o “mim de mim” se desmembra em ecos; assim também o amor talvez não possa ser contido em seus limites, tendendo sempre a se transformar em outra coisa. Essa outra coisa, dor ou vício, paradoxalmente não é mais amor, embora continue a fazer parte integrante e inalienável da experiência amorosa. “Amor é compromisso com algo mais terrível do que amor?”. Ao perguntá-lo à noite cega, o amante *curvo* (vale dizer, previamente derrotado, voltando a se recolher para dentro de si mesmo) já sabe que não obterá resposta. De fato, “nada lhe responde”. A não ser, claro, que se tome como resposta o mero adjunto circunstancial “ante a magia”. Que magia é essa? Bem, já o tínhamos visto, a magia que é “arder a salamandra em chama fria”. Podemos não saber de que se trata (quem o sabe?) mas percebemos que tem a ver com a *lógica dos contrários*, agora tornada cristalina.

O alquimista do verbete enciclopédico pode vir em nosso auxílio: a salamandra atravessa o fogo sem se queimar. Não esta, porém, cravada por Drummond no fecho de seu poema. Esta não só arde, mas arde em chama *fria*. A magia consiste no absolutamente inesperado, no imprevisível, no inexplicável. Assim será o amor, como o entende o poeta, para que o desconcertante verso final venha a servir de emblema ao poema todo. Emblema tanto mais notável por reelaborar, com extrema originalidade, outro clichê camoniano, aquele segundo o qual “amor é um fogo que arde sem se ver”. Assim, a *praça de convites*, referida de passagem, vem a dizer respeito não só ao confronto genérico entre o Eu e o outro, mas entre o poeta e seus leitores, assim como entre o poeta e seus poetas — todos entrelaçados, incapazes de resistir ao apelo do convívio.

SEGUNDA PARTE



**A TRIBO, A LUA, A VACA,
A CHUVA & O PÚCARO**

A literatura marginal de Campos de Carvalho

Seu primeiro livro, *Tribo* (1954), passou despercebido mas *A lua vem da Ásia* (1956) causou sensação e trouxe larga notoriedade a Walter Campos de Carvalho, até então um pacato advogado, nascido em Uberaba (1916), formado em São Paulo, radicado no Rio de Janeiro desde 1950. “Debochado”, “imoral”, “satânico”, “louco” foram alguns dos adjetivos com que o agraciaram, embora reconhecendo nele, também, um ficcionista de talento, “um verdadeiro escritor, de cuja formação filosófica [a editora Civilização Brasileira] talvez até mesmo discorde, mas cujo talento de público reconhece e aplaude”, como declara a nota editorial de *Vaca de nariz sutil* (1961). A mesma nota revela que o livro foi recomendado à editora por Jorge Amado: “A literatura desse moço tem uma força danada. Se vocês não leram ainda *A lua vem da Ásia*, leiam-no o quanto antes. E editem seu novo livro, pois o autor tem um longo e brilhante caminho a percorrer”.

A dubiedade do julgamento — não o de Jorge Amado, categórico e entusiasmado como sempre, mas o da editora — e a delegação de responsabilidade têm o seu quê de *nonsense*, aliás perfeitamente afinado com o espírito da obra de Campos de Carvalho, que deve ter sabido apreciar a relutância com que foi acolhido. Mas a nota apensa ao livro seguinte, *A chuva imóvel* (1963), pela mesma editora, já vem isenta de dubiedade. Nela Carlos Heitor Cony afiança: “É um livro que honra toda a literatura brasileira”.

Sérgio Milliet, por exemplo, um dos críticos mais prestigiados de então, bem que tentou mas não conseguiu escapar do juízo dúbio. Apegando-se ao tema ostensivo de *A lua vem da Ásia*, ele afirma tratar-se de uma *loucura* falsa, artificial, e conclui: “É uma novela muito curiosa mas deprimente pela insistência do humor negro. Salva-a a página menos louca do texto, e por isso mesmo talvez a mais louca, em que revela as causas do suicídio do herói”. Mas nada melhor que as várias entrevistas concedidas pelo autor, no início dos anos 60, para avaliar a espécie de perplexidade que provocou. Muitas das perguntas a ele então endereçadas parecem extraídas antes de sua própria obra: “Por falar em diabo, você acredita nele? Que participação tem tido ele, realmente, na sua criação literária?”, “E Deus? Já viu Deus alguma vez?”, “Deus é mesmo brasileiro?”, “Já visitou algum hospício?”, “Os seus romances, que muitos consideram escabrosos, são realmente autobiográficos?”, “A sua literatura é mesmo engraçada?” etc.

Em julho de 1963, em entrevista concedida ao *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, Campos de Carvalho afirma estar trabalhando em novo livro, *Quando Zurich chegar a esse trem*. “Este livro”, ele declara, “está-me transportando para a infância e é profundamente hilariante”. Com esse título, nenhuma obra chegou a ser publicada, mas talvez se trate de *O púcaro búlgaro* (1964), a propósito do qual Guilherme Figueiredo afirmou: “Campos de Carvalho é um louco. Um louco perigoso. Está demolindo as rotinas da vida: a da hora do expediente, a do amor, a dos chinelos diante da televisão, a do bocejo à hora de mandar as crianças para a cama. Fazendo-o, coloca-nos diante de nós mesmos e nos insinua em nossas consciências uma pergunta terrível: — Que fizemos de nossa liberdade?”.

Logo em seguida, em nova entrevista, agora ao *Correio da Manhã* (dezembro de 1964), o autor anuncia: “Estou escrevendo o que será a meu ver o meu melhor livro, ou o pior no entender daqueles que não me entendem. Seu título é um verso que escrevi no tempo em que ainda escrevia versos: *Pássaro insano em céus de antigo Egito*”. Não se sabe se o livro chegou a ser escrito; se chegou, nunca foi publicado. Ainda em 1964, Campos de Carvalho colabora com um conto, “Não pecarás contra a castidade”, numa antologia coletiva, *Os dez mandamentos*. A partir daí, o esquecimento.

Surpresa? Bem, não é o primeiro caso. Mais de um escritor já incomodou e agitou a “pachorra mental” do país literário, como afirma a mesma nota introdutória de *Vaca de nariz sutil*, e logo em seguida regressou ao anonimato. Entre nós, parece ter adquirido irresistível charme a verdade segundo a qual somos um país sem memória. No caso de Campos de Carvalho, será que a amnésia se justifica? Se adotarmos o critério de Ortega y Gasset, de acordo com o qual a cada quinze anos desponta uma nova geração, são já duas gerações de brasileiros que jamais terão ouvido falar do autor de *O púcaro búlgaro*. Terão perdido alguma coisa? Terá ele escrito livros *datados*, capazes apenas de comover a algumas pessoas na virada dos anos 50 para os 60?

Adotando uma linha confessional, aparentemente autobiográfica, e na esteira do Zaratustra nietzscheano, *Tribo* constitui um libelo ultra-romântico, contra as misérias da humanidade, e uma defesa do individualismo mais radical: “Moro dentro de mim há milênios e espio sempre com olhos de estranha curiosidade o que se passa lá fora, ao meu redor, como um planeta solitário entre mil outros planetas e estrelas coruscantes, cujos destinos lhe pareçam totalmente estranhos ao seu destino. Minha tribo não é esta. Minha tribo é composta dos meus fantasmas — muitos dos quais nem conheço ainda” (págs. 14-15).

Apesar de maciçamente concentrado no próprio ego, ou justamente por isso, o narrador contracena, aqui e ali, com umas figuras caricatas, como a tia Carolina, fundadora e presidente do “Clube das Onze Mil Virgens”; Bertúcio, ex-craque de futebol, agora jardineiro do protagonista; Alcibíades, o humorista gago; um tio-padrinho arcebispo; Duranti, um assassino genovês, e outros. Mas não existe ação propriamente dita, nem enredo. Tais figuras aparecem nos breves intervalos da longa invectiva que ocupa quase todas as páginas do livro, 190 ao todo, e não chegam a ser devidamente exploradas em seu veio cômico. O tom predominante é dado pela seriedade e circunspeção do libelo “filosófico” do narrador.

Obra de juventude, não há como disfarçar¹ [ver notas na pág. 88], *Tribo* no entanto já prenuncia uma das qualidades da arte de Campos de Carvalho: o estilo fluente e impetuoso, rico de sutilezas, culto e elaborado mas ao mesmo tempo coloqui-

al — um estilo, em suma, extremamente requintado mas que dá a impressão de brotar espontaneamente de algum impulso incontrolável. Além do mais, o livro reúne, embora em estado embrionário, algumas das obsessões do autor. Acima de todas, a revolta e o inconformismo; e também a fixação na primeira pessoa do singular, a angústia de base religiosa, a paixão libertária, a sexualidade, a busca incessante da verdade, do amor, da fraternidade — e uns intermitentes rasgos de lirismo: “Nossos sonhos mo-ram em nós como um bando de andorinhas num castelo abandonado” (pág. 84).

Desse núcleo partirá a obra futura de Campos de Carvalho, deflagrada pela utilização consistente de dois recursos mal explorados em *Tribo*. O primeiro deles será o humor conseqüente, de extração filosófica, avesso e parceiro inseparável da visão trágica da existência, presença marcante em *A lua vem da Ásia* e senhor absoluto de *O púcaro búlgaro*. Embora ainda não o utilize nessa extensão, em *Tribo*, o autor já tem plena consciência de sua importância: “O que era para fazer rir está apenas me causando pasmo, como sempre, e volto a ser o que sempre fui, um louco que ainda não aprendeu a rir de sua própria loucura” (pág. 16).

O segundo recurso será a imaginação delirante, aqui só esboçada, que não se detém perante o insólito e o esdrúxulo. Por via dessa imaginação desregrada, Campos de Carvalho se aproximará dos surrealistas, mas a estrita fidelidade àquele núcleo de obsessões o manterá a salvo da gratuidade. Nos livros seguintes, quanto mais desregrada e delirante, mais fundo essa imaginação tocará no cerne da realidade. Assim, caso haja interesse em aplicar-lhe algum rótulo, o de “realista” quadrará melhor ao autor que o de “surrealista”. Difícil será convencer da verdade do fato as cabeças bem pensantes, amantes da boa lógica. A propósito, creio não ser excessivo afirmar que Campos de Carvalho produziu uma obra singular, cujo objetivo primordial, no que diz respeito a nós, leitores, é justamente tentar realizar esta proeza: livrar-nos da sedução e das mentiras da boa lógica.

Um dos pontos de contato entre *A lua vem da Ásia* e *Tribo* é a narração em primeira pessoa. Tal como no livro de estória, aqui também o leitor se vê defrontado com uma voz

confessional, que lhe expõe, sem a ele se dirigir, a sua intimidade. Mas a semelhança pára por aí. Neste segundo livro adentramos a esfera do ficcional, em que a dimensão autobiográfica, se existir, será oblíqua, transfigurada pela presença dominante do outro. O narrador-protagonista agora é personagem autônomo, move-se no âmbito da ação e do enredo e não mais no da elucubração filosofante.

Enquanto entrecho narrativo, o livro pode ser entendido como o diário de um alienado, que só aos poucos vai-se dando conta de que está internado num asilo de loucos. De início, ele julga ser hóspede de um hotel de luxo; em seguida o lugar já lhe parece um campo de concentração; só nas últimas páginas ele percebe tratar-se de um hospício. Está longe de ser um enredo cativante e a ação é evidentemente pobre: as pequenas quere-las e as abundantes alucinações que povoam o dia-a-dia de qualquer manicômio, como todos sabemos — não é mesmo?

Não cabe, portanto, especular em torno da “verdade” ou “artifício” da loucura aí representada, pela razão simples de que tal representação é da responsabilidade do autor e não do narrador-personagem, e, como tal, de louca não tem nada. Cabe antes constatar o óbvio: tudo não passa de metáfora. Nem hotel, nem campo de concentração, nem hospício, mas a representação alegorizada dos espaços que qualquer um de nós percorre diariamente, como o banco, o escritório, a fábrica, a repartição pública, o mercado, o cinema, o lar-doce-lar, a escola, a igreja, etc. Aí sim, e não nos manicômios, é que impera a lei do absurdo e do ilógico, do estranho e do inexplicável. O fato de não nos darmos conta, ou, o que é pior, o de tentarmos disfarçar, não vem ao caso. Ou vem? Será necessário invocar “O alienista”, de Machado de Assis, para referendar a evidente lucidez de Campos de Carvalho?

Por essa razão, chega a ser falta de decoro indagar se o autor visitou algum hospício. Ele poderia honestamente responder: claro que sim, muitas vezes, quase todos os dias. Quando não, nós diríamos que, se visitar hospícios rendesse novelas como *A lua vem da Ásia*, todos os nossos psiquiatras — de bom grado, suponho — mudariam de profissão.

Para além do anedótico, a mola propulsora da narrativa é a volúpia geográfica de que o protagonista é acometido, praticamente da primeira à última página: Paris, Melbourne, Varsó-

via, Cochabamba, Cuzco, a ilha de Sumatra, Madagáscar, Moçambique, Portugal, a África equatorial francesa, Brazzaville, New York, a cidade do México, Tampico, etc., etc. Ainda não chegamos à metade do livro mas já temos o suficiente para dar várias vezes a volta ao mundo. O efeito cômico é certo, mas trata-se *também* da compulsão do ser que se move sem cessar, à procura de uma rota, um pouso, o seu lugar próprio — objetivos sabidamente impossíveis ou inviáveis, caso o viajante se recuse a aceitar as meias e aparentes verdades com que lhe acena a boa lógica alheia:

*Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invo-
cando a legítima defesa — e qual defesa seria mais legíti-
ma? — logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui mo-
rar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado
em Paris. Deixei crescer a barba em pensamento, com-
prei um par de óculos para míope, e passava as noites
espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Cha-
mava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, de-
pois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como
me chamo ainda hoje, quando me chamo. (pág. 11)*

Como se vê, o humor está presente desde o início e acom-
panha todo o périplo desse pungente e desconcertante andarilho
do sonho — um louco que aprendeu a rir de sua própria loucura,
como previra o autor, em *Tribo*. Mas o humor não impede, ao
contrário impõe que a narrativa se concentre com extrema serie-
dade no âmago da questão: a busca da identidade em meio ao
desencontro que é a vida moderna. Tal concentração se dá na
passagem do narrativo para o reflexivo, mas ocorre que a refle-
xão aqui ocupa um espaço reduzido, discreto, como discreta é a
passagem de um plano a outro, diversamente do que acontece
no livro de estréia. Resultado, corre-se o risco de tomá-la por mais
uma excentricidade do narrador, perdendo-se de vista a dimen-
são alegórica da passagem e do livro todo:

*É possível que todas estas páginas que tenho escrito ve-
nham a ser um dia censuradas e destruídas no espaço de
dois minutos, sem a menor consideração pelo retrato que
nelas traço de uma época tumultuosa e terrível, que mui-*

to haveria de pasmar aos pósteros, se é que ainda haverá disso no mundo futuro. De qualquer forma, escrevendo-as estou cumprindo um dever para comigo mesmo, o que é essencial, e enchendo o tempo que me sobra em meio aos tolos e aos tiranos que me cercam da manhã à noite. (pág. 85)

Apesar da complexidade dos recursos aí acionados, a armação alegórica de *A lua vem da Ásia* assenta, afinal, sobre um mecanismo simples: de um lado, o binômio loucura-hospício; de outro, a sugestão machadiana de que há mais loucos fora do que dentro. Algo semelhante ocorre com *Vaca de nariz sutil*: de um lado, o binômio morte-cemitério; de outro, a sugestão — já agora pessoana, “cadáver adiado que procria” — de que há mais mortos fora do que dentro.

O protagonista é um ex-combatente, reformado, que divide um quarto de pensão com certo Aristides, um surdo-mudo. A técnica narrativa é a mesma do livro anterior: página a página, o lento desfiar das confissões do herói, com sua perambulação errante pela cidade, a ronda dos bares e dos becos escuros, suas visitas ao cemitério de nome exótico, “Hotel Terminus”, seu desamparo, sua angústia, sua forçada abstinência sexual, tudo entremeado de reminiscências da guerra: morte, destruição, degradação. O que o atrai no cemitério é a figura do zelador, que certa noite o abordara num bar e contara-lhe toda a vida, para às tantas esclarecer:

Ainda andei por outros cemitérios antes de chegar até aqui, um ou dois anos em cada um, nunca mais, agora é que me sinto como se tivesse afinal chegado ao meu destino: os mortos desta cidade são muito bons companheiros, o senhor sabe disso? Daqui só saio para não sair, como vivo repetindo a mim mesmo e agora estou repetindo ao senhor; mas é que este é realmente o cemitério com que sonhei e no qual, espero, possa um dia realmente continuar sonhando. (pág. 37)

Atrai-o a figura do zelador mas sobretudo a da filha adolescente, Valquíria, por quem o ex-combatente nutre paixão incontrolável, e que a ele se entrega, ultra-romanticamente,

sobre a laje de um túmulo. Acusado de violentar uma menor, ele se queixa: “Matei dezenas, centenas de criaturas em nome da pátria e ainda me pagavam para matá-las: fui recebido de braços abertos e me condecoraram em praça pública; agora não matei a ninguém, não fiz mal a ninguém, e tenho que andar rente aos muros como se fosse um criminoso” (pág. 109).

O trecho não tem nada de linear e só aos poucos vai sendo transmitido ao leitor, em meio à profusão de devaneios, incidentes periféricos e reminiscências da guerra. O *leitmotiv* obviamente é a presença da morte, não necessariamente no cemitério, até porque ali se encontra a vida, a possibilidade de vida, representada por Valquíria, mas em tudo quanto cerca o narrador, no presente e no passado. Vale dizer, não a morte do que *terminou*, como sugere o nome do cemitério, mas daquilo que nunca chegará a *ser* em plenitude e só faz definhir, dia a dia.

O humor, que antes exercera certo papel, aqui é relegado a segundo plano e quase chega a desaparecer, cedendo terreno a um comovente lirismo, de matiz elegíaco, embalado pelo desalento: “Deixe-me passear o que resta de mim entre estas árvores seculares, os sapatos à frente para abrir caminho, estes óculos para proteger-me do pranto fácil, as mãos nos bolsos simulando uma ocupação que elas não têm, o umbigo voltado na direção do poente. É tudo o que sei fazer, pobre de mim, pobres de nós” (pág. 47).

Trata-se de um lirismo obsessivo, de pungência algo patética, mas há que ressaltar: são uns poucos trechos, breves (a narrativa não se sustentaria caso essa plangência se espraiasse por um número abusivo de páginas); são passagens que brotam naturalmente da fala do protagonista, casando-se em perfeita harmonia com seu modo de ser; por fim, tais excertos são via de regra contíguos ao registro do vulgar ou do jocoso — como o focinho e o olhar de certa vaca (que dá título ao livro), de um quadro de Dubuffet.

Quase ao final do relato o narrador se recorda da impressão que nele causou, ao folhear uma revista, o terno olhar da vaca, um olhar cheio de sabedoria: “vaca era quem a fitava e não ela, com ou sem os chifres que nos arrumaram os outros”. Imperceptivelmente, porém, o registro vai transitando do jocoso para o lírico, até o limite da mais genuína prosa poética:

Uma única vez lobriguei um olhar semelhante, no olhar de Valquíria. [...] Um dia, uma noite, talvez ainda volte para ver de novo esse olhar brilhando no seu rosto e no meu, e se já estiver morta poderei vê-lo como ainda o vejo agora dentro de mim, na altura da testa, como um diamante no seu escrínio — inviolável como a alma, como a inocência. (pág. 122)

A narrativa ainda prossegue por página e meia, apenas para confirmar o que o leitor pressentira desde o início: não há *termo* para a deambulação desse homem, errando pelos becos da cidade, pelas vielas escuras da memória e do sonho. À procura de si mesmo? Da infância, do amigo, do irmão, da mulher? A atmosfera é compactamente opressiva, plena de morbidez e desesperança; o único aceno de vida possível, Valquíria, mal se esboça, entre os mortos do cemitério, sobre a laje de um túmulo.

Pessimismo? Niilismo? Negação da vida? Não creio. Tal colocação desvia a análise para o escorregadio terreno do subjetivismo e simplifica demais a questão. Digamos que o quadro de profundo desalento pintado na obra decorre de circunstâncias muito específicas da vida do protagonista, que por sua vez funciona como filtro unilateral do pequeno universo aí representado. Por que generalizar? Por que imaginar que a intenção do autor fosse fazer o proselitismo da derrota? Acusar a obra de niilista implicaria dar razão, não ao autor, mas ao narrador, e aceitar que esse niilismo viceje em todos nós, antes e depois da leitura. A solução seria fechar os olhos, virar surdo-mudo como Aristides e não ler livros “deletérios” como este?

O pequeno mundo do ex-combatente, com efeito, é um mundo fechado, sem esperanças, mas o alcance da obra não se detém aí. *Vaca de nariz sutil* é uma novela que pode ser lida como corajosa e desassombrada afirmação da vida contra a morte e só influenciará negativamente ao leitor que já se sinta, sem o saber, “cadáver adiado que procria”. A obra não nos incita a emular o rumo do protagonista mas, antes, a imprimir ao rumo que adotarmos, ao rumo que já tenhamos adotado, qualquer que seja, um sentido de estrita autenticidade. Difícil? Sim, mas não há alternativa. Fora daí, sim, o pessimismo, a desistência, a morte.

A lua vem da Ásia, *Vaca de nariz sutil* e o livro seguinte, *A chuva imóvel*, são narrativas independentes, cuja concepção não parece ter obedecido a nenhum plano comum, mas apesar disso formam uma trilogia compacta e coesa. Para além dos temas recorrentes — o núcleo de obsessões assinalado de início —, ressalta nesta terceira novela o seu caráter de síntese das outras duas, sobretudo no que diz respeito ao tópico latente na primeira, apenas esboçado na segunda e agora aberta e extensamente explorado: a busca de um sentido para a existência.

Primeiro a loucura, depois a morte haviam funcionado como temas especulares, deltas provisórios para onde confluíam vários caminhos de indagação existencial. *A chuva imóvel* não se concentra em nenhum tema específico, para que esses caminhos se multipliquem e sejam percorridos em toda a extensão, ou na extensão possível. Este senso de abrangência e esta ambição filsofante (que retomam, em outro diapasão, os primórdios de *Tribo*) terão levado Carlos Heitor Cony a julgar que esta novela “marca o melhor momento da obra de seu autor”.

Ação, enredo e personagens ganham agora constituição mais firme, coordenadas mais definidas, em que pese à distorção do introspectivismo narrativo. Temos aqui uma história calcada em bom número de elementos episódicos, embora passados ao leitor de maneira fragmentária, como em *Vaca de nariz sutil*. É a história de André Medeiros e sua irmã gêmea, Andrea. Une-os um amor que beira o incesto. Há outro irmão, ídolo de André, morto em circunstâncias trágicas, e a família dos Castanheiras, pequenos-burgueses medíocres, nos quais se concentra a irreverência do protagonista. Este, abalado pela morte do irmão, logo depois pela do pai, entra em crise, abandona a carreira diplomática e acaba obscuro funcionário de escritório, sob a chefia do cunhado (o marido de Andrea), por quem ele nutre ódio profundo. O final é o mesmo das novelas anteriores: o herói se prepara para o suicídio.

A narrativa se arma em dois planos distintos, mas conjugados: de um lado a auto-escavação a que o narrador se submete, implacável, à procura de um sentido para a sua existência; de outro a observação do mundo exterior, a tentativa tantas vezes repetida quantas frustrada de sintonizar com os que o cercam. Na altura em que o livro foi publicado (1963), era

difícil escapar da terminologia sartreana, então em moda: André é um “ser-em-si”, abandonado à própria sorte, destituído de qualquer essência, religiosa ou outra, à procura da posse do seu “ser-para-si”, pela tomada de consciência de sua precariedade e finitude, até que seja capaz de atingir o estágio superior do “ser-para-os-outros”. Hoje isto soa algo ingênuo em seu esquematismo. Ou será mera implicância contra uma terminologia que caiu em desuso, de tanto abuso?

Para André, pelo menos, é a expressão fiel da realidade penosa e angustiada em que se move sua consciência emparedada. Seu objetivo é o autoconhecimento pleno, inviável sem o conhecimento do outro — esse “outro” que não passa da margem de estranheza com que o sujeito se depara, fora e dentro. A tentativa de comunicação com o outro fracassa porque este não comunga dos mesmos interesses e valores; a de autocohecimento também, porque ao empreendê-la ele se descobre um estranho para si mesmo.

Uma das chaves para se chegar ao âmago do conflito é a relação incestuosa entre os irmãos. A ortodoxia freudiana, também em moda na época, recomendaria dizer que a ligação representa o prolongamento ou a recuperação simbólica da proteção do ventre materno. A simples presença de Andrea — o outro, o duplo — lembra constantemente a André o seu bem mais precioso, inatingível, o vínculo com o absoluto, a unificação total do ser, livre de conflitos e dualidades. Por isso ele não suporta que a irmã esteja casada, e com o seu chefe, isto é, o tirano, a *imago* paterna, o monopolizador dos favores maternos. Mas aí já começamos a resvalar para território junguiano.

Psicologias à parte, André se deixa atormentar pela sensação de abandono absoluto, a sensação de estrangeiro perdido num país inóspito. A partir de certa altura, a sensação é também, ou principalmente, de perda de si mesmo — e de nada lhe serve racionalizar, reconhecendo que o Eu e o outro são vasos comunicantes, que a apreensão deste conduz à apreensão daquele, e vice-versa, não havendo como atingir a cada um isoladamente. O tormento só faz crescer:

Assim como está é que não é possível, ou me aceito ou não me aceito como sou, este saco de gatos nesta cova de

serpentes, cada hora um e o seu oposto, tremendo de medo e brandindo a espada ao mesmo tempo, cheio de náusea e de piedade, por mim e por todos. (pág. 37)

A auto-sondagem assume contornos de auto-agressão. De um lado, é o efetivo desejo de se autodestruir, a vontade de anular a própria consciência, fonte de todo tormento; de outro, é a figuração simbólica do desejo de agredir aos outros. Em suma, André se agride — uma forma excêntrica de autopiedade, em substituição à (im)piedade alheia — na impossibilidade de agredir à humanidade toda. Neste ponto, sua especulação se aproxima do delírio, aquela “Zona de treva” (subtítulo da terceira parte do livro) em que os limites do real tendem à diluição, substituídos por um rodópio de imagens, sensações e... palavras, em liberdade².

Em tais estados, André experimenta o que lhe parece ser a iminência do “apelo”, o convite ao “salto” para o desconhecido, isto é, o apelo da fraternidade (nele, imperiosa; nos outros, a seu ver, inexistente) e o salto para o congraçamento de todas as criaturas. Mas ele sabe que é inútil. Apenas sente pairar logo acima da cabeça, como um presságio, a “chuva imóvel”³ que ironicamente se oferece a todos; mas ele não crê mais em nenhuma espécie de fé e sabe que o salto para o desconhecido será, mais cedo ou mais tarde, salto para o nada. Enquanto isso, continua a proferir seu libelo:

Tentaram reduzir-me a pó e não me reduziram, aqui estou eu com a minha corda e com a minha consciência [...] fora do alcance de suas armas de longo alcance [...] — eu o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto. [...] Continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com esta corda no pescoço mas cuspendo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo — por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos, que morreram ou que estão morrendo, juntamente comigo morrendo, nesta matança dos inocentes. [...] Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspendo. (pág. 104)

Esta é a fala derradeira de André, fecho de uma narrativa que de certo modo surpreende, pela ausência do humor a que Campos de Carvalho nos habituara. *A chuva imóvel* é uma novela "séria", soturna, em função de o narrador não se permitir um só instante de trégua ao longo do árduo esforço autoindagador em que se consome. É como se a bela matriz machadiana da loucura dentro/fora do hospício se esmaecesse na passagem pelos mortos dentro/fora do cemitério e desaparecesse de todo diante da loucura sem hospício e dos "mortos sem sepultura", para falar sartreanamente, divisados por André Medeiros.

Com isso, Campos de Carvalho abandona momentaneamente o veio digamos clássico, amante da ironia, do dizer alegórico e das alusões desconcertantes, para atender a outra propensão sua — já agora romântica, para estabelecer a simetria —, mais afeita ao falar direto e empolgado, aos lances trágicos, com um tênue viés melodramático. Ciente disso — ou de algo parecido ou equivalente⁴ — o autor retoma, no livro seguinte, com força plena, a senda do humor.

O *púcaro búlgaro* contrasta vivamente com a atmosfera carregada dos livros anteriores. Difícil resistir a seu humor feroz e abundante, o *nonsense* levado às últimas conseqüências, com mão de mestre. Antes de mais nada, chama a atenção a perícia com que o autor alterna os mais variados registros de humor, da mais sutil e refinada ironia à esculhambação palavrosa, de extração macunaímica ou rabelaisiana. É notável a utilização da linguagem — límpida, concisa, variando do coloquial ao erudito com precisão — como elemento decisivo na estruturação do narrador-personagem. Compenetrado, este vai enumerando disparates colossais, em linguagem corretíssima, com um tom impecavelmente sóbrio e natural — tirante, é claro, os momentos de irritação, quando seus comparsas põem em risco o grande propósito.

Qual é o grande propósito? Organizar uma expedição à Bulgária, a fim de verificar se tal país de fato existe; caso se confirme, mais do que a hipótese, a tese, verificar também se é possível encontrar por lá algum púcaro, e búlgaro. Não dá para entender? O narrador o esclarece, nos "Prolegômenos":

No verão de 1958 o autor visitava tranqüilamente o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia quando, ao voltar-se um pouco para direita, avistou de repente um púcaro búlgaro. A impressão causada pelo estranho acontecimento foi tamanha que no dia seguinte ele embarcava de volta no primeiro avião, deixando a mulher no hotel, sem dinheiro ao menos para pagar as despesas. [...] Como toda gente, também ele sempre ouvira falar, desde a mais tenra infância, sobre púcaros e sobre búlgaros — mas sempre achando que se tratava apenas de um jogo de palavras. [...] Nunca lhe passara pela cabeça que, numa esquina qualquer do mundo, de repente lhe pudesse aparecer pela frente um búlgaro segurando um púcaro, ou então um púcaro com um búlgaro dentro, ou ainda e muito menos um púcaro simplesmente búlgaro. (págs. 3-4)

Os antigos o conheciam bem: é o mundo às avessas, o mundo de pernas para o ar, o desconcerto do mundo. Estabelecido o transtorno, subvertidas as regras do jogo até então jogado, o indivíduo dá livre curso ao espanto nele provocado pelo acontecimento insólito — um púcaro búlgaro em museus de Filadélfia — e toda a sua vida se deixa também transtornar e subverter. Mas, como só acontece aos sábios e aos verdadeiros humoristas, tão rápido como veio o espanto se vai; o herói aceita sem hesitar as novas regras do jogo, antes mesmo de saber quais sejam, e segue em frente, como se continuasse a viver no mais normal dos mundos.

O bom humor, com efeito, contém sempre uma lição de extrema sabedoria, aquela que recomenda a mais pronta adaptabilidade e ensina: lutar contra o inevitável é para os estúpidos e os loucos. Não fosse capaz de assimilar a lição, o narrador de *O púcaro búlgaro* acabaria amarrando uma corda ao redor do pescoço, como o André Medeiros de *A chuva imóvel*, tal é a quantidade, para não dizer a periculosidade, dos púcaros, búlgaros ou piores, que o espreitam nas esquinas do mundo.

Passado o espanto, nosso herói limita-se a publicar um anúncio em jornal: “Expedição à Bulgária. Procuram-se voluntários”. Seu diário então registra: “*Novembro, 18.* Nenhum voluntário. *Novembro, 19.* Nenhum candidato a voluntário. *Novembro, 20.* Esteve um sujeito aqui, mas para perguntar sobre um anúncio de

geladeira. *Novembro, 22*. De repente apareceram nada menos de oito. Três imprestáveis, já se vê: loucos varridos”.

Quatro dos restantes incorporam-se à expedição e passam a morar no pequeno apartamento do herói, já coabitado por Rosa, a criada, que ninguém sabe se deverá ou não participar do empreendimento, mas nos preparativos, sim, ela é instada a colaborar, ativamente. Como é natural, a formidável expedição não vai além dos ditos preparativos. Tudo termina com uma rodada de pôquer, entre os ex-expedicionários Radamés e Pernacchio e o narrador, já que Expedito fugira com Rosa e Ivo desertara.

O resultado são 96 páginas de um humor muito especial. No entanto, continuamos a ler aí, quase sempre nas entrelinhas: há mais loucos fora do que dentro do hospício, mais mortos fora etc., etc. Em momento algum esse humor pucaresco-bulgárico abre mão do ideário crítico de Campos de Carvalho, baseado em ceticismo, idealismo e indignação. E literatura de alto nível, é claro. A verdade é que *O púcaro búlgaro* retoma e sublinha, por via paródica, a mesma visão de mundo diretamente veiculada nas obras anteriores — com as quais contrasta, sem dúvida, pela desopilante descontração do humor aí presente, mas das quais em substância não se afasta.

Com isso podemos dar por finda esta revisita à obra de Campos de Carvalho, já talvez em condições de responder explicitamente à pergunta proposta de início. É uma obra datada, capaz apenas de aliciar alguns leitores nos idos de 60? Creio que não. Trinta anos depois e parece uma obra ainda mais necessária e atual. Com a vantagem, hoje, de que já não será mais tão marginal, causará menos polêmica — se causar alguma — e não estará à mercê de tantos equívocos, podendo ser apreciada e assimilada em sua devida proporção.

Afinal, não é justo nem saudável, para nós, manter no esquecimento um escritor como Campos de Carvalho⁵, essa figura rara, entre nós, de ficcionista profundamente empenhado na função humanizadora da literatura, que sua obra cumpre, ainda hoje, com rigor e autenticidade exemplares.

NOTAS

- ¹ “Quanto a *Tribo* eu preferiria que você não o lesse, sendo como é um livro já superado e que não reconheço mais. Nada tem a ver com os outros três” — alertou-me o autor, em carta de 3/11/1963. Tempos depois encontrei um exemplar num sebo e não resisti. Con-tei a ele, que voltou à carga (carta de 22/1/1965): “Peço-lhe que guar-de sem ler o exemplar de *Tribo* que você diz ter encontrado. Minha literatura começa realmente com *A lua vem da Ásia*. [...] Se ainda coloco *Tribo* na relação de minhas obras é apenas por honestidade para com o leitor, o qual sempre me mereceu o maior respeito”.
- ² Aqui, e só aqui, Campos de Carvalho ensaia, em breves excertos, algo próximo da escrita automática, tão cara aos surrealistas. Exem-plo: “O branco, o branco, o branco, o branco — até o azul desapareceu neste branco, até eu desapareci neste branco, até Ele: a minha consciência já se vai fazendo branca neste branco, a minha consci-ência, devo ficar alerta neste branco, assim cada vez mais branco e branco — a minha consciência, o branco” (pág. 97).
- ³ Na primeira edição, a máquina publicitária da editora resolveu “in-terpretar” este símbolo, nas orelhas e na contracapa, como chuva de estrôncio, aviso contra a ameaça de uma guerra nuclear — preo-cupação absolutamente alheia à novela. Fosse *A lua vem da Ásia* e seria um interessante *nonsense*, daqueles perpetrados pelo autor.
- ⁴ Na mesma carta de 3/11/1963, antes citada, o autor anuncia: “Estou no momento escrevendo outra novela a pedido do Ênio [Silveira], para sair no 1º semestre de 1964. Será dentro da linha de *A lua vem da Ásia*, o que não significa venha a ser necessariamente um retrocesso na minha carreira. Apenas, depois de *A chuva imóvel* eu me devia a mim mesmo um livro mais ameno e, digamos assim, mais humorístico”.
- ⁵ Em carta de 3/3/1965, Campos de Carvalho me comunicou sua in-tenção de se aposentar, breve, para se dedicar mais de perto à lite-ratura. Mas, depois de *O púcaro búlgaro*, não voltou a escrever e desapareceu por completo da cena literária e de outras cenas. Em 1994, quando ninguém mais tinha idéia do seu paradeiro e raros se lembravam de sua existência, o presente ensaio (v. “Registro”), di- vulgado pela imprensa, despertou a lembrança e/ou a curiosidade dos editores. Seus romances foram então reeditados, num só volu-me, com o título *Obra reunida* (v. “Referências bibliográficas”), rom-pendo-se finalmente um inexplicável silêncio de mais de 20 anos.

CRAZY GALVEZ & MAD MARIA
Literatura e entretenimento em Márcio Souza

Duas das novelas de Márcio Souza, *Galvez imperador do Acre* (1977) e *Mad Maria* (1980), têm em comum o cenário e a época — a Amazônia do início deste século — além do estilo ágil, fluente, próprio das narrativas de ação acelerada. O autor, não há dúvida, é das mais fortes vocações de contador de histórias, dos últimos tempos, em literatura brasileira. O primeiro livro estabeleceu um recorde poucas vezes igualado: oito edições em pouco mais de três anos. A editora não faz referência a tiragens, mas uma estimativa modesta apontaria a cifra de 40.000 exemplares vendidos, cifra portentosa, para o reduzido mercado local.

Nenhuma dessas novelas reúne características que permitam classificá-las como de vanguarda ou experimentais ou difíceis. Márcio Souza é um ficcionista à maneira tradicional, conta suas histórias com razoável economia de meios e não parece interessado em engenhosos exercícios de linguagem e técnica narrativa. Isso talvez explique o extraordinário êxito de público do livro de estréia, ainda favorecido pela época em que isto se deu. Se *Galvez imperador do Acre* tivesse sido publicado cinco ou seis anos antes, é possível que a crítica especializada não lhe tivesse dado o apoio que deu, em 1977, quando a moda do cerebralismo-para-iniciados e do jargão estruturalês já havia passado, e uma história bem contada voltou a ser um dos critérios para se aferir o valor de uma novela.

Não sei se chegou a haver unanimidade, mas a crítica não poupou elogios, merecidos, ao estreante. Apesar de mui-

tos dos comentários se repetirem, e repetirem às vezes os prestimosos *releases* da editora, creio que os aspectos essenciais de *Galvez* e de *Mad Maria* foram devidamente esclarecidos. Por isso pretendo destacar, como ponto de partida, uma questão tangencial, mas não sei se de menor importância, que não mereceu a atenção dos especialistas: a recepção ou a repercussão dessas obras. Em sua forma mais simples, a questão é esta: a que público se destinam as novelas de Márcio Souza? Quem são, e que entendimento tiveram do livro, os presumíveis 40.000 leitores de *Galvez*? É curioso observar que a crítica, ao se manifestar a respeito da obra, parecia dirigir-se alternadamente ao autor ou à censura, a outros escritores ou a outros críticos, mas não ao grande público que consumiu as quatro edições. Dessa forma, determinadas alusões e implicações da novela foram dadas como óbvias, mas não sei se esses 40.000 leitores endossariam a opinião.

Esta razão pareceu suficiente para que eu decidisse dirigir-me aqui, não ao autor nem à crítica, mas exatamente ao leitor comum, que se deliciou com as aventuras de Luís Galvez e comprou correndo *Mad Maria*, quando teve conhecimento, através da imprensa, de que esta segunda novela “se enquadra na linha debochada e irônica do autor”. De fato, a afinidade de época e cenário sugere a aproximação, mas desde já posso adiantar que são duas obras acentuadamente distintas, sobretudo no que se refere a recursos técnicos e intenções. E *Mad Maria*, suponho que para decepção de muitos leitores, definitivamente não se enquadra “na linha debochada e irônica do autor”.

Galvez relata as rocambolescas aventuras de Luís Galvez Rodriguez de Aria, ex-diplomata espanhol, radicado no Brasil, primeiro como jornalista, em Belém do Pará, depois como revolucionário *malgré lui*, envolvido em altas conspirações, e finalmente como imperador do Acre, conquistado em ritmo de farsa burlesca. A trajetória do herói reverte simbolicamente o curso do rio Amazonas, percorrido do Atlântico para o interior do continente, e, como de praxe, é entremeada de várias conquistas amorosas: uma senhora casada, uma freira católica, a histérica prima-dona de uma companhia de óperas, francesa, e outras menos cotadas, embora sempre decotadas.

Com isso, o autor repõe em circulação uma figura típica da antiga tradição ibérica, e também brasileira, o *pícaro*. Entre nós, o mais antigo antecessor de Luís Galvez é o Leonardo Pataca das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; Galvez guarda ainda alguma afinidade com nosso “herói sem nenhum caráter”, o Macunaíma imortalizado por Mário de Andrade — escritor aliás a quem Márcio Souza rende comovida homenagem, nas páginas finais de *Mad Maria*. Mas a seu tempo chegaremos lá. Afinidades comportamentais à parte, o modelo literário que certamente mais pesou na concepção da novela foi esta obra-prima do nosso século XIX, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que ao que consta não ocorreu a ninguém, ainda, classificar como novela picaresca.

O fato é que o expediente de repartir a narrativa em capítulos curtos, de títulos irônicos e sugestivos, por exemplo, ali está, nas *Memórias póstumas* (embora Machado não tenha sido o primeiro a utilizá-lo) e em *Galvez*, o que não escapou à observação de William Hjortsberg, ao analisar a tradução norteamericana da novela, para o *New York Times Book Review*. E a presença machadiana também é notória na caracterização de Luís Galvez e na postura irônica e debochada que este assume perante a existência, embora o amigo de Quincas Borba fira a realidade com um olhar bem mais penetrante que o do aventureiro espanhol, conquistador do Acre. Mas não vamos cometer tal injustiça com Márcio Souza. *Galvez* é apenas a sua estréia e, ao conceber Brás Cubas, Machado já havia publicado quatro romances, dezenas de contos, crônicas, poesia, teatro — em longos anos de exercício literário. Em suma, a julgar pela estréia, Márcio Souza não parece empenhado na conquista da originalidade; basta-lhe extrair bom rendimento de um modelo já consagrado. Ao contrário do que certa visão preconceituosa poderia afirmar, deve-se ver aí razão para aplaudi-lo, nada que o desabone. Mas voltemos à figura do pícaro.

Irreverente e libertino, parco de escrúpulos mas rico de malícia, sempre sequioso de aventura, o herói picaresco representa o ser em disponibilidade, para quem a vida é uma festa permanente. Daí a universal atração que o tipo vem exercendo, através dos tempos. Que leitor não se sente tocado pela

jubilosa perspectiva de poder ignorar todas as convenções e mesquinhas do cotidiano, a fim de viver uma existência de aventura e prazer constantes? Digamos que o pícaro representa um dos símbolos possíveis do triunfo do indi-víduo sobre o meio. É o caso de Luís Galvez.

Com livre acesso a todas as camadas sociais, sem qualquer compromisso com o novo ambiente (não obstante espanhol, ele logo se adapta ao Brasil, domina o idioma e se faz jornalista), Galvez, debochadamente, assiste ao desmascaramento da hipocrisia e da corrupção que reinam nas altas esferas locais. Com isso a novela se arma em dois níveis, conjugados: de um lado, o coletivo, a partir do qual se ergue o painel de toda uma época, sob a forma da sátira ferina; de outro, o individual, marcado pela exaltação de um herói interessado na imediata satisfação de seus apetites e vaidades. Tal interpretação, porém, corre por conta exclusiva de certos fatores estruturais — que logo adiante tratarei de esclarecer — mas é inteiramente alheia aos propósitos do protagonista. Pícaro ortodoxo, Galvez não tem a menor preocupação de ordem política, seus interesses são sempre e exclusivamente pessoais e imediatistas.

Com isso, o herói não chega a se distinguir de seus antecessores famosos, nem a obra aspira a se inscrever no plano de universalidade em que muitas narrativas picarescas se situam. Apesar de ibero-amazônico, Luís Galvez é um herói regional — biprovinciano, seria o caso de dizer. Tal se dá porque o alvo da narrativa não é a condição humana, abstratamente considerada, mas determinada conjuntura histórica, muito particular, qual seja o apogeu do ciclo da borracha, na Amazônia *fin-de-siècle*. Ao mesmo tempo, contudo, o livro parece que não pretende limitar-se a esse quadro histórico-geográfico. Algo aí almeja estender seu alcance a outras paragens e outras épocas. O ponto não é de todo claro, mas um pormenor de ordem técnica, o foco narrativo, ajuda a elucidá-lo.

No segundo capítulo, de um total de mais de quatrocentos, o narrador (que *ainda* não é o protagonista) adverte que irá servir-se do manuscrito encontrado em 1973, em Paris, por um turista brasileiro, em que o próprio Galvez teria relatado suas peripécias, pouco antes de morrer: “O brasileiro leu o manuscrito em dois dias [...] e decidiu organizá-lo e publicá-lo. O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandi-

ces desse espanhol do século XIX” (pág. 16 — o grifo é meu). Desse modo, já que o narrador afirma ter “organizado” o manuscrito, o leitor se prepara para ouvir, não o relato de Luís Galvez, de viva voz, mas uma espécie de interpretação desse relato, filtrado pelo turista impressionado. No capítulo seguinte, a expectativa se confirma: “A tinta já anda meio desbotada por aqui [...] mas a história começa falando sobre um triângulo de terras que...” (pág. 17). Quem está com a palavra — narração em terceira pessoa —, evidentemente, é o turista brasileiro, não o herói.

A partir do quarto capítulo, porém, Luís Galvez abruptamente toma da palavra e, daí até o final, é ele quem se dirige ao leitor: “1898, uma noite de julho em Belém do Pará. Começo a contar no meio da minha vida e já estou com 39 anos” (pág. 18). Deste ponto em diante, o que se nos oferece é uma narrativa em primeira pessoa, em forma de diário, com esporádicas porém decisivas intervenções do primeiro narrador, o turista que andou por Paris em 1973.

O leitor mais atento (ah, o ceticismo!) levanta a dúvida: estamos diante do “verdadeiro” manuscrito de Galvez ou de uma interpretação — disfarçada, já que a fala flui aparentemente da boca do herói — elaborada pelo descobridor do manuscrito? (Sim, sem dúvida, estamos falando de ficção, mera fantasia, que o leitor aceita de bom grado. A dúvida diz respeito à coerência interna do relato). Para acentuar a dúvida, o autor não estabelece qualquer distinção estilística entre a fala de Galvez e as intromissões do turista-narrador: ambos se situam no mesmo registro verbal, de modo que as “sandices” de um e as “interpretações” de outro acabam por se impregnar, mutuamente. O leitor na verdade está diante de dois focos narrativos, vale dizer, dois pontos de vista, que se confundem, gerando estimulante ambigüidade. De um lado — lado dominante —, o ponto de vista de alguém que narra sua própria vida, passo a passo, *à medida que as coisas acontecem*; de outro, discretamente imiscuído no primeiro, aqui e ali, o ponto de vista de um observador que tece comentários sobre essa mesma vida, *muito tempo depois*, isto é, em qualquer data posterior a 1973. Resultado, ao mesmo tempo que é lida como o divertido e inconsequente diário de um aventureiro espanhol do século XIX, a novela pode ser lida também como representação alegórica da

realidade atual, ou seja, a realidade do turista brasileiro, já que toda a matéria talvez esteja mesmo sendo filtrada pela óptica deste último.

O confronto entre passado e presente é sugerido na primeira página, quando o turista-narrador informa ter sido Galvez “o último aventureiro exótico da planície. [...] Depois dele: o turismo multinacional” (pág. 15). Mas daí por diante esse confronto ficará apenas subentendido, vindo a ser retomado só em duas ou três passagens, como no capítulo intitulado “Democracia na Província”, em que Luís Galvez, ao descrever a destruição do jornal *A Província do Pará*, introduz ilações que, pela linguagem e pelo anacronismo, são incompatíveis com o seu ponto de vista: “Cinco tiras entraram na redação e invadiram o escritório de João Lúcio, derrubando tudo e obrigando o jornalista a ficar de mãos na cabeça. [...] João Lúcio também viu a multidão e ouviu o barulho dos canos de ferro destruindo as máquinas, numa sinfonia muito comum na política nacional” (pág. 53). Difícil saber se a falta de sutileza deve ser atribuída à “sandice” do herói ou à imperícia do turista-narrador.

O resultado é que, criada a ambigüidade do ponto de vista, logo nas primeiras páginas, e fornecido o modelo comparativo, nessas poucas passagens em que se dá o confronto, o leitor é convidado a estabelecer quantos paralelos quiser entre passado e presente, dependendo disso de estar ele disposto, ou não, a atribuir sentido alegórico à narrativa. Acontece que o excesso de discrição do turista-narrador permite que a figura do herói picaresco tome conta do relato, obscurecendo, com sua figura burlesca, as intenções de crítica social, mais subentendida do que declarada, quer se refira ao passado, quer sobretudo ao presente. Assim a novela corre o risco de ser lida apenas como simples e inconseqüente enredo de aventuras, pantomima descartável, para entretenimento do leitor. Enquanto tal, isto é, enquanto entretenimento, a novela atinge um bom nível de qualidade literária, embora essa finalidade pareça contrariar as intenções do narrador-turista. Mas a culpa será dele, que não soube “organizar”, como pretendia, o manuscrito do aventureiro espanhol, e não do leitor.

Mad Maria, que conta a história da construção da ferrovia Madeira-Mamoré, não corre esse risco. Aqui o foco narrativo é uno e uniforme, uma terceira pessoa distante e onisciente, que não dá margem a ambigüidades. Além disso, o escritor desta vez manipula apenas seres coletivos: não há heróis, não há personagem principal, ninguém se destaca, exceto talvez a própria locomotiva, alcunhada “Mad Maria”. A técnica narrativa é mais sofisticada, já que a ação se desenvolve em dois planos, simultâneos e alternados. De um lado, a selva amazônica, onde agora uma empresa norte-americana constrói uma estrada de ferro tão dispendiosa quanto inútil. (Terminada a construção, o Brasil já perdera o monopólio da borracha — o seu transporte era o objetivo da ferrovia — para a Inglaterra). De outro, o Rio de Janeiro, palco de intrigas e corrupções que envolvem o proprietário da empresa, Percival Farquhar, e algumas das mais proeminentes figuras políticas locais, como Ruy Barbosa e Hermes da Fonseca.

Ficção e realidade histórica se mesclam, deixando agora bem claro aquilo que em *Galvez* está subentendido: trata-se de uma obra política, marcada por contundente denúncia dos abusos do imperialismo, assim como da corruptibilidade de uma pequena mas gananciosa elite, engalfinhada na luta pelo poder. Tal característica, como se viu, não é de todo estranha à primeira novela, mas ali aparece sob forma muito diversa, debaixo de outro tom, disfarçada pela sutileza e a ambigüidade — parcialmente involuntárias, é verdade — e subordinada ao artifício da alegoria. Na história da ferrovia, o autor abriu mão desses eficientes recursos, preferindo a nota franca e os-tensiva.

Além do que já foi assinalado, a novela acolhe ainda doses maciças de violência e brutalidade, com o indispensável tempero de sexo e exotismo, e uma atraente ambiência internacional: os funcionários e trabalhadores da empresa são todos estrangeiros (alemães, barbadianos, indianos, etc.), estabelecendo na Amazônia uma grotesca torre de Babel. Some-se a isso o estilo ágil e incisivo, a que já fiz referência, um estilo que mantém o leitor em permanente suspense, e temos aí boa matéria-prima para... uma superprodução cinematográfica. Isso não escapou à observação de Dilma de Melo, crítica literária do extinto periódico *Leia Livros*, que chamou a atenção, na novela, para a “linguagem envolvente, cinematográfica, típica dos autores de *best sellers*”.

Qualidades fílmicas à parte, é inegável que a novela reúne um material de intenso apelo dramático, no entanto manipulado sem a mesma perícia que o autor exhibe em *Galvez imperador do Acre*. Falta-lhe unidade, falta-lhe um núcleo aglutinador dos vários segmentos, temas e propósitos; falta-lhe sobretudo uniformidade de tom. A novela de estréia, quanto a isso, é impecável. Ali, além da unidade decorrente da utilização de um narrador-protagonista (esteja ou não o turista brasileiro imiscuído no ponto de vista que daí emana), a trama progride em linha reta, na direção do episódio final, e tudo termina naturalmente com a derrocada do grotesco império e a aposentadoria do herói. Já *Mad Maria*, ao longo de quase 350 páginas, acumula uma série enorme de incidentes e motivos tangenciais, que não chegam a se articular num rumo definido. Os conflitos se multiplicam, sempre naquele aliciente ritmo cinematográfico-empolgado, mas não progridem nem se aprofundam.

Isso talvez explique o desfecho abrupto, precipitado pela sumária eliminação de um dos planos narrativos. A certa altura, as principais figuras do cenário palaciano tomam um navio, na direção da Amazônia — um deslocamento gratuito, que não diz a que vem —, e em seguida a novela termina. O desfecho não é conclusivo, os núcleos dramáticos, penosamente esboçados, continuam em aberto. Refiro-me, está claro, à estrutura literária da obra, não à mensagem política por ela promovida. Esta é perfeitamente conclusiva e já aparece pronta e definitiva nas primeiras páginas. Mas voltarei a isso em seguida.

Na verdade, se não recorresse ao desfecho abrupto, o autor seria obrigado a acompanhar *ad infinitum* e *ad nauseam* os dois planos armados em linhas paralelas. Concluída a ferrovia, a cobiça imperialista forjaria outro empreendimento colossal, do mesmo inútil e lucrativo porte, sempre com a cumplicidade das mesmas, ou outras, figuras locais. Se isso resulta num quadro perfeito, *enquanto verdade ideológica*, deixa a desejar enquanto coerência literária e não justifica um calhamaço de 350 páginas. O desenlace precipitado e inconcluso denuncia uma frouxidão de estrutura que se torna ainda mais evidente quando detemos a atenção na quinta e última parte do livro.

Neste ponto, percorridas 296 páginas da novela e já anunciada a visita oficial que a comitiva fará à Madeira-Mamoré,

o leitor se depara, desde o primeiro parágrafo, com uma mudança substancial. A narrativa, que até então não interrompera por um instante sequer a ação acelerada, é repentinamente substituída por uma digressão de cunho jornalístico: “Em 1911 a cidade de Porto Velho talvez fosse um fenômeno especial na América do Sul. Era uma cidade artificial e servia principalmente de escritório central para a firma que estava construindo a ferrovia” etc. (pág. 299). A impressão que se tem é de que a novela terminou, ou de que o autor arbitrariamente resolveu dá-la por terminada, introduzindo em seu lugar uma espécie de apêndice com informações históricas. A ação contínua, nervosa, que prendera até aí a atenção do leitor, cede lugar, sem mais nem menos, à divagação sociologizante, entremeada de alguns sarcasmos na linha do óbvio perfeitamente dispensável.

Páginas adiante a ação será retomada, mas já agora de baixo de outro tom, que transforma em caricatura grotesca a visita da comitiva, cujos membros, aliás, continuam a se comportar, em Porto Velho, do mesmo modo como se comportavam no Rio de Janeiro. O que muda, portanto, é apenas o enfoque narrativo. Nessa passagem, então — meia dúzia de páginas, não mais —, *Mad Maria* se aproxima da “linha debochada” de *Galvez*. Mas muito pouco: o que na primeira novela é fina ironia, aqui se transforma em sarcasmo e azedume. Ali, um elogio à sensibilidade do leitor; aqui, um insulto — como se este não fosse capaz de perceber por conta própria a mensagem primaríssima insinuada pelo autor nas quase trezentas páginas precedentes. O insulto se agrava quando o leitor percebe que esse píffio deboche de meia dúzia de páginas, num total de 350, é alardeado pelo *release* da editora como garantia de que este livro “se enquadra na linha debochada e irônica do autor”.

O que temos, na verdade, é a presença de dois propósitos distintos. De um lado, a intenção bem conseguida de desenvolver uma história cinematográfica, vibrante e atraente, segundo a lição dos bem-sucedidos *best sellers* internacionais, muitos dos quais transformados em filmes igualmente bem sucedidos, desde que não enveredem pelo caminho da ideologização e apenas forneçam ao grande público entretenimento descartável; de outro, exatamente, o desejo de aproveitar a oportunidade para lavrar mais um veemente protesto contra os vícios do capitalismo, a ganância imperialista, a cobiça in-

ternacional em relação à Amazônia, a exploração do homem pelo homem etc. São propósitos conflitantes? Evidentemente não, como o demonstra, para não sairmos do âmbito em que estamos, a boa performance representada por *Galvez imperador do Acre*, em que a modalidade narrativa adotada não se limita a aproximar os dois níveis, o literário e o ideológico, em linhas paralelas, mas integra-os numa unidade harmônica, a despeito dos pequenos senões apontados.

Não é o caso de *Mad Maria*, onde o ideológico é introduzido à força, na parte final da novela, divorciado do *corpus* até aí constituído. Tanto assim é que, a certa altura, o narrador repentinamente se entrega à evocação lírica da figura de... Mário de Andrade. O leitor é tomado de surpresa: ainda estarei lendo o mesmo livro? Terei deixado escapar algum dado importante? Mas não, é o mesmo livro, nada importante escapou. A comovida verdade humana dessa homenagem ao autor de *Macunaíma* — em si, justíssima — poderia associar-se indiretamente ao propósito ideológico, com algumas reservas, mas não guarda a menor relação com a novela propriamente dita.

Fechado o parêntese, a narrativa é retomada, para descrever uma cena idêntica a outra, do início do livro, em que Collier, o engenheiro-chefe da empresa, fuzilara um grupo de trabalhadores, diante do olhar atônito e indignado do bom médico Finnegan. Na cena final, é o próprio Finnegan quem atira contra operários barbadianos e indianos, para debelar um dos muitos motins que estes promoviam. Ao iniciar a descrição desta cena, o autor imediatamente abandona o tom debochado e caricato que vinha utilizando na quinta parte do livro, para reassumir a objetividade cinematográfica das partes anteriores:

Três homens se contorcem no chão, malferidos, e seis morreram ao receber a descarga de winchesters. O sangue escorre pela poeira, empapando a terra e sumindo debaixo dos dormentes. Finnegan passa a mão pelo queixo dolorido e olha para o engenheiro. [...] O suor escorre pelo pescoço e Finnegan sente-se cansado. O máximo que ele podia sentir agora era cansaço, muito cansaço, pois só os bobos podiam se importar com alguma coisa além da arte de ficar vivo. (pág. 344)

A simbologia é elementar. Difícil imaginar um leitor distraído a ponto de não reconhecer de imediato, nesta cena final, a repetição da cena de abertura da novela. Igualmente difícil imaginar o leitor que não fosse capaz de tirar por sua própria conta as conclusões cabíveis. No entanto, o narrador insiste em explicitar a simbologia, gastando ainda alguns parágrafos para expor a moral da história, tão óbvia quanto impertinente.

A despeito do título, que promete “loucura”; a despeito de toda a repugnância e indignação que os fatos registrados na novela podem despertar; a despeito das boas intenções do autor, em suma, tudo em *Mad Maria* é excessivamente coerente, lógico, previsível. Portanto falso. Tudo aí casa perfeitamente com a realidade histórica da Madeira-Mamoré e com as implicações políticas do episódio, e casa também com a realidade à nossa volta, hoje. Mas a novela, enquanto tal, poderia abrir mão dessa espécie de lógica e sobretudo da previsibilidade, trocando-as pela coerência interna que lhe falta: suas partes estão longe de se ajustarem umas às outras, já que o autor preferiu cuidar apenas do ajuste de suas intenções à realidade histórica, presente e passada. Basta comparar *Mad Maria* a *Galvez*, no tocante à lógica e à coerência interna.

Em *Galvez* tudo é fantasia consciente e debochada, nada ali disfarça o caráter ficcional da obra; ao contrário, o narrador só faz tirar excelente partido dessa condição. Em *Galvez* o impulso básico que promove a existência, quer a do herói, quer a da novela em si, é a atitude lúdica, de quem joga e brinca com a realidade, já que não é possível debelar de vez os vícios que a corroem por dentro, inexoráveis. E aí se percebe a lição decisiva das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Já *Mad Maria* se recusa a assumir um caráter puramente ficcional, preferindo apresentar-se como um relato frio, impessoal, obsessivamente sério, em nome da “objetividade” e da “verdade”.

O resultado é paradoxal. A segunda, com sua visão histórica demasiado lógica e esquemática, navega águas de extremo idealismo. Já a novela dedicada a Luís Galvez, graças à ironia e às “sandices” do protagonista-narrador, é animada por forte sopro de realismo, ferindo o âmago da mesma realidade, com olhos mais críticos e penetrantes. *Galvez*, pura fantasia, é mais convin-

cente, mais verossímil e mais verdadeiro que seu contraponto historicamente verídico, representado por *Mad Maria*.

O que o leitor experimenta diante da primeira novela é o prazer de viver com intensidade e despreocupação o momento presente, tal é a perspectiva do herói, implícita embora involuntariamente endossada pelo turista-narrador; e experimenta também, por tabela, o prazer de escrever e criar, guiado pela mão hábil deste último, quaisquer que fossem os propósitos ideológicos que o autor lhe pretendesse atribuir. Na história da ferrovia, essa imagem da existência como prazer e fruição, capaz de levar à lucidez extrema, é substituída por outra, em que a brutalidade da condição humana reduz tudo a sofrimento e dor, sem lugar para o riso e a postura lúdica. A cortante e maleável ironia de uma cede lugar à rancorosa indignação de outra.

A imagem da vida dominante em *Mad Maria* pode coabitar com o sarcasmo, não com a ironia; com o maniqueísmo ressentido, não com a lucidez. Já a imagem da vida como deboche, em *Galvez*, pode armar-se em invejável parceria com a mais contundente crítica social. Terá isso alguma relação com o fato de *Galvez imperador do Acre* ser um dos maiores êxitos de público, na literatura brasileira recente, e *Mad Maria* não ter seguido a mesma trajetória?

Algumas pessoas podem demonstrar interesse por uma novela, em nome dos ideais politicamente corretos que ela defenda, mas é difícil imaginar que isso tenha levado 40.000 cidadãos a esgotarem oito edições de *Galvez*. Os que o fizeram encontraram em suas páginas o que aí predomina: fantasia e entretenimento, de boa qualidade. Se a obra defende ou não a Amazônia contra a ganância internacional, se ataca ou não o imperialismo, é improvável que isso chegasse a tirar o sono de 40.000 pessoas neste país. Isto é profundamente lamentável, sem a menor dúvida, mas não há nada que uma novela, mesmo uma boa novela, possa fazer a respeito.

Para acrescentar um pouco mais de ironia à situação, tenho diante dos olhos a tradução norte-americana da novela de estréia de Márcio Souza: *The emperor of the Amazon*. Seu leitor agora não é mais o cidadão brasileiro, mas o americano tranqüilo, o pacato representante comercial, por exemplo, que vai de Kansas City a Seattle, Washington, digamos, e lê o livro

de uma tacada, entre um aeroporto e outro. Que preocupação terá esse indivíduo com as atrocidades cometidas pelo imperialismo contra a ecologia amazônica, contra os índios, contra uma nação inteira? Luís Galvez será para ele um pícaro a mais, e a saborosa narrativa não despertará nele senão uns vagos sonhos de liberdade individual, aventura e deboche impune. Estará ele interessado em foco narrativo, registro verbal, o passado como alegoria do presente e outras sutilezas congêneres? Seu intuito é distrair-se, entre uma transação comercial e outra, e *The emperor of the Amazon* não o decepciona.

Pois bem, *Galvez imperador do Acre* esgotou oito edições no Brasil. Em Manaus? Em Belém do Pará? Em Porto Velho? Evidentemente não. Foi em São Paulo e no Rio de Janeiro. Tomemos um cidadão comum, um dos 40.000 que compraram o livro, em uma dessas cidades. Em que sua atitude diante das peripécias de Luís Galvez difere daquela assumida pelo americano tranqüilo, que vai de Kansas City a Seattle, assim como a Madeira-Mamoré, aliás, vai “de parte alguma a lugar nenhum”? A única diferença é que o brasileiro, também tranqüilo, atina de imediato com certas gírias e alusões difíceis de transportar para outro idioma.

A propósito, a tradução de Thomas Colchie é de primeira qualidade. Em quase duas centenas de páginas, apenas *seis* impropriedades chamam a atenção na versão norte-americana. E trata-se de senões irrelevantes, que não prejudicam as intenções do texto original, com exceção de certa passagem em que as inocentes “brotoejas” do major Freire são transformadas em comprometedora “coterie of adolescents”. Além disso, a tradução adota, com certa ironia, uma linguagem uniformemente apurada e elegante que, se não corresponde fielmente ao original (apuro e elegância de estilo não estão entre as preocupações de Márcio Souza), não lhe compromete as intenções, chegando até a favorecê-las. Mas eu falava do êxito de *Galvez* quando a tradução norte-americana me levou a este desvio.

A primeira edição da novela, tirada em Manaus, passou despercebida do público, embora não da crítica. O êxito só

* “Freire queria escolher um chapéu panamá. Andava irritado com *suas brotoejas*, e foi atirando no rio os chapéus que não agradavam” (pág. 102) transformou-se em: “Freire wanted to pick up a panama hat for himself. He was irritatedly browsing around with *his coterie of adolescents*, and kept throwing the hats he didn't like into the river” (pág. 110).

aconteceu quando se divulgou, no eixo Rio-São Paulo, o atrativo de seus ingredientes exóticos, fazendo da novela um *best seller*. Em seguida o autor decidiu escrever outro *bestseller*, segundo determinada receita. Se *Galvez* deu certo, sem receita nenhuma, terá pensado, *Mad Maria* irá ainda mais longe... Mas parece que exatamente isso impediu que a segunda novela repetisse o êxito da primeira. O que, por outras razões, também é lamentável.

É possível que nenhuma delas seja uma obra-prima, mas o largo êxito da primeira serve para atestar a maturidade de uma literatura que não depende mais, para ser internacionalmente reconhecida, da ocasional aparição de um Machado de Assis ou um Guimarães Rosa. A literatura brasileira conta já com bom número de autores de porte médio, responsáveis por obras de consumo e entretenimento *de boa qualidade literária*. (Este é, aliás, um dos temas prediletos de José Paulo Paes, como veremos mais adiante). Com isso, Márcio Souza presta valiosa colaboração no tocante a consolidar, entre nós, um público leitor — 40.000 num país de 150 milhões até que não é sonhar alto —, sem o qual não há literatura que sobreviva.

FICÇÃO EM CRISE

Aspiração metafísica em Clarice Lispector

Clarice Lispector ocupa um lugar privilegiado e até certo ponto marginal nos quadros da ficção brasileira contemporânea. Tal afirmação ecoa unânime na extensa bibliografia a seu respeito e fere dois aspectos básicos de sua obra. De um lado, a notável originalidade de estilo, hoje largamente imitado, prova evidente de sua riqueza e fascínio; de outro, a presença implícita, em sua obra ficcional, de uma densa reflexão em torno do ato criador. Na esteira de um árduo processo de diluição ou mescla dos gêneros, que se observa na literatura moderna, e que só com Clarice, Guimarães Rosa, Osman Lins e poucos outros chega a repercutir em nossa literatura, a obra de Clarice Lispector assinala um momento de *crise* da ficção contemporânea, que põe em xeque a consciência individual, enquanto via de acesso à realidade, e atinge especialmente o romance, enquanto estrutura narrativa ancorada no primado dessa consciência. (Talvez por esse motivo, alguns críticos, como Wilson Martins, vejam no conto, e não no romance, a realização suprema da autora).

Na apresentação que faz para *O lustre*, romance de 1946, Tristão de Ataíde vê aí “a mais completa ausência de Deus”. Seria possível acrescentar: completa ausência de qualquer valor absoluto — religioso, moral ou outro —, ausência resultante do implacável ceticismo e pessimismo que varre o mundo criado pela escritora. Suas personagens têm em comum, quase todas, a consciência inquieta e indagadora de quem se vê confrontado com a precariedade do aqui-e-agora, despido de sig-

nificação para alguém ou além do simples acontecer. A realidade, assim, se lhes oferece como sucessão de fragmentos desconjuntados, que se perdem na direção do vazio e da morte. A existência humana surge então como esforço inútil no encalço da unidade e da coesão, que poderiam ser obtidas hipoteticamente, por exemplo, através da conciliação entre tempo interior e tempo exterior.

O universo ficcional de Clarice é o universo do homem dividido, em estado de permanente angústia diante da impenetrabilidade do mundo exterior, mas ao mesmo tempo fascinado pelos objetos, pela matéria física ao seu redor, cuja plenitude de *coisa*, realidade compacta e inerme, rigorosamente centrada em sua essência, aparece como símbolo daquilo que o homem procura para si mesmo, sabendo-se incapaz de atingi-lo. O homem concebido por Clarice Lispector parece estar sempre à procura de algo semelhante a essa plenitude, a essa densidade advinda da auto-suficiência — condição que até o mais ínfimo objeto, na escala natural, revela preencher, mas só ao ser humano é vedada. O mais ínfimo objeto, bem entendido, à luz da invulgar sensibilidade e da óptica peculiaríssima da escritora.

Pelo menos até certa altura de sua trajetória (mais adiante tentarei assinalar o momento da ruptura), é notável em sua ficção a proeminência dos objetos e das coisas palpáveis, incluindo-se aí também os animais, reconstituídos e transfigurados com paciência de ourivesaria. Sua visada ficcional parece concretizar, de maneira esplêndida e muito pessoal, aquele “senso de realidade” que Osman Lins considerava imprescindível à formação do escritor. Nesse sentido, já o parágrafo inicial do romance de estréia, *Perto do coração selvagem* (1944), constitui verdadeiro ideário estético, enquanto fixação de uma atitude de exacerbada e amorosa atenção a formas, sons e cores — à realidade dos sentidos, em suma:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlem sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? Roupas-roupas-roupas. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orlha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. (pág. 9)

O analitismo, a ourivesaria minudente e a atenção aos detalhes não constituem simples opção estilística, mas a metaforização de uma forma de ver o mundo e as coisas. Nesse modo de ver, o leitor detecta a atitude introspectiva, a estratégia cautelosa na tentativa de aproximação da realidade, que resulta inversamente na exacerbação do mundo interior, tornado pletora de receios, aspirações, devaneios, expectativas, associações desgovernadas. Tal postura, recorrente na obra de Clarice, leva suas personagens a se deterem no limiar do mundo físico ao seu redor, para ir colhendo, como que às apalpa-delas, umas poucas impressões fragmentárias, recuo tático destinado a impedir o doloroso confronto *Eu versus* mundo. Partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que a sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do indivíduo. A consciência e a sensibilidade circulam erráticas pelo dorso da realidade, num misto de fascínio e desconfiança, não porque desdenhem assenhorear-se do espaço que se estende adiante, oferecido à percepção, mas porque receiam perder-se, diluir-se na estranheza alheia. (Clarice e Campos de Carvalho, diga-se de passagem, não partilham idiosincrasias comuns: são simplesmente contemporâneos, antenas privilegiadas a auscultar, cada qual a seu modo, o mesmo tempo histórico).

Repare-se, por exemplo, no curso labiríntico percorrido pelos sentidos, pela atenção e finalmente pelos gestos de Ana, protagonista de um dos contos de *Laços de família* (1960), nesta passagem modelar:

Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. (pág. 32)

As expressões por mim destacadas reforçam a sensação de opressão experimentada pela consciência absorta em devaneios, prisioneira do introspectivismo, mas ao mesmo tempo voltada para fora, atenta, surpreendendo-se a tocar a superfície das coisas — as coisas ínfimas — em sua interminável sucessão: o sino, a poeira, os fios, o fogão, a aranha, a jarra, a água, a flor, as mãos, a lata de lixo, o pé, a formiga, o tanque, os besouros, os bifés, o creme, a luz, os mosquitos. “Vida silenciosa, lenta, insistente”, em suma, cuja intimidade ela é incapaz de atingir, perdendo também o contato com a sua própria intimidade, que é o que ela verdadeiramente almeja apreender.

A passagem transcrita, exemplar também quanto a este outro aspecto, põe em evidência o intrigante *impessoalismo* do ponto de vista narrativo. O denso conteúdo psicológico do texto de Clarice parece pedir a narração em primeira pessoa. O leitor aceitaria como perfeitamente natural que Ana tomasse a palavra, para desfiar seu monólogo interior, seu fluxo de consciência. Mas a autora sabiamente adota a perspectiva do observador que, à distância (atenção!), procura seguir as divagações da personagem. Falsa distância, já se vê. A narração em terceira pessoa na verdade acompanha, como sombra cúmplice, o movimento errático de Ana e adere a este, simbioticamente, fazendo que o olhar narrativo ou narrante reproduza o modo de ver, e de ser, da protagonista.

Não se trata, portanto, daquele foco onisciente da ficção tradicional, que, dono da cena, acione o *conjunto* por ele próprio engendrado, mas de uma perspectiva só aparentemente distante, que mergulha nos desvãos de uma realidade mais ampla, suposta pela narrativa, para assumir o ângulo de visão da personagem, em regime de perfeita empatia. Visão de dentro e não de fora, visão subjetivante, que em última instância ambiciona ultrapassar os limites da subjetividade. Tentativa inútil. Mas no final retomarei a questão decisiva do foco narrativo. Voltemos por ora ao analitismo e à sedução do detalhe.

A técnica descritiva de Clarice Lispector promove uma espécie de descascamento fenomenológico, no esforço de apreender cada objeto em sua íntima e intransferível ipseidade. Que rumos se descortinam a partir desse procedimento? Linguagem de espelhos, jogo dialético Eu *versus* mundo, esse descri-

tivismo almeja reproduzir aquele instante imponderável da percepção, em que o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de finalmente aparecer para si próprio — ao menos nesse instante irrepitível — como um ser também dotado da mesma ipseidade detectada nas coisas. A *essência*, não só a dos objetos, mas a sua própria essência. Como se o mundo fosse o espelho do Eu, de modo que apreender a imagem refletida equivalesse à apreensão do ser que se deixa refletir.

Projeto condenado ao malogro irremediável, como se percebe. Aquele momento supremo de identificação com o objeto implica a sua paralisação, o seu congelamento, ao passo que um dos ingredientes fortes dessa visão consiste exatamente na aceitação tácita da mobilidade incessante, realidade e consciência da realidade mergulhadas no fluxo contínuo do devir, sinônimo de vida. Parmênides não tem ingresso nesse mundo governado por Heráclito. Apreender(-se) ou conhecer(-se) seria o mesmo que estar morto.

Tal concepção vem já perfeitamente delineada nos primeiros escritos de Clarice e não faz senão desenvolver-se, ampliar seu alcance, ao longo da trajetória, numa evolução que conduzirá paradoxalmente à diluição da matéria ficcional. Pessoa, pessoas, conflitos, ação, mundo físico — o não-Eu, em Clarice Lispector, está destinado a converter-se em pura abstração. O primado do objeto, conforme proposto em sua ficção, por via mais intuitiva que racional, tende paradoxalmente à anulação do objeto e ao triunfo da subjetividade.

Observe-se, a propósito, que é por demais evidente a afinidade entre essa problemática e a analítica existencial, de inspiração fenomenológica e ateuista. O olhar narrativo de Clarice percorre um trânsito equivalente àquele que vai de Husserl a Sartre. Mas não se trata de influência, creio, nem de decisão deliberada, e sim da consubstanciação entre uma personalidade criadora especialmente exigente e determinado espírito de época, que independe da ortodoxia desta ou daquela corrente filosófica. No caso da autora de *Água viva*, a preocupação existencial aparece intensa já no romance de estréia e, o que é mais importante, não constitui simples especulação dissertativa que se agregasse artificialmente ao corpo da narração (como acontece com a impregnação ideológica das novelas de Márcio Souza), nem tampouco mera instância

temática, mas uma preocupação que brota do interior das personagens, com extrema naturalidade, como se fosse o prolongamento do seu ser biológico.

Numa palavra, *subjetivismo*, uma visão de mundo enraizada individualista. Por esse motivo, a crítica tem visto na obra de Clarice Lispector o exemplo acabado de romance psicológico, quando caberia ver aí, também, como propõe Alfredo Bosi, “um salto do psicológico para o metafísico”, ou seja, uma criação romanesca em que a dimensão psicológica vai aos poucos se metamorfoseando em análise filosófica ou existencial, correndo o risco de deixar de ser romance: *ficção em crise*.

O romance psicológico, tal como se configurou no século XIX, caracteriza-se primordialmente pelo recorte individualizado de tipos e criaturas, cuja estrutura de consciência constitui a base epistemológica e ontológica à qual o universo se subordina. Essa base é posta em xeque pelo microanalitismo de vocação filosófica acionado por Clarice, que tende a diluir os fundamentos da consciência, reduzindo-a a incerteza e incomunicabilidade. Em seu romance, a condição humana, como tal, o estar-no-mundo enquanto problema em si, aflora e se sobrepõe, dominante, aos indivíduos que o vivem e que tendem por isso a se dispersar, no embate com a realidade. Não temos aí a aceitação de um mundo estável, ainda que ilusoriamente estável, como no romance psicológico em geral, que pudesse ser reproduzido e endossado pela ficção, mas antes a representação dos fragmentos de um mundo que perdeu as coordenadas. Ao mesmo tempo que descreve a consciência dispersa nesse mundo fragmentário, o esforço da escritora caminha no sentido de criar uma nova estabilidade, através da ação vivificadora da palavra.

Daí decorre a qualidade eminentemente poética do estilo de Clarice Lispector, rico de metáforas e alusões, como se em seu mundo ficcional os seres e as coisas estivessem sempre explicitamente penderes das palavras, porque delas gerados. Introspectivismo, sim, mas curiosamente voltado para fora. Quanto a isso (permita-me o leitor um rápido desvio), é notória a afinidade entre a escritora de *Cidade sitiada* e o poeta João Cabral de Melo Neto. Ambos partilham um acendrado amor às coisas e aos objetos. Mas cumpre observar que, nele,

a tendência se traduz em figuração geométrica e gosto da simetria; nela, em profusão de metáforas e assimetria. Por isso mesmo, a investigação no encaicho do sentido último do ser, que se descortina na obra de Clarice, vem também associada à linguagem, o que confere ao ato da fala a condição de estatuto ontológico — tema heideggeriano, aliás, finamente explorado pelo crítico Benedito Nunes. O ato da fala e, igualmente, o ato da escrita: personagens e narrador acabarão por se confundir, já que a todos afeta a mesma atmosfera, impregnada das mesmas carências.

De um lado, a ingente reflexão em torno do sem-sentido da existência; de outro, o estilo torturado, rico de minúcias e sugestões veladas, expressão metafórica da tentativa de deter o fluxo inexorável em direção à morte. Em torno desses dois eixos se organiza a ficção de Clarice Lispector.

Mencionei de início o confronto latente entre tempo interior e tempo exterior. Podemos agora retomar a questão. A maioria dos aspectos até aqui lembrados converge para a predominância do primeiro nas narrativas de Clarice Lispector. O tempo que aí transcorre raramente é o do relógio ou o dos acontecimentos, mas o de sua múltipla e irisada repercussão no íntimo das personagens — o tempo não mensurável, que se expande em *duração*, como pretendia Henri Bergson. Isso acarreta, de imediato, duas conseqüências. Primeiro, a progressiva diluição da ação, reduzindo-se o enredo à trama cogitativa cada vez mais cerrada e abstrata, em que suas personagens mergulham a consciência; segundo, a extrema lentidão narrativa, responsável por um ritmo pausado e denso. Outra vez, estamos diante da espécie de ritmo em expansão, que busca *reter o tempo*, adensar o fluxo temporal, que busca em suma aquela dimensão da essencialidade, antes referida.

O quadro assim delineado mostra uma contínua interrogação a girar em falso em torno do vazio ou da ausência metafísica. À luz da óptica sartreana, falaríamos em *nadificação*; o ponto de vista religioso de Tristão de Ataíde levou-o a designá-lo por “completa ausência de Deus”. Mas a ductilidade da ficção em causa parece acolher, de bom grado, a um e outro modo de ver, e a quantos mais pudermos acrescentar. Sugiro então que deixemos em branco o espaço a ser preenchido pelo rôtu-

lo mais adequado, caso exista, e apreciemos o processo ali onde este se apresenta mais familiar e menos dúbio: no próprio texto. Antes de apontar para o questionamento metafísico ou religioso, o olhar de Clarice se abriga em palavras e se corporifica em técnica narrativa. Apenas a título de exemplo, repare-se na mestria com que a escritora aplica a técnica da câmara lenta, para que o tempo interior se avolume e se adense, reduzindo o tempo exterior e a própria ação a vagos indícios (o trecho que vem a seguir é o início do capítulo “3”, da terceira parte de *A maçã no escuro*, romance de 1961):

A porta do casarão, ao se fechar, isolou-o fora. Em breve uma luz se acendia no andar de cima. E Martim ficou sozinho, arfando na escuridão. “Muito bem”, disse de repente com falso desembaraço e uma boa disposição onde pôs alguma ironia, “e agora”, acrescentou simpático e cordato, “vamos dormir”. Sentiu que de algum modo estava sendo mais forte do que era, e a piedade de si mesmo o tomou. “Pois muito bem”, repetiu com sarcasmo. Ao mesmo tempo que decidiu encerrar-se no depósito e como primeira providência acalmar a cabeça quente, dirigiu-se atordoado e distraído para o rumo contrário. A princípio a falta de compreensão do que ele próprio pretendia fê-lo cambalear, e ele avançou quase aos recuos. Depois sua direção de fuga tornou-se mais que um impulso obscuro — e quando de repente se entendeu, o pânico o tomou e ele quase corria. “Muito bem”, disse ainda como um homem que tivesse tempo de ajeitar a camisa antes de cair morto. Foi quando começou a correr de fato, a correr desencadeado em direção ao rio, e seu objetivo era o bosque, o bosque escuro, [...] mas não lhe bastou a orla do bosque, ele queria o negro coração do bosque. (págs. 240-241)

Tais qualidades narrativas, como é de supor, não surgem já com esse poder de concisão no romance de estréia, mas evoluem gradativamente ao longo da obra, parte por força do amadurecimento da escritora, parte pela decantação natural desses ingredientes, como que à procura daquele estado de *pureza* que Hans Sedlmayr afirma ser uma das “determinantes” da arte moderna. Quanto a essa evolução, é interessante ob-

servar que nos seis primeiros anos de carreira Clarice publicou nada menos que três romances, sobrevivendo então um lapso de mais de dez anos para que surgisse aquela que é considerada sua obra máxima, *A maçã no escuro*. O que temos aí, conforme o fragmento transcrito terá evidenciado, é o feliz equilíbrio entre certos recursos técnicos, aprimorados ao máximo (lentidão narrativa, estilo minudente e precioso, envolvimento metafórico, etc.), e a reconstituição de um espaço exterior em que seres humanos se movem e se relacionam com suficiente plausibilidade. É esse talvez o motivo pelo qual a história de Martim pode constituir um ponto culminante na trajetória da autora.

A partir do romance seguinte, *A paixão segundo G.H.* (1964), aquele espaço exterior tenderá à rarefação, para que tudo se reduza à abstração do espaço interior de uma consciência morbidamente isolada em si mesma:

...mas ao mesmo tempo não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescindido de tudo — e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescindido de mim. Embora, quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore — eles continuem sendo para mim como uma boca comendo. (págs. 175-176)

A trama, se é que no caso ainda se pode falar em trama, sutil e penosamente armada em torno do insistente apelo a um interlocutor ausente, e em torno da ambígua sensação de repulsa/fascínio pela coisa-barata, massa inerte e aterradora — a trama de *A paixão segundo G.H.*, eu dizia, aponta para aquela idéia do vazio metafísico, agora explicitado e tematizado, o que acaba impelindo o romance para uma zona perigosamente próxima da reflexão ensaística ou do devaneio. Aí se localizam os vetores da crise a que me referi de início. Avizinhandose da alegoria, o romance vai aos poucos se estruturando em torno de uma barata, primeiro involuntariamente amassada, depois comida pela protagonista, barata erigida em símbolo, já se vê: símbolo da derradeira esperança, no limite do desespero, de estabelecer um vínculo com o exterior, ainda que seja pela ingestão, pela apropriação orgânica. No nível da realidade existencial, para além do orgânico, tal vínculo será já de

todo impossível, em vista do esvaziamento do espaço em redor, o não-Eu, suporte necessário do Eu. Ou então será um vínculo possível somente enquanto experiência muito próxima da ascese mística:

...agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação. [...] A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a idéia. [...] Eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, [...] eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. (págs. 166-168)

A reflexão prossegue, adentrando cada vez mais decididamente o terreno da abstração rarefeita, de cunho explanatório:

A despersonalização como a destituição do individual inútil — a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. [...] Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (pág. 176)

Fica mais claro agora o que procurei anunciar antes, quando mencionei a busca da essencialidade. E está claro também o sentido simbólico do anonimato da personagem, simples iniciais, G.H. — essa “mulher de todas as mulheres”, que só alcança reconhecer-se pela ingestão da (e pela identificação com a) barata. Mulher de todas as mulheres, porque a personagem é feminina, razão pela qual não poderia referir-se a si própria de outra forma; mas a experiência é comum a todas as criaturas, sem distinções de ordem sexual. G.H. poderia ser o homem de todos os homens, o gênero humano, quem sabe.

Em *A paixão segundo G.H.*, portanto, dá-se a ruptura. E é extremamente significativo que isso ocorra numa obra em que Clarice lança mão da primeira pessoa narrativa, expediente que, até então, ela não havia posto em prática.

A evolução das formas narrativas acionadas por Clarice, como vimos, conduz à anulação do tempo histórico e à supremacia da subjetividade. Isto equivale à anulação do espaço exterior, social, enquanto hipótese de realidade, condenando o indivíduo, decorrentemente, ao solipsismo. Aí se configura a crise do romance, ou da ficção narrativa como tal, que não tem como sobreviver sem o concurso do *outro*, sem a vida de relacionamento, em suma. (E aqui repercute a interrogação drummondiana, já nossa conhecida: “Como viver sem conviver, na praça de convites?”).

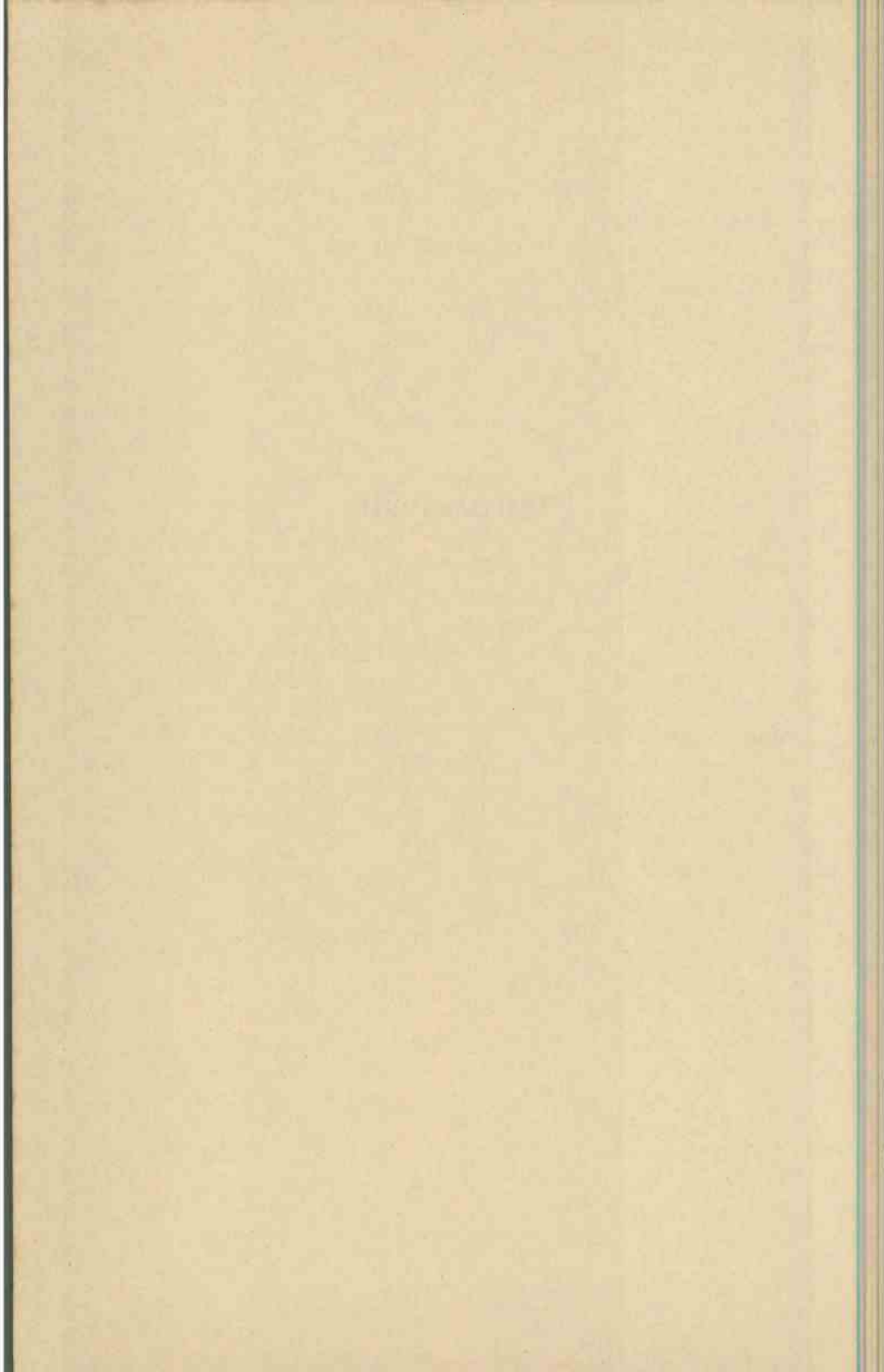
O vazio metafísico começa por ser exatamente a ausência do outro. Tal ausência promove a lentidão do ritmo narrativo, pois sem o outro nada mais acontece, neutralizam-se todos os conflitos que poderiam tirar o Eu do solipsismo; a mesma ausência promove também a paralisação do tempo. Neutralizam-se todos os conflitos extra-individuais, bem entendido, mas não os conflitos interiores, feitos de angústia e desespero, que só fazem crescer, como é tão dolorosamente evidente nas últimas obras da autora.

Ainda no tocante à questão do foco narrativo, e para rematar este já longo excursão, caberia insistir: só no estágio derradeiro a escritora transitou da ficção em terceira pessoa para a já-quase-não-ficção em primeira pessoa, trajetória aparentemente afim daquela percorrida por outro grande romancista, da geração anterior, Graciliano Ramos.

Antônio Cândido observou que o escritor alagoano foi aos poucos abandonando os seres de ficção — Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano — para se entregar, nos últimos anos, à autobiografia e ao depoimento pessoal, buscando em sua própria experiência de vida matéria-prima para reflexões em torno do sentido da existência. Mas no caso de Graciliano a terceira pessoa só ocorre em *Vidas secas*, obra que marca a passagem para a via autobiográfica. Seus primeiros romances são filtrados pela primeira pessoa do protagonista-narrador, que jamais se confunde com a *persona* do autor.

Desse modo, o prolongado convívio com a subjetividade explícita — alheia, rigorosamente ficcional, manipulada com distanciamento — é que talvez tenha permitido ao escritor de *São Bernardo* a passagem natural, não traumática, da ficção para a não-ficção. Não assim com Clarice, em cuja obra a primeira pessoa narrativa só se manifesta quando personagem e autor começam a se confundir, porque mergulhados na mesma crise — numa face, a crise da ficção; na outra, a crise existencial. Em resumo, Clarice Lispector explorou determinada modalidade de romance até o limite extremo de suas possibilidades, conferindo-lhe uma grandeza ímpar, que fatalmente culminaria com o impasse da auto-agressão. É que em sua obra admirável se esconde, também, o mesmo “escorpião enalacrado” que Davi Arrigucci detectou em Cortázar, assim como na ficção contemporânea em geral.

TERCEIRA PARTE



AUTOR E PERSONAGEM

Cortázar, Berkeley, Nicarágua & Primavera

No início da primavera de 1979, a pequena comunidade de latinos ligada ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde eu então ensinava português e literatura brasileira, alvorçou-se com a chegada de Julio Cortázar, que iria passar entre nós três longos meses.

A programação oficial incluía duas ou três palestras e um seminário para público seletivo, estudantes graduados e professores; uma conferência aberta ao grande público; e dois encontros sociais, desses em que a conversação é uma espécie de chiado generalizado e ininteligível, mero pano de fundo para que todos sorrissem satisfeitos. Tudo planejado com larga antecedência. Já as atividades não programadas, aquelas de que tive conhecimento, incluíam meia dúzia de encontros nos bares das imediações da universidade, onde quatro ou cinco felizardos, entre os quais este único brasileiro disponível, reuniam-se em torno de Cortázar e conversavam sobre quase tudo, às vezes até sobre literatura, enquanto entornavam latas e latas da boa Heineken... E contemplavam as formas nem sempre esculturais, mas sempre generosamente expostas, das estudantes que cruzavam, em grande número, as praças e alamedas, dentro e fora do *campus*. *Is it April the cruellest month?*

“Guerreiras vikings do sexo”, foi como as definiu Cortázar, o primeiro a quebrar o gelo e traduzir em palavras o que estava nos olhares de todos, sempre um pouco embriagados — pela Heineken, pela *April fever* da ensolarada Califórnia e pela contemplação das guerreiras. Foi desses encontros casuais que

Cortázar levou, estou certo, as melhores lembranças desta sua temporada em Berkeley. Porque foi aí mesmo, e não nas palestras ou no seminário, na conferência ou nas reuniões sociais programadas, que o escritor argentino pôde mostrar o melhor de sua humanidade. Uma humanidade que o *establishment* o obrigava a disfarçar sob a capa da timidez — verdadeira só no primeiro encontro e diante de mais de quatro ou cinco pessoas — ou sob a pose de escritor.

Naquela altura, a Nicarágua, ainda debaixo da ditadura de Somoza, era um de seus interesses prediletos e foi então que começou a se gestar em seu espírito (ele nos falou largamente a respeito) a idéia do livro publicado em Manágua, quatro anos depois, e mais tarde traduzido no Brasil: *Nicarágua tão violentamente doce*.

Coincidência e ironia, mal terminado aquele trimestre escolar em Berkeley, quando todos começavam a gozar as delícias das longas férias de verão — Cortázar partira havia duas semanas —, Somoza foi derrubado e, no dia 19 de julho de 1979, os sandinistas finalmente chegaram ao poder. Como se o processo revolucionário abaixo do Rio Grande devesse acertar seus relógios pelo calendário acadêmico norte-americano.

Cortázar mencionara com entusiasmo a Nicarágua e o movimento sandinista na conferência para o grande público, em que expôs basicamente as idéias que repetiria na Espanha, três anos depois, num colóquio sobre “Política cultural e libertação na América Latina”. Nas palestras e no seminário, dedicados à estética literária em sentido estrito, não fez menção à Nicarágua, não ensaiou sequer a mais leve alusão política. Já quando um grupo casual se reunia em torno de algumas latas de Heineken, tendo ao redor de si uma ciranda de atrevidas guerreiras vikings, política e Nicarágua eram assuntos constantes, embora não obsessivos, casando-se bem com outros dois, igualmente prediletos, não só de Cortázar, mas de todos nós: sexo e bebida.

Lei agora, com a parcialidade que o leitor me perdoará, a edição brasileira de *Nicarágua tão violentamente doce*, à procura daquilo que já receava não estar ali: o Cortázar dos breves encontros nos bares de Berkeley. De fato, o que pulsa nessas páginas é o conferencista empolgado, severo, que se dirigiu ao grande público universitário, naquela ocasião. Não o Cortázar

do bate-papo sagaz e descontraído, finamente espirituoso e bem humorado, nem o professor das palestras e do seminário, onde falava a voz bem treinada do especialista em literatura.

Ainda em Berkeley, enquanto durou aquele trimestre brevíssimo — foi o mais rápido dos vários que passei ali —, chamou-me a atenção o fato de que várias vezes falavam através do mesmo homem. O primeiro Cortázar que conheci, bem antes dessa primavera californiana, foi o dos contos admiráveis e dos romances. Até então, o ser humano por trás da criação ficcional era mera hipótese, irrelevante. O segundo foi o das palestras e do seminário, e não me surpreendeu verificar que o grande escritor fosse um *doublé* de crítico e teórico dos mais competentes, dono de notável consciência do próprio ofício, e *não creio* que isso se deva à sua experiência de juventude como professor de literatura, em Buenos Aires. O terceiro foi o orador inflamado, quase teatral, da conferência para o grande público, o tribuno empenhado na defesa do compromisso social-revolucionário do escritor latino-americano. O quarto, já conhecemos, o dos bares de Berkeley. Quantos mais haveria?

Contraditório? Claro que sim, não podia ser de outro modo. Só a inocência ou a má-fé esperariam de um escritor como Cortázar unidade de pensamento ou coerência rigorosa, uma atitude monolítica, em qualquer direção. A multiplicidade de vozes tem que ver, no caso, primeiro, com a intensidade variável das inquietações do indivíduo, e isso só a ele interessa, a ninguém mais; segundo, com a diversidade de estímulos e expectativas da realidade à sua volta, e isso já diz respeito a nós também, seus leitores.

De fato, a variedade de vozes me chamou a atenção, mas o argumento anterior logo me satisfez a curiosidade e não pensei mais no assunto. E nunca me ocorreria apontá-lo ao próprio Cortázar — como o fez, em sua impertinente candura, um jovem norte-americano, que numa daquelas tardes se juntou ao pequeno grupo das cervejas e das guerreiras:

“Como é que o senhor defende a participação do escritor no processo revolucionário dos povos latinos se a sua própria obra, hermética e sofisticada, se dirige a uma elite, portanto à classe dominante, isto é, às forças antirrevolucionárias, fazendo conseqüentemente o jogo do colaboracionismo e do imperialismo? É só uma compensação de caráter pessoal?”

As palavras não foram exatamente essas — pena, aquilo *deveria* ter sido gravado! — mas o teor do discurso do jovem irado, armado de franqueza e indignação, além da lógica impecável de sua convicção ideológica, aí está. Só faltou o dedo em riste.

Antes que fosse possível avaliar a extensão do constrangimento, vi Cortázar sorver sem pressa um generoso gole de cerveja e depois romper o silêncio com uma resposta irônica, matizada de um sarcasmo que não me pareceu excessivo: “Muito bem observado! De fato eu sou terrivelmente contraditório, embora não tanto quanto a realidade, à sua e à minha volta”.

A conversa logo seguiu outro rumo.

O jovem pareceu entender bem o tom da resposta, pelo menos não insistiu, mas seu sentido irônico talvez lhe tenha escapado. Tinha sido meu aluno, um ou dois trimestres antes, e mostrara-se vivamente interessado na ficção de Jorge Amado. Falei-lhe de Graciliano Ramos, não para dissuadi-lo do autor de *Gabriela*, mas só para que ele ampliasse um pouco o seu leque de referências. Ele não quis saber. Seu interesse era mesmo por *Capitães de areia*. Meses depois do episódio — eco ainda de sua desajeitada participação na tertúlia — ouvi do moço um comentário cheio de reprovação contra “esses escritores que se dizem a favor da Revolução (estou seguro de que ele pronunciou *revolução* com R maiúsculo) enquanto suas obras mostram o contrário”.

Talvez seja apenas uma questão de ponto de vista. *Nicarágua tão violentamente doce* pode, por exemplo, ser apreciado à luz de um seu antecessor ilustre, *Furacão sobre Cuba*, publicado por Sartre, vinte anos antes (a primeira edição é a versão brasileira, mandada imprimir às pressas pela antiga Editora do Autor), ainda no bojo da comoção que provocara em todo o mundo a proeza de Sierra Maestra. Como Sartre, Cortázar adota uma perspectiva de fora, européia, e insiste em alertar as consciências para a distorção a que a grande imprensa, comprometida com o capitalismo internacional, submete a realidade dos fatos. Mas, a despeito dessa perspectiva, Cortázar não abdica de sua condição de argentino. A sua é sem dúvida uma visão de fora, mas que não deixa de ser, também, uma visão de dentro. Já a óptica de Sartre, mesmo que este o desejasse, não tinha como arredar pé do Quartier Latin. Aproxima-os ain-

da o fato de que, ao registrarem seus depoimentos, um sobre Cuba, outro sobre a Nicarágua — em ambos os casos, fatos vividos e observados *in loco* —, um e outro não têm como evitar o seu tanto de ficção. Mas os dons de ficcionista, em Cortázar, são consideravelmente mais desenvolvidos e refinados que no escritor de *La nausée*.

Os títulos das obras, metafóricos e hiperbolizantes, são bons indícios das marcantes diferenças entre os dois. Violência e doçura, emblema inequívoco da ambigüidade sentida e verbalizada pelo argentino; violência, apenas, na visão do gaules, e violência *sobre...* isto é, de fora para dentro, como se a revolução cubana tivesse nascido em outra parte (na *rive gauche?*) e não nas entranhas de Sierra Maestra.

Os textos reunidos por Cortázar, escritos ao longo de seis ou sete anos, mantêm evidente unidade de tom. Quer antes, quer depois da vitória sandinista, o escritor expressa a mesma empatia em relação ao povo da Nicarágua, o mesmo entusiasmo pelo destino da revolução, a mesma dicção empolgada de quem se comove com a esplêndida performance de um povo humilde que acaba por sobrepujar o forte opressor. A empolgação é tanta que Cortázar não hesita em recorrer à trivialidade do lugar-comum: “Uma vez mais o pequeno Davi se erguia diante do monumental Golias” (págs. 93-94).

O leitor habituado ao refinamento estilístico de Cortázar talvez estranhe a obviedade do clichê bíblico, pois sabe que não há uma só linha, em toda a sua ficção, que resvale para esse nível de linguagem canhestra. Mas as atenuantes são muitas, bem como as justificativas, não estéticas, certamente, mas ideológicas ou afetivas. Sugiro ficarmos com o argumento inicial: Cortázar dispõe de várias vozes, aciona um bom número delas e não parece importar-se com o fato de que nem todas implicam a mesma competência. Por que nos importaremos nós?

Mas não fique o leitor impressionado com o primarismo desse Davi *versus* Golias. Não é esse o tipo de metáfora dominante em *Nicarágua tão violentamente doce*. Na verdade, a linguagem que aí prevalece não é metafórica. O que temos no livro todo, ou quase, é um esforço no sentido de produzir textos que funcionem como documentos factuais. Cortázar jamais esconde o caráter pessoal, por vezes até faccioso, de suas im-

pressões, mas espera que estas traduzam fielmente *uma das* verdades do fato. Daí o uso parcimonioso da metáfora: só no título e, aqui e ali, um ou outro “Davi *versus* Golias”.

Acontece que a exclusão da metáfora implica também colocar um pouco à sombra o poder imaginativo do ficcionista, ou disfarçá-lo muito bem. Golpe de mestre. Esse tinha sido, aliás, um dos tópicos desenvolvidos nas palestras em Berkeley. Dirigindo-se à selecionada platéia de estudantes graduados e professores, Cortázar começara por afirmar, no tom levemente irônico de quem se desculpa por dizer o óbvio, que o que faz de um escritor, essencialmente, um ficcionista é sua capacidade, ou antes sua compulsão de ficcionalizar a realidade. Para o verdadeiro ficcionista, defendia o argentino, toda a realidade é matéria ficcional, o que torna pelo menos dúbias as supostas fronteiras entre ficção e realidade.

Ficção, fictício, fingir... Perguntei-lhe o que achava dos versos de Fernando Pessoa, segundo os quais o poeta finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. Ele não conhecia. Pediu-me para repetir os versos. Fez um ar de atenção compenetrada e comentou: sim, sim, é isso mesmo. Depois de uma breve pausa, indagou se se tratava daquele poeta que “nuestro” Paz admira muito. E acrescentou que estava em sua lista de leituras para um futuro próximo. Mas voltemos ao tema da palestra.

“Toda a realidade é matéria ficcional”. *Toda a realidade?* O que fazer quando se está diante da realidade de guerrilheiros adolescentes que travam uma luta desigual contra os tanques e canhões do ditador e contra esse “monumental Golias” que é o imperialismo de Washington? O que fazer quando um povo humilde é perseguido e brutalizado (ah, o lugar-comum!) por um títere armado até os dentes? Ficcionalizar a realidade?

Cortázar o tentou. No segundo artigo recolhido no livro, “Nicarágua, a Nova”, escrito depois da vitória sandinista, ele alude ao artigo inicial, redigido ainda em 1976: “Tudo isto já foi contado por mim em outro lugar, ainda que talvez alguns leitores tenham pensado então que se tratava de ficção” (pág. 18). Alguns leitores, sem dúvida, mas guiados pela mão do autor, que muda de rumo do segundo artigo em diante. Uma das vozes de Cortázar decidiu, nesse instante, que aí não havia mais espaço para a dubiedade.

Decretado o fim de Somoza, em lugar da visão ficcionadora (equivalente àquela de *Bestiário*, *Final de jogo* etc., conforme ele a definira em Berkeley, por exemplo), surge agora a visão solidária do olho simplesmente humano, que não vê, dentro e fora, senão revolta e ternura, indignação e coragem, apreensão e esperança. Como evitar a platitude de um Davi *versus* Golias? Trata-se de símiles óbvios, para expressar emoções elementares, ali no limite entre o rascunho e o panfleto. Vale dizer, entre o alto vôo estético e o imperativo ético, dilema aliás em larga medida partilhado por Osman Lins, de quem Cortázar afirmou guardar gratíssima lembrança, desde o encontro que tiveram em Frankfurt, em 1976, encontro relatado por Osman em *Do ideal e da glória*.

Nicarágua tão violentamente doce escapa por pouco de ser obra de ficção, busca o caminho do depoimento jornalístico e acaba por se aproximar decididamente da poesia, certo tipo áspero e primitivo de poesia. Comoção, empatia, emoções fortes e primárias, trazidas à tona com um mínimo de reserva e elaboração (entenda-se, distância) estilística: tudo isso resulta em visão poética, exaltação panfletária, idealização heróica.

Distorção da realidade? Visão unilateral? Sem dúvida. Mas que visão não é unilateral nem distorce? Cortázar decide-se por uma visão tendenciosa das coisas, exatamente para enfatizar aquele ângulo quase sempre escamoteado pela grande imprensa internacional. Só assim, acreditou ele, seria possível corrigir a outra distorção, certamente mais grave, com base na qual o cerco imperialista procurou denegrir e comprometer a escalada sandinista.

O livro, em suma, nos põe diante de uma das vozes de Cortázar e nada nos leva a suspeitar de demagogia, nada sugere que essa voz panfletária seja menos autêntica que a do requintado ficcionista de *Rayuela*. É essa, pelo menos, a impressão forte que a obra transmite. Mas, dirá o cético leitor, será que essa impressão provém efetivamente da honestidade de intenções do *autor* ou é simplesmente promovida pela habilidade do *escritor*, que nos induz a sentir o que lhe convém que sintamos? Não é esse mesmo um dos sentidos implícitos nos versos de Fernando Pessoa, atrás lembrados?

Difícil delimitar onde terminam as aspirações do artista e onde começa o senso de responsabilidade moral ou o sentimento de culpa do cidadão. O que podemos saber é que *Nicarágua tão violentamente doce* representa um empenho contínuo, literário e humano, de mais de seis anos; representa, a rigor, o último legado de Cortázar, que logo em seguida à publicação do livro — de cujos direitos ele abriu mão, cedendo-os ao novo governo da Nicarágua —, morreria em Paris, de leucemia, em 1984.

Assim como Fernando Pessoa foi a multiplicidade de seus heterônimos; assim como Mário de Andrade foi “trezentos, trezentos e cinqüenta”; assim como W. B. Yeats foi a variedade de suas *masks*; assim como tantos outros artistas e escritores no século XX, Cortázar foi a diversidade de suas vozes, nenhuma delas menos humana e verdadeira que as outras.

Quanto a mim — *April after all is not the cruellest month* — guardo bem viva na lembrança a imagem daquele Cortázar discreto e elegante, ainda e sobretudo quando se permitia uma ou outra digressão libertina, sob o sol primaveril de Berkeley. Um Cortázar que não coincide com aquele divisado por Osman Lins em Frankfurt, com seu tolstoiano “ar ao mesmo tempo ingênuo e perspicaz, inteligente e tímido que o distinguia de todos os presentes, dominados pela sua estatura incomum”, e que o fazia “planar sobre os demais, parecendo um balão extraviado, à procura da saída e dos ventos noturnos”. Pensando melhor, talvez coincida, sim. Mas guardo, de qualquer modo, a imagem de um indivíduo intrigante, que era também, não por acaso, um dos maiores ficcionistas deste nosso tempo dividido e fragmentado.

Mas já não sei se o sexagenário simpático, a quem chamávamos Julio; o tipo afinal esquivo e enigmático, que se enchia de cerveja, contemplava o decote e as coxas das meninas, e piscava malicioso — não sei se aquele era o mesmo Julio Cortázar, o escritor famoso, ou apenas um personagem que se antecipara ao conto que ele não chegou a escrever.

MEIA PALAVRA INTEIRA

Entrevista com José Paulo Paes

Poeta, ensaísta e tradutor, José Paulo Paes goza de alto prestígio entre intelectuais e especialistas, mas não conta ainda com o reconhecimento que merece junto a um público mais amplo. Uma das razões é sua aversão à chamada “vida literária”, aquela aura mundana, feita de vaidades exacerbadas, golpes de oportunismo e tráfico de influências, que cerca o objeto propriamente literário que é o livro impresso. Parte por temperamento, parte por princípio, José Paulo sempre se manteve à distância das confrarias do elogio mútuo, responsáveis por tanta glória efêmera, preferindo arcar com o ônus de uma atividade rigorosamente ética. Para ele, a recepção da obra literária deve prescindir da promoção publicitária, sobretudo a autopromoção; o livro deve oferecer-se ao leitor tal como é e não como o estrelismo do autor e as injunções do momento o imponham ao imediatismo do consumo. Tem sido assim ao longo de mais de quatro décadas de dedicação discreta, silenciosa e apaixonada à literatura.

Seus ensaios exibem a curiosidade eclética do leitor privilegiado, autodidata, que, sem metodologias artificiais nem preconceitos, mas munido de severo olhar perscrutador, notável erudição e proficiência, cumpre com a função primordial da crítica: informar, avaliar, sempre no sentido de esclarecer e enriquecer a obra analisada e não de promover o analista e suas idiosincrasias. Suas traduções, impecáveis, têm posto à disposição do leitor de língua portuguesa algumas das mais importantes obras da literatura universal, em textos que não ficam nada a dever aos originais: os *Sonetos luxuriosos* de Aretino,

os *Poemas* de Kaváfis, o *Tristram Shandy* de Sterne e tantos outros. Sua poesia, desde *O aluno* (1947) até *Prosas* (1992), revela uma voz instigante e original, que a cada livro aprimora aquelas características que lhe são mais peculiares: a concisão epigramática, o horror ao derramamento e ao sentimentalismo, a tendência conceitual mas antidiscursiva e a engenhosidade verbal, que em vez de buscar o malabarismo exibicionista busca a síntese exemplar, o laconismo prenhe de insinuações. Uma das marcas registradas dessa voz poética é o humor, aprendido em parte com Drummond, um humor que trafega ágil entre o trocadilho e o deboche, a acidez ferina e a soltura da gozação lúdica, sempre funcionando como revelação aguda do ridículo e das misérias da condição humana — ceticamente, mas com afeto, à Machado de Assis. Esse conluio de lirismo contido e denúncia amarga está invariavelmente a serviço da consciência política, sem dogmas: a consciência do homem da Pólis, o homem solidário em sua relação com a comunidade.

José Paulo Paes, em suma, é um escritor a quem se aplica com justeza o epíteto *homem de letras*, em sua expressão mais digna e elevada. Não é o simples profissional nem o diletante, não é o burocrata e menos ainda o arrivista das letras. É o homem de letras no sentido do denso humanismo que lhe serve de fundamento à atividade literária, por ele exercida com admirável humildade mas com a convicção ainda mais admirável do poder humanizador da literatura. Para ele, a literatura é o último reduto onde ainda é possível ao menos formular, de frente e em regime da mais irrestrita autenticidade, a ingente interrogação pelo sentido da existência.

Desde o início da carreira, José Paulo vem formulando e reformulando essa interrogação, nos seus mais variados matizes, empenhado em encontrar uma resposta que ele talvez sabia impossível — uma resposta que será, quando muito, parcial e provisória. Mas desistir quem há de?

Quinta-feira, 14/5/1986, 2:05 da tarde. José Paulo disse que estaria à minha disposição a partir das 2:00. Sei como é valioso o tempo para este incansável trabalhador intelectual. Sei do seu esforço, ao longo de tantos anos, para ir produzindo sua obra nas poucas horas livres, espremidas entre compromissos profissionais. Sei também do entusiasmo com

que, depois de aposentado, ele passou a se dedicar ao trabalho literário em tempo integral. Sei ainda dos seus muitos e antigos planos, sempre miseravelmente adiados, por falta de tempo, e que só agora ele começa a realizar. Quanto desse tempo precioso seria justo roubar-lhe, para uma entrevista, solicitada por um periódico de São Paulo? Sobretudo a ele, avesso à publicidade... E o que eu tinha em mente não se limitava a uma ou duas horas, era coisa para a tarde toda, talvez varasse a noite.

Ele me recebeu afável e sorridente, no aconchego do escritório montado nos fundos da casa, sem demonstrar contrariedade por ter sido interrompido em meio à tradução de um poema de Eluard. Começamos imediatamente a tecer giros em torno de notícias recentes, amigos comuns, os últimos livros, projetos em andamento. Quase meia hora depois, lembrei-me de ligar o gravador e comecei a bombardeá-lo com minha curiosidade.

Ele falou da infância em Taquaritinga e em Araraquara, no interior de São Paulo, até o tempo do velho Ginásio, que dava ao adolescente uma respeitável formação humanística. Depois a iniciação literária, o primeiro livro, publicado enquanto frequentava um curso de química, já em Curitiba. Em seguida, químico formado, o primeiro emprego em São Paulo, em 1949, a luta pela sobrevivência, os primeiros anos de carreira literária na cidade grande. Mais tarde, já na idade madura, a realização do sonho antigo: viajar, viajar muito, conhecer mundo. México, Estados Unidos, Inglaterra, França, Portugal, Espanha... E a Grécia, a fascinação pela Grécia, onde já esteve mais de uma vez.

— *Você nunca pensou em aproveitar literariamente essa experiência de viajante?*

— Eu tenho a impressão de que, no mundo de hoje, os livros de viagem perderam sua razão de ser. Hoje não há mais desconhecido geográfico, tudo se tornou conhecido. Jamais me passou pela cabeça fixar essa experiência em prosa, em livro de viagem propriamente dito. Mas isso começou lentamente a germinar em poesia. Atualmente estou trabalhando numa série de poemas a que chamei “Geográfica pessoal”, aproveitando o nome dessa revista, a *Geográfica universal*. Aí eu procuro epigramar, condensar minhas experiências de turista cultural.

Insisto na questão, pela via transversa da experiência com idiomas estrangeiros. Quero saber especialmente da Grécia e do grego.

— Traduzir do inglês, do francês, do italiano é usual entre nós. Mas você traduziu Kaváfis e outros diretamente do grego. Como se deu isso? Como você chegou a dominar o idioma?

— Bem, antes de viajar à Grécia pela primeira vez, adquirei um desses cursos de grego por *línguafone*. Durante uns seis meses, todo dia de manhã, por duas horas, eu ficava lá ouvindo as fitas, lendo o manual, me enfronhando no neogrego. Desembarcando em Atenas, pedi a um carregador para me ajudar a levar as malas e ele me atendeu perfeitamente, pelo menos levou as malas. Mas depois me perdi, já não entendia mais nada. Passei em Atenas cerca de vinte dias e não entendi uma palavra do que me diziam. Voltei para casa frustrado, mas antes comprei vários livros em grego e fui aperfeiçoando aos poucos o meu conhecimento do idioma. Naquela altura eu pensava: o neogrego do meu curso de *línguafone* eu tinha aprendido; agora, a língua que aqueles caras falavam por lá eu não sabia nada. Mas na segunda vez já consegui entender melhor. Hoje, quando me falam, compreendo a maior parte das frases.

— Valeu a pena o esforço?

— E como! Isso que começou como cordialidade lingüística, de você chegar a uma terra estrangeira e falar alguma coisa na língua local, acabou se transformando em paixão. Depois que comecei a ler os poetas gregos no original, principiando por Kaváfis, descobri todo um mundo novo.

A conversa envereda então pelo tema da difícil mas gratificante tarefa da tradução. José Paulo fala da diferença entre traduzir por obrigação ou necessidade e traduzir por prazer. A segunda forma só se tornou possível depois da aposentadoria. Pergunto-lhe a propósito há quanto tempo está aposentado.

— Três... não, quatro anos.

— Quatro, não, Zé. Cinco!

A correção quem faz é Dora, esposa de José Paulo, musa de *Cúmplices* (1951) e companheira de toda a vida, que nesse exato instante entra para servir o cordial cafezinho. Mas ele não se dá por vencido:

— É, quase cinco.

Discretamente Dora se retira. Eu me esforço, hesitante entre as teclas do gravador, a alça da xícara e o microfone, para não perder o fio da meada. Volto à carga.

— *Sua criação poética e a tradução de poesia são vasos comunicantes, não?*

— Sim, há uma espécie de *feed-back* nas duas direções. Principalmente quando você traduz poetas mais congeniais e começa a se exprimir através das traduções. Mas também pode existir um aspecto compensatório, você como que assume um heterônimo ao traduzir um poeta diferente de você. Por exemplo, eu sou naturalmente um poeta voltado para o conciso, para o epigramático, para o osso da linguagem. Entretanto, me sinto bem traduzindo poetas mais derramados, mais fluviais, mais metafóricos. Assumo o heterônimo de um poeta abundante, quantioso, e me compenso um pouco dessa minha limitação de epigramista.

Faço-lhe mais ou menos a mesma pergunta em relação aos ensaios. Quero saber se, nele, o poeta e o ensaísta brigam entre si. Ele me assegura que não, são bons amigos.

— Para mim, escrever um ensaio é mais ou menos como escrever um poema, é um ato de criação intelectual, e de certo modo afetiva, tão válido quanto a criação poética. Se a poesia é sobretudo criação no domínio da palavra, arquitetura do verbal, o ensaio é uma arquitetura de idéias, arquitetura de visões críticas.

Percebo que estamos apertando o cerco em torno do fulcro mesmo da criação literária de José Paulo Paes, a sua própria poesia. Vou-me aproximando aos poucos. Lembro-lhe o apreço em que sua poesia é tida por críticos e outros poetas. Acrescento que ele só não é um poeta mais conhecido e admirado porque insiste em manter-se à distância da vida literária.

— *Eu me refiro, Zé, à sua discrição, ao pouco ou nenhum empenho que você faz em aparecer. Nada de badalação, nenhum sinal, o mais leve que seja, de vedetismo.*

— Essa discrição talvez seja um traço de personalidade. Sempre fui uma pessoa medianamente tímida, nunca quis me impor a ninguém. E através da literatura aprendi a ser humilde, não no sentido de me rebaixar mas de não me sobrevalorizar. Isso me levou a ter uma grande aversão àquilo que se pode chamar de soberba intelectual, a mais danosa e a menos justificada das soberbas. O pecado capital da vida intelectual é a soberba. O vedetismo, a auto-promoção, essa ânsia, essa avidez de *fazer carreira* está ligada à soberba intelectual. A pessoa se julga tão importante que quer, por todos os meios, ver-se reconhecida *urbi et orbi*. Não é absolutamente o meu

caso. Tenho perfeita consciência das minhas limitações e procuro trabalhar dentro delas, no sentido de transpô-las progressivamente, devagarzinho, na medida do possível.

A conversa caminha por aí: promoção, autopromoção, pequenas e grandes vaidades, bajulação, amor-próprio... Acabamos rindo muito com a lembrança da sua involuntária *boutade* de 1973, ano da publicação de *Meia palavra*, em cujas orelhas, entre algumas opiniões críticas a seu respeito, ele resolveu incluir duas que lhe são francamente desfavoráveis, quase esculhambativas.

— É que eu tenho verdadeiro horror à publicidade, que considero uma das grandes pragas da vida moderna, a indústria da mentira, a mentira institucionalizada e posta a render. No caso de *Meia palavra* achei que seria uma safadeza esconder a parte desfavorável da crítica. Acho que um autor pode e deve suscitar reações a favor e reações contra. Acho muito perigoso o autor só suscitar reações a favor...

— *E só suscitar reações contra?*

— Só contra tamb... Não, só contra talvez não. Porque ele pode ser um radical, pode estar assumindo posições que contrariem a ordem vigente... Mas voltando ao caso da orelha de *Meia palavra*, essa superposição de contras e a-favores acabou sugerindo um tom satírico, humorístico, que foi involuntário. Mas como o livro era irônico, epigramático, a orelha não discrepou do resto do *corpus*. Lembro que o Fausto Cunha, numa carta muito engraçada, disse que se excusava de opinar sobre o livro, para não correr o risco de aparecer na próxima orelha.

O episódio, afinal, revela um dos traços dominantes da personalidade literária e humana de José Paulo Paes: um espírito crítico finamente apurado e um entranhado amor da verdade. Digo-lhe então que, de um modo ou de outro, isso se traduz nos seus poemas, sob a forma de preocupação política, uma constante em sua poesia. Sugiro que ele não se incomodaria se algum historiador da literatura o situasse entre os “poetas da resistência”. Pergunto-lhe como ele encara, no geral e no seu caso particular, essa questão da poesia engajada, a poesia de intervenção social.

— Meu caso se explica, em parte, pela época histórica em que nasci para a literatura. Pertencço àquela geração que

adoleceu nos anos da segunda guerra mundial, anos em que se exacerbou, a um ponto até então inédito, aquilo que Drummond chamou, admiravelmente bem, de “sentimento do mundo”. Nessa época circulava a expressão “mundo só”, que era a utopia a que se aspirava, tão logo terminasse o conflito. Infelizmente, como todas as utopias, foi desmentida pela realidade. O que nem por isso infirma a utopia, ao contrário, torna-a ainda mais necessária. Essa minha geração viveu o Estado Novo, depois o movimento pró-anistia (essas anistias, aliás, estão-se tornando uma espécie de hábito nacional, o que é muito triste, ou uma necessidade nacional, o que é mais triste ainda), depois a queda do Estado Novo, a redemocratização do país, etc. De modo que foi uma época de renascimento cívico do Brasil. Foi um mundo de esperança que nós vivemos e que se marcou muito em mim.

Procuro avaliar o ânimo com que Zé Paulo desfia essas lembranças antigas, mas com os olhos firmes no presente. Observo que ele fala com emoção, mas emoção contida, serena. O tom é o mesmo das respostas anteriores, pausado e uniforme; o improvisado continua a fluir impecavelmente claro e direto, na escolha das palavras, na ordenação lógica do pensamento, na dicção límpida. Mas a emoção é mais forte.

Que emoção é essa? A explicação está lá, no conteúdo declarado de sua exposição: a utopia foi desmentida pela realidade, mas isso não a infirma, antes torna-a ainda mais necessária. O que não está lá, porém, é a forte impressão de que, nesse momento — mescla invulgar —, o cético e o idealista se dão as mãos. Há qualquer coisa de fatalismo nisso, mas nada a ver com conformismo. Só a aceitação resignada e superior, à Machado ou à Sterne, das limitações da criatura humana. Desistir, quem há de?

A pausa, mínima, é suficiente para que Zé Paulo contenha ainda mais a emoção e retome o ponto de partida, a sua própria poesia.

— Foi Baudelaire quem disse, se não me engano, que a poesia é a infância reencontrada. O poeta que eu sou começou a ser quando eu era jovem, e hoje vejo que há uma certa coerência no que fiz. Como você diz bem, a preocupação política subjaz a tudo isso. Talvez o termo *política*... Claro, no seu sentido etimológico funciona, mas se o tomarmos no sentido aviltado que hoje tem,

não conviria a esse tipo de atitude. Aquela noção drummondiana de “sentimento do mundo” me parece mais adequada. Foi isso o que, em maior ou menor medida, eu sempre busquei na minha poesia. Houve fases em que, sob o acicate das circunstâncias históricas, ela se prendeu mais ao político propriamente dito, tornando-se “poesia de resistência”, como é o caso de *Anatomias* e de *Meia palavra*, publicados em plena ditadura militar, da qual acabamos... mal acabamos de emergir. Afora isso, qualquer das vertentes do meu “sentimento do mundo” (a política, a existencial, a estética, a metafísica) é marcada por um sabor, como eu diria, um travo, uma acidez sempre irônica, satírica, metalingüística, que imagino faça parte do meu temperamento.

José Paulo fala então da luta por encontrar, a partir desse temperamento, uma voz própria, livre das marcas de vozes alheias, presentes sobretudo nas duas primeiras obras; livre dos seus “mentores intelectuais”, como ele os chama — entre os quais, acima de todos, Carlos Drummond de Andrade.

— Drummond, para mim, foi o grande criador do humor na poesia brasileira. Não sei de nenhum poeta que tivesse ido tão longe quanto ele. E esse humor drummondiano é aquele de filiação inglesa, em que a visão crítica se volta não só para o mundo, mas para o próprio poeta. Já a visão de Oswald, por exemplo, era muito mais uma visão burlesca, porque se volta principalmente para fora e não para ele próprio. Meu temperamento literário seria muito mais afim do de Drummond.

— *Mesmo assim, fale mais do Oswald.*

— Conheci Oswald quando vim para São Paulo, num momento em que ele estava em baixa na bolsa de valores literários. Nessa altura ainda se vivia o clima da geração de 45, que lutava contra o chamado “desmazelo” e o “piadismo” dos modernistas. Durante certo tempo, infelizmente, também cultuei essa balela, esse mito da nobreza de linguagem. Nesse sentido, meu contato pessoal com Oswald foi fecundo, porque eu achei, com ele, que era preciso retomar certas linhas do modernismo de 22. Uma delas era justamente esse humor meio esculhambativo, gozador. Foi o que tentei fazer num longo poema, *Novas cartas chilenas*, inicialmente publicado na revista *Brasiliense*, em 1954, e só mais tarde em livro, nos meus *Poemas reunidos*, de 1961. Aí eu tentava reabilitar o poema-piada modernista, partindo não só de Oswald mas de Murilo Men-

des, o Murilo Mendes da *História do Brasil*, um livro esquecido, parece que renegado pelo próprio autor, mas que eu considero muito importante, um livro cheio de brilho, onde está em gérmen o Murilo surrealista. Essas *Novas cartas chilenas* constituem uma espécie de revisão da história do Brasil, desde a Descoberta até os tempos de então, início dos anos 50, quando ainda vivíamos os últimos resquícios do tenentismo. Uma tentativa de desmistificação da história, feita sob o signo da poesia. O que procuro é assinalar o ridículo das classes dominantes e tento trazer para primeiro plano a luta dos que buscam um lugar ao sol. Essa revisão, portanto, privilegia aqueles raros momentos revolucionários que me parecem o *sal* desta insossa história do Brasil oficial.

A partir daí enveredamos pelo tema do conflito de gerações: o que leva cada uma delas a parar, a ir adiante ou a retroceder? Falo-lhe do crítico norte-americano Harold Bloom, que propõe, em *The anxiety of influence*, uma interpretação freudiana para o caso. Segundo Bloom, todo jovem escritor é um parricida em potencial, quer destruir sua origem, a fonte onde bebeu e onde aprendeu a beber. Zé Paulo vai além, jocosos, curtindo a *blague*: o jovem poeta quer matar o pai para ficar só com a mãe, de novo solteira...

Conflito de gerações, matar ou morrer... Lembro a José Paulo — e acho que foi só uma associação meio arbitrária — que os jovens poetas da minha geração, aquela que surgiu no início dos anos 60, adotavam o lema rilkeano, segundo o qual você não deve continuar a fazer poesia caso não sinta que morrerá se for impedido de escrever. Antes que ele se manifeste, vou fazendo eu mesmo os comentários: negócio mais adolescente, exagerado, patético... Em todo caso, pergunto-lhe:

— *Você, Zé, você morreria se fosse impedido de escrever?*

— Não, claro que não. Eu só morreria se não me deixassem comer. Agora, a verdade é que se eu não pudesse escrever meus poemas, meus ensaios, minha vida perderia talvez aquilo que possa justificá-la, não aos olhos dos outros, mas aos meus próprios. Há um poeta que aprecio muito, Paul Eluard, que gostava de usar a expressão “razão de viver”. É freqüente na sua poesia isso que me parece bem francês, bem do cartesianismo francês, de procurar a razão das coisas. “Raison de

vivre"... Eu hoje tenho na literatura, no exercício da criação literária, a minha razão de viver. Minha geração, que é coetânea da voga existencialista, sempre se preocupou muito com a questão do absurdo da existência e sempre achou que a em-presa do homem era tentar achar uma justificativa, uma razão de ser, para contrapor a esse absurdo. Aquela coisa do mito de Sísifo, de arrastar o rochedo lá para cima, e ele vindo para baixo... A literatura, para mim, é uma das formas mais elevadas de dar sentido à vida, de lutar contra o absurdo existencial.

Digo a José Paulo que para os da minha geração, no tocante a isso, o quadro não mudou. Observo que a sua colocação responde implicitamente à pergunta "por que escrever?", mas como fica a outra pergunta, paralela, "para quem escrever?".

— No caso brasileiro, especificamente, existe uma espécie de autofagia: os poetas mais jovens lêem os poetas mais velhos, que por sua vez vêem naqueles o seu público de eleição. Acho isso um caso de patologia literária. Qualquer poeta que se preze sempre aspirará a ter como leitor o não-poeta, alguém que ele possa trazer para o mundo da poesia, integrando esse mundo no espaço da vida cotidiana.

Em seguida, ele confessa não ser um leitor entusiasmado de poesia, prefere ler prosa de ficção, gênero em que reconhece uma função pedagógica, de educação sentimental, que não é cumprida pela poesia.

— O que a poesia faz, isto sim, é exercer uma pedagogia da linguagem, para mostrar o que fica depois que a linguagem é depurada de todos os excessos, todas as traições. Aquela concepção do Eliot, de que o poeta deve zelar pela preservação da língua, para curá-la dos males que a enfermam, sobretudo, nos tempos modernos, a propaganda, tem uma função pedagógica exemplar, porque ensina às pessoas o que é essencial na linguagem, o que é a sua essencialidade. A poesia é a linguagem ultrapurificada, aquela tonelada de minério que, depois de processada, dá uma quantidade mínima, mas extremamente poderosa, de *radium*. A poesia visa à obtenção desse *radium*.

Insisto na questão da poesia que se alimenta de poesia, que está longe de ser um fenômeno brasileiro, mas universal, e proponho focalizá-la do ângulo do criador, não do consumidor. Explico-lhe meu ponto de vista.

— Parece que o poeta moderno está condenado a produzir a partir de estímulos fornecidos por outros poemas ou obras de arte em geral. Daí a tendência a se fechar no espaço rarefeito da própria arte. A sua poesia em particular, Zé, me parece livre desse perigo, pois nela é muito forte a presença do cotidiano, como fonte de temas e estímulos. De um lado, você tem a possível atemporalidade da arte; de outro, a banalidade do dia-a-dia, historicamente marcada — o “eterno” e o “efêmero”. Na sua poesia, como se dá o diálogo entre um e outro?

— No que você diz há muita coisa bem observada. Isso se pode notar na poesia mais recente, em que a preocupação metalingüística é uma constante: poesia falando de poesia. Tenho a impressão de que isso advém do isolamento do poeta em relação a um público mais amplo. O poeta moderno não tem público, então sua tendência é se refugiar, não na torre de marfim, mas na sua oficina de relojoeiro, e o perigo é se preocupar só com as molas do relógio e não com as horas que ele marca, esquecendo-se de que o relógio existe para marcar horas e não para fazer tique-taque.

— E na sua poesia, Zé, como é que você vê essa coisa na sua própria poesia?

— Na minha poesia, é claro, aparecem essas notas metapoéticas, mas, como você diz, ela se volta para o exterior, as mais das vezes para o cotidiano. Isto porque sempre achei que o isolamento do poeta é patológico, é danoso à sua arte, tão ou mais danoso que a glorificação despropositada. No primeiro caso, ele se transforma numa espécie de lobisomem, a fugir das pessoas; no outro, numa espécie de vedete, que aceita fazer os rebolados mais ridículos para obter aplausos. Mas tenho a impressão de que, no íntimo de cada poeta, existe a nostalgia do leitor. Aí está Baudelaire, que não me deixa mentir: “hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”, e todos nós queremos esse leitor “hipócrite”. De modo que eu sempre tive em mente o leitor e procurei, na medida do possível, chegar a um grau, não digo de clareza, mas de acessibilidade que pudesse atrair para a poesia o leitor não-poeta.

Sinto que, movido pela modéstia, José Paulo está desconversando. Digo-lhe aquilo que julgo estar implícito no seu pensamento, que ele deseja, sim, comunicar-se com o leitor, mas não o bajula, não faz qualquer concessão a respeito. Além dis-

so, sua poesia lança mão de certos expedientes (a extrema concisão, às vezes próxima do hermetismo, a objetividade, a impessoalidade, a aparente frieza racional) que podem dificultar o acesso do leitor. E, a propósito desses expedientes, pergunto-lhe se eles não guardam alguma afinidade com a sua anterior ocupação de químico.

— Creio que não. A química representou apenas uma fase na minha vida. Na infância eu gostava muito de ler ficção científica, lembro-me ainda do *Suplemento juvenil*, de que cheguei a ter o primeiro número: Flash Gordon, Buck Rogers... De modo que esse mundo da ciência química, para mim, se ligava ao mundo da feitiçaria, da magia, era um mundo que sempre me fascinou. E no fundo da casa eu tinha lá um laboratório com meus vidrinhos, meus reagentes, uma verdadeira paixão pela química.

— *Talvez sua vocação não fosse a química, mas a alquimia. Daí para a poesia...*

— É, pode ser... A verdade é que aquela fase como químico de profissão foi uma época muito feliz da minha vida. Eu estava fazendo alguma coisa que não tinha nada a ver com literatura. Eu continuava a fazer poesia, já tinha publicado, mas o mundo da química era uma coisa e o da poesia, outra. Eu tinha despoetizado a química, que era uma atividade prática, de sobrevivência, enquanto a poesia era a minha cachacinha, minha pintura de domingo, minha mania. Eu já tinha chegado à idade da razão e não misturava as coisas.

— *Será que na alquimia dos poemas essas coisas não acabaram por se misturar?*

— Bem, talvez a química tenha deixado algum sinal, neste meu gosto da objetividade, do impessoalismo. Mas isso também tem que ver com o temperamento. Sempre fui um pouco avesso à sentimentalidade, à exteriorização excessiva dos sentimentos, sempre fui mais pela discrição, pela autocrítica, a compostura. Tudo isso levado pelo respeito aos outros, para você não colocar os outros a reboque dos seus interesses. Talvez tenha sido isso e está ligado à timidez meridiana da minha personalidade.

Olho o relógio e fico preocupado. Estamos conversando há quase três horas... Mas vejo um Zé Paulo à vontade, sinceramente empenhado na conversa, que flui sem obstáculos, e parece que indiferente ao tempo que passa. Enquanto procuro

esquecer o relógio a conversa muda de rumo. Digo-lhe que os futuros leitores da entrevista, tendo chegado a este ponto, estarão pensando que ele é um superintelectual, que vive e respira literatura vinte e quatro horas por dia, alheio ao que se passa em outras esferas. Ele então fala do seu cotidiano, da casa, das andanças não-intelectuais. Diz que é um grande consumidor de filmes, pela televisão. Como não sai de casa (“Não gosto de sair, sou um animal doméstico, um pequeno-burguês convicto e caseiro”), recebeu de muito bom grado o advento do videocassete.

— Adoro filme de terror. Acho o Vincent Price o Vicente Celestino do filme de terror, o que, para mim, é um alto elogio. Gosto muitíssimo de filme policial, mas já não gosto de filme de *cowboy*, jamais gostei. Acho filme de espionagem muito besta, muito ideológico, maniqueísta. Mas filme de aventura... Capa e espada, por exemplo, filme de pirata... Sou vidrado em filme de pirata.

Daí ele emendou para a literatura de consumo, dizendo-se fã irrestrito das velhas coleções “Terramarear” e “Paratodos”. E foi desafiando o que considera o seu “gosto literário irremediavelmente pervertido”: Ponson du Terrail, Alexandre Dumas e tantos outros autores “menores”, lidos na infância e na adolescência.

— Foi neles que fiz minha iniciação literária e jamais se me apagou da lembrança e da sensibilidade a marca deixada por essas leituras. Hoje, essas reminiscências juvenis começam a aparecer até na minha poesia. Outro dia, por exemplo, fazendo um poema sobre Paris, não pude deixar de me lembrar do *Corcunda de Notre-Dame* — do filme com o Charles Laughton e do romance do Victor Hugo.

— *Se entendo bem, Zé, você está sugerindo que uma literatura não pode ser constituída somente de gênios e de obras-primas, não é mesmo?*

— Sem dúvida! Acho inclusive que uma das provas da fraqueza da nossa literatura, enquanto sistema, está na falta, entre nós, desse tipo de literatura despretensiosa, de mero entretenimento. Nossos autores só aspiram à imortalidade, só escrevem com os olhos voltados para a Academia ou a posteridade. Eu me lembro de uma das cartas de Monteiro Lobato, em que ele, falando da sua estréia, dizia: “Ou eu arrebento ou nada!”. Já nos países onde há um grande público leitor, há também espaço para o escritor mediano, que produz esse tipo de literatura como recreação, sem compromisso, extremamente

importante, no sentido de criar um público que depois pode chegar à grande literatura. Uma de nossas falhas é não dispormos, em larga escala, desse tipo de produção literária, o que parece corresponder, simetricamente, à inexistência entre nós, até há pouco tempo, de uma classe média digna do nome.

Literatura como entretenimento ou como investigação do sentido último da existência; o tempo desfrutado e perdido (perdido?) com passatempos banais ou avidamente aproveitado no esforço de criar — José Paulo fala da alegria com que vem-se empenhando em múltiplas tarefas literárias, desde que se aposentou. O sonho antigo, da literatura em tempo integral, vai-se realizando aos poucos.

— Acho que a gente precisa ser fiel, de algum modo, à infância e à juventude. Se você teve algum sonho, na infância ou na juventude, por que não lutar a vida inteira para chegar a realizá-lo, no todo ou em parte? E nós, poetas e escritores, temos um privilégio enorme que é, mesmo depois de aposentados, podermos seguir levando a cabo nossa atividade, sem sair de casa.

Enquanto saboreamos o segundo cafezinho, trazido por Dora, Zé Paulo continua a falar do tempo de expectativa que antecedeu a aposentadoria. “Hoje, finalmente estou cuidando do meu jardim, como Voltaire recomendava no final de *Candide*”. Digo-lhe que sua poesia, com a idade, vai-se tornando cada vez mais jovem, quer dizer, mais vibrátil, mais energética, mais ágil. Pergunto-lhe se ele concorda.

— Embora a modéstia me impeça de concordar entusiasticamente, eu discretamente concordo. A poesia, vamos dizer assim, está tão dentro da gente que faz parte dos nossos músculos, do nosso sangue, com uma vantagem: os músculos, com a idade, vão-se tornando mais flácidos, de modo que a poesia, nesse momento, pode até exercer uma ação compensatória. Principalmente se você cuidou, durante a vida, de manter um pouquinho do menino e do jovem, que você foi, vivos dentro de você. Isso nos dá o privilégio de envelhecer menos na obra do que na vida, provando mais uma vez o acerto da frase final do *Tristram Shandy*, em que o narrador dizia ser muito feliz porque podia viver duas vidas: a do personagem e a dele próprio, narrador.

Não sei que associação me leva, neste instante, a lhe perguntar se algum de seus livros é o seu predileto. Ele diz que

não, nenhum. Predileto é o próximo, o que está por nascer. Observo que seu livro mais recente*, *Calendário perplexo* (1983), mostra uma vontade de organização, de arranjo sistemático, aquilo que João Cabral chama de “livro vertebrado”, que não se nota nos demais. Pergunto se este é o rumo que vem tomando sua poesia.

— É, minha tendência, hoje, é mais para o livro vertebrado. Estou trabalhando agora no próximo livro, que já está adiantado (já tem nome: *A poesia está morta mas juro que não fui eu***) e vai-se compor de quatro séries básicas de poemas. A primeira — a gente tem que pagar o tributo à moda — será de poemas sobre poesia, um deles aliás, que se chama “Acima de qualquer suspeita”, tem esse verso que dá título ao livro; há uma outra série, “Geográfica pessoal”, onde estão minhas impressões de viagem, destiladas alquimicamente em pequenos epigramas; há uma outra série que se chama “Des-histórias”, flagrantes históricos vistos sempre de um ângulo crítico, irônico; e finalmente uma série já praticamente pronta, o “Livro dos provérbios”, brincadeiras poéticas modificando pro-vérbios já existentes ou criando outros.

Não consigo evitar o relógio: quase seis horas da tarde. Digo na Zé Paulo que fazer entrevistas assim, graças a ele, é muito mais fácil do que eu pensava. Conto-lhe das minhas indecisões de entrevistador de primeira viagem e ele me consola dizendo-se marinho de primeira entrevista — pelo menos nunca tinha concedido alguma que fosse além de vinte ou trinta minutos. Concluí-mos então que é preciso colocar um fecho nisso. E não me ocorre nada melhor do que forçar um pouco José Paulo Paes a se dirigir expressamente aos mais jovens, ainda que à custa de uma pergunta banal:

— *Se algum jovem candidato a escritor o procurasse, em busca de conselhos, você lhe diria o quê?*

— Diria que ninguém precisa de conselho, que todo mundo sabe errar sozinho... em princípio. Depois diria que ele precisa assumir a poesia como um risco, fazer o melhor que possa e sair a campo sozinho, sem muletas de gente que ele supo-

* O último antes da entrevista, realizada em 1986.

** Publicado em 1988.

nha mais experiente. Porque essas muletas são, as mais das vezes, desfiguradoras e desestimulantes, o sujeito acaba perdendo a capacidade de andar sozinho. A prática da literatura é um risco que o sujeito tem que assumir como único responsável. A única forma de conselho e aprendizagem a que ele deve recorrer é a dos livros. Todo jovem tem certos poetas a quem admira; ele que procure comparar o que faz ao que esses poetas fizeram. Numa primeira fase, não vejo saída senão a imitação; no começo, você tem que procurar os poetas mais afins do seu temperamento e torná-los como horizonte de referência para o seu aperfeiçoamento, seu trabalho de limpeza do texto. E há uma segunda fase em que você deve livrar-se da sombra, da tutela esmagadora desses mestres. E deve, tanto quanto possível, evitar as influências pessoais, diretas, de amizade... De amizade não, a amizade é muito fecunda, é muito bom você poder discutir com pessoas do mesmo ofício, da mesma geração, suas perplexidades, sonhos, ambições. Mas não deve se deixar esmagar nem se deixar atrelar pela personalidade de algum amigo talvez mais experiente ou mais sábio. Se você precisar de mestres, vá procurá-los nos livros: são mestres mudos e não chateiam a gente.

Gravador desligado, missão cumprida. Vou recolhendo a parafernália que havia espalhado pelo escritório e me preparo para sair, mas José Paulo insiste e seguimos proseando. Meia hora depois, por fim me despeço. O relógio marca 6:45. Roubei quase cinco horas do tempo de José Paulo Paes. Não fosse minha intromissão e ele já teria concluído a tradução do poema de Eluard; ou encontrado a palavra exata para aquele seu poema ainda em estado de oficina; ou anotado uma intuição sibilina sobre a poesia goliárdica... Resta o consolo de que o tempo subtraído ao escritor acabou por se transformar neste depoimento, agora entregue a seus leitores habituais — e muitos, muitos outros que José Paulo merece conquistar.

**TUDO O QUE É SÓLIDO
DESMANCHA NO AR ?**
O modernismo de Marshall Berman

A primeira secção do *Manifesto do Partido Comunista*, sob o título geral “Burgueses e proletários”, lança a idéia da revolução permanente como marca distintiva da então emergente sociedade burguesa: “A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais”. Mais adiante: “Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se ossificarem. *Tudo o que é sólido e estável se esfuma*, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas”.

Transcrevo fielmente, até por razões afetivas, a hesitante tradução anônima, de 1960, da Editorial Vitória — logo tornada clandestina entre nós —, que não coincide com a versão utilizada por Marshall Berman em *All that's solid melts into air*, mas o sentido é esse mesmo. Berman, cientista político, professor associado do City College da Universidade de Nova Iorque, tomou de empréstimo ao velho texto de Marx e Engels, de 1848, não só a frase que serve de título ao livro, mas sobretudo a idéia-motriz da revolução permanente. A idéia, em esquema, é

simples: a subversão da ordem feudal vigente é a alavanca que permite à burguesia ascender ao poder e se impor, e isso desencadeia um processo de subversão que não pode mais ser detido, sob pena de a burguesia se descaracterizar e perder sua posição hegemônica. Caso isso venha a ocorrer, isto é, caso a burguesia pretenda interromper o curso do processo subversivo, a fim de se perpetuar no poder, a antiga ordem, “com seu cortejo de concepções e idéias secularmente veneradas”, ressurgerà. O homem moderno, gerado pela subversão burguesa, está condenado a exercer uma atividade incessantemente revolucionária, seu escopo fundamental é promover a revolução permanente. Berman sabe que não tem sido bem assim, mas lembra-nos que *ab initio* foi exatamente isso.

Munido dessa óptica original, no sentido de que remonta às *origens* do processo, ele percorre o amplo cenário da história européia dos últimos duzentos anos, detendo-se especialmente no movimento germânico da *Sturm und Drang*; na segunda revolução industrial, desencadeada a partir de Londres; na reurbanização de Paris, promovida por Napoleão III; e na Rússia czarista, de Pedro o Grande e Alexandre I. No último capítulo, ponto de chegada e de partida, Berman analisa o projeto de reforma da cidade de Nova Iorque, na década de 50 — cidade onde ele nasceu, onde vive e onde tomou consciência da modernidade. Seu olhar crítico se estende até a fase da contracultura, dos anos 60 e 70. Este o plano do livro, ambicioso como poucos.

A despeito da repercussão internacional do “modernismo” econômico e tecnológico norte-americano, na segunda metade do século XX, Berman concentra seu poder de fogo na Europa, a cuja história dedica os quatro primeiros capítulos da obra, já que aí os temas que lhe interessam atingem um espectro de inquietação e implicações bem mais abrangente do que no caso americano. A ambição do autor é compreender o “modernismo” como um todo, nas suas mais variadas manifestações, e o resultado é um ensaio especulativo dos mais sedutores, graças à simplicidade e eficiência da estratégia adotada, assim descrita por ele: “O livro se desenvolve através de vários caminhos de leitura”.

De fato, o ensaio de Berman constitui uma instigante sucessão de leituras, quase sempre originais e reveladoras, do *Manifesto* e outros textos de Marx e Engels, do *Fausto* de Goethe, dos *Poemas em prosa* de Baudelaire, e de fragmentos esparsos

da ficção de Gogol, Dostoievski e outros escritores russos. Ao mesmo tempo que lê e interpreta esses textos, o autor procura ler também os respectivos ambientes que os viram nascer, como a reforma urbana de Paris, nos anos 50 e 60 do século passado, sem a qual muito da modernidade de Baudelaire, por exemplo, passaria despercebida; ou a construção da cidade de Petersburgo, depois Petrogrado, em cujo cenário adquire especial sentido a literatura de protesto aí criada, ponta de lança das revoluções russas de 1905 e 1917.

Crítica literária, ciência política e econômica, arquitetura e urbanismo, sociologia dos costumes, estética das artes visuais — Berman não hesita diante do desafio de manipular conhecimentos e informações em áreas tão diversificadas do saber, que ele enfrenta com determinação e segurança, promovendo entre elas sugestivos confrontos interdisciplinares. Dentre estes, o exemplo mais provocativo é a análise estilística do *Manifesto do Partido Comunista*, levada a termo no segundo capítulo. Vale a pena deter a atenção nessa análise, para que o leitor tome contato com a aliciante estratégia de leitura de Marshall Berman.

Depois de resumir as linhas gerais do *Manifesto*, Berman assinala que, logo às primeiras páginas, “a prosa de Marx subitamente se torna luminosa, incandescente; imagens brilhantes se sucedem e se desdobram em outras; somos arrastados num ímpeto feroso, numa intensidade ofegante. [...] Após algumas páginas disso, sentimo-nos excitados mas perplexos; sentimos que as sólidas formações sociais à nossa volta *se desmancham no ar*”. Berman atribui esse estilo empolgado do *Manifesto* ao entusiasmo com que Marx encara as retumbantes realizações burguesas, levando-nos a crer que ele, Marx, “parece empenhado não em condenar a burguesia mas em exaltá-la”.

Tal entusiasmo deve ser atribuído à certeza de que a revolução proletária, como afirma o professor do City College, “será a expressão de energias ativas e ativistas que a própria burguesia deflagrou e deixou em liberdade”. Com isso, se a “subversão contínua da produção... a agitação permanente... e a falta de segurança” constituem de fato características inalienáveis da sociedade burguesa, como ensinam Marx e Engels, então, conclui Berman, “dizer que nossa sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em boa forma”.

No entanto, prossegue ele, “quanto mais furiosamente a sociedade burguesa exortar seus membros a agir, mais esses vão ser impelidos a fazê-la crescer de modo desmesurado, e mais furiosamente se voltarão contra ela, em nome de uma vida que ela própria os forçou a buscar. Aí então o capitalismo entrará em combustão, pelo calor de suas próprias incandescentes energias”. Nesta passagem — em que aliás o autor adota o mesmo estilo empolgado que assinalara em Marx — Berman se detém no ponto crucial do *Manifesto*, onde é proposto o salto profético graças ao qual as contradições internas da burguesia se encarregarão, infalivelmente, de dar origem à Utopia de uma sociedade sem classes. A partir daí a análise chega a ser impiedosa, em seu rigor lógico. Berman começa a expor sua perplexidade diante das contradições, não já da burguesia, mas do próprio *Manifesto*, contradições que ele atribui ao exacerbado poder imaginativo, romântico, de Marx e Engels. Essa dimensão passaria despercebida, não fosse a análise estilística do texto em causa.

Para não correr o risco de falseá-lo, melhor transcrever na íntegra o argumento de Berman. O raciocínio segue um curso algo sinuoso, mas creio que vale a pena o esforço:

Ainda que os trabalhadores de fato construam um bem sucedido movimento comunista, e ainda que esse bem sucedido movimento gere uma bem-sucedida revolução, de que maneira, em meio às vagas impetuosas da vida moderna, poderão eles erguer uma sólida sociedade comunista? O que poderá impedir que as mesmas forças que desmancham o capitalismo, venham a desmanchar também o comunismo? [...] Marx vislumbrou o comunismo como o coroamento da modernidade; porém, como pode o comunismo inserir-se no mundo moderno sem suprimir aquelas energias verdadeiramente modernas que ele promete liberar? Por outro lado, se o comunismo der livre curso a essas energias, seu fluxo espontâneo não levará de roldão a nova formação social?

Como se vê, o procedimento do autor é surpreendentemente corajoso e polêmico, isento de dogmatismos maniqueístas, sobretudo porque o livro foi escrito vários anos antes da que-

da do Muro e da recente derrocada do império soviético. O fato é que o ímpeto fogoso de sua argumentação implacável se instala já na introdução e percorre as 360 páginas do volume. O que temos aí é a pulsação incessante de um espírito visceralmente empenhado na tarefa ambiciosa de compreender o “modernismo” em todas as suas formas e que, para isso, não hesita em assumir uma voz personalizada, desassombrada e antidogmática, sequiosa da verdade, onde quer que esta se encontre.

Manipulando uma considerável massa de informações verdadeiramente enciclopédicas, mostra de uma curiosidade insaciável, Berman convoca para o ensaio o seu testemunho pessoal, como ativista da *New left*, forjada nas grandes comissões dos anos 60 — movimento pacifista, campanha pelos direitos humanos, defesa das minorias, liberação feminina, etc. —, e não esconde seu envolvimento com as magnas questões que vai expondo e discutindo, com notável independência e espírito crítico. O mais surpreendente é que essa postura não interfere na objetividade da argumentação, que é sem dúvida discutível, como toda argumentação polêmica, mas sóbria e consistente no rigor com que explora os dados à sua disposição.

Desse modo, *All that's solid* vem a se constituir num ensaio instigantemente original, sobretudo porque movido pela vontade de fusão entre a proficiência do *scholar*, homem de gabinete, e a vivência pessoal de quem investiga o significado do modernismo, não só nas bibliotecas acadêmicas, mas também nas ruas e em sua própria experiência de vida.

Essa vontade de fusão, nem sempre bem conseguida, será responsável por alguns altos e baixos, por certa descontinuidade de tom e tratamento. Logo nas primeiras linhas do “Prefácio”, por exemplo, o autor declara, com desconcertante singeleza: “Durante a maior parte da minha vida, desde que me ensinaram que eu vivia num *edifício moderno* e crescia no seio de uma *família moderna*, no Bronx de trinta anos atrás, tenho sido fascinado pelos sentidos possíveis da modernidade. Neste livro tento descortinar algumas das dimensões de sentido, tento explorar e mapear as aventuras e horrores, as ambigüidades e ironias da vida moderna”. Qual o pesquisador universitário ortodoxo que faria afirmações semelhantes, sem receio de passar por simplório? A chave acauteladora está no seu con-

fessado fascínio “pelos sentidos *possíveis* da modernidade”. Isto é, Berman evidentemente não confunde o senso vulgar com o senso científico; não paira nenhuma dúvida, em seu espírito, quanto ao fato de o mesmo adjetivo — “moderna”, por exemplo — ter pesos e conotações distintos, conforme apareça na expressão “família moderna” ou, digamos, “arquitetura moderna”. Ocorre que ele está à procura de *todos* os sentidos possíveis, sem prevenção contra qualquer um deles.

Mas é dessa mescla invulgar de investigação acadêmica de alto nível e depoimento pessoal despido de afetação que resulta a qualidade mais destacada da obra: a coragem de *afirmar*. Berman não se detém diante de nenhum tabu, recusando-se a alojar seus pontos de vista num dos escaninhos convencionais do xadrez ideológico contemporâneo. Da extrema esquerda à extrema direita, todos terão dificuldade em atinar com a *posição* de *All that's solid melts into air*, pois verão aí a desconcertante alternância de argumentos “aliados” e argumentos “inimigos”. Isso torna altamente valiosa a sua contribuição para um amplo e *desprevenido* debate em torno da modernidade, um debate em relação ao qual o livro se situa sempre em termos de heterodoxia.

Se for o caso de insistir, diremos que a *posição* de Berman é a de um humanista apaixonado, mas não ingênuo, embora em última instância otimista, que investe seu esforço máximo na esperança de que homens e mulheres *modernos* sejam capazes de se safar do emaranhado a que foram conduzidos pela revolução permanente, característica da nossa era.

Pelo exposto, compreende-se que eu não tenha hesitado em aceitar a tarefa de traduzir para vernáculo o livro de Marshall Berman, movido pela perspectiva de enfrentar, palavra a palavra, a estimulante riqueza da obra. Do ponto de vista intelectual, foi um trabalho altamente compensador e que ainda trouxe a satisfação extra do surpreendente êxito de público da edição. *Tudo o que é sólido* — semanas a fio na lista dos mais vendidos, várias edições esgotadas — teve entre nós acolhida bem mais favorável que a dispensada a *All that's solid* em seu país de origem. Isso acabou trazendo o autor ao Brasil.

A chegada de Berman a São Paulo não foi das mais auspiciosas, como vim a saber. Seu primeiro contato com a Paulicéia

Desvairada foram quase três horas de colossal engarrafamento entre o aeroporto e a Avenida Paulista. Passava das 19:30 quando ele chegou ao hotel, cansado mas sorridente e bem disposto, para nossa surpresa, minha e de Luiz Schwarcz, seu editor brasileiro, que o aguardávamos desde as 18:00.

Estatura mediana, longas barbas e cabelos encaracolados, olhos miúdos tentando se esconder atrás de lentes coloridas, roupa amarfanhada, camisa saindo para fora das calças, ventre avantajado, mochila às costas, sandálias de couro cru — o visual de Marshall Berman estava longe de corresponder ao do intelectual adaptado ao sistema ou ao do típico professor universitário norte-americano. Sua figura, a figura que ele deu a conhecer, lembra a dos jovens rebeldes dos anos 60, que do Greenwich Village ou do *campus* de Berkeley lançavam seu protesto radical a favor das drogas, do aborto, de todas as liberdades — contra as estruturas arcaicas do sistema. Talvez Berman seja exatamente isto: um homem maduro, que aprendeu a contestar nos anos 60 e segue contestando até hoje. Só que há muito tempo isso já não tem mais nada a ver com roupas e aparência. A obra é atualíssima; já o figurino envergado pelo autor é um *revival* impregnado de nostalgia. Logo de saída, faço-lhe qualquer comentário a respeito. A resposta vem pronta:

— Pois é, essa coisa vem mesmo dos anos 60. Insatisfação, frustração, descontentamento, um desejo profundo de mudanças, a luta pela liberdade, tudo isso. Muitos companheiros de geração desistiram, se acomodaram. Mas eu continuo, à minha moda. Ainda acho, nunca deixei de achar, que o processo não pode ser interrompido.

— *De certo modo, esse é um dos temas centrais de Tudo o que é sólido, não é?*

— Sem dúvida. O que eu procuro mostrar no livro é que desde a metade do século XIX há um imenso, um vasto processo de mudanças em todos os níveis, à nossa volta, na economia, na política, na arquitetura, nos costumes, na literatura. E também dentro de nós mesmos. Uma gigantesca revolução global, que diz respeito a nós todos, quer a gente queira, quer não. Isso assusta. Então, muitos acabam desistindo.

A conversa foi seguindo por aí, repleta de ruídos e interrupções, no saguão do hotel, até que conseguimos os três — autor, editor, tradutor — definir o pouso seguinte. Não, Berman não quis

descansar. Não via a hora de conhecer de perto o que já conhecia de fama: o churrasco local. Lá fomos nós, rumo à Haddock Lobo, com um giro prévio pela avenida Paulista e arredores.

Apesar de minha insistência em crivá-lo de perguntas a respeito do livro famoso, ele mostrou o tempo todo extrema naturalidade. Sem vaidade ou afetação, ia falando da própria obra, não como quem curte as delícias da fama, mas como quem acaricia um ser vivo, algo em que ele empenhou e continua a empenhar toda a energia. Falava do livro como de algo que transcende o limite da folha impressa e representa bem mais do que um simples e bem-sucedido artefato literário. Impressionado com a erudição exposta na obra, o leitor ficaria igualmente impressionado com a simplicidade do autor.

— *Um dos aspectos que me chama a atenção no livro é seu caráter inconcluso, o final um pouco abrupto, dando a impressão de que não termina, parece que quer continuar. Procedendo assim, Marshall, você pretendeu reproduzir, na organização do livro, a estrutura da modernidade — fragmentária e aberta?*

— Não sei, pode ser isso, mas não foi premeditado. O que eu sei é que o livro dá conta de uma pequena parte de um projeto mais amplo. Na verdade, o livro acaba porque eu precisava pôr um ponto final, senão passaria o resto da vida escrevendo esse mesmo livro, vários volumes... Minha intenção foi mapear uns tantos paradigmas da modernidade, e acho que consegui. Não pretendi erguer nenhum edifício fechado e coeso, nenhum sistema. Quis apenas assinalar algumas pistas, algumas chaves. E acontece que essas pistas apon-tam para o inconcluso, para a revolução em marcha — a estrutura aberta e fragmentária a que você se refere.

Ao longo da conversa, vai-se confirmando a impressão que tive ao traduzir o livro: Marshall Berman deve ser uma *avis rara* no mundo acadêmico norte-americano. Primeiro, num sistema universitário excessivamente compartimentado, ele insiste em ser um “generalista”, realizando o sonho de muitos, que é a investigação multidisciplinar: é um sociólogo, que é um crítico literário, que é um historiador, que é um cientista político, que é um teórico do urbanismo... Segundo, como já vimos, por trás da abundância de suas referências bibliográficas, criteriosamente anotadas e assimiladas, não existe a frieza, a pretensa objetividade do *scholar*, mas a presença viva e emocionada de um indi-

víduo que não receia envolver-se pessoalmente na coisa estudada. O “modernismo”, para Marshall Berman, não é um tema de investigação acadêmica, mas sua razão de viver.

— Fico feliz por você ter observado isso, é assim mesmo que eu entendo as coisas. Se dependesse das pressões acadêmicas, que isolam os indivíduos em compartimentos estanques, eu talvez não tivesse escrito o livro, talvez não pensasse nada disso.

— *Pode ser... Mas não pode ser o contrário? No seu caso, Marshall, talvez o sistema tenha funcionado como estímulo e não como bloqueio. Acho que você não teria escrito esse livro se o sistema não fosse como é. Quero dizer que você o escreveu justamente para se opor ao sistema.*

Marshall interrompe uma garfada e me olha com ar suplicante de quem hesita entre a succulenta picanha e a questão que o intriga mas cujo sentido lhe escapa. Sugiro esquecer o assunto, era só uma divagação sem importância. Mas ele insiste em que eu prossiga.

— *Bem, eu estava dizendo que a melhor maneira de superar o sistema é inserir-se nele e desmontá-lo, de dentro para fora, aproveitando o que ele tem de melhor. É o que você faz, Marshall, você se recusa a rejeitar o sistema in limine, você recusa essa coisa fácil que é rejeitar de fora. Supondo que o sistema não fosse a mediocridade que é e tivesse uma constituição ideal — contra o que você iria exercer sua rebeldia, seu desejo de mudança?*

Minha expectativa não era que Berman concordasse, nem que discordasse. Queria era ouvir o que ele diria a respeito. Mas ali não foi possível. Entre a segunda sobremesa e o café, ele se limitou a concordar, enfaticamente. Depois a conta, as despedidas — Luiz Schwarcz tinha outro compromisso —, eu me ofereci para levá-lo de volta ao hotel. À saída do restaurante, ele diz que gostaria de caminhar um pouco.

— *Para ajudar a digestão?*

— Também, mas não só. É que eu gosto de conhecer cidades, percorrer as ruas, ver pessoas, olhar *vitrines*...

Seguimos caminhando e conversando por quase uma hora e retomamos o assunto da contestação de fora ou de dentro. Na verdade, Marshall não concorda comigo, ele não se julga inserido no sistema. Apesar de professor associado de um respeitável

college, apesar do título de doutor, apesar de atender às exigências da rigorosa pesquisa acadêmica, apesar de estar no Brasil sob os auspícios da embaixada do seu país... ele se considera *fora* do sistema. Não vi razão para insistir. A conversa mudou de rumo, e passou a ter o mesmo da andança pelas ruas.

Mais adiante, entramos numa livraria. Ele autografa um exemplar da tradução, para o dono da loja, que confere várias vezes a foto da capa com a figura excêntrica à sua frente. Depois paramos num bar qualquer, para um sorvete — de pé, cotovelos sobre o balcão. Seguimos caminhando.

Ele olha curioso e atento para tudo em redor, faz mil perguntas, sem perder o fio do assunto paralelo, dos vários assuntos que vamos desfiando. Ponto e contraponto, tema e subtemas, um fiozinho tênue de ordem em meio à desordem. Tenho dificuldade em acompanhar os vãos desse cada vez mais surpreendente Marshall Berman. Em dado momento, ele se diz encantado com o que considera “a forma agradável e acolhedora” dos nossos orelhões cor-de-abóbora, plantados nas calçadas. “Uma grande concha, um útero...”, ele devaneia, à procura do símile adequado. Continuamos andando.

A certa altura, surge o tema do desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento, a divisão das sociedades em primeiro mundo, terceiro mundo, esses clichês todos. Lembro-lhe a opinião de Octavio Paz, que ele admira, sobre a impropriedade dessas categorias, e ele concorda. Palavra puxa palavra, ainda na senda do mesmo Paz (*Los hijos del limo*), pergunto-lhe o que acha da idéia do fim das vanguardas, e o que acha do conselho dado por Umberto Eco: como não tem mais para onde avançar, o artista moderno deve retornar ao passado, deve “revisitar a tradição”, mas com ironia. Marshall discorda, veemente. Diz, para começo de conversa, que não lhe agrada a designação “vanguarda”, no singular ou no plural; prefere o nome genérico “modernismo”. E enfileira uma série de conquistas e realizações que atestam o vigor da arte moderna — repetindo mais ou menos o que expõe nas últimas páginas de *Tudo o que é sólido*.

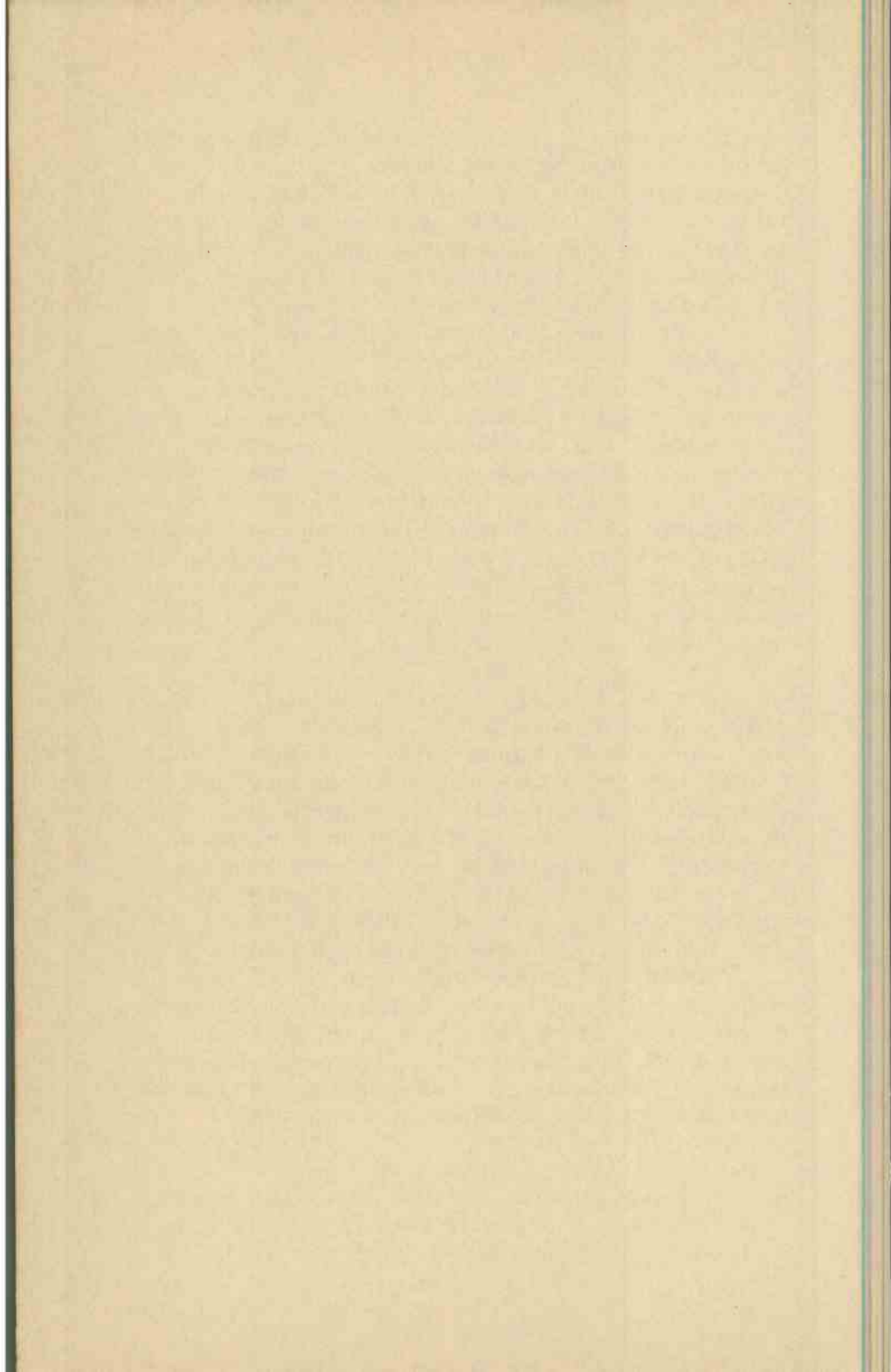
— *Está certo, mas nem Paz nem Umberto Eco negam isso. A questão é outra. E isso de voltar ao passado, revisar a tradição, é você mesmo quem o diz, Marshall! Você confirma e endossa a ironia de Umberto Eco.*

Ele me olha surpreso e desconcertado. Folheio rápido o exemplar da edição brasileira, que tenho debaixo do braço, e encontro a frase de Berman — que fui obrigado a traduzir de volta para o inglês, a fim de que ele a entendesse: “Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante; lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI”.

Ele então parece concordar, com relutância. Não insisto. Fica a impressão de que não lhe agrada muito essa incidental afinidade de pontos de vista com o autor de *Apocalípticos e integrados*. Seguimos caminhando. Ele pára cheio de curiosidade diante de uma *vitrine* de bazar: peças de armarinho, roupas, brinquedos, bugigangas várias, em promiscuidade de *bric-à-brac*. Bazar: metáfora da modernidade. No espaço de poucos segundos, ele (1) se lembra de que prometeu comprar camisas de clubes de futebol, para os filhos; (2) avista outra livraria e quer saber se ainda está aberta; (3) propõe outro sorvete e imediatamente desiste — “Já comi demais”. Por fim (4) alega estar cansado, quer regressar ao hotel.

No carro, ele diz ter gostado de São Paulo, daquilo que pôde ver. Respondo que gostei de conhecê-lo e insisto: não é mera cortesia. Brinco afirmando que o autor está à altura do livro. Ele sorri. Penso dizer-lhe da impressão mais forte que o livro causou em mim, e que o contato pessoal só fez confirmar: Marshall Berman é um idealista, um sonhador, um ser visceralmente otimista, sem dogmas, que acredita sinceramente no ser humano e no destino superior da humanidade. Mas não digo. Se for isso mesmo, ele o saberá, melhor do que ninguém. Se não for, quem ficará mais decepcionado, eu ou ele?

Onze horas da noite, estamos diante do hotel. Ao se despedir, afável, ele diz qualquer coisa a respeito da felicidade que é, para um escritor, ser traduzido por quem lhe compreenda não só as palavras, mas também as intenções. Agradeço, despeço-me e tenho vontade de dizer — mas também não digo: talvez nem tudo o que é sólido desmanche no ar.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, Paris, Garnier, 1949. Xavier de Maistre, *Viagem à roda do meu quarto*, trad. de Marques Rebelo, Rio de Janeiro, Pongetti, 1944. Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. Henri Michaux, *La nuit remue*, Paris, N.R.F., 1935.

PRIMEIRA PARTE

POÉTICA DOS OLHOS

William Carlos Williams, *Poemas*, trad. de José Paulo Paes, São Paulo, Cia. das Letras, 1987; *Selected poems*, New York, New Directions, 1963.

TRADIÇÃO REENCONTRADA

João Cabral de Melo Neto, *Poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1967; *Museu de tudo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975; *A escola das facas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980; *Auto do frade*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984; *Agrestes*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985; *Crime na Calle Relator*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987; *Sevilha andando*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

DO SUBLIME AO COTIDIANO

Vinícius de Moraes, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1974.

PRAÇA DE CONVITES

Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1962; *Corpo*, Rio de Janeiro, Record, 1984.

SEGUNDA PARTE

A TRIBO, A LUA, A VACA, A CHUVA & O PÚCARO

Campos de Carvalho, *Tribo*, Rio de Janeiro, Pongetti, 1954; *A lua vem da Ásia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956; *Vaca de nariz sutil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961; *A chuva imóvel*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963; *O púcaro búlgaro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964; "Não pecarás contra a castidade", *Os dez mandamentos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. *Obra reunida*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1995. Sérgio Milliet, "A lua vem da Ásia", *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9/2/1957.

CRAZY GALVEZ & MAD MARIA

Márcio Souza, *Galvez imperador do Acre*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980; *Mad Maria*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984; *The emperor of the Amazon*, trad. de Thomas Colchie, New York, Avon Books, 1980.

FICÇÃO EM CRISE

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro, A Noite, 1944; *O lustre*, Rio de Janeiro, Agir, 1946; *Laços de família*, São Paulo, Francisco Alves, 1960; *A maçã no escuro*, São Paulo, Francisco Alves, 1961; *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970. Antônio Cândido, *Tese e antítese*, São Paulo, Nacional, 1964.

Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969. Davi Arrigucci, *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Perspectiva, 1973. Hans Sedlmayr, *A revolução da arte moderna*, trad. port., Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

TERCEIRA PARTE

AUTOR E PERSONAGEM

Julio Cortázar, *Nicarágua tão violentamente doce*, trad. de Emir Sader, São Paulo, Brasiliense, 1987. Jean-Paul Sartre, *Furacão sobre Cuba*, trad. de Tati de Moraes, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1960. Osman Lins, *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, São Paulo, Summus, 1977.

MEIA PALAVRA INTEIRA

José Paulo Paes, *Um por todos: poesia reunida*, São Paulo, Brasiliense, 1986; *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, São Paulo, Duas Cidades, 1988; *Prosas seguidas de odes mínimas*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992. Harold Bloom, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973.

TUDO O QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR?

Marshall Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, trad. de C. F. Moisés, São Paulo, Cia. das Letras, 1986. Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do Partido Comunista*, trad. bras., Rio de Janeiro, Vitória, 1960. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974; Umberto Eco, *Pós-escrito ao Nome da rosa*, trad. bras., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

REGISTRO

PASSAGEIRO CLANDESTINO - Inédito.

WILLIAMS, JOÃO CABRAL E A TRADIÇÃO LÍRICA - Williams, João Cabral e a tradição lírica, *Jornal de Letras*, Lisboa, 4/1/1988.

LIRISMO E ANTILIRISMO EM JOÃO CABRAL - João Cabral: poesia e poética, *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 27/8 e 3-10-17/9/1966; O último João Cabral, conferência na Universidade do Texas, Austin, EUA, 19/2/1986; Morte (& vida) na Calle Relator, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28/11/1987; João Cabral: o outro e o mesmo, *O Estado de São Paulo*, Cultura, 29/9/1990.

A TRAJETÓRIA DE VINÍCIUS DE MORAES - Introdução a *Vinicius de Moraes*, São Paulo, Abril Cultural, 1980; Vinicius: a arte de ser contemporâneo, *O Estado de São Paulo*, Cultura, 7/7/1990.

DRUMMOND E A MINERAÇÃO DO OUTRO - Drummond: como viver sem conviver?, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12/9/1987.

A LITERATURA MARGINAL DE CAMPOS DE CARVALHO - A chuva imóvel, *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 12-19/10/1963; A ficção marginal de Campos de Carvalho, *Jornal da Tarde*, SP, 10/9/1994.

LITERATURA E ENTRETENIMENTO EM MÁRCIO SOUZA - Adventurers and adventurists, *Americas*, Washington, D.C., EUA,

maio 1981, págs. 23-26; Crazy Galvez & Mad Maria, *Escrita*, São Paulo, maio 1982, págs. 51-60.

ASPIRAÇÃO METAFÍSICA EM CLARICE LISPECTOR - Clarice Lispector: ficção em crise, conferência no Encontro Anual da Modern Language Association, San Francisco, EUA, dezembro 1978; Clarice Lispector: ficção em crise, *Remate de Males*, Campinas, S.P., Unicamp, 1989, págs. 153-160.

CORTÁZAR, BERKELEY, PRIMAVERA E NICARÁGUA - Julio Cortázar: ficção e realidade, *Jornal de Letras*, Lisboa, 19/7/1987.

ENTREVISTA COM JOSÉ PAULO PAES - A poesia e a vida na obra de José Paulo Paes, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19/7/1986.

O MODERNISMO DE MARSHALL BERMAN - Tudo o que é sólido desmancha no ar?, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27/8/1987.

OUTRAS OBRAS DO AUTOR

POESIA

A poliflauta, São Paulo, Massao Ohno, 1960. *O signo e a aparição*, São Paulo, Massao Ohno, 1961. *A tarde e o tempo*, Florianópolis, Roteiro, 1964 (Prêmio-estímulo Governador do Estado de São Paulo, 1963). *Carta de marear*, São Paulo, ed. do A., 1966 (Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1965). *Poemas reunidos*, São Paulo, Cultrix, 1974 (inclui os livros anteriores mais *Urna diurna*. Prêmio APCA, 1974). *Círculo imperfeito*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978 (Prêmio Gregório de Mattos e Guerra, 1978). *Subsolo*, São Paulo, Massao Ohno, 1989 (Prêmio APCA, 1989).

PARTICIPAÇÃO EM ANTOLOGIAS

Antologia dos novíssimos, São Paulo, Massao Ohno, 1961, org. José Mariano Carneiro da Cunha. *Antologia da novíssima poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, org. Walmir Ayala. *Writing from the world*, Iowa City, The University of Iowa Press, 1979, org. e trad. Paul Engle. *Antologia da poesia brasileira contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, org. Carlos Nejar. *Poet & Critic*, Ames, Iowa, The Iowa State University Press, 1987, org. e trad. Joanna Courteau. *Artes e ofícios da poesia*, Porto Alegre/São Paulo, Artes & Ofícios/Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, 1991, org. Augusto Massi. *Sincretismo: antologia poética*

da geração de 60, Fortaleza/Rio de Janeiro, Fundação Cultural de Fortaleza/Fundação Rioarte, 1995, org. Pedro Lyra.

LITERATURA INFANTO-JUVENIL

O livro da fortuna, São Paulo, FTD, 1992. *Pafúncio Futebol Clube*, São Paulo, FTD, 1993. *Brincando e aprendendo com Reinações de Narizinho*, São Paulo, Brasiliense, 1993. *A deusa da minha rua*, São Paulo, Saraiva, 1996.

CRÍTICA LITERÁRIA

A multiplicação do real, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970. *João Cabral de Melo Neto*, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972, col. "Poetas do Modernismo", vol. 6. *Poesia e realidade*, São Paulo, Cultrix, 1977. ~~*Vinícius de Moraes*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, col. "Literatura comentada".~~ *O poema e as máscaras*, Coimbra, Almedina, 1981. *Poética da rebeldia*, Lisboa, Moraes, 1983. *Mensagem de Fernando Pessoa*, São Paulo, Ática, 1996. *Poesia não é difícil: introdução à análise de texto poético*, Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1996.

PREPARAÇÃO DE EDIÇÕES

Poesia e Prosa de Antero de Quental, São Paulo, Cultrix, 1974. *Vinícius de Moraes*, São Paulo, Abril Cultural, 1980. *Poesia completa* de Cesário Verde, São Paulo, Cultrix, 1982. *Mensagem* de Fernando Pessoa, São Paulo, Difel/Bertrand, 1986. *Os lusíadas* de Luís de Camões, São Paulo, Ática (no prelo).

TRADUÇÕES

Retórica geral, Jacques Dubois, São Paulo, Cultrix, 1974. *Linguística e poética*, Daniel Delas e Jacques Filliolet, São Paulo, Cultrix, 1975. *Retórica da poesia*, Jacques Dubois, São Paulo, Cultrix, 1980. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman, São Paulo, Cia. das Letras, 1986. *Que é a literatura?*, Jean-Paul Sartre, São Paulo, Ática, 1989. *O poder do mito*, Joseph Campbell, São Paulo, Palas Athena, 1990. *Palácio do Pavão*, Wilson Harris, São Paulo, Globo, 1990. *A longa jornada de Oudin*, Wilson Harris, São Paulo, Globo, 1991.

Este livro foi composto no estúdio da
Letras Contemporâneas, e impresso
na gráfica Palotti em setembro de 1996
com filmes fornecidos pelo editor

Outras Obras Publicadas
pela Letras Contemporâneas

LITERATURA

POESIA

Gaveta de tradutor

Versões de poesia

José Paulo Paes

Jaula Amorosa

Péricles Prade

As vivências elementares

Lindolf Bell

PROSA

A lebre dói como faca de ouvido

Fábio Brüggemann

CIÊNCIAS HUMANAS

ENSAIOS

Direito e democracia

Katie Argüello

Negros no Sul do Brasil

Ilka Boaventura Leite (org.)

Gramsci:

Estado, direito e sociedade

Nilson Borges F^o

e Edmundo Lima de Arruda Jr.

(orgs.)

Sobre o sagrado e o profano

Civis e militares na política brasileira

Nilson Borges F^o

Carlos Felipe Moisés, autor dos poemas de *Subsolo* (1989 - Prêmio APCA) e de *Poesia e realidade* (1977), além de vários outros títulos, nasceu em São Paulo, em 1942. Desde o início dos anos Sessenta dedica-se à poesia e à crítica literária. Em 1966 formou-se em Letras pela Universidade de São Paulo, onde obteve os títulos de mestre, doutor e livre-docente. Lecionou literaturas vernáculas e teoria literária na USP e em outras instituições, como a PUC-SP, a Universidade Federal da Paraíba e a Universidade da Califórnia, em Berkeley (EUA). Em 1992 afastou-se do ensino universitário para se dedicar exclusivamente à criação literária. A presente coleção de ensaios é um dos resultados dessa fase recente.

ISBN 85-85775-13-0



LETRAS
CONTEMPORÂNEAS