

COLEÇÃO AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE

van Junqueira  
Coordenação

# *Escolas literárias no Brasil*

*Tomo I*



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS  
Av. Presidente Wilson, 203  
20030-021 - Rio de Janeiro  
Correio eletrônico: publicacoes@academia.org.br

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco

Alberto da Costa e Silva

Alberto Venancio Filho

Alfredo Bosi

Ana Maria Machado

Antonio Carlos Secchin

Antonio Olinto

Ariano Suassuna

Arnaldo Niskier

Candido Mendes de Almeida

Carlos Heitor Cony

Carlos Nejar

Celso Furtado

Cicero Sandroni

Eduardo Portella

Evanildo Bechara

Evaristo de Moraes Filho

Pe. Fernando Bastos de Ávila

Ivan Junqueira

Ivo Pitanguy

João de Scantimburgo

João Ubaldo Ribeiro

José Murilo de Carvalho

José Sarney

Josué Montello

Lêdo Ivo

Lygia Fagundes Telles

Marco Maciel

Marcos Vinícios Vilaça

Miguel Reale

Moacyr Scliar

Murilo Melo Filho

Nélida Piñon

Oscar Dias Corrêa

Paulo Coelho

Sábato Magaldi

Sergio Corrêa da Costa

Sergio Paulo Rouanet

Tarcísio Padilha

Zélia Gattai

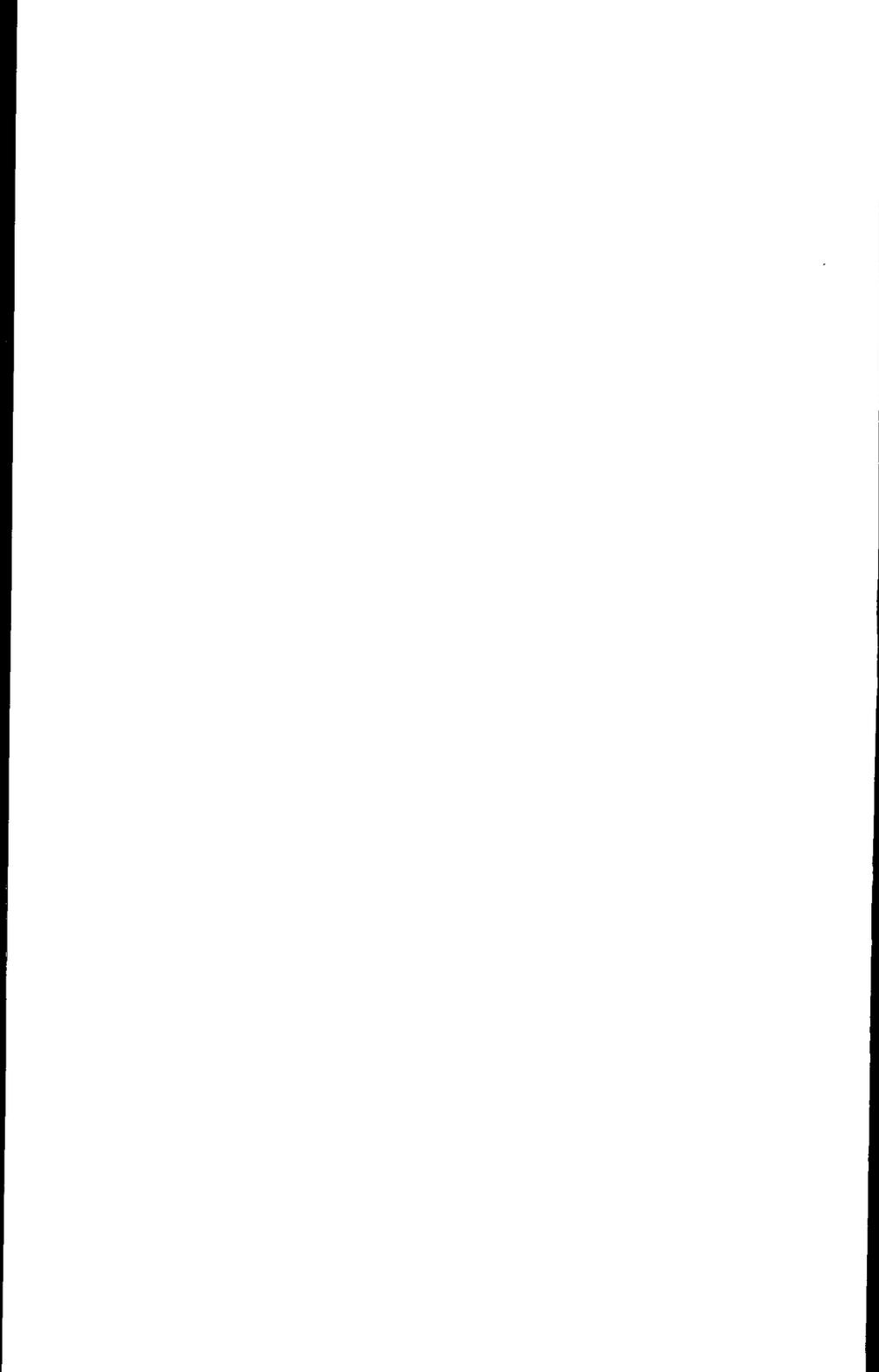
COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES

Alberto Venancio Filho (*Director*)

COLEÇÃO  
AUSTREGÉSILO DE ATHAYDE



ACADEMIA BRASILEIRA  
DE LETRAS



ESCOLAS LITERÁRIAS NO BRASIL



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS



ESCOLAS  
LITERÁRIAS  
NO BRASIL

COORDENAÇÃO  
*Ivan Junqueira*

Tomo I

*Rio de Janeiro* 2004

COLEÇÃO AUSTREGESILO DE ATHAYDE

*Alberto Venancio Filho (Coordenador)*

*Sábato Magaldi*

*Pe. Fernando Bastos de Ávila*

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

DIRETORIA DE 2004

Presidente - *Ivan Junqueira*

Secretário-Geral - *Evanildo Bechara*

Primeira-Secretária - *Ana Maria Machado*

Segundo-Secretário - *Marcos Vinícios Vilaça*

Tesoureiro - *Cícero Sandroni*

Assessoria Cultural - *Leila Longo*

PUBLICAÇÕES DA ABL

Produção editorial e Revisão

*Nair Dametto*

Projeto gráfico

*Victor Burton*

Editoração eletrônica

*Maanaim Informática Ltda.*

Capa e abertura: *Henri Nicolas Vinet (1817-1876)*

*Vista da entrada da baía do Rio de Janeiro tomada  
da praia de Icarai em Niterói, Óleo s/madeira, 26,5 x 41 cm*

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

Catálogo na fonte:

Biblioteca da Academia Brasileira de Letras

B869 Academia Brasileira de Letras

Escolas literárias no Brasil / Coordenação de Ivan Junqueira.

- Rio de Janeiro : Academia Brasileira de Letras, 2004.

LVI, 448 p. ; 21 cm. (Coleção Austregésilo de Athayde, 23 -  
Tomo I)

ISBN 85-7440-082-3

I. Literatura brasileira - História e crítica. I. Título. II. Série

# Sumário

Apresentação – <i>Ivan Junqueira</i> .....	IX
Conferencistas .....	XI

## TOMO I

<i>BARROCO</i> .....	I
O Barroco ontem e hoje – <i>Sergio Paulo Rouanet</i> .....	3
O Barroco e o Barroco brasileiro – <i>Ildásio Tavares</i> .....	21
As máscaras barrocas de Gregório de Matos – <i>Adriano Espínola</i> .....	43
O modo sacramental nos Sermões do Padre Antônio Vieira – <i>Alcir Pécora</i> .....	67
Barroco, barrocos – <i>Eduardo Portella</i> .....	109
<i>ARCADISMO</i> (Escola Mineira).....	117
Basilio da Gama e Santa Rita Durão – <i>Oscar Dias Corrêa</i> .....	119
O Arcadismo e o Brasil – <i>Domício Proença Filho</i> .....	163
A vida e a obra de Tomás Antônio Gonzaga – <i>Leticia Malard</i> .....	183
Cláudio Manuel da Costa: identidade e fontes textuais – <i>Melânia Aguiar</i> .....	203

A consciência sócio-estética do Arcadismo em Silva Alvarenga – <i>Pedro Lyra</i> .....	225
<b>ROMANTISMO</b> .....	<b>249</b>
Romantismo: cisões e decisões da Modernidade – <i>Eduardo Portella</i> .....	251
Sobrenatureza: o mundo como organismo – <i>Leonardo Fróes</i> .....	265
Os sexos do anjo – <i>Antonio Carlos Secchin</i> .....	291
Poesia e filosofia no Romantismo – <i>Ronaldes de Melo e Souza</i> .....	301
A verdadeira língua do Brasil – <i>Josué Montello</i> .....	343
<b>REALISMO/NATURALISMO</b> .....	<b>355</b>
O Realismo sem adjetivos – <i>Eduardo Portella</i> .....	357
Literatura e homem sem transcendência – <i>Nelly Novaes Coelho</i> .....	363
O realismo na obra de Machado de Assis – <i>Alfredo Bosi</i> .....	375
Realismo e Naturalismo – <i>Nelson Mello e Souza</i> .....	403
A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo – <i>Sergio Paulo Rouanet</i> .....	425

# Apresentação

Conquanto tenham cobrado maior viço a partir de 2001, as conferências temáticas remontam, na história recente da Academia Brasileira de Letras, ao período da presidência da Acadêmica Nélida Piñon, que, durante o seu mandato, de meados de 1996 ao fim de 1997 – ano em que se comemorou o centenário da Casa de Machado de Assis –, organizou um ciclo em que se lembraram os poetas, os romancistas, os contistas, os historiadores, os juristas, os filólogos, os cientistas sociais, os políticos, os filósofos, os médicos, os dramaturgos, os cientistas, os jornalistas e os educadores. Os textos dessas conferências foram depois reunidos no volume *Cem anos de cultura brasileira*, que se deu à estampa em 2002, na Coleção Afrânio Peixoto da ABL.

O mesmo destino têm agora as conferências que foram pronunciadas na Academia entre 2001 e 2003, sob minha coordenação quando secretário-geral da instituição e que tiveram como temas as grandes escolas literárias brasileiras que floresceram entre os séculos XVII e XX. Esses ciclos temáticos de palestras abrangem, nos dois tomos da publicação que ora se dá a lume sob o título de *Escolas literárias no Brasil*, o Barroco, o Arcadismo (incluindo-se aqui a Escola Mineira), o Romantismo, o Realismo-Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo, o Modernis-

mo e os movimentos de vanguarda que surgiram no país a partir da década de 1950, como o Surrealismo, o Concretismo, o Neoconcretismo, a Instauração-Práxis e outras vertentes estéticas que aqui se desenvolveram, ao lado das aporias da arte contemporânea, durante o período da baixa modernidade ou, como querem alguns, da modernidade tardia ou pós-modernidade.

O principal objetivo desses ciclos temáticos, ao longo dos quais expuseram seus pontos de vista não apenas os acadêmicos, mas também diversos e ilustres convidados, foi o de promover uma ampla e funda reflexão estético-historiográfica sobre o que significaram tais escolas e movimentos para a evolução da literatura brasileira. Neles se discutiram não somente os ideários estéticos ou doutrinas de cada escola ou movimento, mas também sua contribuição para a literatura que se escrevia na época em que prosperaram, o papel que desempenharam seus arautos ou corifeus e o legado que deixaram para os que hoje se consagram à arte de escrever.

Esses ciclos de conferências são ainda muito importantes na medida em que neles, durante cerca de três anos, procedeu-se a uma revisão crítica de quase toda a nossa herança literária à luz de uma abordagem por assim dizer ecumênica, já que se ocuparam dos temas escolhidos poetas, ficcionistas, ensaístas, críticos e historiadores da literatura de distintos matizes e concepções estéticas. Julgamos que a Academia Brasileira de Letras viveu durante esses anos uma de suas mais ricas e fecundas experiências. E é com indisfarçado orgulho que entregamos ao leitor a memória documental, mas ainda viva, do que foram esses momentos de debate e de reflexão sobre a literatura que um dia se escreveu entre nós.

IVAN JUNQUEIRA  
Presidente

# Conferencistas

∞ ADRIANO ESPINOLA

Nasceu em Fortaleza (CE) em 1.º de março de 1952. Fez os estudos regulares em Fortaleza. Concluiu o último ano do 2.º grau nos Estados Unidos, na Huntington High School, em Nova York (1970-1971). De volta, estudou Letras na Universidade Federal do Ceará e se formou em 1975. Desde 1976 leciona Língua Portuguesa e Literatura na Universidade de Fortaleza (Unifor). Lecionou, de 1989 a 1991, na Université Stendhal Grenoble III, na França. Mestre em Poética (1989) e Doutor em Literatura Brasileira (1999) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é também professor na Universidade Federal do Ceará.

A sua poesia tem interesse social e popular. Publicou os livros de poesia *A cidade* (1976), *Fala, favela* (1981, 2.ª ed., 1998), *O lote clandestino* (1982, 2.ª ed., 2002), *Trapézio* (1984), *Táxi ou poema do amor passageiro* (1986), *Metrô* (1993), *Em trânsito – táxi/metrô* (1996), *Beira-Sol* (1997), e o ensaio *As artes de enganar: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos*, tese de doutorado (2000). Prepara o relançamento do livro de poesia *Trapézio* e outro de ensaios literários, *Casa-grande & Pasárgada*.

Seu livro *Táxi ou poema do amor passageiro* foi vertido por Charles Perrone para o inglês e lançado, em 1992, pela Garland Publishing, na coleção *World Literature in Translation*, em Nova York e Londres.

Participa de várias antologias nacionais e estrangeiras, tendo poemas seus traduzidos já para o inglês, francês, italiano e espanhol.

Como escritor convidado, participou do Festival Internacional de Poesia do Mundo Latino (Bucareste, 1997), do 18.º Salão do Livro (Paris, 1998) e do Congresso Brasil-Portugal (Porto, 2000).

#### ALVES ROMÃO DE SANT'ANA

Nasceu em Belo Horizonte (MG) em 27 de março de 1937. Diplomou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1962), doutor em Literatura Brasileira (1969). Professor da Universidade Federal de Minas Gerais, da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Deu cursos nas Universidades de Los Angeles, Texas, Colônia, Aix-en-Provence, e fez conferências na Dinamarca, Espanha, Portugal, Canadá, México, Argentina, Chile, entre outros países.

Nos anos 60, teve participação ativa nos movimentos que transformaram a poesia brasileira, interagindo com os grupos de vanguarda e construindo sua própria linguagem e trajetória, e nos 70, na direção do Departamento de Letras e Artes da PUC/RJ, organizou a pós-graduação em Literatura Brasileira. Criou a "Expoesia", que deu novos rumos à poesia brasileira.

Trouxe ao Brasil conferencistas estrangeiros, como Michel Foucault, realizando uma série de encontros nacionais de professores, escritores e críticos literários.

Presidente da Biblioteca Nacional de 1990 e 1996, realizou sua modernização, informatizando-a, ampliou seus edifícios e lançou progra-

mas de alcance nacional e internacional. Criou o Sistema Nacional de Bibliotecas, que reúne 3.000 instituições, e o Programa de Promoção da Leitura (Proler). Lançou a revista *Poesia Sempre*, de circulação internacional, tendo organizado números especiais sobre a América Latina, Portugal, Espanha, Itália, França e Alemanha.

Recebeu vários prêmios nacionais: Cidade de Belo Horizonte (1962), Mário de Andrade – INL (1970), Estado de Guanabara (1971), UBE-Rio (1971), Jabuti (1976), Fundação Cultural do Distrito Federal (1977). Condecorações: Conselho da Ordem do Rio Branco (1991), Medalha Tiradentes, da Assembléia do Estado do Rio de Janeiro (1993), Medalha da Inconfidência-Tiradentes, do Governo do Estado de Minas Gerais (1994). Foi jurado de uma série de prêmios internacionais, como o Prêmio Camões (Portugal/Brasil) e Prêmio Rainha Sofia (Espanha), entre outros.

Sua obra inclui cerca de 30 livros de ensaios, poesia e crônicas, dentre os quais: *O desemprego do poeta*, crítica (1962), *Canto e palavra*, poesia (1965), *Drummond, o gauche no tempo*, poesia-ensaio (1972), *Análise estrutural de romances brasileiros*, ficção-crítica (1973), *Inter-relacionamento das ciências da linguagem*, ensaio (1974), *Poesia sobre poesia* (1975), *Por um novo conceito de literatura brasileira*, história literária (1977), *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*, poesia (1978), *Música popular e moderna poesia brasileira*, história literária (1978), *Que país é este? e outros poemas*, poesia (1980), *O canibalismo amoroso*, ensaio (1984), *Paródia, paráfrase & cia.*, ensaio (1985), *A catedral de Colônia*, poesia (1987), *A poesia possível (poesia reunida)* (1987), *O imaginário a dois*, antologia de poesia (1987), e *Agosto, 1991: estávamos em Moscou*, ensaio (1991), ambos com Marina Colasanti, *O lado esquerdo do meu peito*, poesia (1992), *Epitáfio para o século XX*, antologia poética (1997), *De que ri a Mona Lisa?*, ensaio (1997), *Barroco, alma do Brasil*, ensaio (1997), A

*grande fala e Catedral de Colônia*, poesia (1998), *Textamentos*, poesia (1999), *O Barroco: do quadrado à elipse*, ensaio (2000), *Que fazer de Ezra Pound?*, ensaio (2003), *Desconstruir Duchamp*, ensaio (2003).

Poemas de Affonso Romano de Sant'Anna estão publicados em dezenas de antologias, livros e revistas no exterior.

 Professor livre-docente de Literatura na Unicamp, onde leciona desde 1977. Autor de estudos sobre literatura colonial brasileira, crítico e colaborador de jornais e revistas, no Brasil e no exterior. Entre suas publicações destacam-se: *Teatro do Sacramento* (Edusp/Editora da Unicamp, 1994), *Máquina de gêneros* (Edusp, 2001), *As excelências do governador*, organizador, com Stuart Schwartz (Companhia das Letras, 2002), *Rudimentos da vida coletiva* (Ateliê, 2003).

É um dos maiores especialistas brasileiros na obra do Padre Vieira, de quem organizou várias antologias comentadas e dois volumes de *Sermões* (Hedra, 2000/2001). Organizou obras de autores italianos dos séculos XVI e XVII: *O cortesão*, de Baldassare Castiglione, *Galateo*, de Giovanni Della Casa, *A dissimulação honesta*, de Torquato Accetto, *Da infinidade do Amor*, de Tullia D'Aragonna, e a antologia *A Arte de Conversar*, que reúne escritos franceses seiscentistas. Recentemente organizou a obra reunida de Hilda Hilst.

 Nasceu em São Paulo (SP) em 26 de agosto de 1936. Descendente de italianos, logo depois de se formar em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), em 1960, recebeu uma bolsa de estudos na Itália e ficou dois anos em Florença. De volta ao Brasil, assumiu a cadeira de

Língua e Literatura Italiana na USP, ali lecionando durante dez anos. Em 1964, escreveu a tese *A narrativa de Pirandello*. Seis anos mais tarde, doutorou-se com a tese *Mito e poesia em Leopardi*.

Embora professor de Literatura Italiana, Bosi voltou-se para o estudo da literatura brasileira, o que o levou a escrever obras de referência como *Pré-Modernismo* (1966) e *História concisa da Literatura Brasileira* (1970).

Desde 1972, dedica-se ao ensino de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, da qual é professor titular de Literatura Brasileira nos cursos de graduação, mestrado e doutorado. Ocupou a Cátedra Brasileira de Ciências Sociais Sérgio Buarque de Holanda da Maison des Sciences de l'Homme.

Foi vice-diretor do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1987 a 1997. Nesse último ano, em dezembro, passou a ocupar o cargo de diretor. Entre outras atividades no IEA, coordenou o Programa Educação para a Cidadania (1991-96), integrou a comissão coordenadora da Cátedra Simón Bolívar (convênio entre a USP e a Fundação Memorial da América Latina) e coordenou a Comissão de Defesa da Universidade Pública (1998).

É autor de *Pré-Modernismo* (1966), *História concisa da Literatura Brasileira* (1970), *O conto brasileiro contemporâneo* (1975), *A palavra e a vida*, em colaboração com o Prof. Rodolfo Ilari (1976), *O ser e o tempo da poesia* (1977); *Araripe Jr. – Teoria, crítica e história literária* (1978), *Machado de Assis*, em colaboração com J. C. Garbuglio (org.), Mário Curvelo e Valentim Facioli (1982), *Reflexões sobre a arte* (1985), *Céu inferno: ensaios de crítica literária e ideológica* (1988), *Dialética da colonização* (1992), *Leitura de poesia* (1996), *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999), *Literatura e resistência* (2001). Editor da revista *Estudos Avançados* desde 1989.

Ganhou o prêmio Melhor Ensaio da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1977, por *O ser o tempo da poesia*, e, em 1992, por *Dialética da colonização*. Por este livro também recebeu, em 1993, o Prêmio Casa-Grande & Senzala, conferido pela Fundação Joaquim Nabuco. Em 1992, recebeu a distinção Homem de Idéias, conferida pelo *Jornal do Brasil*, e a Medalha Cristoforo Colombo, concedida pela Associação de Lígures do Mundo aos estudiosos brasileiros da cultura italiana; em 1993, o Prêmio Jabuti para melhor obra de Ciências Humanas, da Câmara Brasileira do Livro.

#### VIDA ACADÊMICA

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 10 de junho de 1952. É doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982). Professor de Literatura Brasileira das Universidades de Bordeaux (1975-1979), Roma (1985), Rennes (1991), Mérida (1999) e da Faculdade de Letras da UFRJ, onde foi aprovado (1993), por unanimidade, com nota máxima, em concurso público para professor titular.

Proferiu conferências, palestras e participou de mesas-redondas em 15 estados brasileiros e nos seguintes países: Argentina, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Israel, Itália, México, Portugal e Venezuela. É membro de editorias ou conselhos científicos e editoriais, no Brasil e no exterior, sobretudo de periódicos de investigação literária.

Recebeu 15 prêmios literários nacionais, destacando-se: 1º lugar, categoria “ensaio”, do Instituto Nacional do Livro (1983); Prêmio Sílvio Romero, da Academia Brasileira de Letras, 1985, ambos para *João Cabral: a poesia do menos*; Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional (2002); Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (2003); prêmio nacional do PEN Clube do Brasil (2003), atribuídos a *Todos os ventos* como melhor livro de poesia.

É membro titular de PEN Clube do Brasil (eleito em 1995); recebeu a Medalha Cruz e Sousa, do Governo de Santa Catarina (1998); a Medalha João Ribeiro, da União Brasileira de Escritores (1999); e a Medalha Carlos Drummond de Andrade, da União Brasileira de Escritores (2002).

Foi eleito em 3 de junho de 2004 para a Cadeira nº 19 da Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Marcos Almir Madeira.

Obras publicadas – crítica e ensaio: *João Cabral: a poesia do menos* (1987. 2ª ed. rev. ampliada, 1999), *Poesia e desordem* (1996), *Cruz e Sousa, o desterro do corpo* (1998), *Um mar à margem: o motivo marinho na poesia brasileira do Romantismo* (2000), *Escritos sobre poesia & alguma ficção* (2003), *Memórias de um leitor de poesia* (2004).

Poesia: *A ilha* (1971, plaquete fora do comércio), *Ária de estação* (1973), *Elementos* (1983), *Diga-se de passagem* (1988), *Poema para 2002* (2002, livro-objeto fora do comércio, tiragem de 50 exemplares), *Todos os ventos* (2002).

Ficção: *Movimento*, novela (1975).

Organização de edições: *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Organização, seleção, introdução e notas (1985. 9ª ed. 2003), *Primeiros poemas de João Cabral de Melo Neto*. Organização e introdução (1990), *Obra poética de Júlio Salusse*. Organização, introdução e estabelecimento de texto (In: Anais da Biblioteca Nacional, vol. 113, 1993, pp. 149-188), *A problemática social na literatura brasileira*. Organização e introdução (1993), *Agenda permanente da literatura brasileira*. Consultoria (Fundação Biblioteca Nacional, 1993), *Antologia da poesia brasileira* (edição bilíngüe). Organização, seleção, introdução e notas (Pequim: Embaixada do Brasil, 1994), *Antologia poética de Castro Alves*. Organização, seleção e introdução (FUNARTE, 1997), *Machado de Assis – uma revisão*. Organização (com

José Maurício Gomes de Almeida e Ronaldo de Melo e Souza) e ensaio (1998), *Poesia completa de Cecília Meireles* (edição do centenário). Organização, introdução e estabelecimento de texto. 2 vols. (2001), *Piedra fundamental – poesía y prosa de João Cabral de Melo Neto*. Seleção e posfácio (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2002), *Poesia reunida de Mário Pederneiras*. Organização, introdução, estabelecimento de texto, elaboração de glossário e levantamento bibliográfico (2004).

#### CARLOS NEJAR

Nasceu em Porto Alegre (RS) em 11 de janeiro de 1939. Publicou *Sélesis*, seu primeiro livro de poesia, em 1960. No mesmo ano trabalhou como colaborador da página literária Nossa Geração do jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre. Formou-se bacharel em Direito pela PUC-RS em 1962. Entre 1966 e 1974 foi professor da rede pública estadual em Itaqui (RS), e promotor de justiça em várias cidades do interior gaúcho, além de procurador da Justiça em Porto Alegre.

Principais obras: *Sélesis* (1960), *Livro de Silbion* (1963), *Livro do tempo* (1965), *O campeador e o vento* (1966), *Danações* (1969), *Ordenações* (1971), *Canga (Jesusaldo Monte, 1971)*, *Casa dos arreios* (1973), *O poço do calabouço* (1974), *Árvore do mundo* (1977), *O chapéu das estações* (1978), *Os vivos* (1979), *Um país, o coração* (1980), *Obra poética I* (1980), *Fausto, as Parcas, Joana das Vozes, Miguel Pampa e Ulisses* (1983), *Livro de gazéis* (1984), *Memórias do porão* (1985), *Meus estimados vivos* (primeiro livro de poemas em papel reciclado no Brasil, com ilustrações de Jorge Solé, 1989), *A idade da aurora* (1990), *Amar: a mais alta constelação* (1991), *Elza dos pássaros ou a ordem dos planetas* (1993), *Sinón Vento Bolívar* (bilíngüe, espanhol-português, trad. Luis Oviedo, 1993), *Arca da aliança* (1995),

*Tratado de bom governo* (2004), todos de poesia. Obras reunidas: *De Sélesis a Danações* (1975), *A genealogia da palavra* (1989), *Minha voz se chama Carlos* (1994), *Aquém da infância* (1995), *Os dias pelos dias* (1997), *Sonetos do Paiol, ao Sul da Aurora* (1997), *Os melhores poemas de Carlos Nejar*, seleção e prefácio de Léo Gilson Ribeiro (1998), *Viventes e os novos Viventes*, seguido de *Livro das Bestas e dos Insetos* (1999). É também autor de romances e novelas e de reflexões sobre a arte contemporânea. No ano de 2000, o poeta Nejar comemorou 40 anos de Poesia.

Traduziu *Ficções* de Jorge Luis Borges (Porto Alegre: Globo, 1970). Atualmente traduz (para a mesma editora, agora sediada em São Paulo) o vol. I das *Obras Completas* do grande escritor argentino, de quem Carlos Nejar é um dos primeiros tradutores no Brasil e profundo conhecedor da criação borgiana. Dele traduziu também o *Elogio da sombra*, em parceria com Alfredo Jacques (1971). Do poeta chileno Pablo Neruda traduziu *Memorial de Ilha Negra* (De onde nasce a chuva) (1980); *Cem sonetos de amor* (1979) e *As uvas e o vento* (1980).

É membro do PEN Clube do Brasil, na vaga de Raul Bopp. Participou como jurado do Prêmio Casa das Américas, em 1990, e do Prêmio Camões, em 1997. Escolhido entre os “vinte poetas fundamentais do Brasil”, por eleição de mais de cem personalidades da Fundação Biblioteca Nacional, para uma antologia na coleção “Poesia Sempre”.

Detém o prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo (1996); Troféu Francisco Igreja, da UBE (1991); Prêmio Luiza Cláudio de Souza, do PEN Clube do Brasil (1977); Prêmio Érico Veríssimo, da Câmara Municipal de Porto Alegre (1981); Prêmio Fernando Chinaglia, da UBE (1974); Jorge de Lima, do Instituto Nacional do Livro (1971).

Na área do livro infanto-juvenil, arrebatou o Prêmio Monteiro Lobato, com *Era um vento muito branco* (1987), e o Prêmio da Associação

de Críticos Paulistas de Arte com o livro *Zão* (1989). Nessa mesma linha publicou ainda *O grande vento*, com ilustrações de Cristiano Chagas (1998).

É autor de *Teatro em versos*: Miguel Pampa, Fausto, Joana das Vozes, Ulisses, As Parcas, Favo Branco (*Vozes do Brasil*), Pai das Coisas, Auto do Juízo Final – Deus não é uma andorinha (Rio de Janeiro, Funarte, 1998).

Apreciado pela crítica como “o poeta do pampa brasileiro” ou da “condição humana”, como bem assinalou Jacinto do Prado Coelho, Carlos Nejar usufruiu de crescente reputação no estrangeiro, com poemas traduzidos em diversos idiomas e estudado nas principais universidades do Brasil e do exterior. Procurador de Justiça no Rio Grande do Sul, agora aposentado, continua, como ele mesmo diz, “procurador de almas”.

#### CLAUDIO VEIGA

Nasceu em Salvador (BA) em 28 de maio de 1927. Diplomado em Letras (1953), doutor em Letras (1956) pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Fez viagens à França, para especialização na *École de Préparation et de Perfectionnement des Professeurs de Français à l'Étranger* e na Sorbonne (1950-1952), no Centre de Philologie Romane da Universidade de Estrasburgo (1966-1967) e para pesquisa em arquivos de Paris e Ruão (1975). Mediante concurso, é catedrático de Francês do Colégio Estadual da Bahia e professor titular de Língua e Literatura Francesa do Instituto de Letras da UFBA, da qual hoje é professor emérito.

Foi diretor-geral do Colégio Estadual da Bahia (1960-1962 e 1966), diretor do Instituto de Letras da UFBA (1977-1981). É membro da Academia de Letras da Bahia e seu atual presidente.

Ensaísta, crítico literário, biógrafo e tradutor, publicou trabalhos sobre a língua e a literatura francesa: *Das pequenas cartas de Pascal*, ensaio (1954), *Aspectos de Pascal escritor*, ensaio (1959), *Vestibular de francês*, didático (1964), *Gramática nova do francês*, didático (1965), *Castro Alves guia da Catedral*, ensaio (1966), *Introdução à poesia francesa*, ensaio (1970), *Camões e Ronsard*, crítica literária (1972), *Ode aos deuses de julho – A liberdade guiando o povo*, poesia (1973), *Aproximações – Estudos de literatura comparada*, crítica literária (1979), *Um soldado de Napoleão*, biografia (1979), na qual estudou o escritor Caetano Moura, que, radicado na França, foi médico militar nas guerras napoleônicas, *Sete tons de uma poesia maior* (1984), em que estuda o simbolista Arthur de Salles, *Um brasileiro francês: Philéas Lebesgue* (1998), livro premiado pela Academia Brasileira, em que pesquisou a atuação de Philéas Lebesgue, colaborador do *Mercure de France*, que verteu para o francês poetas e romancistas brasileiros, *O poeta Pethion de Villar* (2001), uma figura romanesca, em que apresenta uma figura que se distingue como poeta e personagem.

Traduziu para o português autores românticos, o romance unanimista de Jules Romains *Morte de alguém* (1995) e poetas franceses do século IX ao século XX, para a *Antologia da poesia francesa* (1ª edição, 1991; 2ª edição, 1999), trabalho premiado pela Academia Francesa.

#### DOMÍCIO PROENÇA FILHO

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 25 de janeiro de 1936. Doutor em Letras e livre-docente em Literatura Brasileira, professor de Língua Portuguesa durante mais de 35 anos em várias universidades, entre elas a UFRJ e a PUC-RJ, e em estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Professor titular convidado (*Gastprofessor*) na Universidade de Colônia, Alemanha. Professor titular de Literatura Brasileira da Univer-



sidade Federal Fluminense, aposentado, e Professor Emérito da mesma Universidade.

Crítico literário, poeta, romancista, contista, antologista, pesquisador, administrador educacional e promotor cultural. Autor de *Um romance de Adonias Filho*, tese (1974), *Estilos de época na literatura* (1978); *O cerco agreste* (1979), *O livro do seminário* (1982), *Os melhores contos de Machado de Assis*, organização e seleção (1984), *Dionísio esfacelado: Quilombo dos Palmares*, poesia (1984), *Literatura brasileira. Ensaios I: crônica, teatro, crítica* (1986), *Literatura brasileira. Ensaios II: romance, conto, poesia* (1986), *Oratório do Inconfidente*, poesia (1989), *Breves estórias de Vera Cruz das Almas*, ficção (1991), *Estória da mitologia – O cotidiano dos deuses*, ficção (1995), *A poesia dos Inconfidentes*, org. (1996), *Pequena antologia didática de Rubem Braga*, org. (1997) *Capitu – Memórias póstumas*, romance (1998), *A linguagem literária*, ensaio (1999), *Pós-Modernismo e literatura*, ensaio (1999), *Eu, Zeus*, ficção (2000), *Nós, as deusas do Olimpo*, ficção (2000), *Os deuses, menos o pai*, ficção (2000).

Foi diretor de texto da *Enciclopédia Século XX*, 4 volumes publicados pelas editoras J. Olympio e Expressão e Cultura, e subsecretário de Educação e Cultura da Cidade do Rio de Janeiro. É membro da Academia Brasileira de Filologia, do PEN Clube do Brasil, da Associação Brasileira de Literatura Comparada e de outras entidades culturais.

 EDUARDO PORTELLA

Nasceu em Salvador (BA) em 8 de outubro de 1932. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, em 1955. De 1952 a 1954, concomitante ao curso de Direito, fez estudos em instituições européias de ensino superior. Em Madri, estudou Filologia, Romanística, Crítica Literária e

Estilística com Dámaso Alonso e Carlos Bousoño, e Filosofia com Xavier Zubiri e Julián Marías. Estreou em livro, em 1953, com *Aspectos de la poesía brasileña contemporánea*, tese apresentada nas I Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana, em Salamanca. Em Paris, freqüentou as aulas de Bataillon, no Collège de France, e aulas na Sorbonne. Em Roma, na Faculdade de Letras, assistiu a aulas de Giuseppe Ungaretti, sobre Literatura Italiana.

Em 1956, no Rio de Janeiro, foi nomeado Técnico de Educação, do Ministério da Educação e Cultura. Desde então, ocupou inúmeros cargos: Chefe de Gabinete do Secretário de Educação, Estado da Guanabara, em 1960-61; Diretor Executivo do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos da Presidência da República, em 1961-64; Diretor do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, em 1968-71; Diretor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1978; Ministro de Estado da Educação, Cultura e Esportes, em 1979-80, no Governo João Figueiredo; Coordenador do Comitê Educação, Cultura e Comunicação – Comissão de Estudos Constitucionais da Presidência da República, em 1985-86; Membro do Conselho Federal de Cultura, em 1985-95; Presidente do Conselho Federal de Cultura, em 1985-1988; Secretário de Estado da Cultura, Rio de Janeiro, em 1987-88; Diretor Geral Adjunto da UNESCO, Paris, em 1988-93; Presidente da Conferência Geral da UNESCO, Paris, em 1998-99; Presidente da Fundação Biblioteca Nacional, de 1996 a 2000.

Professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – 1969; Professor titular de Teoria Literária – 1976; Professor catedrático, Departamento de Ciência da Literatura, da UFRJ – desde 1976; recebeu o título de Professor Emérito, da Faculdade de Letras da UFRJ – 1999.

Fundador e diretor da revista *Tempo Brasileiro* e diretor cultural das Edições Tempo Brasileiro, desde 1962.



Recebeu o Prêmio Golfinho de Ouro, Museu da Imagem e Som (1959), Prêmio Crítica Literária, Academia Brasileira de Letras (1959), Prêmio Renovação, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (1959), Prêmio Fernando Chinaglia, União Brasileira de Escritores (1971), Prêmio de Ensaio para conjunto de Obra, PEN Club do Brasil (1987).

É membro da Hispanic Society of America (Nova York), Academia Brasileira de Letras e Academia Brasileira de Educação (Rio de Janeiro), Instituto de Ciencias del Hombre (Madri), Académie Européenne des Arts, des Sciences et des Lettres (Paris), Casa de América (Madri), Societé Européenne de Culture (Venezia), Societé des Amis de Míguel de Montaigne (Paris).

Proferiu conferências em encontros e seminários realizados no Brasil e no exterior (América Latina, Europa e Estados Unidos), em universidades brasileiras e estrangeiras, como as realizadas a convite do Governo alemão em 1970, 1976 e 1984, tendo por tema principal a cultura brasileira, literatura e sociedade, desenvolvimento, globalização e identidades nacionais.

Além de sua ação permanente nos campos da educação, ciência e cultura, Eduardo Portella tem exercido a crítica literária, através de colaboração regular em jornais e revistas especializadas, brasileiras e estrangeiras. Colaborou no *Correio da Manhã*, *Jornal de Letras*, *Jornal do Commercio*.

Obras publicadas: *Aspectos de la poesía brasileña contemporánea* (1953), *Dimensões I* (1958. 3ª ed., revista e diminuída, 1977), *José de Anchieta* (1959), *Dimensões II* (1959), *Política externa e povo livre* (1961), *Nota prévia a Cruz e Sousa* (1961), *África: colonos e cúmplices* (1961), *Literatura e realidade nacional* (1962), *Dimensões III* (1965), *Teoria da comunicação literária* (1970), *Fundamento da investigação literária* (1970), *Teoria literária*, organizador (1975), *O paradoxo romântico* (1976), *Vanguarda e cultura de massa* (1976), *A letra viva da*

*Universidade* (1978), *Educação brasileira: opção social* (1980), *Educação e Estado* (1980), *Retrato falado da educação brasileira* (1980), *Universidade, agente de qualidade* (1980), *Democracia transitiva* (1983), *Confluências: manifestações da consciência comunicativa* (1983), *O intelectual e o poder* (1983), *Brasil à vista* (1983), *Ação cultural e diferença nacional* (1987), *Un autre partage e Entre savoirs. Interdisciplinarité en acte: enjeux, obstacles, résultats*, com vários autores (Paris, 1992).

∞ FERREIRA GULLAR

Nasceu em São Luís (MA) em 10 de setembro de 1930. Interessou-se desde cedo pelo jornalismo, tendo sido locutor de rádio em sua cidade natal. Lá publicou o seu primeiro livro de poemas, *Um pouco acima do chão* (1949), premiado em concurso de poesia do *Jornal de Letras*. Aos 21 anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde passou a colaborar em jornais e revistas, também como crítico de arte.

Em 1954, publicou *A luta corporal*, abrindo caminho para o movimento da poesia concreta, do qual participou na fase inicial.

Em 1958, publicou *Poemas neoconcretos* e liderou o Grupo Neoconcretista do Rio, cujo manifesto redigiu e cujas idéias fundamentais expressou no ensaio *Teoria do não-objeto* (1959).

Em 1961, voltou-se para o movimento de cultura popular, integrando o Centro Popular de Cultura da UNE, do qual era presidente quando sobreveio o golpe militar de 1964. Perseguido e exilado, mora em Paris e Buenos Aires. A partir de 1962, a poesia de Gullar reflete a necessidade moral de lutar contra a injustiça social e a opressão, mas sem abandonar os temas existenciais e líricos.

Recomeça seu caminho poético com poemas de cordel e, mais tarde, reelabora a linguagem até alcançar a complexidade dos poemas que



constituem *Dentro da noite veloz*, editado em 1975. Em 1964, publica o ensaio *Cultura posta em questão* e, em 1969, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, em que propõe um novo conceito de vanguarda estética.

O teatro de Gullar, como seus versos, são sensíveis à problemática do homem. Teve diferentes parceiros: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966) com Oduvaldo Vianna Filho; *A saída? Onde fica a saída?* (1967), com Armando Costa e A.C. Fontoura; *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968), com Dias Gomes. Em 1979, edita a peça *Um rubi no umbigo*.

Forçado a exilar-se em 1971, vai para Buenos Aires. Publica *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976). De volta ao Brasil, publica *Na vertigem do dia* (1980), *Toda poesia/1950-1980* (1980), *Poesias* (1982), *Os melhores poemas* (1983) e *Crime na flora ou ordem e progresso* (1986), *Barulhos* (1987), *Poemas escolhidos* (1989), *Formigueiro* (1991), *Muitas vozes* (1999) e *Um gato chamado gatinho* (2000).

Outros ensaios sobre arte e literatura: *Augusto dos anjos ou Morte e vida nordestina* (1976), *Uma tentativa de compreensão: arte concreta, arte neoconcreta – uma contribuição brasileira* (1977), *Uma luz no chão* (1978), *Sobre arte* (1982), *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (1985), *Indagações de hoje* (1989) e *Argumentação contra a morte da arte* (1993), livro em que questiona a validade de certas manifestações do vanguardismo contemporâneo.

Recebeu vários prêmios de teatro e literatura. Alguns deles: Prêmio Molière de Teatro (1966); Prêmio Escritor do Ano da Câmara Brasileira do Livro (1977); Prêmio Intelectual do Ano, do Instituto de Arquitetos do Brasil (1977); Prêmio Mambembe, da Fundação Nacional de Artes Cênicas (1982); Prêmio Molière, de tradução (1985); Prêmio Jabuti de Poesia (1999); Prêmio Alphonsus de Guimaraens de Poesia da Biblioteca Nacional (1999); Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

FLORIANO MARTINS

Nasceu em Fortaleza (CE) em 30 de junho de 1957. Poeta, ensaísta, teatrólogo, tradutor e editor, fundador do Grupo Siritirá de literatura, tem se dedicado, em particular, ao estudo da literatura hispano-americana, sobretudo no que diz respeito à poesia.

Obras publicadas: *Composição*, poesia (1976), *Ruínas do silêncio*, poesia (1978), *Nenhuma correnteza inaugura minha sede*, poesia (1979), *Di versos em versos*, poesia (1981), *O amor pelas palavras*, poesia (1982), *As contradições terríveis*, poesia (1987), *O lugar do encontro*, com Lauro Maciel Júnior (1988), *Cinzas do sol*, poesia (1991), *Sábias areias*, poesia (1991), *El corazón del infinito. Três poetas brasileiros*, ensaio (traducción de Jesus Cobo). Toledo, Espanha. (1993), *Tumultúmulos*, poesia (1994), *Fúrias do oráculo* (Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto), ensaio (1996), *Para uma leitura de poemas: Alma em chamas*, poesia (1997), *Alma em chamas. Letra e Música* (1998), *Escritura conquistada* (diálogos com poetas latino-americanos), ensaio (1998), *O começo da busca* (Escrituras surrealistas na América Hispânica), ensaio (1998), *Alberto Nepomuceno*, biografia (2000), *Natureza morta*, poesia (2001), *Antonio Bandeira*, biografia (2001), *Extravio de noites*, poesia (2001), *O começo da busca – O surrealismo na poesia da América Latina*, ensaio (2001).

Traduziu *Poemas de amor* (antologia poética), de Federico García Lorca (1998), *Delito por bailar o chá-chá-chá* (contos), de Guillermo Cabrera Infante (1998), *Dois poetas cubanos* (ensaio), de Jorge Rodríguez Padrón (1999), *Três entradas para Porto Rico* (ensaio), de José Luis Veja (2000), *A nona geração* (contos), de Alfonso Peña (2000), *A melhor poesia do mundo* (poetas estrangeiros), trad. de poemas de Federico García Lorca (2001).

Participa de antologias: *A poesia cearense no século XX*, organização, introdução e notas de Assis Brasil (1996), *O talento cearense:*



poesia, organização de Joyce Cavalcante (1996), *Letras ao sol* (Antologia da literatura cearense), organização de Oswald Barroso e Alexandre Barbalho (1998), *Amor nos trópicos* (ensaios e seletas de poemas contemporâneos), organização de Beatriz Alcântara e Lourdes Sarmento (2000).

É organizador de uma Antologia da poesia surrealista em todo o continente americano, para as Ediciones Andrómeda, da Costa Rica; e, juntamente com Maria Estela Guedes, de um volume que reúne textos críticos sobre o Surrealismo em várias partes do mundo, para a Universidade de Lisboa (Portugal).

Com larga trajetória de colaboração à imprensa, no Brasil e no exterior, tem escrito artigos sobre música, artes plásticas e literatura.

Escreveu prefácios a obras de autores portugueses e de língua espanhola. Faz conferências sobre temas latino-americanos: autores malditos e literatura marginal, poetas brasileiros, poetas hispano-americanos, o Surrealismo no Brasil e na América Latina, a condição editorial de algumas revistas de cultura na América Latina.

Como editor, sua experiência estende-se à edição de várias revistas: *Resto do Mundo – Jornal de Cultura* (com Lauro Maciel Jr. e Sérgio Campos), Fortaleza, 1988; *Xilo – Revista de Cultura e Mídia* [com Adriano Espínola], Fortaleza, 1999. Coleção Resto do Mundo. Edições da Agulha/eBooksBrasil. São Paulo, 2001; *Agulha – Revista de Cultura* [com Claudio Willer], Fortaleza, São Paulo – ativa; *Banda Hispânica* – site sobre poesia de língua espanhola; *Jornal de Poesia* – ativa; *Surrealismo: Poesia & Liberdade* [com Maria Estela Guedes], Fortaleza, Lisboa – ativa.

Integra o conselho editorial das revistas *El Artefacto Literario* (Suécia), *Literapia* (Fortaleza) e *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), sendo também correspondente das revistas *Babel*

(Venezuela), *Común Presencia* (Colombia), *Matérika* (Costa Rica) e *Blanco Móvil* (México).

Pertence à União Brasileira de Escritores e à Associação Brasileira de Críticos de Arte.

ILDÁSIO TAVARES

Nasceu na Fazenda São Carlos, às margens do rio Gongogi, município de Pedrinhas (BA), em 25 de janeiro de 1940. Fez os primeiros estudos em Feira de Santana até os nove anos, transferindo-se para Salvador, onde concluiu o curso básico. Bacharel, em 1962, pela Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, nunca exerceu a profissão. Em 1968 licenciou-se em Literatura de Língua Inglesa pela então Faculdade de Filosofia da mesma Universidade.

É professor da Universidade Federal da Bahia, doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Universidade de Lisboa, e Master of Arts in English. Lecionou Português e Literatura Brasileira na Universidade de Illinois (EUA) em 1970-71, onde, ao mesmo tempo, fez mestrado em Literatura Americana e Inglesa. Aposentado como professor de Literatura Portuguesa pela Universidade Federal da Bahia, atualmente é jornalista e conferencista. Reside em Salvador, BA.

Professor, poeta, ensaísta, contista, romancista, dramaturgo. Iniciou a sua atividade literária em 1958, e desde então vem publicando artigos filosóficos e antropológicos sobre a Bahia e a cultura negra, contos e poemas, em jornais e revistas acadêmicas no Brasil e em publicações científicas de Portugal, Espanha, Estados- Unidos e América Latina em geral.

Publicou os romances *Roda de fogo* (1980), *A ninfa* (1993) e *O domador de mulheres* (2003). Como poeta, publicou, mais recente-

mente, *O negro nosso de cada dia* (1998), *Poemas seletos* (1996), *Nove sonetos da Inconfidência* (1997), *Poetas da Bahia* (2001), entre outros. Tem poemas traduzidos e publicados na Argentina, Uruguai, Chile, Bulgária e Estados Unidos. Muitos de seus poemas foram cantados pelos nomes mais ilustres da MPB, como Maria Bethania, Alcione e a dupla Antônio Carlos e Jocaifi.

Recebeu, entre outros, o Prêmio Afrânio Peixoto de Ensaio, da Secretaria de Educação e Cultura da Bahia (1968); Prêmio Poesia do Centenário de Jorge de Lima da Secretaria de Cultura e Esportes do Estado de Alagoas (1993); Prêmio Ribeiro Couto de Obra Publicada, UBE (1998).

#### IVAN JUNQUEIRA

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 3 de novembro de 1934. Ingressou em seguida nas faculdades de Medicina e de Filosofia da Universidade do Brasil, cujos cursos, porém, não chegou a concluir. Iniciou-se no jornalismo em 1963, como redator da *Tribuna da Imprensa*, tendo atuado depois no *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, nos quais foi redator e sub-editor até 1987. Assessor de imprensa e depois diretor do Centro de Informações das Nações Unidas no Rio de Janeiro entre 1970 e 1977, tornou-se mais tarde supervisor editorial da Editora Expressão e Cultura e diretor do Núcleo Editorial da UERJ, além de colaborador da *Enciclopédia Barsa*, *Encyclopaedia Britannica*, *Enciclopédia Delta Larousse*, *Enciclopédia do Século XX*, *Enciclopédia Mirador Internacional* e *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, este último editado pelo CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas. Foi também assessor de Rubem Fonseca na Fundação Rio.

Como crítico literário e ensaísta, tem colaborado em todos os grandes jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais,

bem como em publicações especializadas nacionais e estrangeiras, entre elas *Colóquio Letras*, *Revista do Brasil*, *Senhor*, *Leitura* e *Iberomania*. Em 1984 foi escolhido como a “Personalidade do Ano” pela UBE. Assessor da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacem) de 1987 a 1990, no ano seguinte transferiu-se para a Fundação Nacional de Arte (Funarte), onde foi editor da revista *Piracema* e chefe da Divisão de Texto da Coordenação de Edições, tendo se aposentado do serviço público em 1997. Foi ainda editor adjunto e depois editor executivo da revista *Poesia Sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional.

Conferencista, realizou palestras no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Fortaleza, Manaus, São Luís, Brasília, Recife, Porto Alegre, Florianópolis, Petrópolis, Buenos Aires, Santiago do Chile e Lisboa, onde, em 1994, abriu o Projeto Camões, patrocinado pelo Instituto Camões e a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, ocasião em que ministrou, na Biblioteca Nacional da capital portuguesa, o curso “*A rainha arcaica: uma interpretação mítico-metáforica*”, além de realizar recitais de poesia na Casa de Fernando Pessoa e no Palácio da Fronteira. No ano seguinte voltou a participar do Projeto Camões, tendo proferido conferências em Coimbra, Porto, Vila Real, Lisboa e Ponte de Sor. De 1995 a 1997 tomou parte no Projeto Ponte Poética Rio-São Paulo, de que constavam leituras comentadas de poemas de sua autoria e palestras. Ainda em 1995 recebeu da UFRJ, por unanimidade de votos, o diploma de “notório saber”, tendo ali participado também do ciclo de palestras “Os Poetas”. De 1996 a 1997 participou, como poeta e ensaísta, das “Rodas de Leitura” do CCBB e organizou, naquele último ano, com Moacyr Félix e Leonardo Fróes, as “Quintas de Poesia”, sob o patrocínio da Funarte. Em 1998 foi curador do Programa de Co-Edições da Fundação Biblioteca Nacional, que possibilitou a publicação de 35 títulos de autores das regiões Norte, Nordeste e Sudeste,



onde, entre 2000 e 2003, realizou diversas conferências. Foi Tesoureiro (2001), Secretário-Geral (2002-03) e Presidente da ABL (2004).

É membro titular do PEN Club do Brasil. Recebeu vários prêmios literários: Prêmio Nacional de Poesia, do INL (1981); Prêmio Assis Chateaubriand, da ABL (1985); Prêmio Nacional de Ensaísmo Literário, do INL (1985); Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1991); Prêmio da Biblioteca Nacional (1992); Prêmio José Sarney de poesia inédita, do Memorial José Sarney (1994); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1995); Prêmio Luísa Cláudio de Sousa, do Pen Club do Brasil (1995); Prêmio Oliveira Lima, da UBE (1999); Prêmio Jorge de Lima, da UBE (2000). Em 1998 recebeu a Medalha Cruz e Souza, da municipalidade de Florianópolis, e, em 1999, a Medalha Paul Claudel, da UBE. Em 2002 foi o patrono do IV Concurso Nacional de Poesia Viva, patrocinado pelo jornal *Poesia viva*.

Sua poesia já foi traduzida para o espanhol, alemão, francês, inglês, italiano, dinamarquês, russo e chinês.

Livros publicados – Poesia: *Os mortos* (1965), *Três meditações na corda lírica* (1977), *A rainha arcaica* (1980), *Cinco movimentos* (1982), *O grifo* (1987), *A sagração dos ossos* (1994), (1995), *Poemas reunidos* (1999), *Os melhores poemas de Ivan Junqueira*. Organização e introdução de Ricardo Thomé (2003).

Ensaios: *Testamento de Pasárgada* (antologia crítica da poesia de Manuel Bandeira) (1980), *Dias idos e vividos* (antologia crítica da prosa de não-ficção de José Lins do Rego) (1981), *À sombra de Orfeu* (1984), *O encantador de serpentes* (1987), *Prosa dispersa* (1991), *O signo e a sibila* (1993), *O fio de Dédalo* (1998), *Baudelaire, Eliot, Dylan: três visões da modernidade* (2000).

Traduziu: *Quatro quartetos*, de T. S. Eliot, com introdução e notas (1967), *T. S. Eliot. Poesia*, com introdução e notas (1981), *A obra em negro*, de Marguerite Yourcenar (1981), *Como água que corre*, de Mar-

guerite Yourcenar (1982), *Prólogos. Com um prólogo dos prólogos*, de Jorge Luis Borges (1985), *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, com introdução e notas (1985), *Albertina desaparecida*, de Marcel Proust (1988), *Ensaio*, de T. S. Eliot, com introdução e notas (1989), *De poesia e poetas*, de T. S. Eliot, com introdução e notas (1991), *Poemas reunidos 1934-1953*, de Dylan Thomas, com introdução e notas (1991), *Doze tipos*, de G. K. Chesterton, com introdução e notas (1993), T.S. Eliot. *Poesia completa*, edição bilíngüe (2004).

Suas traduções dos poemas de Baudelaire e de Leopardi constam das edições das obras reunidas desses dois autores, publicadas, respectivamente, em 1995 e 1996 pela Nova Aguilar.

☞ IVAN TEIXEIRA

Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, professor de Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA / USP) e do Curso de Humanidades da mesma Universidade.

É autor de *Fabulemas*, poesia (1973), *Apresentação de Machado de Assis* (Martins Fontes) e *Mecenato pombalino e Poesia Neoclássica* (Edusp). Dedicou-se a edições de clássicos do idioma, tendo editado inúmeras obras de interesse nacional, com edição e prefácio do organizador: *Obras poéticas de Basílio da Gama*; *Missal*, *Broquéis e Faróis*, de Cruz e Sousa; *Poesias*: Olavo Bilac.

Seu livro *Mecenato pombalino e Poesia Neoclássica* recebeu, em 2000, dois prêmios de projeção nacional e internacional: o Jabuti (categoria ensaio) e o LASA Book Prize (Latin American Studies Association), de Pittsburgh, Pensilvânia).



Colabora como ensaísta e crítico literário na grande imprensa de São Paulo e em revistas especializadas.

☞ JOSÉ MAURÍCIO GOMES DE ALMEIDA

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 2 de março de 1941. Diplomado em Economia (1966), doutor em Literatura Brasileira (1980), professor adjunto de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFRJ.

É autor de *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*, tese (1999). Trata-se de um estudo sobre as transformações da ficção regionalista brasileira, do Romantismo à geração de 30.

Nos últimos anos, sua pesquisa vem se concentrando, no campo da narrativa, em autores como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Jorge Amado e Guimarães Rosa, sobre os quais tem vários trabalhos publicados.

☞ JOSUÉ MONTELLLO

Nasceu em São Luís (MA) em 21 de agosto de 1917. Estudou em São Luís do Maranhão, concluindo o seu curso secundário em Belém do Pará, de onde se deslocou, em dezembro de 1936, para o Rio de Janeiro, e aí se especializou em Educação. Inspetor Federal do Ensino Comercial, no Rio de Janeiro (1937). Desde então, desenvolveu intensa atividade profissional, sem descuidar da carreira de escritor e da vida literária e cultural do país. Entre inúmeras atividades exercidas, foi técnico de educação (por concurso de provas e títulos), do Ministério da Educação (1938 a 1971); professor de Organização de Bibliotecas, do Curso Fundamental de Biblioteconomia da Biblioteca Nacional (1945-1947); professor de História da Literatura, do Curso de Biblioteconomia, da Biblioteca Nacional; coordenador dos Cursos da Biblioteca Nacional

(1944); diretor geral da Biblioteca Nacional (nomeado em 1947); professor da Cadeira de Estudos Brasileiros, da Universidade Maior de São Marcos, em Lima, Peru (1953-1955); diretor geral do Museu Histórico Nacional; diretor e fundador do Museu da República (Palácio do Catete); professor da cadeira de Literatura Brasileira, da Universidade de Lisboa (1957); professor da cadeira de História e Literatura Brasileira, da Universidade de Madri (1958); presidente do Conselho Federal de Cultura (1967-1968); embaixador do Brasil junto à UNESCO (1985 a 1989); presidente da Academia Brasileira de Letras (1994 a 1995).

Foi membro do Conselho Federal de Educação (1962-1967); membro do Conselho Federal de Cultura (1967-1989); membro da Comissão Diretora da Casa José de Alencar (Universidade do Ceará); membro da Comissão Machado de Assis (para fixação de textos básicos da literatura brasileira). É Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Maranhão.

É membro da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Maranhense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, da Academia Internacional da Cultura Portuguesa, da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Academia das Ciências de Lisboa, da Academia Portuguesa da História, Catedrático Honorário da Universidade Nacional Maior de São Marcos (Lima, Peru), da Association Internationale des Critiques Littéraires (de Paris), Irmão da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, do Instituto Histórico e Geográfico de Brasília, da União Brasileira dos Escritores, membro honorário da Academia Pernambucana de Letras, sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, membro da Academia Venezuelana de Letras, da Academia Espanhola de História e sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Uruguai.

Prêmios literários: Prêmio “Silvio Romero” de Crítica e História, da Academia Brasileira (1945), para o livro *Histórias da vida literária*; Prêmio “Artur Azevedo” de Teatro, da Academia Brasileira (1947), para o livro *Escola da saudade*; Prêmio “Coelho Neto” de Romance, da Academia Brasileira (1953), para o livro *Labirinto de espelhos*; Prêmio “Paula Brito” de Romance, da Prefeitura do Distrito Federal (1959), para o livro *A décima noite*; Prêmio “Fernando Chinaglia” de Romance, da União Brasileira de Escritores (1965), para o livro *Os degraus do paraíso*; Prêmio “Luiza Cláudio de Souza” de Romance, do Pen Clube do Brasil (1967), para o livro *Os degraus do paraíso*; Prêmio “Intellectual do Ano”, da União Brasileira de Escritores e da Folha de S. Paulo (1971), para *Cais da Sagração*; Prêmio de Romance da Fundação Cultural de Brasília (1972), para *Cais da Sagração*; Prêmio de Romance da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1978), para o romance *Noite sobre Alcântara*; Prêmio Nacional de Romance do Instituto Nacional do Livro (1979), para *Noite sobre Alcântara*; Prêmio “Personagem Literária do Ano 1982”, da Câmara Brasileira do Livro, de São Paulo, pelo seu conjunto de obra; Prêmio Brasília de Literatura para conjunto de obra “1982”, da Fundação Cultural do Distrito Federal (1983), para conjunto de obras; Grande Prêmio da Academia Francesa (1987); Prêmio São Sebastião de Cultura, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro (1994); Prêmio Guimarães Rosa, de prosa, do Ministério da Cultura (1998); Prêmio Ateneu Rotário do Rotary Clube de São Paulo ao ser eleito “Personalidade do Ano” na área de Letras (1997); Prêmio Oliveira Martins, da União Brasileira de Escritores, pela publicação de *Os inimigos de Machado de Assis* (2000); Prêmio Ivan Lins (Ensaio), da Academia Carioca de Letras, pela obra *Juscelino Kubitschek das minhas recordações* (2000).

A bibliografia de Josué Montello inclui romances, ensaios, livros de crônicas, história literária, diários, educação, novela, teatro, bibliotecono-

nia, literatura infantil, além de mais de uma centena de discursos, conferências e prefácios. Vários de seus romances e novelas foram transpostos para o cinema e a televisão. Sua Obra Completa foi publicada pela Aguilar, em três volumes, com uma longa introdução no primeiro volume, “Confissões de um romancista”. A seguir, parte de sua obra publicada:

#### ROMANCES

*Janelas fechadas* (1941), *A luz da estrela morta* (1948), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978), *A coroa de areia* (1979), *O silêncio da confissão* (1980), *Largo do Desterro* (1981), *Aleluia* (1982), *Pedra viva* (1983), *Uma varanda sobre o silêncio* (1984), *Perto da meia-noite* (1985), *Antes que os pássaros acordem* (1987), *A última convidada* (1989), *Um beiral para os bem-te-vis* (1989), *O camarote vazio* (1990), *O baile da despedida* (1992), *A viagem sem regresso* (1993), *Uma sombra na parede* (1995), *A mulher proibida*. In *Romances escolhidos* (1996), *Enquanto o tempo não passa* (1996), *Sempre serás lembrada* (2000).

#### ENSAIOS

*Gonçalves Dias* – Ensaio biobibliográfico (1942), *Histórias da vida literária* (1944), *O Hamlet de Antônio Nobre* (1949), *Cervantes e o moinho de vento* (1950) Título mudado: *Viagem ao mundo do Dom Quixote*. In: *Caminho da fonte* (1959, p. 203-78), *Viagem ao mundo do Dom Quixote* (1983), *Fontes tradicionais de Antônio Nobre* (1953), *Ricardo Palma, clássico da América* (1954), *Artur Azevedo e a arte do conto* (1956), *Estampas literárias* (1956), *A oratória atual do Brasil* (1959), *Caminho da fonte* (1959), *Ford, o mágico dos automóveis*. In: *Grandes vocações* (1960, v. 2), *O Presidente Machado de Assis* (1961), 2ª ed. edição para cegos – Gravação em cassetes do *Livro falado* (1978), *Santos de casa* (1966), *Uma afinidade de Manuel Bandeira: Vicente de Carvalho* (1967), *O conto brasileiro: de Machado*



de Assis a Monteiro Lobato. In: *Caminho da fonte* (1959, p. 279-365), *O assunto é padre*. De colaboração com Adonias Filho, Amando Fontes, Cassiano Ricardo e outros (1968, p. 99-120: “Bispos de outrora”, ensaio de Josué Montello), *Marcas literárias da comunidade luso-brasileira*. In: *Separata do Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa*. (Lisboa, nº 4, 1968), *Uma palavra depois de outra* (1969), *Un maître oublié de Stendhal* (1970), *Estante giratória* (1971), *A transição da cultura brasileira*. In: *Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* (1973, nº 185 a 200), *A cultura brasileira*. Conferência proferida na Escola Superior de Guerra (1977), *Rui, o parlamentar*. De colaboração com Américo Lacombe, Luís Viana Filho, Pedro Calmon e Pinto de Aguiar (1978), p. 5-20: *O estilo de Rui Barbosa*, ensaio de Josué Montello, *Os caminhos* (1984), *Lanterna vermelha* (1985), *Alcântara*. De colaboração com Barnabás Bossahart e Hugo Loetscher (1989), *Janela de mirante* (1993), *O Modernismo na Academia – Testemunhos e documentos* (1994), *O tempo devolvido – Cenas e figuras da História do Brasil* (1996), *Fachada de azulejo* (1996), *Condição literária* (1996), *Diário da viagem ao Rio Negro*, de Gonçalves Dias. Introdução (1997), *Memórias póstumas de Machado de Assis* (1997), *Os inimigos de Machado de Assis* (1998); *O Juscelino Kubitschek de minhas recordações* (1999).

#### LÍDIO LEO

Nasceu em Maceió (AL) em 18 de fevereiro de 1924. Estudou no Colégio Americano Batista, no Grupo Escolar D. Pedro II e no Colégio Diocesano de Alagoas. Transferindo-se para o Recife em 1940, estudou no Instituto Carneiro Leão e passou a colaborar na imprensa local e a conviver com um grupo literário de que fazia parte Willy Lewin, o qual haveria de exercer grande influência em sua formação cultural. Dedicou-

se à vida literária, participando do I Congresso de Poesia do Recife em 1941. De volta a Maceió, concluiu o curso complementar no Liceu Alagoano. Em 1943, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se matriculou na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil e passou a colaborar em suplementos literários e a trabalhar na imprensa carioca, como jornalista profissional. Foi redator da *Tribuna da Imprensa* e da revista *Manchete*, colaborador de *O Estado de S. Paulo* e editorialista do *Correio da Manhã*.

Estreou na literatura em 1944, com o livro de poesias *As imaginações*. No ano seguinte, publicou *Ode e elegia*, distinguido com o Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras, o primeiro de uma série de prêmios que Lêdo Ivo irá obter, nos anos subsequentes, com a publicação de obras de poesia, romance, conto, crônica e ensaio. Em 1949, proferiu, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a conferência "A geração de 1945". Formou-se naquele ano pela Faculdade Nacional de Direito, mas nunca advogou, preferindo continuar exercendo o jornalismo.

No início de 1953, foi morar em Paris. Visitou vários países da Europa e, em agosto de 1954, retornou ao Brasil, voltando às atividades literárias e jornalísticas. Em 1963, a convite do governo norte-americano, realizou uma viagem de dois meses (novembro e dezembro) pelos Estados Unidos, pronunciando palestras em universidades e conhecendo escritores e artistas.

Nesses 60 anos de vida literária publicou cerca de vinte obras poéticas. Em 1974 saiu pela José Olympio Editora *O sinal semafórico*, contendo suas obras poéticas já publicadas. Publicou a seguir: *O soldado raso* (1980), *A noite misteriosa* (1982), *Calabar* (1985) *Mar oceano* (1987), *Crepúsculo civil* (1990), *Curral de peixe* (1995), *Noturno romano* (1997) e *O rumor da noite* (2001).

Na ficção publicou os romances *As alianças* (1947), *O caminho sem aventura* (1948), *O sobrinho do general* (1964), *Ninho de cobras* (1973) e *A morte do Brasil* (1984); o livro de contos *Use a passagem subterrânea* (1961) e o de crônicas *A cidade e os dias* (1957).

Incursionou também no ensaio: *Lição de Mário de Andrade* (1951), *O preto no branco* (1955), *O girassol às avessas* (1960), *Ladrão de flor* (1963), *O universo poético de Raul Pompéia* (1963), *Poesia observada* (1967), *Modernismo e modernidade* (1972), *Teoria e celebração* (1976); *A ética da aventura* (1982) e *A república da desilusão* (1995); na autobiografia: *Confissões de um poeta* (1979) e *O aluno relapso* (1991); e nos domínios da tradução, como atesta a sua criativa versão das *Illuminations* e de *Une saison en enfer* (*Iluminações e Uma temporada no inferno*, 1957), de Rimbaud.

Recebeu vários prêmios literários: Prêmio Olavo Bilac, da ABL, por *Ode e elegia*; Prêmio de Romance, da Fundação Graça Aranha, pelo romance de estréia *As alianças*; Prêmio Carlos de Laet, da ABL, atribuído ao seu livro de crônicas *A cidade e o dias*; Prêmio de Memória da Fundação Cultural do Distrito Federal, a *Confissões de um poeta* (1979); Prêmio Luísa Cláudio de Sousa (poesia), do PEN Clube do Brasil, Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal, conferidos a *Finisterra* (1973); seu romance *Ninho de cobras* foi distinguido com o Prêmio Nacional Walmap (1973); Prêmio Mário de Andrade, conferido pela Academia Brasileira de Letras ao conjunto de suas obras (1982); Prêmio Nacional de Ensaio, do Instituto Nacional do Livro, atribuído ao seu livro de ensaios *A ética da aventura* (1983); Prêmio Homenagem à Cultura, da Nestlé, pela sua obra poética (1986); Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, ao seu livro de poemas *Curral de peixe* (1996); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, conferido ao livro de poesia *O rumor da noite* (2001).

LEONARDO FRÓES

Nasceu em Itaperuna (RJ) em 17 de fevereiro de 1941. Diplomou-se em Belas-Artes (1962).

Poeta, tradutor, jornalista e ensaísta. Livros de poesia publicados: *Língua franca* (1968), *A vida em comum* (1969), *Esqueci de avisar que estou vivo* (1973), *Anjo tigrado* (1975), *Sibilitz* (1981), *Os irrealis* (1997), *Quatorze quadrados redondos* (1998), *Argumentos invisíveis* (1995). Sua poesia está reunida no volume *Vertigens: obra reunida (1968-1998)*, publicado em 1999 pela Editora Rocco. Escreveu uma biografia de Fagundes Varela, *Um outro Varela* (1990).

Organizou a *Trilogia da paixão*, de Goethe, e *O triunfo da vida*, de Shelley, ambos com ensaios e a tradução dos poemas. Traduziu livros de Swift, Faulkner, George Eliot, Lawrence Ferlinghetti, Malcolm Lowry, D.H. Lawrence, Thomas Merton e vários outros autores. Montanhista e naturalista anador, traduziu também livros de especialistas em ciências da Natureza, como Tukani entre os animais e os índios do Brasil Central, o ornitólogo Helmut Sick, e o mirmeecólogo Edward O. Wilson.

Por seu livro *Argumentos invisíveis*, ganhou o Prêmio Jabuti de poesia em 1996; e por sua tradução de *Middlemarch*, de George Eliot, ganhou o Prêmio Paulo Rónai de tradução em 1998.

LETICIA MALARD

Nasceu em Pirapora (MG) em 15 de novembro de 1936. Diplomada em Letras (1959) e doutora em Literatura Brasileira (1972), pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Emérita da Faculdade de Letras da UFMG.

Principais livros: *Ensaio de literatura brasileira: Ideologia e realidade em Graciliano Ramos* (1976), *Escritos de literatura brasileira*, crítica e ensaio (1981), *Ensino & literatura no 2.º grau: problemas e perspectivas*,

*Hoje tem espetáculo: Avelino Fóscolo e seu romance*, ensaio (1987), *História da literatura*, em co-autoria (1995), *Poemas de Gregório de Matos*, organização e estudo (1998), *Primeiros Cantos de Gonçalves Dias*, organização e estudo (1998), *Esau e Jacó, de Machado de Assis*, crítica (1998), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, crítica (1999), além de preparar antologias, como a das crônicas de *Affonso Romano de Sant'Anna* (2003).

É membro do comitê do MEC para avaliar cursos de graduação na área de Letras e presta consultoria a várias editoras. Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, da União Brasileira de Escritores e da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Prêmio Sérgio Milliet, da União Brasileira de Escritores (1981), e Sérgio Milliet, ABL/MEC (1982).

Como crítica literária, escreve para o *Pensar*, caderno cultural do jornal *Estado de Minas*, e para o Suplemento Literário do *Minas Gerais*, órgão oficial daquele estado.

#### LUIZ COSTA LIMA

Nasceu em São Luís (MA) em 18 de fevereiro de 1937. Graduou-se pela Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco (1955-1959). Fez especialização em Lengua y Literatura Española, Instituto de Cultura Hispânica, Madri (1960-1961), curso de Português superior, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (julho-agosto 1961), doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na USP (dissertação defendida em 1972).

Professor de Teoria da Literatura (pós-graduação e graduação), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1979-1984); professor nos cursos de Literatura Brasileira e Literatura Hispano-Americana (graduação e pós-graduação) da University of Minnesota (1984-

1986); professor de Teoria da Literatura (pós-graduação) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1986 - ); professor titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (concurso efetuado em março de 1995); professor de Teoria da Literatura na PUC-RJ.

Professor visitante na Stanford University (dez. 1989-mar. 1990); Université de Montréal (dez. 1990-mar. 1991); Zentrum für Literaturforschung, Berlin (jul. 1995); Université de Paris VIII, Saint-Denis (nov.-dez. 1996); Pontificia Universidad Católica de Chile (17 nov. - 3 dez. 1997).

Faz palestras e participações em mesas redondas (a partir de 1997).

Recebeu o Prêmio Estácio de Sá (1977) e o prêmio de pesquisa (Forschungspreis) concedido pela Fundação Alexander von Humboldt, em Bonn, Alemanha, na condição de pesquisador estrangeiro em ciências humanas, em 1992. É membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).

Livros publicados, no campo da teoria literária e da crítica, alguns deles traduzidos para o inglês e o alemão: *Por que literatura* (1966), *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral* (1968), *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973), *A metamorfose do silêncio. Análise do discurso literário* (1974), *A perversão do trapezista. O romance em Cornélio Penna* (1976), *Mímesis e modernidade. Formas das sombras* (1980), *Dispersa demanda* (1981), *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986), *O fingidor e o censor* (1988), *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa* (1989), *Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)* (1991), *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel) (1993), *Limites da voz* (Kafka) (1993), *Vida e mímesis* (1995), *Terra ignota. A construção de Os Sertões* (1997), *Mímesis, desafio ao pensamento* (2000), *Intervenções* (2002), *O redemunho do horror* (2003).



Tem artigos publicados em periódicos especializados nacionais e internacionais.

☞ MARCO LUCCHESI

Marco Lucchesi, 37 anos, carioca, é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colaborador de importantes publicações dentro e fora do Brasil.

Já publicou os seguintes títulos: *Poemas reunidos*, *Os olhos do deserto*, *A sombra do Amado: poemas de Rûmî* (Prêmio Jabuti 2001), *Saudades do paraíso*, *O sorriso do caos*, *Teatro alquímico* (Prêmio Eduardo Frieiro 2000), *Faces da utopia*, *A paixão do infinito*, *Bizâncio* (finalista Jabuti 1999), *Poesie* (Premio Cilento).

Organizou a antologia da poesia russa, na revista *Poesia Sempre* nº 10 (prefácio e diversas traduções) e o livro *Artaud, a nostalgia do mais*. Faz parte de edições coletivas, dentre as quais os livros *Masculino/feminino* e *Poesia e filosofia*.

Organizou (introdução, biobibliografia, iconografia e notas) as edições de *Jerusalém libertada*, de Tasso, e de *Leopardi: poesia e prosa* (todos os poemas, *Opúsculos morais*, uma seleção do *Zibaldone* e das cartas). Traduziu *A ilha do dia anterior* (finalista do Jabuti 1996) e *Baudolino*, de Umberto Eco, *A ciência nova* (Prêmio União Latina 2000), de Vico, *Gedichte an die Nacht*, de Rilke, e *Trakl, Poemas*, de Khlebnikov, *Drei Geschichte*, de Patrick Suskind, *Esboço do julgamento universal*, de Foscolo, *A trégua*, de Primo Levi, *Presto con fuoco*, de Roberto Cotroneo.

Sócio de diversas instituições, dentre as quais o PEN Clube, a Sociedade Brasileira de Geografia e a Academia Fluminense de Letras.

Recebeu a medalha da Câmara de Comércio de Luca, o Prêmio Paulo Rónai, o Mérito da União Brasileira de Escritores, a medalha

Tiradentes, a medalha Geraldo Bezerra de Meneses, o Premio San Paolo, o Premio Città di Torino e foi diversas vezes indicado ao Prêmio Jabuti (ensaio, poesia e tradução).

☞ MARIO CHAMIE

Escritor, ensaísta e poeta, fez o curso de Direito entre 1952 e 1956. É doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Titular de Comunicação Comparada.

É um dos principais nomes da vanguarda nova brasileira, surgida no final dos anos de 1950, como dissidência do Concretismo: a Poesia Práxis. Seu primeiro livro de poesia, *Espaço inaugural*, foi lançado em 1955. Seguiram-se *O lugar* (1957) e *Os rodízios* (1958). Em 1962, publicou *Lavra lavra*, que instaurou o “poema-práxis”. No mesmo ano, fundou a revista *Praxis*. Realizou, em 1963, conferências sobre a nova literatura brasileira na Itália, Alemanha, França, Suíça, Líbano, Egito, Síria e Líbano, a serviço do Ministério das Relações Exteriores. Também fez palestras sobre problemas da vanguarda artística nas universidades de Nova York, Columbia, Harvard, Princeton, Wisconsin e Califórnia, nos Estados Unidos, em 1964. Sua obra poética inclui os livros *Now Tomorrow Mau* (1963), *Planoplenário* (1974), *Objeto selvagem* (1977), *Natureza coisa* (1993) e *Caravana contrária* (1998), *Horizonte de esgrimas*, *Caminhos da Carta – uma leitura antropofágica da Carta de Pero Vaz de Caminha*.

Na categoria Ensaio: *A transgressão do texto*, *A linguagem virtual*, *Mário de Andrade: discurso carnavalesco*, *A falação possessória de Caminha*, *Alguns problemas e argumentos*, *Intertexto* (1970), *Casa da época*, *Palavra-levantamento*, *Instauração práxis* (em dois volumes), entre outros.



Foi Secretário de Cultura de São Paulo (1979-83), atuando na criação da Pinacoteca Municipal, do Museu da Cidade de São Paulo e do Centro Cultural São Paulo, o maior complexo de atividades culturais multidisciplinares do país. Membro do Conselho Federal de Cultura e do Conselho Nacional de Política Cultural (1984-1994).

Conquistou os seguintes prêmios: Prêmio Nacional de Poesia (1958); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pelo livro *Lavra lavra* (1962); Prêmio Melhor Obra Poética, da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo livro *Objeto selvagem* (1977); Prêmio PEN Clube (1986); Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional (1998); Prêmio Nacional da Crítica (1974); Prêmio Governo do Estado de São Paulo (1976); Prêmio pelo livro *Caravana contrária*, concedido em maio de 99, na Bienal Internacional do Livro no Rio de Janeiro. E ainda, em 2003, foi um dos premiados, na área de poesia, do Prêmio Portugal – Telecom.

 MELÂNIA SILVA AGUIAR

Professora titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais com a tese “O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa”. Professora de Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Pós-doutorado na Universidade “Sorbonne Nouvelle” / Paris III e na Universidade de Lisboa.

Autora de edições críticas: *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1989); *Poesia completa*, de Cláudio Manuel da Costa (1996); *Descrição curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil* (2002). Organiza no momento a edição eletrônica e impressa do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Sacramento Blake.

Foi Diretora da Faculdade de Letras da UFMG, em Belo Horizonte (de 1986 a 1990), e do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em Montevidéu (de 1977 a 1981).

☞ NELLY NOVAES COELHO

Nasceu em São Paulo (SP) em 17 de maio de 1922. Diplomada em Letras Neolatina (1955-1959), pela Universidade de São Paulo; doutorado em Letras – Literatura Portuguesa (1964-1967), pela Universidade de São Paulo; pós-doutorado (1971-1971) em Literatura Portuguesa, pela Universidade de Lisboa; Livre Docência (1977), na Universidade de São Paulo. Professora titular de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da USP. Responsável pela criação, em 1980, da disciplina Literatura Infantil/Juvenil no Curso de Letras da USP, visando a uma nova formação do professor.

Pesquisadora ligada às literaturas portuguesa e brasileira e crítica literária. Tem dezenas de livros publicados: *Tempo, solidão e morte*, ensaio (1964), *O ensino da literatura*, didático (1966, 1973), *Ramalho Ortigão*, crítica (1968), *Três momentos poéticos*, ensaio (1970), *Mário de Andrade para a jovem geração*, estudo crítico (1970), *Carlos Nejar e a geração de 60*, estudo crítico (1971), *Lygia Fagundes Telles – Seleta em prosa e verso* (1972), *Cassiano Ricardo – Seleta em prosa e verso* (1972), *Escritores portugueses*, crítica (1973), *Aquilino Ribeiro*, estudo crítico (1973), *Literatura & linguagem*, teoria literária (1974, 1994), *Guimarães Rosa*, crítica (1975), *A literatura infantil*, história crítica, teoria (1982, 1991, 2000), *Dicionário crítico de literatura infantil/juvenil brasileira* (1982), *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, ensaio (1983), *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*, história crítica (1985), *Os contos de fadas*, ensaio (1987), *Literatura: arte*,



*conhecimento e vida*, ensaio (2000), *Erotismo maldição misticismo*, ensaio (2001), *Dicionário crítico de escritores brasileiros* (2002), *Conto de fadas*, ensaio (2003).

Membro da Associação Paulista de Críticos de Arte (ex-presidente), da União Brasileira de Escritores e de inúmeras entidades culturais no Brasil e no exterior.

Prêmio Internacional Bocage, Ministério da Educação e Cultura de Lisboa/Portugal (1965), Prêmio Prefeitura de São Paulo (1966 e 1968), Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro (1974), Prêmio Bocage, Portugal (1975), Prêmio APCA (1975), Prêmio Clara Ramos, União Brasileira de Escritores – RJ (1993), Prêmio Jaburu – Personalidade do Ano, Conselho Estadual de Cultura do Governo de Goiás – Goiânia (1998), Placa de Prata pela inestimável contribuição ao incentivo do hábito da leitura, Câmara Brasileira do Livro – XV Bienal Internacional do Livro (1998), homenageada (*ex-aequo* com Henriqueta Lisboa, Adélia Prado e Laís Correa de Araújo), Universidade Federal de Minas Gerais (2001), Homenagem com Título de Honra, Associação de Ilustradores e Escritores de Literatura Infantil e Juvenil (2003), Homenagem da Academia Goiana de Letras/Cerimônia de lançamento do Dicionário de Escritoras Brasileiras, Academia Goiana de Letras (2003), Livro-Homenagem – Linhas e Entrelinhas, Professores e Ex-Alunos da USP (2003), Troféu Rio – Intelectual do Ano, União Brasileira de Escritores (2003).

 NELSON MELLO E SOUZA

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela PUC/RJ; mestrado na University of Southern Califórnia; professor da Fundação Getúlio Vargas por 15 anos, onde lecionou Sociologia do Desenvolvimento e Cultura Brasileira; professor da PUC/RJ, da Universidade Santa Úrsula

e da Universidade Estácio de Sá, onde lecionou nos cursos de Relações Internacionais e Letras sobre Cultura Brasileira e Humanismo.

Conferencista em universidades da Venezuela, Paraguai, Argentina e Estados Unidos (Connecticut, Washington e San Antonio); em Academias de Letras e de Filosofia, sobre Sociologia da Arte, Administração e Letras; no Centro de Cultura Hispânica, na Associação das Academias de Letras e na Universidade Estácio de Sá sobre Ortega y Gasset, Goethe, Dostoievski e Kafka.

Comendador da Ordem do Rio Branco; membro titular do PEN Clube do Brasil, da Academia Brasileira de Ciências da Administração e da Academia Brasileira de Filosofia.

Livros publicados: *Dialética do irracionalismo: Pareto e seu confronto com Marx*, *Modernidade: Desacertos de um consenso*, *Modernidade: estratégia do abismo* (Prêmio Ensaio, em 2000, da Academia Brasileira de Letras), *Dilemas da prática contemporânea* (2002), *Dilemas da educação ambiental* (2002). E, ainda, livros em andamento, como *Identidade nacional no Brasil*, *Cultura brasileira* e *O dilema de Franz Kafka, a sociologia do absurdo*.

Tem artigos publicados em diversas revistas técnicas sobre administração, cultura brasileira, sociologia da arte e desenvolvimento.

#### OSCAR DIAS CORRÊA

Nasceu em Itaúna (MG) em 1º de fevereiro de 1921, cedo entrou em contato com os grandes autores que figuravam na biblioteca do Ginásio Mineiro (hoje Colégio Estadual) de Belo Horizonte. Ali iniciou-se nas atividades literárias, intensificadas durante o curso jurídico na Faculdade de Direito da UFMG. Ingressou na advocacia e na vida pública, foi deputado à Assembléia Legislativa de Minas Gerais em dois mandatos (de 1947 a 1955) e deputado federal em três (de 1955 a

1967). Foi secretário da Educação do Estado de Minas Gerais (Governo Magalhães Pinto), ministro da Justiça de janeiro a agosto de 1989 e, desde 1982, é ministro do Supremo Tribunal Federal.

Na cátedra, foi professor de Economia na Faculdade de Direito da UFMG, de Direito do Trabalho na Escola de Serviço Social da Universidade Católica de Minas Gerais, de Economia na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do Brasil, do Curso de Doutorado da UERJ e da Universidade de Brasília; professor titular de Economia na Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, interino desde 1968 e efetivo em 1971, e professor de Direito do Comércio Exterior no Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da UFRJ. Recebeu o título de Professor Emérito da UFRJ.

Sua obra publicada percorre com mestria os territórios do saber derivados da cátedra universitária e da experiência política: *Aspectos da racionalização econômica* (1949), *Economia política*. Introdução. Conceitos fundamentais (1951), *A Constituição de 1967 – Contribuição crítica* (1969), *A Constituição da República Federativa do Brasil – Texto da ECL/69 com observações e notas* (1970), *A defesa do Estado de Direito e a emergência constitucional* (1980), *A crise da Constituição, a Constituinte e o Supremo Tribunal Federal* (1986), *O Supremo Tribunal Federal, Corte Constitucional do Brasil* (1987), *A Constituição de 1988 – Contribuição crítica* (1991), *O sistema político-econômico do futuro: o societarismo* (1994).

 PEDRO LARA

Nasceu em Fortaleza (CE) em 28 de janeiro de 1945. Doutor em Letras (1981), é professor titular de Poética da Universidade Estadual

do Norte Fluminense, professor visitante em universidades de Portugal, Alemanha e França.

Poeta, crítico literário, ensaísta, publicou: *Sombras*, poesia (1967), *Doramor*, poesia (1969), *Poema-postal* (1970), *Poesia cearense e realidade social*, crítica literária (1975), *Utiludismo – a socialidade da arte*, ensaio (1976), *As cartas chilenas como uma epopéia satírica*, tese (1977), *O reduto ontológico do poema*, tese (1978), *Literatura e ideologia*, ensaio (1979), *O real no poético*, crítica literária (1980), *O reduto ontológico do poema*, tese (1981), *Decisão – Poemas dialéticos* (1983), *Vinicius de Moraes*, poesia, organização (1983), *O dilema ideológico de Camões e Pessoa*, ensaio (1985), *O real no poético II*, crítica literária (1986), *Conceito de poesia*, ensaio (1986), *Musa lusa* (1991), *Literatura e ideologia* (1993), *Desafio – uma poética do amor* (1991), *Contágio – poesia do desejo* (1993), *Sincretismo – a poesia da Geração 60*, introdução e antologia (1995), *A poesia dos anos 60*, organização e antologia (1996), *Visão do ser*, poesia (1998), *Vision de l'être* (Paris, 2000), *Luz mediterrânea e outros poemas*, organização da poesia de Raul de Leoni (2001). Seu próximo lançamento será *Poema e letra-de-música ou A tevê e o fim da era do amor* (Topbooks). Traduziu a série de poemas *Les nuits* e o poema “Souvenir”, de Alfred de Musset, publicados na *Revista Brasileira*. Sua poesia está presente em várias antologias, nacionais e internacionais.

É membro da Academia Cearense de Letras desde 1968. Prêmio José Albano, da UFCE (1968), prêmio Esso – Jornal de Letras (1968).

#### ☞ SÂNZIO DE AZEVEDO

Nasceu em Fortaleza (CE) em 11 de fevereiro de 1938. Fez seus primeiros estudos em Fortaleza, viveu em São Paulo, onde trabalhou como desenhista e revisor e publicou seus primeiros livros. Licenciado

em Letras pela Faculdade de Filosofia do Ceará e doutor em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Literatura Cearense na mesma faculdade. Professor adjunto do Depto. de Línguas Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Crítico e historiador literário, publicou *A terra antes do homem*, ensaio (1962), *Cantos de uma longa ausência*, poesia (1966), *Caminhos da poesia*, ensaio (1968), *Poesia de todo o tempo*, ensaio (1970), *A Padaria Espiritual*, história literária (1970), *A academia francesa do Ceará*, história literária (1971), *O Centro Literário*, história literária (1973), *Ainda o verso trimétrico*, ensaio (1973), *Apolo versus Dionísios*, crítica (1978), *A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*, história literária (1983), *Dez ensaios de literatura cearense* (1985), *Canto efêmero*, poesia (1986), *Novos ensaios de literatura cearense* (1992), *O Modernismo na poesia cearense*, ensaio (1995), *Para uma teoria do verso*, ensaio (1997), *Adolfo Caminha: vida e obra*, biografia (1999), *Cantos da antevéspera*, poesia (1999). Publicou ainda edições de *Tentação* e *No país dos ianques*, de Adolfo Caminha (1979), e a edição fac-similar (1982) de *O Pão*, órgão da Padaria Espiritual, publicações da Academia Cearense de Letras.

Sânzio de Azevedo considera-se mais um historiador do que propriamente crítico. Seus estudos não se detêm unicamente na mera sucessão cronológica dos fatos, observando lucidamente o lugar e o valor que cada acontecimento ocupa na história de nossa literatura. Sua extensa obra apresenta dois títulos interligados: *Dez ensaios de literatura cearense* (1985) e *Novos ensaios de literatura cearense* (1992). Contém ambos ensaios relevantes sobre alguns momentos básicos de nossa literatura, a exemplo de textos dedicados ao estudo da obra de José Alcides Pinto, Milton Dias, Rachel de Queiroz, Moreira Campos, Francisco Carvalho e Edigar de Alencar. Constitui ainda característica fundamental de sua obra crítica assessoria prestada à Universidade Federal do

Ceará, no tocante a algumas edições importantes que tem feito circular, entre as quais *Poesia completa* (1996) de Aluísio Medeiros, por ele organizada e prefaciada.

É colaborador de diversos periódicos literários. Membro da Academia Cearense de Letras. Recebeu os prêmios: Academia Cearense de Letras (1967), Cidade de Fortaleza (1968) e prêmio da UFCE.

☞ SÉRGIO PAULO ROLANI

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 23 de fevereiro de 1934. Graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1955. Nesse ano fez o curso de preparação à carreira diplomática no Instituto Rio Branco, do Itamarati. Morou nos Estados Unidos de 1960 a 1964, onde fez cursos de pós-graduação em Economia, na Universidade George Washington, em Ciências Políticas, na Georgetown University, ambas em Washington, e em Filosofia, na New York School for Social Research, em Nova York. Doutorou-se em Ciência Política, pela Universidade de São Paulo, em 1980.

Ingressou na carreira diplomática em 1957. No Ministério das Relações Exteriores exerceu os cargos de assistente do Secretário Geral das Relações Exteriores (1957-58); assistente do Chefe da Divisão de Produtos de Base (1966-67); chefe da Divisão de Política Comercial (1974-76); chefe do Departamento da Ásia e Oceania (1983-86). Ocupou postos permanentes no exterior: em Washington (1959-62); Nova York (1962-65); Genebra (1967-68 e 1973); Zurique (1976-82); embaixador do Brasil na Dinamarca (1987-91); cônsul-geral em Berlim (1993-96); embaixador do Brasil em Praga (1996-2000). Secretário de Cultura da Presidência da República (1991-92) no



governo de Fernando Collor, criou a Lei de Incentivo à Cultura, “Lei Rouanet”.

Criou, em Berlim, o Instituto Cultural Brasileiro, inaugurado em setembro de 1995, quando o presidente Fernando Henrique Cardoso visitou a Alemanha. O Icbra destina-se a divulgar a cultura brasileira na Alemanha, através de exposições sobre escritores e artistas brasileiros, e a levar exposições de museus alemães, para o Brasil.

Estreou no jornalismo cultural aos 20 anos, na época em que Reinaldo Jardim inventou o Suplemento Literário. Escrevia um artigo semanal para a coluna *Eles pensaram por nós*, título que ele considerava detestável, por ser incorreto politicamente. Seus artigos eram sobre Kierkegaard e outros filósofos que na época apaixonavam a juventude de Ipanema. Desde então construiu uma obra na qual tem explorado suas preocupações com a sobrevivência e transformação dos valores do Iluminismo em nossa época. A partir de novembro de 1996, tornou-se colunista do caderno Idéias do *Jornal do Brasil*, compartilhando uma coluna com os ensaístas Luiz Costa Lima, Silvano Santiago e Flora Süssekind.

Obras (ensaios): *O homem é o discurso – Arqueologia de Michel Foucault*, com José Guilherme Merquior (1971), *Imaginário e dominação* (1978), *Habermas*, com Bárbara Freitag (1980), *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin* (1981), *Teoria crítica e psicanálise* (1983), *A razão cativa. As ilusões da consciência: de Platão a Freud* (1985), *As razões do Iluminismo* (1987), *O espectador noturno. A Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne* (1988), *A coruja e o sambódromo* (1988), *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes* (1994), Artigos de Sergio Paulo Rouanet encontram-se publicados em vários números da revista *Tempo Brasileiro*, na *Revista do Brasil* (ano 2, n.º 5, 1986), na *Revista da USP* (1991 e 1992), e em revistas internacionais.

∞ SILVIANO SANTIAGO

Nasceu em Formiga (MG) em 29 de setembro de 1936. Mora há décadas no Rio de Janeiro. Diplomado em Letras (1959) e doutor em Literatura Francesa (1968) pela Université de Paris (Sorbonne), durante quatro décadas foi professor em universidades brasileiras e estrangeiras. É professor aposentado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense.

Coordenador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Recentemente foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), tendo organizado eventos em torno do conceito de “limites” (literatura e outros campos do conhecimento), literatura e mulher, literaturas africanas de língua portuguesa. No PACC, foi curador da exposição “Roland Barthes Artista Amador” e da mostra de filmes de Alain Robbe-Grillet.

Crítico, poeta, contista, romancista e ensaísta, publicou: *O banquete*, contos (1970), *Salto*, poesia (1970), *O olhar*, romance (1974), *Carlos Drummond de Andrade*, ensaio (1975), *Uma literatura nos trópicos*, ensaio (1978), *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, poesia (1978), *Em liberdade*, romance (1981), *Vale quanto pesa*, ensaio (1982), *Stella Manhattan*, romance (1985), *Nas malhas da letra*, ensaio (1989), *Uma história de família*, romance (1992), *Viagem ao México*, romance (1995), *Cheiro forte*, poesia (1995), *Keith Jarrett no Blue Note*, contos (1996), *De cócoras* (1999), *O falso mentiroso*, romance (2003).

Selecionou, prefaciou e coordenou a obra *Intérpretes do Brasil*, 3 vols. Fez o prefácio da edição do centenário da Poesia Completa de Carlos Drummond de Andrade. No momento, anota e prefacia as cartas de Carlos Drummond a Mário de Andrade. Colaborador freqüente nos cadernos culturais dos principais jornais e revistas do país.



Foi agraciado por três vezes com o Prêmio Jabuti para romance e conto e com o Prêmio Artur Azevedo da Biblioteca Nacional para melhor livro de contos. Condecorado pelo governo mineiro com a Medalha da Inconfidência e pela cidade de Paris com a Médaille de la Ville de Paris. É Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques e Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Membro do PEN Clube do Brasil.

2



# O Barroco ontem e hoje

☞ SERGIO PAULO ROUANET

Como se sabe, o termo “barroco” tinha até relativamente pouco tempo uma conotação de arte decadente, degenerada. A própria etimologia parecia justificar esse mal-entendido. Barroco significava uma pérola irregular. Era também o nome que os escolásticos davam a um silogismo defeituoso. Em arquitetura, o estilo barroco designava a pompa, a afetação, o oposto da simplicidade que os escritores neo-clássicos consideravam qualidades essenciais do estilo. Foi somente na segunda metade do século XIX que o Barroco foi visto como uma forma própria, e não como uma simples aberração antiartística. O suíço Wölfflin foi o primeiro a observar que a arte barroca obedecia a leis formais distintas das que prevaleciam na arte renascentista. Assim, a obra barroca era pictórica, isto é, diluía os contornos e os limites, procurando transmitir a ilusão do movimento, enquanto a renascentista era linear, estática; a barroca era composta em profundidade, ao passo que a renascentista era plana; na barroca, as partes eram subordinadas a um conjunto, enquanto na renascentista as partes eram coordenadas e tinham igual valor; a barroca era aberta, colocando dentro o observador, enquanto a renascentista era fechada, deixando fora o observador; a

barroca era relativamente clara, tendendo ao *chiaroscuro*, enquanto a renascentista era absolutamente clara; a barroca era maciça, monumental, visava a provocar no espectador uma sensação de impacto, de esmagamento, de intoxicação, enquanto a renascentista era elegante, equilibrada, pretendia induzir calma e serenidade.

O uso do termo “barroco” foi se ampliando progressivamente, passando da arquitetura à pintura e à música. Mais tarde foi usado para a literatura, com análises que foram levadas à perfeição por teóricos como Leo Spitzer e Damaso Alonso, mas cujo precursor foi o próprio Wölfflin. Assim, para ele o *Orlando furioso*, de Ariosto (1516), distinguia-se da *Gerusalemme liberata*, de Tasso (1584), porque o poema de Ariosto tinha uma simplicidade e uma vivacidade tipicamente renascentistas, enquanto o poema de Tasso era pesado, solene. O último passo foi estender o termo à totalidade da época em que floresceu o Barroco – *grosso modo*, o século XVII –, abrangendo não somente a arte como a ciência, a filosofia, a política. Assim, a astronomia de Galileu era barroca, na medida em que deslocava o homem de sua posição de centro do universo, opondo-se com isso ao antropocentrismo da Renascença. A descoberta por Harvey da circulação do sangue foi barroca, na medida em que implicava ver o sangue em termos dinâmicos, traço barroco por excelência. A dar crédito a Deleuze, a filosofia de Leibniz era barroca, na medida em que tinha como centro o conceito de “dobra”, onipresente – como vestuário, drapejamento e cortinado, em quadros e estátuas barrocas – e figura fundamental do Barroco para exprimir um espaço sem limites, em que não há lado de fora, mas simplesmente uma sucessão de dobras, que se desdobram e redobram ao infinito. Barroca, também, foi a filosofia de Spinoza, cujo panteísmo depôs o homem da posição de sujeito soberano que ele ocupava na Renascença, fundindo-o na Natureza. O absolutismo era barroco, não somente porque o exercício do poder soberano pressupunha a ostentação, típica do Barroco, como porque a tirania era vista positivamente por uma época assolada pelas guerras de religião. Ela representava um antídoto contra a desordem e a

guerra, como observou Walter Benjamin, e, portanto, tinha como pano de fundo as duas figuras da desolação barroca: a caveira e a ruína.

O Barroco foi uma síntese de elementos modernos, como a ciência, o capitalismo e o estado nacional, e de elementos tradicionais, vindos da religiosidade medieval. Essa síntese foi feita no bojo de uma reação conservadora contra a ascensão burguesa que se verificara durante a Renascença. Nos países católicos, a reação foi promovida sob a égide do Concílio de Trento, que procurou restaurar a pureza do cristianismo medieval, e nos países protestantes sob a égide da religião reformada, especialmente em sua forma mais centralizadora, a calvinista. Tanto nos países católicos do Sul como nos protestantes do Norte a reação teve como protagonistas principais, sob a autoridade de um monarca absoluto, a nobreza feudal e uma alta burguesia que aspirava ao enobrecimento, e que se sentiam ameaçadas em seus privilégios pela ascensão de novos estratos urbanos. O Barroco foi um produto dessa reação conservadora, na medida em que repudiava os valores e ideais da Renascença – sua sensualidade, seu antropocentrismo, seu quase paganismo. Mas essa atitude combinou-se com uma paradoxal abertura com relação a esses mesmos valores, o que permitiu, consciente ou inconscientemente, por razões táticas ou pela lógica dos sincretismos históricos, a incorporação parcial daquela mesma cultura renascentista que se procurava combater. O resultado foi a absorção de elementos antitéticos, combinando o humanismo renascentista com a religiosidade mais exaltada, a carne com o espírito, o hedonismo com a santidade, a terra com o céu.

Mas, de modo geral, esses dualismos não apareciam no Barroco em sua forma imediata, como fora o caso do maneirismo, curto interregno entre a Renascença e o Barroco (aproximadamente 1520-1620). No maneirismo, as tensões apareciam sem qualquer mediação, como se observa em El Greco, por exemplo, no quadro *O enterro do conde de Orgaz*. A tela está dividida em duas partes bem distintas, uma sobrenatural, o céu, com nuvens geladas, distorcidas até o limite da abstração,

e santos alongados, espectrais, e outra natural, a terra, em que todos os personagens são retratados em suas proporções normais, e em que mesmo as aparições milagrosas, como as de Santo Agostinho e Santo Estêvão, aparecem em escala humana. Já no Barroco afloram as mesmas antíteses, mas mediatizadas. Há uma tentativa de síntese. Como observou José Guilherme Merquior, essa tentativa se nota na arquitetura religiosa, que procurava conciliar a espiritualidade da Idade Média com o humanismo da Renascença, combinando a grande nave longitudinal, dominada pela visão do altar-mor, com o emprego de cúpulas centralizantes: o espaço humanista a serviço do edifício teocêntrico. Os extremos, no Barroco, não são disjunções. Não há escolha entre o céu e a terra, mas co-presença. Na *Santa Teresa*, de Bernini, há uma fusão na mesma obra de orgasmo e êxtase. Essa tendência à fusão dos contrários transparece no comportamento social mais característico da época, o que Weber chamava de ascetismo intramundano, ou seja, uma religiosidade exaltada, mas voltada para a intervenção ativa no século, e cujo protótipo talvez seja a ação da Companhia de Jesus, a grande milícia do Barroco contra-reformista.

Enquanto instrumento de uma reação conservadora, o Barroco foi antes de mais nada uma cultura da propaganda. O objetivo era aliciar espíritos, conquistar corações, apelar para os sentimentos. O Barroco de modo geral se dirigia aos sentidos, e não à razão. Para isso, ele mobilizava todos os recursos da retórica, todos os artifícios que pudessem agir sobre as mentalidades. Para isso, como o demonstrou José Antonio Maravall, o Barroco funcionou como uma verdadeira antecipação da indústria cultural, inclusive pela produção de artigos reproduzíveis de massa, de quadros *kitsch*, de livros e peças de teatro destinados ao consumo popular. Mesmo grandes escritores, como Lope e Calderón, produziam dramas que usavam e abusavam de efeitos especiais, com grande aparato de luzes e nuvens que desciam e subiam no palco, de Apolos que circulavam em carruagens voadoras. Daí o privilégio dado à imagem, ao código visual, inclusive na literatura, ela própria pictórica, como se ela

procurasse pôr em prática a máxima *ut pictura poesis*. Visuais, também, eram os espetáculos, as festas, as procissões barrocas, com seus penitentes, seus andores, seus crucifixos. A vontade de manipulação era totalmente consciente. Segundo frei Juan de Salazar, “a prudência usa amorosos enganos com o povo, proveitosos e úteis, para ensiná-lo e obrigá-lo a fazer o que deve”. Aristóteles e Horácio foram mobilizados pela retórica barroca, Horácio devido ao preceito de que a arte deveria deleitar, mas também ensinar, e Aristóteles por sua concepção dos efeitos catárticos da tragédia, à qual o Barroco deu uma interpretação moralizante, atribuindo ao Estagirita a opinião de que as paixões deveriam ser purificadas pelo teatro, sublimadas para fins edificantes. A lei básica do Barroco, a ostentação, verifica-se também na literatura. O estilo empolado, característico de certas variedades do Barroco literário, como o cultismo, o conceitismo, o gongorismo, apenas aparentemente contraria a natureza do Barroco como veículo para influenciar as massas. Afinal, os plebeus queriam mostrar que também eram cultos, e por isso gostavam de ler autores difíceis. O *wit*, o engenho, a agudeza, eram uma estratégia entre outras para captar o interesse do público. O Barroco estimulava inovações de linguagem que hoje chamaríamos de vanguardistas. É de Lope de Vega o preceito: “*no pongáis límites al ingenio*”. Maravall diz que era uma forma de impedir as inovações realmente perigosas, as que afetassem as relações políticas e sociais. É a política do personagem do filme de Visconti, o *Gattopardo*, que deseja que tudo mude para que nada mude. Um escritor barroco exprime essa idéia com toda a clareza desejável: “*vivir con las costumbres pasadas y hablar con las palabras presentes*”.

Toda essa política de *amorosos engaños* leva a uma profunda descrença no valor da verdade. Nesse mundo em que tudo é enganoso, a vida é uma teia de meras aparências, e nada é o que parece ser. É o mundo do *trompe l'œil*, do simulacro: “*la vida es sueño*”. É a própria ciência que nos alerta para os embustes dos sentidos. Nada é mais certo, por exemplo, que vemos um céu azul. Pois bem, é uma ilusão de ótica.

Para Calderón, “*ni es cielo ni azul*”. É o mundo do labirinto, em que nos perderemos sempre, se não contarmos com o auxílio da Igreja. É o mundo da alegoria, no sentido de Benjamin, que aponta para a morte, e não para a redenção, como o símbolo. É o lado sombrio do ascetismo intramundano, voltado para o mundo, mas para maior glória de Deus, e não por amor ao mundo. Pois este é ilusório, efêmero, fugaz, simples *theatrum mundi*, palco em que somos atores e espectadores de um espetáculo lutuoso, de um *Trauespiel*, cujos personagens são tiranos e vítimas, cuja ação consta de execuções e esquartejamentos, cujos adereços cênicos são ruínas e cadafalsos. Essa visão das coisas faz parte da terrível pedagogia da Contra-Reforma, que busca ao mesmo tempo seduzir pela ostentação e aterrorizar pela imagem da morte, neste mundo e no outro.

Enquanto veículo de ensinamento e persuasão, a cultura barroca estava mais habilitada que qualquer outra para catequizar os habitantes do Novo Mundo. Conseqüentemente, ela cruzou o Atlântico e pôs a serviço da conversão dos indígenas todo o seu gênio da encenação, toda sua inventividade no uso de meios técnicos para cativar os sentidos. Foi a função do teatro jesuítico, desde o primeiro século da colonização. Foi também a função da arquitetura religiosa, em que os metais preciosos contribuíram para aquela pompa que a estética barroca julgava necessária para salvar as almas. Mas aqui se deu algo de singular, que deixou clara a natureza do Barroco enquanto síntese, e não somente enquanto veículo da ortodoxia religiosa e política. Na medida em que continha também um lado humanista, oriundo da Renascença, o Barroco americano permitiu que as culturas indígenas pudessem encontrar um espaço de sobrevivência. Como lembrou Janice Theodoro, a extrema liberdade formal do Barroco permitiu que motivos indígenas se mesclassem aos europeus na arquitetura e nos ornatos. Por exemplo, as formas sinuosas das igrejas barrocas mexicanas lembram as formas serpentinadas dos aztecas.

Não quero entrar no Barroco brasileiro, porque o tema será tratado pelos demais palestrantes deste ciclo.

Cronologicamente, o Barroco histórico extinguiu-se no século XVIII, com o advento das Luzes, em suas diferentes variantes estéticas – o neoclassicismo, o arcadismo, o rococó. Tendo em vista essa periodização tão taxativa, faria sentido falarmos na sobrevivência atual do Barroco?

Não, para autores como Maravall, para quem o Barroco se refere apenas ao período entre o final do século XVI e o início do século XVIII.

Sim, para ensaístas como Eugenio d'Ors, para quem o Barroco é um *eon*, uma constante histórica, que ressurge em diferentes momentos da evolução do homem. Seu protótipo estaria na arte rupestre da Pré-História, teria reaparecido no período alexandrino, teria reemergido no gótico, teria tido uma realização privilegiada na época da Contra-Reforma, teria feito sua *rentrée* no Romantismo, teria reerguido a cabeça no decadentismo *fin de siècle* e na música de Wagner, e teria renascido vigorosamente nas vanguardas do século XX. Walter Benjamin, por sua vez, chama atenção para as afinidades entre o Barroco e o Expressionismo alemão. Podemos concordar com a existência dessas e outras correspondências, sem que com isso nos sintamos obrigados a aceitar a filosofia da história da qual elas derivam.

O ensaísta catalão, com efeito, defende uma concepção cíclica, baseada na alternância entre fases barrocas, em que predominam a imaginação e o sentimento, e fases clássicas, sob a primazia da razão. O Barroco está ligado à vida: é a matriz, sem a qual não há fecundidade possível. O Classicismo é o olhar, o pensamento que ordena e classifica. Segundo outra metáfora, o Barroco é o sono, no qual o homem mergulha para refazer suas forças e voltar à origem, e o Classicismo a vida desperta. Ou, numa terceira variação, o Barroco é o carnaval, em que a razão fica provisoriamente posta fora de circuito, e o Classicismo é o resto do ano. Em todas essas versões, há um rodízio perpétuo entre duas constantes históricas.



Na filosofia da história de Benjamin não há repetição, e sim correspondência entre nosso presente e um passado que lhe é sincrônico. O papel do historiador dialético é imobilizar o fluxo do tempo, para salvar, num tempo-agora (*Jetztzeit*) privilegiado, o passado do qual somos contemporâneos, e que sem esse gesto se perderia para sempre. É o que ele faz trazendo o drama barroco alemão para nosso presente.

Essas duas filosofias da história podem ser contestadas, porque nem todos aceitariam a noção de tempo cíclico implícita na teoria de Eugenio d'Ors ou o voluntarismo extremo que parece impregnar a teoria de Benjamin. Mas não precisamos delas para reconhecer que as afinidades apontadas realmente existem, quaisquer que sejam suas matrizes conceituais. Se é assim, nada nos proíbe de procurar outras semelhanças. Vejamos, sem preocupação sistemática, algumas dessas semelhanças, comparando traços culturais genéricos entre as duas épocas, e não somente suas características artísticas.

Primeiro, o francês Guy Desbords afirma que nossa sociedade transformou-se numa "sociedade do espetáculo", que espetaculariza tudo, quer se trate da guerra do Iraque, quer de *reality shows*, em que a vida privada de todos é posta diante dos olhos de todos, numa caricatura *voyeurista* do ideal rousseauísta da transparência, em que ninguém tem o direito de ser opaco para ninguém. É o tema barroco do *theatrum mundi*, em que os limites entre cena e prosa se diluem, fazendo de todos nós ao mesmo tempo atores e espectadores. Essa espetacularização universal apaga as fronteiras entre o que é mostrado e o que é real, e induz uma atitude perfeitamente barroca de duvidar da existência de um mundo objetivo atrás das imagens. O mundo da hiper-realidade, em que só as imagens são reais, é o mesmo que leva o homem barroco a afirmar que tudo era aparência, e a dizer que "*la vida es sueño*".

Segundo, coerentemente com essa espetacularização do mundo, o código visual era a forma de expressão predominante no Barroco, e é sem dúvida a forma de expressão predominante em nossa época, que é uma civilização da imagem. Por isso, é na pintura, na fotografia, na televisão

e sobretudo no cinema que podemos encontrar os traços mais fortes do Barroco de hoje. Somos bombardeados, literalmente, por imagens, desde que acordamos até o final do dia. Como no Barroco, as imagens substituem os conceitos, exercem um efeito ao mesmo tempo afrodisíaco e hipnótico, que excitam os sentidos e anestesiam o pensamento crítico.

Terceiro, apesar desse predomínio do registro ótico, há uma tendência à criação de “efeitos especiais” cujo efeito é o de explodir a moldura visual para incluir o registro acústico e o tátil. É o que acontece com certos filmes de ficção científica, como *Terminator 2*, em que tecnologias digitais criam na sala de projeção sensações de som e movimento e dão a ilusão da presença dos atores na sala e dos espectadores no filme. É algo de semelhante à “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerk*, materializada no grande gênero barroco, a ópera, e retomada por esse barroco novecentista que foi Wagner. Essa tendência barroca a explodir os limites entre as diferentes esferas artísticas foi muito bem destacada por Deleuze: “Observou-se que o Barroco muitas vezes restringia a pintura e a relegava a retábulos, mas é porque a pintura sai de sua moldura e se realiza na escultura de mármore policrômico; e a escultura se ultrapassa e se realiza na arquitetura; e a arquitetura por sua vez encontra na fachada uma moldura, e essa moldura se desprende do interior e se relaciona com o entorno de modo a realizar a arquitetura no urbanismo.”

Quarto, os padrões estéticos de nossa época estão tendendo à revalorização do *kitsch*, do que o alto Modernismo considerava vulgar e de mau gosto. Vimos que o *kitsch* foi uma criação do Barroco, ou pelo menos um dos meios mais poderosos utilizados pelo Barroco, enquanto protótipo da atual indústria cultural, para atingir seu grande objetivo de suggestionar as massas. Nesse sentido, nossa arte está para a do Modernismo (e sob certos aspectos, a do pós-Modernismo) como a arte barroca estava para a do Classicismo renascentista. Um filme como *Moulin Rouge*, com suas luas de papel pintado, suas alusões aos trechos mais xaroposos da *Noviça rebelde*, e o sentimentalismo piegas com que Nicole Kidmann revive a personagem tísica da *Traviata*, é a versão *kitsch*



do filme homônimo de John Huston, e desse ângulo pode ser visto como a barroquização de uma obra moderna, do mesmo modo que os arquitetos alemães do século XVII barroquizavam igrejas renascentistas.

Quinto, um dos traços destacados por Wölfflin no Barroco era sua capacidade de envolver o espectador, de capturá-lo, de arrastá-lo para dentro da obra, ao contrário da Renascença, em que o espectador permanecia numa relação de exterioridade com relação à obra. A televisão interativa dos nossos dias, que envolve o espectador e dá-lhe a ilusão de participar do espetáculo, pode ser vista como tipicamente barroca, distinguindo-se nisso da etapa “modernista” da televisão, em que os fluxos eram unidirecionais. Mas é sobretudo no cinema que essa tendência é mais acentuada. Talvez seja possível, por essa via, fazer uma distinção entre o pós-moderno e o barroco. Um filme como a *Rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, em que uma espectadora se apaixona por um dos personagens e este sai da tela para viver esse amor, é um filme pós-moderno, porque é irônico, distanciado, e no fundo baseia-se no principal recurso pós-moderno, o pastiche, a citação, pois é a utilização consciente do topos barroco do teatro dentro do teatro, como em Calderón e Shakespeare. Quem é envolvida é a espectadora fictícia, que assiste ao filme dentro do filme, e não o espectador real que assiste ao verdadeiro filme. É um filme *cool*, intelectualizado, que não busca envolver emocionalmente o espectador, como faria o Barroco, mas interessá-lo, apelar para seu discernimento, para sua inteligência. O filme barroco é o que descrevi antes, o que em vez de dirigir-se à razão do espectador usa toda a gama de efeitos especiais para capturar seus sentidos e suas emoções. Spielberg é barroco. Woody Allen é pós-moderno. Digamos que Allen faz um filme pós-moderno sobre os efeitos emocionais produzidos por um filme barroco.

Sexto, a moderna cultura de massas mobiliza todos os seus recursos técnicos para programar os homens, por um lado para induzi-los à docilidade, ao conformismo social e político, e por outro para confrontá-lo com o espetáculo da violência. Nada mais semelhante à

cultura barroca, cuja principal função era inculcar a obediência à Igreja e ao soberano, e que procurava incutir nos súditos e nos fiéis a convicção de que sem um poder absoluto o homem ficaria exposto a todos os horrores da História, simbolizados pelas cenas de decapitação e desmembramento do teatro barroco, por suas alegorias da morte, pela visão da História como ruína, como ossuário. Talvez também seja essa uma das funções da exploração da violência em nossos dias – mostrar que não há saída fora da lei e da ordem. De qualquer modo, nosso presente também está sob o signo do *memento mori*, e também tem seu ossuário, representado por atrocidades infinitamente mais desumanas que as praticadas durante a Guerra dos Trinta Anos, que serviram de pano de fundo para o barroco do Seiscentos. As valas comuns de Auschwitz revelaram corpos decompostos e esqueletos. Recentemente vimos a foto de um iraquiano segurando o crânio retirado de um fossa coletiva, exatamente como Hamlet segurando a caveira de Yorick. Nossas ruínas são as de Berlim e as de Bagdá. Cada vez que alguém morre em nome de valores irracionais – nação, raça, cultura ou religião – é um fragmento de Iluminismo que morre dentro de nós. Nossa melancolia é *Trauerarbeit*, trabalho de luto pela morte de nossas utopias.

Sétimo, no Barroco a consciência dos pavores da História estava associada à esperança numa salvação transcendente, por obra e graça da religião. É o que se verifica novamente hoje, depois do descrédito dos messianismos profanos, como o marxismo. De novo, a autoridade do dogma se sobrepõe ao livre arbítrio individual. A razão puramente terrena é desativada. As fogueiras do Santo Ofício se acenderam novamente. Os *fatwas* se multiplicam, e não só no mundo islâmico. A Contra-Reforma está entre nós, e tem muitas variantes, muitas das quais se filiam à própria Reforma. Vemos isso no Brasil, em que o rádio e a televisão martelam incessantemente mensagens evangélicas fundamentalistas, em que não se pede aos crentes que pratiquem o livre exame, a maior conquista da revolta luterana, mas que levantem os braços num

gesto absoluto de entrega, de abdicação intelectual, de *sacrificium intellectus*, gritando “Aleluia”.

Oitavo, o Barroco podia também exorcizar de outro modo as calamidades da História: pela salvação profana. Era a atribuição do tirano, do Príncipe, que no exercício de um poder absoluto devia proteger seus súditos da desordem, da guerra civil, da violência. Um cínico diria que temos hoje a mesma opção. O Príncipe de hoje é o Presidente Bush, líder democrático dentro dos Estados Unidos e tirano com relação ao resto do mundo, disposto a salvar dos cataclismas da História toda a população do mundo, estendendo-lhe os benefícios da *pax americana*. Diga-se, aliás, que Bush revelou notável compreensão dos mecanismos psicológicos usados pelo Barroco para reduzir as massas ao estupor quando batizou sua guerra de operação *awe and chock*, pavor e choque. De certo modo, sua guerra foi um espetáculo semelhante ao do teatro jesuítico, a que não faltavam nem os anjos, representados pelas tropas anglo-americanas, nem os diabos, com toda uma gama infernal que ia desde o grande Satã em pessoa, Saddam Hussein, até os diabos menores, como os países da “velha Europa” que se recusaram a apoiar a agressão anglo-americana.

Qual a razão do paralelismo entre nossa época e a época do Barroco? Uma hipótese é que estamos vivendo uma transição entre duas mentalidades, comparável à que se verificou no século XVI. Vivemos no passado recente a crença revolucionária na possibilidade de transformar o mundo, a grande explosão orgiástica do maio de 1968, a euforia da *New Left*, a sensação de que o fim da guerra fria tinha deixado para trás os pesadelos da História. Tudo isso evoca certas semelhanças com a sensação de confiança e otimismo que caracterizou a Renascença. A queda do socialismo real, a selvageria das guerras interétnicas do final do século e a emergência de uma dupla barbárie, a terrorista e a americana, fizeram-nos viver o fim de todas essas ilusões, num estado de espírito que não deixa de ter semelhanças com a grande melancolia que se

abateu sobre a Europa no período pós-renascentista. O resultado é a cultura de hoje, que como a do Barroco associa fé e dúvida, a esperança de construir um mundo humano e a suspeita de que a salvação não é desse mundo.

Mas, por que esse estado de espírito tem caráter universal? A resposta é que estamos experimentando uma segunda vaga de globalização, sob certos aspectos comparável à que se deu nos séculos XVI e XVII. O substrato de ambas foi um movimento de mundialização do capitalismo, com a diferença de que se tratava, no primeiro caso, do capitalismo mercantil, relativamente inibido em sua difusão por uma doutrina mercantilista que compartimentalizava os mercados e aplicava controles protecionistas, e no segundo caso, de um capitalismo pós-nacional e neoliberal que segue, sem inibições, a tendência globalizadora intrínseca ao capitalismo. Pois bem, creio que o Barroco foi a cultura universal correspondente à primeira globalização, e a nossa é a cultura universal correspondente à segunda globalização. Na primeira, a cultura se irradiava para o mundo inteiro a partir de modelos que emanavam de Roma, Madri e Versalhes, e, hoje, a partir de modelos que emanam de Nova York ou Hollywood.

Não sei se pode realmente falar num *homo barrocus*, com uma alma e uma psicologia próprias, mas não há dúvida de que a mentalidade contemporânea pode ser definida tão dualisticamente quanto a barroca. Queremos abrir-nos ao universal, sem com isso renunciarmos a nossas especificidades locais. Queremos uma vida baseada em valores menos materiais, sem abrimos mão dos ganhos de autonomia proporcionados pelo progresso técnico. Queremos a dimensão lúdica inerente ao mundo pós-moderno, brincando com os possíveis contidos nas virtualidades da era eletrônica, sem perdermos de vista o lado trágico da vida, além de todo jogo, a exclusão mortalmente séria a que estão condenados os inassimilados e inassimiláveis do capitalismo global. Queremos beneficiar-nos da *stasis* de um mundo pós-histórico, capaz de abolir as vicissitudes do tempo e o inexorável fluir da vida em direção à morte, e

recusamo-nos a aceitar a idéia do fim da História, que bloqueia o advento do genuinamente novo. Queremos viver plenamente nossa imanência, como cidadãos de um mundo secularizado, e não podemos resignar-nos à perda definitiva da transcendência. Como no Barroco, todas essas antinomias são mediatizadas por uma pseudo-síntese que nos dá a ilusão de que o desejo contido em cada um dos pólos está sendo atendido, mas sabemos que é uma reconciliação fraudulenta, e que nossa subjetividade está irremediavelmente fraturada.

Diante disso, o que fazer? Um caminho é o mimetismo. Filhos do Barroco, devemos imitá-lo. Vivendo num mundo barroco, temos que desenvolver uma reflexão tão barroca quanto seu objeto. É o caminho do chamado neobarroco. Vivemos hoje um verdadeiro *boom do neobarroco*. Ele se manifesta nas artes decorativas, nas artes plásticas, e, como vimos, no cinema, sempre com a preocupação de valorizar o *kitsch*, de recorrer a uma estética do excesso, do desmedido, do ornamentalismo à *outrance*, sempre visando produzir uma impressão de impacto, de estupefação.

Manifesta-se na filosofia, com livros como o de Christine Buci-Glucksmann (*La Raison baroque*) profundamente impregnado da obra de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, e sobretudo no livro já mencionado de Gilles Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le baroque*.

Manifesta-se no pensamento político e social, principalmente ibero-americano, que vê no neobarroco o paradigma de uma nova sensibilidade teórica, voltada para a visualização, para a sensualidade, para o imediato, para a combinação de conhecimentos aparentemente heterogêneos. Além disso, partindo do fato de que o Barroco seiscentista e setecentista havia dado um espaço para a sobrevivência das culturas indígenas e africanas e para sua hibridação com a cultura européia, alguns cientistas sociais consideram que uma postura cognitiva do tipo neobarroco seria a mais apropriada para facilitar a conciliação entre as culturas particulares e a cultura universal.

Manifesta-se, enfim, na psicanálise. Há um ensaio no seminário 20, *Encore*, em que Lacan diz que “se alinha do lado do Barroco”. Isso é

indubitavelmente verdadeiro do ponto de vista estilístico, porque a linguagem lacaniana se caracteriza pelo uso permanente de jogos verbais típicos do Barroco e transmite uma impressão de obscuridade que não está longe do gongorismo. E, segundo a psicanalista Denise Maurano, essa afinidade é também verdadeira do ponto de vista do conteúdo, porque na obra de Lacan “se desvela a comunicação íntima entre planos supostamente antagônicos, como o divino e o humano, o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano, a essência e a aparência, a profundidade e a superfície, o exterior e o interior, o sofrimento e a alegria, e assim sucessivamente, num movimento de torção intensamente explorado nas obras barrocas, que apresentam a meu ver afinidades com os objetos topológicos estudados por Lacan”. Mas, em seu belíssimo ensaio, Maurano decifra na psicanálise como tal, e não apenas em Lacan, a presença de elementos barrocos, tal como a tensão entre elementos contraditórios e sua permeabilidade recíproca, que caracterizam o dualismo freudiano. Para Denise, essa presença não chega a surpreender se levarmos em conta que a Viena na qual nasceu a psicanálise debatia-se entre o Barroco e o Classicismo iluminista, e que esse dualismo em grande parte se reencontra no próprio Freud, dilacerado entre o racionalismo judaico, impregnado pela mentalidade das Luzes, e a cultura sensual católica, característica do Barroco.

Mas, com toda sua sedução, o conceito de neobarroco tem algo de problemático. Seus adeptos, de modo geral, tendem a idealizar o lado irracionalista do Barroco, sua tendência a apelar para os sentidos e para as emoções, deixando de lado a inteligência. Suspeito, por isso, que em grande parte o culto do neobarroco seja uma das frentes em que se trava o combate contra o Iluminismo. Ora, convém lembrar que, em sua essência, o Barroco nada teve de libertador. Como vimos, foi uma espécie de contra-revolução cultural, um grande projeto de condicionamento coletivo destinado a refrear os impulsos que pudessem pôr em xeque o absolutismo real e o dogmatismo eclesiástico. Nesse projeto, o Barroco incorporou elementos da cultura adversa, a renascentista, e da cultura

popular. Nesse sentido, podemos falar numa síntese barroca, mas feita sob o primado e no interesse do pólo hegemônico.

Já que falei há pouco em psicanálise, peço licença para ilustrar a natureza dessa síntese recorrendo a uma linguagem psicanalítica. A síntese barroca foi da mesma natureza que a operada pelo sintoma, formação de compromisso entre uma instância recalcante e o material recalcado. O sintoma é uma síntese, porque participa da natureza das duas coisas, exatamente como a tosse de Dora, que simbolizava ao mesmo tempo uma fantasia de sexualidade oral e a punição por essa fantasia. Mas é uma síntese patológica, porque é feita sob a ação de forças irracionais, que criam a doença e a perpetuam. Do mesmo modo, o Barroco pode ser visto como uma formação de compromisso entre a sensualidade e a liberdade da Renascença e impulsos contrários que, no caso do Barroco católico, vieram do Concílio de Trento, articulador ideológico da Contra-Reforma. É essa formação de compromisso que explica a presença, na cultura barroca, de elemento antitéticos, aludindo seja à sensualidade e à autoconfiança na razão humana, típica da Renascença, seja ao ascetismo, à austeridade, à desvalorização da vida e da razão, que foram a marca registrada da reação tridentina. Foi também uma síntese, mas uma síntese na qual o poder dava todas as cartas. Ele só deixava aflorar o material recalcado na medida em que fosse uma liberação controlada e funcional para o sistema de forças dominantes. Foi uma síntese comparável à efetuada pelo sintoma: uma síntese *histérica*.

É preciso opor a essa síntese *histérica* o que eu, recorrendo a uma figura muito barroca – a paronomásia – chamaria de síntese *histórica*. Nossa tarefa também consiste em reconciliar pólos antitéticos. De certo modo, são os mesmos com que precisou defrontar-se o Barroco. De um lado, está a fé iluminista na autonomia, na libertação dos sentidos, no progresso, na ciência, na fraternidade humana. De outro lado, está a consciência de que o homem é um ser violento, egoísta, mero brinquedo da fatalidade, vítima do sofrimento, predestinado para a morte. Como sabia um grande pensador barroco, Pascal, o homem é duplo por essência,

meio angélico, meio bestial. Mas, ao contrário do Barroco, nossa síntese se faz sob a égide da razão, e não da autoridade. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância castradora – o superego, o Concílio de Trento – que cria a doença ou perpetua a injustiça. A síntese *histórica* é feita sob o primado de uma instância racional – o ego, uma comunidade de homens livres – que ajuda a promover a felicidade, individual ou coletiva. Ela está a serviço de um objetivo humanista, e não de uma intenção teocrática. É objeto de uma construção permanente, radicalmente democrática, baseada na certeza de que o entendimento mútuo é possível, apesar das taras da natureza humana, vencendo todos os obstáculos, sem desanimar com as regressões inevitáveis.

O Barroco seiscentista buscava influenciar e não persuadir, mobilizar afetos pela retórica e não convencer pela argumentação racional. São exatamente essas as características do Barroco de nossos dias. Por isso mesmo, uma crítica neobarroca, que procure mimetizar aquilo mesmo que ela combate, faz pouco sentido. Não se pode lutar contra uma cultura manipuladora utilizando as armas da manipulação, do mesmo modo que não se pode lutar contra uma cultura baseada no *kitsch* e na massificação utilizando as armas do *kitsch* e da massificação. É preciso mudar de terreno. O verdadeiro terreno é o do Iluminismo contemporâneo, que vai construindo gradualmente o que chamei a síntese *histórica*, em oposição à síntese *histórica*. No fundo, estaríamos repetindo, com isso, uma trajetória já percorrida, porque também o Barroco do século XVII foi seguido pelas Luzes, no século seguinte.

Mas, nessa mudança de terreno, não podemos ser injustos com o que devemos ao Barroco de Bernini e do Aleijadinho. Sem o sofrimento nele depositado, sem a voz dos oprimidos que apesar de tudo ressoa nele, sem a lembrança dos que se perderam em seu eterno labirinto, o novo Iluminismo não teria como enfrentar a tarefa de construir uma síntese que faça justiça aos dois pólos de sua dialética, o pólo da esperança e o pólo da melancolia.

Oratório de Nossa Senhora da Conceição, século XVIII  
Museu de Arte Sacra de São Paulo.

# O Barroco e o Barroco brasileiro

≈ ILDÁSIO TAVARES

## ≈ AGRADECIMENTO

Antes de mais nada, quero agradecer à Academia, na pessoa de seu Secretário-Geral, Ivan Junqueira, por ter me convidado a falar nesta Casa de saber e de civilização, cuja Diretoria vem prestando um relevante serviço à cultura erudita, num país em que a cultura transformou-se em mercadoria de baixo nível, distribuída maciçamente pelos meios de comunicação de massa, hoje apelidados de mídia.

## ≈ O BARROCO COMO ESTILO DE ÉPOCA

Outrossim, é uma temeridade vir à Casa de Machado de Assis falar sobre o Barroco quando tantos membros desta Casa já ministraram lições verticais e brilhantes sobre o assunto, no passado e no presente, alguns a quem tenho como mestres, alguns dos poucos intelectuais brasileiros capazes de desenvolver um pensamento próprio, e não, como tantos outros, constituir-se em uma firma de importação de idéias

---

≈ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Barroco*, em 17/6/2003.

prontas e acabadas, pensadores que buscam subsídios no exterior até para exercitar a autocompreensão.

Meu mestre primeiro do Barroco, entretanto, foi um dos ensaístas que mais contribuíram para o pensamento crítico neste país, que lutou, entre outras coisas, pelo reconhecimento do texto como o lugar prioritário da literatura. Refiro-me ao meu saudoso Mestre Afrânio Coutinho, que me ensinou antes mesmo de conhecê-lo, através de seus livros, e que, depois, deu-me o privilégio de tê-lo como meu professor de Literatura Brasileira, área menor do meu Doutorado em Literatura Portuguesa. No meu Mestrado em Literatura de Língua Estrangeira, feito nos Estados Unidos, não tive Literatura Brasileira, cujos créditos tive depois que fazer em dobro, o que resultou em dois anos de aulas memoráveis com o Mestre Afrânio.

Anos atrás, na minha graduação em Letras, fora justamente Afrânio Coutinho que me despertara para o conceito científico do Barroco e que me dera o mapa da mina para minhas pesquisas ulteriores na área. A leitura de seu admirável capítulo sobre o Barroco no clássico *Introdução à Literatura no Brasil* desenrolou ante mim um sólido, nítido e claro ponto de partida. Não só na maneira precisa com que Afrânio Coutinho situava as diversas correntes que abordavam esse estilo de época, como também na sua contribuição pessoal como baiano, nascido e criado na única metrópole do mundo que nasce barroca, cresce barroca e continua barroca, apesar de todos os processos seculares que tentam desfigurar Salvador, mas que, debaixo dos mais díspares significantes, não conseguem camuflar o barroquismo da cidade e dos seus habitantes. O compositor Moraes Moreira tem um verso que eu gostaria de ter escrito, em que ele descreve a cidade com uma perfeição barroca, em pleno século XX, de uma forma que chega a ser heideggeriana: “Sagrado e profano / o baiano é carnaval.”

Isto me faz lembrar de uma grande amiga minha portuguesa, Natália Correia, que tinha em Lisboa um espaço extremamente sofisticado chamado Botequim, aonde ocorria toda a inteligência de Lisboa e de fora, um *point* como se chama hoje em dia. Um espaço pequeno, mas onde se faziam vernissages, recitais de poesia. Todo poeta que chegasse como cliente ao botequim era instado a dizer seus poemas. Era um lugar extremamente agradável e atípico. Eu estava em Lisboa, como Ivan Junqueira referiu aqui, fazendo a minha pesquisa de pós-doutoramento, a respeito da poesia portuguesa pós-moderna, e Natália Correia fazia parte desse elenco. Lá no botequim, aonde eu tinha sido levado por amigos comuns, tive um diálogo com Natália que soa um pouco beckettiano ou ionescuiano, um pouco teatro do absurdo. Ela me perguntou o que eu estava fazendo ali, respondi: "Fazendo uma pesquisa sobre a poesia portuguesa pós-moderna". Ela disse: "Qual o seu conceito de pós-moderno?" Respondi: "Para mim, uma das facetas principais do pós-moderno é o neobarroco". Ela disse: "Sei tudo do Barroco". Tomado de susto por aquela afirmativa agressiva, eu disse: "Eu sou o Barroco". Ela, surpresa: "Mas, como assim?!" Então respondi: "É que nasci, fui criado e moro numa cidade barroca, a cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos".

Por isso falei nessa coisa meio heideggeriana, de uma pessoa ser aquilo que ela é. Heidegger buscava sempre as coisidades.

O capítulo da *Introdução à Literatura no Brasil* completa-se, além do mais, com uma seleta bibliografia, onde o leigo pode mergulhar e se aprofundar na conceituação e na controvérsia. Wölfflin, citado no capítulo pela comparação brilhante que faz entre o Barroco e o Classicismo; Helmut Hatzfeld e sua lúcida conceituação do Barroco como um estilo de fusão; Leo Spitzer, Eugenio d'Ors e sua teoria do eterno Clássico e do eterno Barroco. Enfim, lá fui eu tateando, nos meus verdes anos, concordando aqui, discordando ali, absorvendo uma tintura científica, nos anos 60, que me permitiu adquirir depois uma visão



depurada e clara do Barroco, e até sorrir dos não iniciados que, incautamente, confundiam o termo Barroco *latu sensu* com a especificidade do Barroco como estilo de época. E Auerbach já dizia que os maus termos, em ciência, são mais danosos do que as nuvens à navegação.

Certa concepção depreciativa do Barroco atribui os conceitos de prolixo, confuso e hiperbólico a este estilo e está bastante arraigada na mente do cidadão comum e até de pessoas da área de literatura que teriam a obrigação de clarear seus conceitos e de eliminar seus preconceitos. Mas tanto os preconceitos sempre estiveram na ordem do dia, que o imenso poeta da humanidade, William Shakespeare, plantado no Maneirismo, próximo ao Barroco, teve suas obras banidas dos teatros por quase um século, enquanto durou o racionalismo esterilizante do Iluminismo britânico e de seus confrades do Continente. Voltaire detestava Shakespeare. Os Poetas Metafísicos ingleses do século XVII, de feição barroca, somente vieram a ser resgatados por um brilhante ensaio de T.S. Eliot no século XX, em que este gênio da modernidade, tão inspiradamente traduzido por Ivan Junqueira, cria o conceito da "dissociation of sensibility", a dissociação da sensibilidade, para descrever a poesia do século XVIII na Inglaterra, de nítida fisionomia racionalista, ensaios em versos, o pensamento aprisionando a emoção, como nos longos e intragáveis poemas de Alexander Pope, de pura pregação política, moralista e pseudofilosófica.

O verdadeiro conceito de Barroco liga-se mais, pois, para tomar o mote de T.S. Eliot, a uma sensibilidade integrada em que a perna da emoção não anda mais que a da razão (e vice-versa), e as antinomias todas resolvem-se em uma fusão tão bem vista por Helmut Hatzfeld. Nesta linha de raciocínio, vamos encontrar o oxímoro como a figura de retórica nuclear do Barroco, uma alegre tristeza, por exemplo, uma distância próxima; isto tem como imediato corolário que este estilo não persegue os extremos, o excesso, a confusão. O melhor Barroco situa-se

no equilíbrio dos extremos, na conciliação das forças antagônicas; na harmonia, enfim. O que sucede é que, na busca do ponto fulcral de equilíbrio, inevitavelmente, a mão descamba para lá e para cá. Mas é só olhar uma escultura de Bernini ou um soneto de Quevedo para obter, não o excessivo da palavra ou do cinzel, mas a harmonia. No admirável soneto “A Roma sepultada en sus ruínas”, que considero um dos sonetos mais perfeitos da literatura ocidental, D. Francisco de Quevedo, ante as ruínas da Cidade Eterna, reflete sobre a transitoriedade do poder e se curva ante o oxímoro, o paradoxo que remete em última análise a Heráclito. No contexto da decadência só ficou o Tibre e “huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura”, eis a dialética do oxímoro: fugiu o firme / o fugitivo permanece. O Barroco busca a integração e, como tal, localiza-se muito mais próximo de uma estética classicizante do que romântica, esta sim, antagônica ao clássico como ideologia de ruptura. No Barroco ainda não prevalecia o critério da originalidade, da inovação e, sim, o da mimese e da interpretação da Natureza. Em obediência à lição dos clássicos.

#### ∞ O MANEIRISMO: ESTILO OU DISRUPÇÃO?

No seu preciso capítulo sobre o Barroco, Afrânio Coutinho ainda não situa o Maneirismo como estilo de época, nem jamais o admitiu. Filiava-o a uma corrente que tinha o Maneirismo apenas como a decadência do Clássico. No entanto, os estudos literários evoluíram, a partir das pesquisas em artes plásticas, a ponto de admitir o Maneirismo como verdadeiramente um estilo de época, transição do Clássico para o Barroco. Vários estudiosos debruçaram-se sobre o Maneirismo, inclusive com explicações divergentes quanto à sua etiologia. Dentre eles, os mais significativos são Arnold Hauser e Giorg Weise.

Hauser achava que o Maneirismo assinalava a irrupção da Dúvida no monólito das certezas antropocêntricas do Alto Renascimento. Num determinado instante, o conceito da *Humanitas* de Cícero e de Sêneca teria levado o ser humano a crer-se a medida de todas as coisas e, por decorrência, acreditar no seu poder e no poder da ciência para dominar o mundo e a natureza. Esbatendo-se contra uma realidade antagônica, sacudido pelo fiasco de sua aventura malograda pelo mundo, o ser humano tinha se voltado novamente para a Providência divina – esta proposição maneirista vê-se bem em *Os Lusíadas*. Quem salva, protege e guia os portugueses no seu caminho em busca da Índia é a Divindade e não a Ciência. O Maneirismo seria a rachadura do monólito das certezas renascentistas. Camões avança no Maneirismo com claros momentos barrocos. Quando a providência de Vênus salva Vasco da Gama dos árabes, ela desvia a nau nas águas com um oxímoro, pondo “no duro madeiro o brando peito”.

Em vários momentos da lírica camoniana o oxímoro aparece. Permitam-me que declame este que considero o mais belo soneto da língua portuguesa e que define com plena poeticidade barroca o mal do amor, na sua *quiditas*, etiologia, *modus operandi*, inconseqüência, colocando o gênio Camões a meio caminho do Barroco futuro.

*Busque Amor novas artes, novo engenho  
para matar-me, e novas esquivanças,  
que não pode tirar-me as esperanças,  
que mal me tirarão o que não tenho.*

*Olhai de que esperanças me mantenho!  
Vede que perigosas seguranças!  
Que não temo contrastes, nem mudanças,  
andando em bravo mar, perdido o lenho.*

*Mas, conquanto não pode haver desgosto  
onde esperança falta, lá me esconde  
Amor um mal, que mata e não se vê.*

*Que dias há que n'alma me tem posto  
um não sei quê, que nasce não sei onde,  
vem não sei como, e dói não sei por quê.*

As seguranças do amor serão sempre perigosas seguranças. Nada o define melhor que o oxímoro, e Camões sabia disso. A declaração de princípios do Maneirismo, a dúvida, está expressa no mais famoso monólogo da literatura ocidental. Shakespeare, como Camões, é o Maneirismo que se encaminha para o Barroco: "To be or not to be, that is the question ...to be, or not to be." Esta é a dúvida crucial do ser humano, este é o fulcro do Maneirismo.

Já Georg Weise, exemplificando com dezenas de imagens de um estilema "snelle ed smaterializzante", figuras fragilmente espiritualizadas, pontifica por uma permanência de estilemas góticos por todo o Renascimento; ou seja, a Dúvida nunca se afastou, ela estava ali subjacente a toda arte renascentista, até que toma corpo e eclode, afetando de Miguel Ângelo a seus pósteros, num caminho até a fusão do Barroco. Em ambos os teóricos, vemos a dialética da dúvida e da certeza, do projeto humano e do divino e suas contrapartidas no reino da linguagem.

Eugenio d'Ors opõe contrastivamente o Clássico e o Barroco numa eterna alternância. Nós, porém, lançamos mão de uma perspectiva dialética para aventar uma hipótese sobre o evoluir dos estilos de época no Ocidente, a partir do Renascimento, tomado como um todo. Os embates do paganismo e do cristianismo assolaram a Idade Média, que se desejava teocêntrica, numa sociedade açambarcada pela Igreja, integrada

com Cristo, de acordo com o modelo de Santo Agostinho, em que ninguém poderia estar fora da Igreja, e até a violência era autorizada para compelir a ovelha desgarrada de volta ao rebanho. Essa violência, que mais tarde desaguaria na Inquisição, achava justificativa em Cristo derrubando São Paulo violentamente do cavalo para reconduzi-lo ao caminho do bem, e em Lucas 14:23, interpretando que a ordem era compelir os que estão de fora a entrar à força. O Renascimento resolve o confronto paganismo *x* cristianismo, fundindo os conceitos greco-romanos pagãos com os conceitos religiosos através da trilogia Universalismo, Classicismo, Humanismo, descambando para a confiança excessiva no ser humano, que pode ser metaforizada com o desenho do homem inscrito num círculo de Leonardo da Vinci. O Renascimento, assim, dá lugar ao antitético espiritualizante que seria o Maneirismo. Na Idade Média, a arte e a religião andavam de mãos dadas. Num determinado momento, só existia a arte religiosa. O Renascimento elegeu o homem como medida de todas as coisas. Vemos, então, o estabelecimento do processo dialético de Tese, Antítese e Síntese, para usarmos o instrumental hegeliano que vem de Eléia. A Tese seria o Antropocentrismo renascentista, que geraria como antítese o Maneirismo desmaterializante, resolvendo-se o confronto dialético na síntese do Barroco, com a equação da divinização do humano ou humanização do divino, em que se concilia a oposição homem *x* Deus. A síntese dialética coaduna-se com o conceito de fusão de Helmut Hatzfeld e estende-se, como um pálio, sobre os tumultos políticos e teológicos do Contra-Renascimento, da Contra-Reforma.

#### O BARROCO COMO LINGUAGEM DO CONTRA-RENASCIMENTO

A eclosão do Humanismo renascentista é o sintoma do surgimento de uma classe que se engendra na Idade Média – a burguesia – e que

ousa assestar seus golpes no *status quo* – Igreja associada ao feudalismo. É clara a lição de Max Weber mostrando a ética protestante como cobertura para o capitalismo emergente. A linguagem do Renascimento encaminhava-se num sentido de abertura, o ambiente disfarçadamente herético viria inexoravelmente desembocar nos vários cismas que desafiam a autoridade papal e, por extensão, o sistema de forças políticas vigentes na Europa. Lutero, capitaneando uma Alemanha fragmentada em pequenos feudos burgueses, e Calvino, mais tarde, encetavam uma Reforma cujo vírus já estava em Erasmo de Rotterdã. Erasmo foi à Inglaterra visitar a sepultura de São Thomas Becket. Ficou indignado ao ver tanto luxo – ouro, prata, pedrarias – e disse: São Thomas Becket ficaria mais contente se tudo isso aqui fosse vendido para dar o dinheiro aos pobres. Então, toda essa maneira de pensar que vem de Lutero, de Calvino, e de certo modo denunciada por Erasmo, toda essa vertente do ascetismo, de oposição a todo esse esplendor, luxo e tudo isso que grassava na Igreja tem, na realidade, o seu processo conciliatório no Barroco.

Uma Espanha toda-poderosa esperneava contra as ameaças à hegemonia dos Habsburgos no mundo, hegemonia que, afinal, começa a se esboroar com a clamorosa derrota da Invencível Armada e que se desespera com a Inquisição. Ao contrário do que se pensa, a Inquisição espanhola não foi uma iniciativa de Roma impingida à Coroa espanhola, mas uma política real imposta a Roma por razões de Estado. Com a Alemanha tomada, a Inglaterra minada e a França dividida, restava ao Papa o escudo dos Habsburgos, derrapando para o Absolutismo, equação política que a Europa achou como sucedâneo para um feudalismo falido. O movimento reformista completa-se como um todo com Henrique VIII, a quem o Papa não concedeu o divórcio de uma princesa espanhola por temer o poderio da Espanha. Roma perdeu a Inglaterra, onde, mais tarde, o pacto entre burguesia e nobreza alavancou a Revolução Industrial,



pavimentou o capitalismo, dominou o mundo. A primeira revolução burguesa do mundo ocorreu na Inglaterra, com Cromwell, em 1653, mais de um século antes da Revolução Americana, o que já evidencia uma classe protestante burguesa forte bastante para assumir o poder por sete anos. Ao recuperar o poder, a nobreza inglesa fez um pacto social com a burguesia, que proporcionou a ascensão do capitalismo à frente dos outros países comprometidos com a estrutura aristocrática.

Configura-se o Renascimento, pois, pelo confronto dialético da burguesia emergente com o feudalismo agonizante, que evolui para o processo chamado de Contra-Renascimento. O absolutismo real constituiu o vetor político oposto à liberação pretendida pela burguesia, que, além do mais, trazia uma proposta de descentralização e valorização das franquias individuais. Já vimos a conceituação medieval que dissolve o indivíduo no caldeirão da cristandade e que o induz a ser uma criatura voltada para uma recompensa extraterrena, recompensa esta que surge como um analgésico para os males do mundo. Lá estava o protestantismo emergente pregando a busca da felicidade terrena, felicidade esta que seria o demonstrativo da graça divina. Nesse jogo político de antíteses religiosas, a Igreja foi buscar alimento no Barroco. Dentro do Contra-Renascimento, a proa da Contra-Reforma. O Barroco é a linguagem da Contra-Reforma e, por extensão, do Contra-Renascimento. E o Barroco afirmava que, basicamente, não há por que separar o humano do divino. O divino é humano, o humano é divino. E a arte vai provar isto. A arte vai trazer o céu à terra e elevar a terra ao céu. No Concílio de Trento ficou definitivamente decidido que a Igreja usaria a arte como elemento doutrinário. Ao invés de enveredar pela trilha protestante do ascetismo, de igrejas nuas e cruas, vestuário recatado, costumes monásticos, a linguagem barroca efetuou a dignificação do luxo, da beleza, do requinte, do prazer, da estesia.

Surgia providencialmente na Espanha, criada por um capitão basco, uma ordem monástica determinada a combater as heresias luteranas e

judaizantes, que assumiria a posição de exército de Deus na vanguarda da Contra-Reforma. Eram os jesuítas, que assumiram o Barroco tão de pronto que há até quem hesite se os jesuítas inventaram o Barroco ou foi o Barroco quem inventou os jesuítas. O que interessa é que, assim como o romance inglês do século XVIII é a burguesia, o Barroco é jesuíta, é a Contra-Reforma, é o Contra-Renascimento. No Concílio de Trento, fundamental para a Contra-Reforma, tudo isso ficou bem definido. O Barroco como arma horaciana de combate à Reforma pretende desde cedo enroupar a doutrina numa linguagem que provoque o mais requintado deleite; enquanto os protestantes baniam o refinamento estético de seus templos, de sua arquitetura, de suas roupas, os jesuítas engendraram igrejas de luxuriante beleza e envoltas numa atmosfera de místico enlevo, de transporte celestial, igrejas cobertas de ouro – como as igrejas da Bahia – que são vistas pelos puritanos como um acinte pecaminoso.

Por isso podemos dizer que, ideologicamente, o Barroco é, antes de tudo, sedutor. Conquista a mente e os olhos que destarte se embebem do conteúdo ideológico subjacente, cuja majestade de linguagem transporta, mas não esmaga, porque envolve. Está aí, secundamente, outra característica primordial do Barroco como discurso de sedução – a arte barroca não é para ser contemplada à distância como um frio objeto estético. Ela é premeditada para estabelecer um vínculo afetivo de estesia com o leitor, com o espectador, que é induzido a fazer parte do jogo texto x contexto e se integra no todo. Não mais terá questionamentos. Não mais duvidará. Terá sua humanidade mortal e pequena elevada aos céus. Destarte, o Barroco como ferramenta do Contra-Renascimento funcionou como uma poderosa anestesia, através da qual todos os vetores emergentes no Renascimento foram abrandados nas penínsulas. Ópio do povo, direis. O Barroco é um fenômeno peninsular que se estende à América Latina, toda ela um projeto do Contra-Renascimento. Itália, Espanha e Portugal, países peninsulares, são a pátria natural do Barroco.

Vejam que a França não teve um Barroco. A Inglaterra não teve um Barroco. O Barroco, na Alemanha, restringiu-se à música erudita, mas em caráter de assimilação da Itália, via Vivaldi, e com outro conteúdo ideológico. Na Alemanha e na Inglaterra a Reforma comandava, e a França esteve dividida, chegando a uma forma tardia e maneirística do Barroco, que é o Rococó.

Com seu conteúdo doutrinário, o Barroco seduz de uma forma profunda, porque fala à mente enquanto fala aos sentidos. As evoluções em espiral dos sermões do Padre Vieira são altamente convincentes e persuasivas. Mestre da linguagem, não foi à toa que Fernando Pessoa o chamou de imperador da língua portuguesa. E o que é Fernando Pessoa senão um neobarroco? Há um artigo magistral de Jakobson sobre os oxímoros da “Mensagem” – o mito é o tudo que é nada – e, por outro lado, uma proposição básica do poeta português é a fusão barroca do sentimento e da razão – “o que em mim sente está pensando” – diz o grande poeta de nossa língua, que no dia 13 passado completou 125 anos e que eu não poderia deixar de homenagear nesta fala.

#### O BARROCO BRASILEIRO

Somos, o Brasil, um projeto do Contra-Renascimento, em flagrante oposição aos Estados Unidos, única nação do mundo que nasce burguesa e, até hoje, permanece burguesa, portanto um projeto do Renascimento, da Reforma, do salto para o capitalismo. Nascemos uma monarquia absoluta, centralizadora, concentrando nas mãos de um governador geral, a partir de 1549, um território que teria, miraculosamente, depois, 8 milhões e 500 mil quilômetros quadrados, maior do que o Império Romano em sua maior extensão, maior do que a Europa menos a Rússia. Cidade-fortaleza, fortificada a cada 200 metros, Salvador era o bastião do Contra-Renascimento no Atlântico Sul. Nossos principais inimigos

eram protestantes e judeus, como ficou comprovado na Invasão Holandesa, em que mediam forças muito mais do que dois países, competiam a empresa estatal e a empresa privada. A Radio Televisão Portuguesa, a RTP-2, veio a Salvador me entrevistar sobre a presença da Coroa portuguesa na Bahia, e o repórter ficou espantado ao constatar o investimento maciço português na cidade, praticamente construída palmo a palmo pela Coroa, cidade que Tomé de Sousa trouxe quase pronta de Portugal para montar na Bahia, cidade-fortaleza considerada inexpugnável. Os holandeses vieram pelo Norte, aportando entre rochedos, e pegaram a cidade pelas costas. Contudo, pouco ficaram, submetidos a um cerco com uma guerra de guerrilha que os dizimou de escorbuto e, finalmente, os precipitou na Bahia de Todos os Santos, onde Peter Cornelius Lonck se afogou dizendo: “O mar é a única sepultura digna de um almirante batavo.” Completava-se, outrossim, na Bahia, o projeto do Contra-Renascimento peninsular com a cobertura cultural do Barroco. A guerra contra os holandeses associava-se ao Sermão das Armas contra a Holanda, em que Vieira questionava Deus com ousadia barroca: *Exsurge Domine quare obdormis*. Levanta, Deus, briga com teus inimigos – os holandeses, os ímpios, etc. *Hutzba*, se diz em hebraico, ousadia contra Deus; audácia de Vieira, figura capital do Barroco ibérico, nascido português, criado baiano e formado no Colégio dos Jesuítas, onde estudou todo mundo que interessa na Bahia, a começar pelos irmãos Eusébio e Gregório de Matos, este que viria a ser o maior poeta barroco da língua portuguesa. Este Colégio, *College*, no sentido americano, era uma verdadeira universidade, que só não foi constituída como tal por falta de interesse da Metrópole. E nele, o discípulo se embebia da ideologia barroca, de que os jesuítas eram ponta-de-lança. Não é à toa que uma figura exponencial do Barroco ibérico, reconhecida lá e cá como grande, tenha sido um jesuíta, criado na Bahia, numa ordem e local de reconhecida feição barroca, Antônio Vieira.

Projeto do Contra-Renascimento, por extensão, o Brasil é um projeto dos jesuítas que, além do mais, ao encontrarem nossos silvícolas num grau de inocência superior ao dos europeus, acharam que aqueles poderiam ser reconduzidos mais facilmente à Idade de Ouro, abraçando o conceito do *bon sauvage* que mais tarde Rousseau divulgaria. O Brasil começa como um projeto da Ordem de Cristo, disfarce que os Templários assumem em Portugal. Logo após Filipe o Belo, da França, ter queimado na fogueira o último Grão-Mestre dos Templários, Jacques de Moulay, e o Papa ter extinto a Ordem do Templo em 1312, eclode em Portugal a Ordem de Cristo, sob a égide de D. Dinis, no século XIV. D. Dinis, além de exímio trovador, era um grande estadista. Viria a plantar os pinhais de Leiria para, mais de um século depois, fornecerem madeira para as caravelas dos descobrimentos, que D. Dinis previu como Grão Mestre da Ordem de Cristo, como, mais tarde, Grão Mestre foi desta ordem D. Henrique o Navegador, príncipe plantageneta. Mas o projeto templário para o Brasil logo se esbate na batalha de Alcácer-Kibir, a grande fortaleza. Dizem os árabes *Allah Kibir*, Deus é grande. E Portugal foi anexado à Espanha.

O projeto jesuíta se instaura em conjunto com o projeto político Habsburgo. Não esqueçamos que a Companhia de Jesus é uma ordem espanhola, e que a espanholização de Portugal durou 60 anos. Nessa época éramos Espanha, Vieira nasceu na Espanha juridicamente, Gregório de Matos nasceu na Espanha baiana, justificando mais ainda a forte influência que sofreu do Barroco espanhol. Esses 60 anos básicos da formação brasileira são, pois, fortemente marcados pela consciência barroca inoculada pelos jesuítas, como arautos da Contra-Reforma, com a linguagem do Barroco. Este carimbo cultural assinala nosso nascedouro como país, imprime alguns traços básicos da nossa índole cultural que atravessaram os séculos e deságuam hoje num substrato barroco, com mais ênfase no eixo Bahia-Minas-Rio, ainda pouco em São Paulo, onde,

contudo, a mentalidade capitalista que se fortalecia no século XIX se sobrepõe aos traços do nosso inconsciente coletivo, que nos fazem monárquicos, feudais e aristocráticos, numa visão de mundo que, mesmo num operário, dele faz um monarca. Apesar de inserido de fato numa sociedade industrial capitalista, ele preserva os símbolos e a fantasia de nobreza.

∞ OUTRA EPISTEMOLOGIA

Reparem a África – aqui eu peço a bênção a Alberto da Costa e Silva para poder falar sobre a África, em que ele é a autoridade – a África nunca teve Aristóteles nem Descartes, tinha uma outra epistemologia, não-racionalista. A África tinha sua ‘alteração’ – a outra razão; alteração, etimologicamente, vem de ‘outra razão’, mas eu prefiro dizer ‘alteração’. Gomes Eanes de Zurara relata que os portugueses, na África, foram recebidos por um grupo religioso, tocando, dançando e cantando, e comenta: “Pobre de um povo que acredita em louvar a Deus tocando tambores.” Este preconceito do século XV cai por terra no Barroco, quando o deleite religioso e a sensualidade mística estavam no ar, como mostra a *Santa Teresa d’Ávila*, de Bernini. O negro jamais satanizou a festa e a sensualidade. A mão encontrava a luva.

Djalma Corrêa, um dos maiores percussionistas da música popular, mineiro de Ouro Preto, que pesquisou nossa música, do Oiapoque ao Chuí, me revelou que as bandas que executavam as partituras do Padre José Maurício, do Barroco mineiro, eram compostas de negros e mulatos alforriados. A música, integrada no Barroco e tocada por negros, teria um *swing* além da execução puramente barroca. A banda, inclusive, tinha instrumentos de percussão. Mais tarde, o clero proibiu a entrada de tambores nas igrejas, proibição reforçada por determinação do arcebispo primaz da Bahia e que dura até o século XX.

O Aleijadinho é outra figura de grande destaque do Barroco mineiro, que fundiu sua negritude no cadinho barroco e chegou a esboçar traços fisionômicos africanos em sua arte.

Não é à toa que as duas figuras capitais do Barroco mineiro sejam afro-descendentes. Encontrei também Gregório de Matos num dicionário de personalidades negras. Não tenho certeza se ele era geneticamente negro, mas é o primeiro poeta brasileiro a usar africanismos na sua linguagem. Assistindo a um show memorável de Gilberto Gil e Milton Nascimento, dei-me conta de que via duas pontas do *iceberg* barroco: uma baiana, outra mineira. Escrevi, então, de um só jato, um pequeno poema, que dei a esses dois amigos meus no camarim e que transcrevo, de memória, agora:

*Milton e Gil. Minas e Bahia.*

*Pra dentro. Pra fora.*

*Duas faces da mesma moeda,*

*e o nome da moeda é Barroco.*

*Gil e Milton. Milton e Gil.*

*Duas vozes que completam o espetáculo.*

*E o nome do espetáculo é Brasil.*

#### O BANZO E A FESTA

O banzo do escravo africano mais austeridade calvinista veio a dar o *spiritual*, o *blues*, o *jazz*. A festa da alma africana mais o deleite barroco deu o samba. A ânsia de integração barroca, a sociedade integrada em Cristo de Santo Agostinho, têm sua contrapartida numa sociedade africana integrada, em que religião é vida, vida é religião, e o sagrado e o profano andam de mãos dadas. Foi muito fácil para o escravo integrar-se no fusionismo barroco.

A massamba, ancestral remoto do samba em Angola, é uma dança religiosa, um rito de fertilidade, em que as pessoas, numa roda, batem palmas enquanto uma, que dança no meio, encosta o seu umbigo ao umbigo de outra na roda, num claro gesto de louvor ao ventre, à gestação, ao parto, ao mesmo tempo tirando-a para dançar. Esse canto e essa dança entram no candomblé de Angola na Bahia já com o nome de samba, para cultuar o orixá Oxum, chamado Dandalunda no candomblé de Angola, justamente o orixá guardião do ventre, da gestação, do parto, numa perfeita co-relação sincrética banto-nagô. Do candomblé, o samba sai para o âmbito profano, conservando todavia suas características religiosas como samba de roda ou samba de umbigada. A popular umbigada, gesto malicioso, é contudo parte de um ritual religioso.

O samba de roda, ou simplesmente samba, chega ao Rio de Janeiro pelas mãos de Tia Ciata e, aqui, com Donga, João da Baiana, e outros, faz vestibular. O Rio é uma universidade do samba, no Rio existe Escola de Samba. A expressão aparece pela primeira vez em um samba clássico de Ismael Silva, "Antonico". Neste samba, o poeta do Estácio pede a um amigo em favor de outro amigo que estava na "corda bamba":

*Ele é aquele que, na Escola de Samba,  
toca pandeiro, toca surdo e tamborim.  
Faça por ele como se fosse por mim.*

Há uma contradição aparente, um oxímoro, voltando ao princípio, em Escola de Samba, uma palavra racional, romana, associando-se a uma palavra emocional, banto. Talvez, numa referência antiteticamente barroca, Noel Rosa, outro poeta do Estácio, tivesse dito:

*Batuque é um privilégio.  
Ninguém aprende samba no colégio.*



Este é o momento do barroco carioca, o Samba do Estácio, tão bem estudado pelo doutor em etno-musicologia Carlos Sandroni, professor da Universidade Federal de Pernambuco, filho de Cícero Sandroni, uma das figuras mais respeitáveis da cultura brasileira. O título do livro do doutor Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, é tirado de um samba clássico, “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa e Vadico, dois personagens capitais, a meu ver, do barroco popular carioca. Com “Feitiço decente” voltamos ao oxímoro do início. que situei como a figura nuclear do Barroco: “um feitiço sem farofa, sem galo e sem vintém / que nos faz bem.” Eis aí uma antinomia barroca, o samba, o feitiço do bem, puro sincretismo. Em “Feitio de oração”, o samba que citamos atrás, Noel começa logo pelo oxímoro e, adiante, define barroca e magistralmente o samba: “Quem acha, vive se perdendo”. Este é um oxímoro, um paradoxo. Depois ele diz: “Sambar é chorar de alegria.” E nesse mesmo samba resolve, com maestria, a polêmica da origem do samba, que para ele não nasce na Bahia, não nasce no Rio, no morro, nem na cidade; nasce no coração. Mais barroco, impossível.

Meditemos no verso “Chorar de alegria” – eis o samba, eis o negro brasileiro, eis o barroco, eis a ambiência cultural propícia ao surgimento da nossa música popular, nossa alegria.

A austera e puritana ambiência calvinista deu margem melhor à expressão do banzo, o *spiritual*, o *blues*, que, porém, também aparece como vertente na música popular brasileira, como no “Samblues” de Batatinha, um sambista da velha-guarda baiana. Oprimido e amordaçado pela censura religiosa, o negro americano se expressava de uma forma triste e elíptica. Tanto no *spiritual* como no *blues* o silêncio do texto é que diz mais. Um dos mais pungentes *spirituals* diz intensamente do sofrimento do negro em quatro versos:

*Nobody knows the troubles I seen.*

*Nobody knows but Jesus.*

*Nobodi knows the troubles I seen.*

*Glory, Alleluia.*

Depois de situar o que ninguém sabe, o seu sofrimento, nem qual é, nem o definir, ele diz: *Glory, Alleluia*. Deus é quem sabe, Deus é que vai resolver. Isso é a origem do *blues*. Vejam o samba em *blues* de Batatinha:

*Se eu deixar de sofrer  
Como é que vai ser  
Para eu me acostumar.  
Se tudo é carnaval  
Eu não posso chorar,  
Mas eu preciso me encontrar.  
Sofrer também é merecimento.  
Cada um tem seu momento  
Quando a hora é da razão.  
Alguém vai sambar comigo,  
Mas o seu nome eu não digo.  
Guardo tudo no coração.*

Novamente, ele fala do sentimento, mas discretamente, reservadamente, de uma forma mineira. Guarda o seu sentimento e não o expressa. Em outro momento ele diz:

*Meu desespero ninguém vê.  
Sou diplomado em matéria de sofrer.  
.....  
Mas mesmo em plena agonia  
Ainda posso cantar.*

Eis aí o drama do escravo, tanto no Brasil como nos Estados Unidos: um desespero que ninguém vê, só Deus, e um cantar em plena agonia.

Observem que a evolução exterior capitalista não mudou a mentalidade do brasileiro, nem mesmo no Sul, povoado pela imigração. O espírito e as atitudes que presidem a estrutura da sociedade burguesa em outras plagas, com a sacralização do trabalho, ainda guardam uma certa reserva perante o hedonismo, perante o sentido de deleite e de prazer que possa existir na vida. A *joie de vivre* que ainda se encontra no brasileiro, ainda sobrevive plenamente no verso de Moraes Moreira, por exemplo, “Sagrado e profano / o baiano é carnaval”, e, por extensão, o brasileiro, que aprendeu a trabalhar se divertindo. A rígida hierarquização e divisão do trabalho só pode ser encontrada nas sociedades fechadamente burguesas e capitalistas. Quando morei em Portugal, alguns portugueses reclamavam irritados que os brasileiros só queriam saber de carnaval. Tive o maior trabalho para convencê-los de que o carnaval no Brasil é uma inesgotável fonte de renda e de emprego e que os brasileiros eram tão inteligentes que tinham aprendido a ganhar dinheiro divertindo-se. Algo assim é inadmissível à ótica puritana burguesa capitalista, para quem trabalho é trabalho e carnaval é território do demônio. Esse espírito de fusão carnavalesca tão pouco maniqueísta é uma herança barroca.

E, olhem bem, somos uma monarquia presidencialista. Embora pretextemos ser democráticos, não podemos fugir à nossa formação barroca. O Barroco brasileiro nasce na Bahia no século XVII, estende-se a Minas Gerais no século XVIII, passa pelo Rio e alcança São Paulo. De Pernambuco para cima, a coisa é temperada pela Holanda, pela Reforma. Pernambuco é o primeiro bastião burguês no Brasil. Zona de resistência judaica. Enquanto a Inquisição visitava a Bahia, fundava-se em Recife a primeira Sinagoga das Américas. Minas Gerais intenta alcançar o discurso iluminista e emular o projeto americano. No entanto, o projeto político da Inconfidência distancia-se do discurso literário.



O neoclassicismo que orientou a criação literária na Europa transformasse em arcadismo nas penínsulas itálica e ibérica, assume uma feição de continuísmo barroco em Minas Gerais – Gonzaga pensa politicamente quando articula a conjura, mas sente o pensamento quando louva Marília. E mais barroco ainda é Cláudio Manuel da Costa.

O filete barroco continua em nossa literatura do século XIX, em nosso romantismo fusionista. O Romantismo português não teve escritores à altura do Romantismo brasileiro. Herculano e Garrett não atingiram um verdadeiro patamar romântico porque estavam verdadeiramente influenciados pelo pensamento iluminista, colaboraram com a implantação do Constitucionalismo em Portugal. A poesia de Herculano é de pensamento e Garrett somente soltaria a emoção depois dos 50 anos. Já o Romantismo brasileiro – veja Castro Alves, veja Gonçalves Dias, veja José de Alencar – está próximo do sincretismo barroco. O barroquismo atravessa a obra de Bilac, inunda o Simbolismo. E as irresponsáveis peripécias de 22 não conseguem evitar o indisfarçável conteúdo barroco de suas antíteses. Barroca é Cecília Meireles. Barroco é Vinicius de Moraes. Barroca é *Morte e vida severina*, desde seu título. Barroco é Ariano Suassuna, é Dias Gomes, é Jorge Amado. Barroco é Jorge de Lima em seus melhores momentos. E neo-barroco é o pós-Modernismo brasileiro em uma ponta, avançando para o *kistsch* em outra, estilo que, não contente em fundir os extremos, busca fundir tudo o mais sob uma aparência de harmonia. A Geração 60 resgata a oralidade, dignifica o sentimento, abraça a música. O título do livro do primeiro poeta nascido no Brasil, poeta barroco, Manuel Botelho de Oliveira, é *Música do Parnaso*.

O traço do Barroco risca a nossa literatura, raramente esterilizada pelo racionalismo, jamais dissecando as emoções sob o império da razão. Quero terminar com a ousadia de uma hipérbole baiana: Barroco é o substrato da consciência sincrética do Brasil. Barroco é o inconsciente coletivo de nossa literatura.

*OBRAS do Douctor Gregorio de Mattos e Guerra*

# *As máscaras barrocas de Gregório de Matos*

☞ ADRIANO ESPÍNOLA

*Terei paciência por ora,  
Té que me tire os disfarces  
Amor, que com se vendar,  
Me deu lições de vendar-me.*

GREGÓRIO DE MATOS

**C**omeçamos por destacar um fato intrigante: o jogo de luz e sombra que vem recortando e acompanhando a figura de Gregório de Matos e a sua atribuída e atribulada obra poética. Tanto a vida quanto a obra parecem perfazer, no plano da recepção histórico-literária, um movimento oscilatório de idas e vindas, de lacunas e revelações, de aparecimentos e desaparecimentos alternados e teimosamente barrocos, há mais de 300 anos.

Com efeito, recordemos alguns fatos curiosos. Se o homem nasce, na cidade da Bahia, em 20 de dezembro de 1636, desaparece, porém, no Recife, no final do século XVII, ou começos do seguinte, em data incerta e circunstâncias nebulosas. Conhecemos a casa onde nasceu; não sabemos, contudo, o lugar onde foi enterrado; nenhuma lápide ou registro de sua morte. Se a sua poesia, socialmente participativa, barulhenta e provo-

☞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Barroco*, em 24/6/2003.



cativa, gozava de imensa popularidade, no burgo natal, sobretudo pelo viés satírico-erótico e gracioso, conhecerá, entretanto, o silêncio absoluto, durante o próximo século e meio, só ressurgindo, em 1850, quando o historiador Francisco Varnhagen edita-lhe 39 poemas, no livro *Flori-légio da poesia brasileira*, e Valle Cabral publica-lhe a biografia, em 1882.

Já no século XX, somente no período de 1923 a 33, na histórica edição da Academia Brasileira de Letras, coordenada por Afrânio Peixoto, os poemas de Gregório de Matos reaparecem em maior número. Ou seja, 73 anos depois da edição de Varnhagen. Nos anos 50, novo e gravíssimo silêncio, no plano crítico-histórico, devido à exclusão do Barroco – por conseguinte, da poesia gregoriana – da *Formação da literatura brasileira* (1957), a clássica obra de Antonio Candido.

O poeta só reapareceria para valer a partir dos anos 70, quando ensaios em jornais e revistas, dissertações e teses universitárias o redescobrem, tendo por base a importante edição de James Amado, em 1969, reunindo 716 poemas, não censurados. Desde então, o bom baiano vem sendo estudado, reavaliado, discutido, filmado e teatralizado, cumprindo-se a profecia de Varnhagen, quando observou que a vida de Gregório era “um tecido de anedotas cômicas e chistosas, que farão decerto aparecer um dia no tablado com muito bom êxito o nosso poeta”.

Nascido no esplendor do Século de Ouro espanhol, tendo vivido em Portugal, cerca de 30 anos, quando retorna à Bahia, em 1682-23, passando a criar sob a forma escrita ou de improviso, incessantemente, até pelo menos 1695, sua biografia – cheia de altos e baixos, em termos sociais, financeiros e profissionais – junto com a obra têm sido regidas, historicamente, por esse estranho *chiaroscuro*, feito de acréscimos e subtrações, valorizações e ataques, iluminações e mascaramentos...

O que sabemos sobre Gregório de Matos e as circunstâncias sócio-comunicativas de sua lírica, registradas nas didascálias de quase todos as composições, devemos a uma figura mais misteriosa ainda: trata-se do licenciado Manuel Pereira Rabello – que sabia quase tudo sobre o poeta e sobre quem não sabemos rigorosamente nada. O texto, que lhe é atribuído – “Vida e morte do doutor Gregório de Matos Guerra” – nos surge como a única biografia dedicada a um escritor em todo o período colonial, o que não deixa de ser outro fato intrigante...

A trajetória barrocamente trans-histórica do poeta e de sua obra é difícil de se explicar. O acaso, as circunstâncias favoráveis e desfavoráveis, os ressentimentos e empatias, a dialética da memória e do esquecimento, enlaçando os percalços de nossa contraditória e atribulada cultura, em processo de estabilização, tudo isso por certo contribuiu para modelar a mitologia gregoriana. O homem e a obra se fundiram em um composto híbrido, feito de incertezas, de algumas verdades documentais e de muitos, muitos versos, que lhe são atribuídos e que não param de crescer/aparecer. (Segundo Francisco Topa, seu último revisor, Gregório de Matos teria escrito cerca de 959 poemas e mais de 45.000 versos.)

Gregório de Matos é um centauro. Metade homem, metade poeta; metade brasileiro, metade português (um mazombo, como se dizia à época); metade místico, metade erótico; metade sublime, metade grotesco; metade juiz, metade réu; metade popular, metade erudito; metade habitante da casa-grande, metade da senzala; metade ansioso do céu, metade experimentando e divulgando o inferno – aliás, mais bem sucedido neste última empreitada do que naquela...

No plano da crítica, Mestre Eduardo Portella, com sua habitual lucidez, vê o poeta cindido entre dois grandes eixos: um, que o leva “à introversão, numa linha de franca ascendência maneirista”; o outro, ao “gesto largo, extrovertido, festivo, enfatizando o compromisso barroco”.

O primeiro o torna “transcendentalista e elíptico”; o segundo, “vivencial e sensível” (1983).

Decerto a natureza instável, a bem dizer volúvel, da personalidade aventureira, meio quixotesca e socialmente descolada e descentrada do poeta explicaria em parte tais dissociações e contrastes. Também o fato de não ter publicado nada sob seu nome, salvo sentenças proferidas, quando exercia o cargo de Juiz do Cível, em Lisboa, no livro do famoso jurista Manuel Álvares Pegas, de 1682.

Sua obra poética é, portanto, apógrafa; não lhe conhecemos um só texto autógrafo. Encontra-se dispersa em cerca de uma trintena de manuscritos – os chamados códices gregorianos –, espalhados no Brasil – sobretudo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro –, em Portugal, na Inglaterra e até nos Estados Unidos. Reza a tradição que teria sido recolhida por admiradores e copistas, não estando descartada a hipótese – na qual acredito – de ele mesmo ter composto um dos códices de 4 tomos, como sugerem os versos dirigidos ao governador da Bahia, Luís Antônio da Câmara Coutinho (1690-94): “Desta vez acabo a obra, / porque este é o quarto tomo [...]”; terminando por afirmar: “A vós dedico e consagro / os meus volumes e tomos”...

Pois bem. Nas minhas pesquisas sobre o poeta, aqui no Rio, na Bahia, no Recife e em Lisboa, particularmente na Torre do Tombo, deparei com vários documentos, que velavam e desvelavam o poeta, como que tocados por aquele misterioso e persistente *chiaroscuro*.

É o caso, por exemplo, da página com sua assinatura, cujo único exemplar, no Brasil, se acha na Santa Casa de Misericórdia, em Salvador. Ali, pode-se ler sem muita dificuldade o texto da posse, em 1691, como Irmão Maior de Condição, ao lado de várias outras assinaturas. A do poeta, entretanto, se encontra bastante avariada: apenas o “G” inicial e a segunda sílaba de “Matos” e o “a” final de Guerra, com a perna bem

esticada, aparecem. No meio, os vazios do nome. Como a reduplicar ali as lacunas da própria vida e obra.

Algo semelhante, ao mesmo tempo diferente, dá-se com a última página do Inquérito da Santa Inquisição contra o letrado dom Gregório – obtida por nós na Torre do Tombo –, na qual se registra, em 21 de junho de 1686, o interrogatório do padre João de Lima, mestre da capela da Sé da Bahia, a respeito das possíveis heresias do bardo.

O Tempo – esse caprichoso personagem heraclitiano, que, como a natureza e a arte barroca, ama ocultar-se – fez com que a tinta usada pelo copista (que, por sinal, tinha também péssima letra) passasse de um lado a outro da página. Ao contrário do vazio da assinatura, verificamos, neste caso, o transbordamento literal das linhas e palavras, impedindo a compreensão na íntegra do depoimento do padre.

Ali, na assinatura, temos a falta, tornando a legibilidade elíptica; aqui, no depoimento, o excesso, borrando os significantes – pequenos acidentes textuais que não deixam de ser estranhamente barrocos. Por sorte, a transcrição que pude realizar de alguns trechos nos revela passagens do depoimento bastante favoráveis ao satírico, quando o padre João, dentre outras respostas, afirma que “o tem por um legítimo e inteiro cristão velho”, mas também por um “um louco jocoso”. Dito isso, é provável que os inquisidores tratassem logo de livrar o homem das acusações...

Sentindo as falhas biográficas do escritor e os problemas textuais dos manuscritos, Paulo Rónai afirmaria que Gregório de Matos foi “uma das figuras mais enigmáticas da literatura brasileira” (1956). Há quem pense que teria sido simplesmente “um poeta coletivo” (Wilson Martins, 1976), “uma entidade imaginária” (João Adolfo Hansen, 1989), ou, ainda, uma ficção nacionalista romântica (Ingrid Schwanborn, 1998). Entretanto, o inquérito da Santa Inquisição contra o poeta constitui prova inequívoca de sua existência empírica, tanto quanto fonte biográfica.



fica indireta, no que tange a alguns aspectos de seu comportamento herético.

O enigma gregoriano se deve, em grande parte, ao caráter apógrafo da obra, com dúvidas autorais e textuais de difícil resolução, que só uma sonhada edição crítica poria término. Diga-se de passagem que os dois maiores problemas da Ecdótica, em língua portuguesa, giram em torno de alguns sonetos de Camões e de boa parte da obra de Gregório.

Lembro, ainda, que o poeta se mostra por certo o autor mais polêmico e prismático da literatura pátria. Polêmico, porque, desde sua época aos dias de hoje, discute-se-lhe a originalidade dos textos. Frei Lourenço Ribeiro, seu contemporâneo, por exemplo, em violenta sátira, tachou-o de “pirata do verso alheio”. Ecoando-o, Sílvio Júlio, em 1933, afirmaria que “o satírico baiano passou a existência a surrupiar alheios frutos. Camões, Góngora, Lope de Vega e tantos, sofreram assaltos do ladrão”. Não por acaso Araripe Júnior chamou-o de “nobilíssimo canalha”. Aliás, foi o crítico cearense que lhe criou o epíteto consagrador de Boca do Inferno.

Mais recentemente, João Adolfo Hansen, em seu importante livro *A sátira o engenho* (1989) e em alguns artigos de jornal, conclui, levando em conta a preceptiva retórica da época, que Gregório de Matos “não subverte nem transgride a ordem”, opinião logo rebatida por Haroldo de Campos (1996), que nos assegura o caráter “original e revolucionário” do vate. A esse respeito, vale mencionar João Carlos Teixeira Gomes e o seu excelente *O Boca de Brasa* (1984), onde mostra que as apropriações plagiomórficas vinham de longe, constituindo prática corrente no Barroco literário ibérico. Não sem razão, Lope de Vega, depois de se apropriar de um verso de Garcilaso de la Vega, diria à sua amada: “De Garcilaso é este verso, Juana. / Todos furtam: paciência”...

De qualquer modo, destaco aqui outra curiosa coincidência, no que se refere ao perfil polêmico do autor. Se repararmos no étimo grego da palavra “polêmica”, constatamos que vem de *pólemos* = guerra. Como uma espécie de destinação biográfica, histórica e poética, eis que a palavra em português se agrega a seu nome: Gregório de Matos e *Guerra*. Trata-se, aqui, como diria Walter Benjamin, de uma palavra alegórica, encerrando nela o drama do destino do poeta.

Afirmei acima que Gregório de Matos também se posiciona como um dos escritores mais prismáticos da literatura brasileira. Não bastasse a dispersão dos manuscritos, o baiano mobiliza, sob seu nome, uma poesia multifária e contraditória: lírica, erótica, religiosa, satírica, encomiástica e graciosa (ou circunstancial). Corresponderia a fases distintas ou a uma espécie de sistema dialógico, a ser lido sincronicamente? De que maneira pôde operar tantas e diferentes vozes? Onde sua possível unidade?

Uma das respostas a tais perguntas residiria, a nosso ver, no fato de que, antes de tudo, Gregório de Matos foi um poeta elípticamente dramático, encarnando de modo exemplar a tendência teatral – encenatória, ilusionista – da própria cultura barroca.

Gostaria de me ater a esse ponto, que considero fundamental. Creio que podemos encontrar aí uma das boas chaves interpretativas do legado textual do bardo barroco, capaz de abrir novos significados para a compreensão do funcionamento de sua poesia, tendo em vista a interrelação contrastiva das vozes, compondo aquilo que Genette (1966) chamaria de “dramaturgia da oposição”.

Como todo grande artista, Gregório de Matos soube aliar seu temperamento (e mesmo os acidentes biográficos) ao temperamento do seu tempo, tempo este propenso, segundo Michel Foucault (1966), às “quimeras da similitude [...]”; tempo privilegiado do *trompe-l'œil*, da

ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do quiproqué, dos sonhos e visões; [...] tempo dos sentidos enganadores [...] em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem”.

Realizou, deste modo, o baiano, uma vigorosa, não menos divertida síntese literária do século XVII. Padre Antônio Vieira, em tom mais grave, faria o mesmo. Um, na poesia; o outro, na prosa sermonística; o primeiro, interpelando audaciosamente a Deus para que mova o xadrez das estrelas e interfira na História, ecoando o apelo nas capelas habitadas por santos e anjos alados; o segundo, com não menos coragem, açoitando com sua sátira a cidade infernal ou registrando com humor a realidade do dia-a-dia de seus viciosos e pedestres moradores; os dois, enfim, executando, na sede da civilização luso-tropical, com exemplar maestria, as tensões e proezas estilísticas e ideológicas do barroco literário.

Dito isso, vou tentar reproduzir aqui, da forma a mais possível resumida, algumas das idéias que se encontram no meu livro *As artes de enganar* (2000), particularmente no capítulo que considera Gregório de Matos um farsante, com suas máscaras alternadas e complementares. Em uma palavra: barrocas.

Para tanto, devemos considerá-lo um poeta-ator, que atuou sobre o palco da linguagem poética, valendo-se de um léxico que começava a se abrigar, através da mestiçagem étnico-verbal, com a incorporação à língua lusitana de inúmeros tupinismos, africanismos e coloquialismos correntes, os quais o escritor soube encenar e amaciar ao ritmo de sua viola de cabaça, tangendo cantos ardentes e satíricos, por vezes; outras vezes, desenganados, graciosos ou líricamente sofridos...

Nesse sentido, tornou-se o primeiro grande poeta nacional, quer sob o aspecto lingüístico, quer sob a temática humana e social. Sua literatura,

para além da dimensão estética, transformou-se em documento imprescindível, para se entender melhor o cotidiano e os modos de sentir e pensar da sociedade brasileira – que tão bem gozou e glosou –, em processo de formação, no último quartel do século XVII, na sede da América Portuguesa.

Ora, quando falamos de ator, melhor vê-lo ou imaginá-lo no palco, para que ganhem mais sentido os gestos, falas e silêncios. Se Dionisos, na peça *As bacantes*, de Eurípides, nos assegura que “olhando quem o olha, o deus entrega seus mistérios”, vamos olhar no olho de Gregório de Matos, esperando que nos passe seus segredos, no momento em que atua. É o que tentaremos realizar aqui, valendo-nos da descrição física e de alguns atos e gestos do escritor, de acordo com o licenciado Manuel Pereira Rabello, que no-la oferece, no final da sua biografia, na versão que trouxemos a lume, em 2000, transcrita de um dos códices pertencentes à Fundação Biblioteca Nacional. Leiamos-la:

“Foi Gregório de Matos de boa estatura, delgado no corpo, membros delicados, poucos cabelos, e crespos: testa espaçosa, sobrancelhas arqueadas, os olhos garços, nariz aguilenho, boca pequena, engraçada, barba em demasia, claro e, no trato, cortêsão.

Trajava comumente seu colete de pelica de âmbar, volta de fina renda, e era finalmente um composto de perfeições, como poeta Português, que são Esopos os de outras nações. Tinha fantasia natural no passeio, e quando, algumas vezes, por recreação surcava os quietos mares da Bahia, a remo compassado, com tão bizarra confiança, interpunha os óculos, examinando as janelas, a que, muitas vezes, chegavam curiosas damas só de propósito a vê-lo, de onde nascia ser ele para elas tão áspero nos seus versos.”



Se é verdade que o conhecimento inicial de um ator/personagem se dirige para a sua aparência e conformação física, eis que Gregório de Matos nos surge acima de corpo praticamente inteiro. Os traços mais significativos são de pronto destacados, alguns minuciosos (“falto de vista”, “cabelos crespos”...). Impressiona também a segurança com que as características exteriores do personagem são apontadas. Tudo direto, afirmativo. O licenciado nos dá conta da altura do poeta (“boa”), da largura do corpo (“delgado”) e dos membros (“delicados”). Segue, depois, descrevendo a cabeça e o rosto: cabelos, testa, sobranceiras, olhos, nariz, boca, barba, pele, adicionando a cada um desses substantivos um adjetivo ou dois, como se o próprio Rabello se encontrasse ali, ao lado do poeta, maquiando-o verbalmente para entrar em cena.

Gregório se mostra igualmente distinto pela roupa: “Trajava à corte-são, de capa e volta de fina renda”. Em uma sociedade ostentatória, como a Bahia de então, fazia parte do jogo das aparências o trajar-se com apuro; caso contrário, o indivíduo se achava condenado a uma “existência socialmente apagada” (Araújo, 1992: 113). As pessoas representavam, pelas ruas, abastança e status, embora ao chegar a casa se livrassem imediatamente dos adornos, envergando roupas sumárias e pobres (op. cit., 120).

O traje do poeta – capa e volta de fina renda – indica de imediato acentuada preocupação com a aparência. Adicione-lhe a “cabeleira de banda” para reforçar a imagem. Se o vestuário fazia parte do espetáculo das ruas da Bahia colonial, é possível interpretá-lo como indicador da linguagem cênica do artista – a duplicidade de seu modo de ser e escrever – cindido entre o exibicionismo social e o despojamento íntimo.

Com efeito, se o uso da capa, por exemplo, serve para se proteger do frio ou da chuva, também é utilizada para cobrir e desvelar a relação entre o ator e a personagem, no palco; algo parecido ocorre com Gregório de Matos, naquele momento. Por sua vez, a volta de “fina renda”

sobre o pescoço e o peito, simbolizaria – se nos é permitida a extrapolação exegética – a trama caprichosa da obra, com seus fios (verbais) bem urdidos: a renda do enredo.

Sobre a cabeça, chega-lhe “a cabeleira de bandas” (ou em bandos = *bandeau*); a cabeleira dividida ao meio, talvez uma peruca, de grande efeito cênico; espécie de caracterização nobre do personagem, capaz de indiciar, mais uma vez, a duplicidade identitária do poeta. De um lado, o Gregório ator, com seu eu poético volúvel; de outro, o *homo fictus*, uma *persona* – ou várias – manifestando-se na diversidade das falas.

O objetivo de toda essa caprichada produção do vestuário visa torná-lo “um composto de perfeições como poeta português”. Naquela altura, tudo o que Gregório de Matos queria era se enquadrar no percurso da lírica portuguesa e não da brasileira – esta, por sinal, inexistente.

Toco em tema polêmico. Em que medida o Boca do Inferno pode ser considerado um escritor nacional? Eis a questão: ser ou não ser brasileiro. Esse drama hamletiano-baiano nos levaria longe, meu rei. Apenas digo que ele o foi, sim, *malgré lui*, menos por intenção ideológica do que pelos aspectos lingüísticos e sociais obtidos. De um lado, a mestiçagem da língua, o seu abraqueamento, já mencionados aqui, que operou com desenvoltura; por outro, a dimensão histórico-social de suas vozes satírico-erótica e graciosa, voltadas para a vida “viciosa” de sua cidade natal, praticando uma espécie de antinativismo ou um nativismo em negativo (“a peste do pátrio solar”). Quanto mais batia na cidade e em seus habitantes, mais preso ficava a ela ... Amor de malandro, sem dúvida.

Voltando à descrição do licenciado, a referência aos “Esopos das outras nações” não nos parece gratuita: não se trata do famoso autor de fábulas grego, mas, sim, de Claudius Aesopus, ator trágico romano do século I, a.C., elogiado por Horácio, que o comparava ao grande ator



cômico Róscio, e também por Cícero, que o tinha por ator dotado de grande força de expressão facial e gesticulação. Esse “poeta português”, no texto rabelaisiano, se encontra vivenciado por um outro Esopo: Gregório de Matos e Guerra.

A teatralidade do poeta não se esgota aí. A vocação inata para o palco vem logo destacada: “Tinha fantasia natural no passeio”. Isto é, encenava com absoluta naturalidade ao passear. Podemos lembrar, neste passo, os próprios elogios que fez em relação ao trabalho do ator Sousa, no poema em que descreve “uma grande comédia que os devotos do Amparo fizeram” na cidade:

*E bem que a arte maior  
não chega, por ser ficção,  
à natural perfeição,  
tanto a arte aqui o fazia,  
que o natural não podia  
igualar a imitação.*

Vejamos como Gregório de Matos desenvolve essa sua arte maior de imitar com “natural perfeição”, de modo a superar a própria naturalidade – o que nos lembra de pronto o famoso fingimento pessoano, ao falar do poeta (ou de si mesmo), “que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”... Acompanhem os movimentos de Gregório.

A primeira ação consiste no hábito de “surcar os inquietos mares da Bahia”. E ele o fazia, como podemos ler, “por recreação” e “a remos compassados”. Ora, surcar/sulcar significa abrir sulcos ou regos na terra por meio do arado; por analogia, navegar, singrar as ondas, velejar, deixando uma esteira ou rego na água.

No texto de Rabello, a passagem parece conter um outro significado, decorrente da acepção primitiva da palavra sulco, que é “verso”. Assim

como o arado gira sobre si mesmo, uma vez chegado ao limite da área traçada e regressa em direção oposta a que previamente empreendeu, o verso retorna na estrofe ao chegar ao seu limite métrico ou rítmico, deixando os sulcos semânticos. Esse movimento de ida e volta do arado ou do verso compõe o chamado “tempo estrófico” (Morales, 1992); tempo de caráter dual ou de duplo sentido.

Esse tempo estrófico implica um tempo ritmicamente marcado. Se entendemos que o poeta “surcava”, isto é, versejava os inquietos mares da Bahia, assim procedia porque “havia de ser a remos compassados”, ou seja: a versos ritmados, sobre a superfície líquida da estrofe do mar, diríamos.

Mais: surcar/versejar os “inquietos mares” significa um ato por excelência barroco. Nada mais simbólico, para o homem seiscentista, do que a água corrente ou agitada, como imagem da inconstância, do movimento e fluidez da vida e das coisas.

Genette, ao estudar alguns poemas de Saint-Amant, destacaria neles a metáfora pássaro/peixe, como indicadora da reversibilidade do universo e da existência, a partir da superfície espelhada do mar. “Se o peixe parece ser apenas a sombra ou o reflexo do pássaro” afirma; [...] “se o peixe existe, se o reflexo se revela um duplo, o sol das águas pode muito bem existir também, o avesso vale o direito, o mundo é reversível”.

Avançando na duplicidade sugerida pelo poeta Saint-Amant, Genette toca na relação barroca entre o real e a ficção, entre personagens fictícios e leitores/espectadores reais, para daí chegar à imagem central da cultura do período, qual seja, a do mundo como teatro:

“O mundo barroco é um palco onde o homem representa sem saber, diante de espectadores invisíveis, uma comédia cujo autor desconhece e cujo sentido lhe escapa. E a superfície do mar [...], limite



ambíguo, ao mesmo tempo transparência e espelho, poderia ser algo como uma das cortinas deste palco”.

Nesse ponto, voltemos ao nosso Gregório. Ali se encontra com seus versos/sulcos, descortinando no barco o palco em que breve vai atuar. Como reforço do quadro e da teatralidade do personagem, não nos custa associar a cena do poeta no barco à cena inicial do *Auto da Barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente, na qual o Diabo também se acha em uma embarcação, pronto para levar as almas para o inferno e iniciar o espetáculo:

Diabo: *À barca, à barca, hou lá,  
Que temos boa maré.  
Ponha o cabo a marcha-ré.*

Companheiro: *Feito, feito.*

Diabo: *Anda-te nesta hora má  
E estende aquele palanque,  
Desocupa aquele banco  
Para a gente que virá.*

Na peça de Gil, o Diabo está no comando da *Barca do Inferno*; na descrição do licenciado, é o Boca do Inferno que comanda o barco-espetáculo. Um tem a *Barca*; o outro, a *Boca*, para julgar os homens. O Diabo, os mortos, que vão para o inferno; Gregório de Matos, com sua sátira, os vivos, que habitam a colônia infernal. Ambos se divertem. O Diabo manda seu companheiro pôr na barca “bandeiras que é festa”; o poeta surca/verseja os inquietos mares da Bahia “por recreação”...

Com esse propósito, o baiano aponta para uma das grandes motivações da arte barroca, em geral, e do teatro, em particular: divertir, pela zombaria e pela crítica, o público, principalmente o público das comé-

dias. É verdade que Aristóteles já nos falava do “prazer da imitação” que a poesia proporciona. Lope de Vega, na sua *Arte Nuevo*, por duas vezes recorda que “é justo” que as comédias têm que “dar prazer” ao público pagante. Gregório afirmaria esse compromisso, nos garantindo “que tudo que aqui vos digo, / ora é zombando, ora rindo”. Não por acaso tem por musa Tália, a deusa que, na mitologia grega, preside a comédia: “Já sinto que me inflama, ou que me inspira / Tália, que anjo é da minha guarda”...

A recreação do poeta leva-nos à dimensão lúdica da arte barroca, com sua idéia de jogo, de “faz-de-conta”, do prazer da aventura ou da representação teatral – como ainda hoje conotam os verbos em inglês, “to play” e em francês, “jouer”. “O jogo para o homem barroco [...] foi a saída instintiva que teve para deter, ainda ilusoriamente, o lento escoar de sua situação absurda no mundo” (Affonso Ávila, 1978).

Adquirido, assim, ludicamente o ritmo compassado do seu navegar/versejar, ali no palco do barco barroco, Gregório de Matos sente-se agora “com tão bizarra confiança” – isto é, tão senhor da cena – que “interpõe os óculos” para “examinar com eles as janelas”.

Com esse gesto de interpor os óculos, o poeta na verdade interpõe uma máscara, no sentido físico e metafórico, entre seu rosto e a cidade curiosa. “Examinar” significa aqui olhar com atenção as janelas e os moradores, torná-los discerníveis e próximos. Trata-se de um olhar poético, porque provém do estranho poder que lhe confere a máscara.

Com ela, a visão da realidade e dos homens se amplia. Dramatiza-se. Com a máscara, ele é *outro*. Atento aos desdobramentos do próprio eu, que se projeta dialeticamente no outro, passa a enxergar melhor, principalmente com as lentes satíricas, o mundo das aparências físicas, morais e sociais – o avesso e o direito –, no teatro da colônia infernal/tropical e no grande teatro do mundo:



*Neste mundo é mais rico o que mais rapa:  
 Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;  
 Com sua língua, ao nobre o vil decepa:  
 O velhaco maior sempre tem capa.*

*Mostra o patife da nobreza o mapa:  
 Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;  
 Quem menos falar pode, mais increpa:  
 Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.*

No instante em que Gregório de Matos interpõe os óculos – e a máscara poética –, opera-se, em consequência, uma transformação. Em primeiro lugar, física: os aros grossos da época e as lentes mudam-lhe, de modo significativo, a fisionomia; em segundo, psicológica: com “bizarra confiança”, passa a ser outro. Trata-se de uma máscara protéica; com ela, Gregório “se abandona ao plural, e deixa que a vida e a obra se façam representações barrocas” (Eduardo Portella).

Seu suposto inimigo e contendor literário, frei Lourenço Ribeiro, denunciaria de logo as transformações do poeta:

*Tens mudado mais estados,  
 Que formas teve Proteu.  
 Não sei que estado é o teu,  
 Depois de tantos mudados.*

O próprio Gregório, usando o espelho da cidade, personificando-a, admitirá a identidade plural, comunitária:

*Do que sou eu, porque em mim  
 Recopilados e unidos*

*Estão juntos, quantos têm  
Mundos e reinos distintos.  
Tenho turcos, tenho persas,  
Homens de nação ímpios,  
Magores, armênios, gregos,  
Infiéis e outros gentios.  
Tenho ousados mermidônios,  
Tenho judeus, tenho assírios,  
E de quantas castas há,  
Muito tenho e muito abrigo.*

Entre o poeta e a cidade estabelece-se, pois, um discurso especular: ele fala pela cidade; a cidade fala por ele. Câmara de ecos. Becos e portas, pátios e paredes, gestos e vozes ecoam pela boca barroca do Boca.

Gregório, ao interpor os óculos, faz com que “curiosas damas” se cheguem “só de propósito a vê-lo”. O poeta, portanto, *vê* e *é visto* simultaneamente. Ortega y Gasset (1982) salienta que, no teatro, “o público está na sala *para ver* e os atores no palco *para ser vistos*”. Estabelece-se entre eles uma troca de olhares: Gregório de Matos, com sua máscara/óculos, vê o que se acha à sua frente: as janelas (metaforicamente, os olhos das casas) e as damas, as quais, por sua vez, olham o poeta.

A movimentação do poeta no barco contrapõe-se à passividade do público, ali presente. Temos aqui uma cena teatral típica. A hiperatividade do ator, através de gestos, ações e palavras, urde uma ficção, produz uma fantasmagoria, uma farsa. O ator, portanto, sabe ser um farsante. No teatro, “os atores são farsantes, e nós, o público, somos farseados, nos deixamos farsear”, dirá Ortega y Gasset. Porque, conclui o filósofo, o teatro tem na farsa sua víscera e raiz.

Ora, outra coisa não se revela senão como farsante, o poeta baiano, ali no palco do barco. Em primeiro lugar, pelo vestuário; em segundo,



pelo uso dos óculos-máscara; em terceiro, pela movimentação – surcando/versejando os inquietos mares a remos compassados –, frente a um público que lhe assiste; e em quarto lugar, enfim, pela multiplicidade das falas – visceralmente farsescas –, que fará circular pelas ruas e becos do burgo baiano, tornando-se, com isso, autor e ator de uma comédia (elíptica) chamada *As artes de enganar*, da qual foi também o diretor: “E eu nas artes de enganar / penteio barbas de mestre.”

Para finalizar nossa interpretação (teatral) da descrição do poeta pelo licenciado, resta-nos um rápido comentário a respeito da frase final do texto. Lá está que, da relação cênica entre Gregório e as damas, “nascia ser ele para elas tão áspero nos seus versos”.

Nascimento curioso: é o olhar das damas que faz nascer em Gregório o poeta de “ásperos versos”. Ele como que se deixa fecundar pelo olhar das mulheres. E o mais estranho: apesar de áspero, isto é, destemperado e licencioso, atrai-nas (talvez por isso mesmo). Antes, se era de trato cortesão e afável, torna-se agora grosseiro e rude para com elas.

Comportamento por certo contraditório. Entretanto, de certa forma coerente com o programa dramático barroco e com seu jogo de oposições. Estaria de acordo também com Dioniso, o deus mascarado e ambíguo do teatro. Que sabe ser doce e cruel. Deus do nascimento e da morte, da fecundidade e do aniquilamento. Da embriaguez e da paixão. Que nasce e renasce incessantemente como as vinhas ou como as ondas do mar, ali se espalhando entre o poeta e as damas...

A alusão final à rispidez dos versos significa, para nós, o anúncio do programa poético a ser executado pelo Boca do Inferno, semelhante ao cacto barroco-modernista de Manuel Bandeira: “belo, áspero e intratável”.

Finda a representação (teatral) do poeta aos curiosos e às damas, que ali chegam à praia para vê-lo, e aos futuros leitores, que chegam 300 anos depois para ouvi-lo, já pode agora Gregório nos entregar boa parte

de seus segredos. Isso porque, nos lembra Massaud Moisés (1997), “por intermédio das máscaras, ou *personae*, o autor conhece, ou busca desvendar a realidade do mundo, [...] – e também se deixa conhecer: o ato desvelador do mundo descobre simultaneamente o objeto e o sujeito: o ficcionista, qual demiurgo, recria o mundo e também nos mostra a própria face”. Dirigindo-se à amante Betica (pois foi o amor “que lhe deu lições de vendar-se”), reafirmará, em um primeiro momento, a condição enigmática:

*E se és enigma escondido,  
Eu sou segredo inviolável,  
Pois ouves e não percebes  
Quem te diz o que não sabes.*

Para logo depois, “tirar os disfarces” e de maneira direta se definir para a amante (e para seus leitores):

*Betica, eu sou um magano,  
Um patife, um mariola,  
Um sátiro, um salvajola,  
E mais doido que um galhano.  
[...]  
Sou um sujo e um patola,  
De mau ser, má propensão,  
Porque se gasto o tostão  
É só com negras de Angola:  
Um sátiro salvajola,  
A quem a universidade  
Não melhorou qualidade,  
Nem juízo melhorou,*

*E se acaso lá estudou,  
Foi loucura e asnidade.*



Se é verdade que o uso da máscara, no teatro grego, servia não só para esconder o rosto do ator, tornando-o *outro*, mas também para exagerar e aumentar sua voz em cena (às vezes, visto de longe por mais de 20 mil espectadores) – desdobramento do *onkos*, a fronte excessivamente alta da máscara grega –, podemos dizer que algo semelhante ocorre com as vozes de Gregório de Matos. Há em todas elas uma exageração – que coincide com a própria experiência barroca dos extremos e dos contrastes – não só para distinguir uma das outras, mas igualmente para se adequar às diferentes *personae*.

De fato, podemos dizer, em rápidas pinceladas, que, em Gregório de Matos, a voz *satírica* comumente se mostra caricatural, deformadora, na sua mordacidade, correspondendo a uma *persona* zombeteira, combativa, crítica, a distribuir ataques e risos corretivos por todos os lados; a *religiosa*, demasiada arrependida, piedosa, cuja personagem seria ideologicamente contra-reformista, submissa à Igreja Católica e de índole mística; a *lírico-amorosa*, com os tormentos da paixão incorrespondida, põe a *persona* à beira das lágrimas e do desespero existencial, não deixando de celebrar a dama esquiva e/ou inacessível; a *encomiástica*, figura áulica, cobrindo de elogios retumbantes as pessoas de sua simpatia e interesse; a *erótica* entremostra, por seu turno, uma *persona* que corresponderia a um verdadeiro fauno à solta pelo Recôncavo e arredores, não poupando as mulatas, negras e freiras que encontra pela frente; insatisfeita e volúvel, dotada, como um dom Juan tropical, do “hábito antigo” de burlar e gozar as mulheres; por fim, a *graciosa*, personagem divertida, mistura de pícaro, boêmio e cantador errante, que “introduz na comédia o senti-

mento cômico da existência” (Ruiz Ramón, 1966), dando a impressão de que se ria o tempo todo, na Bahia de então...

No jogo contrastivo e analógico das máscaras, pode-se ler a configuração conflitiva e interativa entre o mundo exterior e o interior, o fora e o dentro, a tela visível e a invertida (*Las meninas*, Velásquez), a imagem e o espelho, o mar e a cidade, ou “entre a consciência aguda da alteridade, que obsessiona essa época, e a impotência de entendê-la de outra forma senão como uma identidade pervertida ou mascarada [...] que fornece ao Barroco o princípio essencial de sua poética” (Genette).

Ao mobilizar esse jogo de máscaras com singular desenvoltura, no quadro de uma cultura em que o teatro se encontrava potencializado, coincidindo com a plasticidade dramática de sua personalidade, podemos concluir que a alteridade seria a condição essencial do poeta, seu rumo e método. Com o rosto colado à máscara mutante, GM prodigalizou, nos trópicos, a palavra poética, tornando-a socialmente plural e constelada.

Se o homem barroco, ao usar a máscara – nas procissões de rua, nas festas de salões, nas comédias teatrais, etc. –, se sentia a um passo da invisibilidade (Skrine, 1978), uma tentadora hipótese se delinea, a meu ver, em relação ao fato de Gregório de Matos não ter publicado seus poemas. Teria essa “falha” histórico-literária correspondido a um mascaramento editorial deliberado, enlaçando todo o conjunto das máscaras literárias? A edição dos textos não seria uma exposição demasiada a quem se divertia com os disfarces das sátiras, em meio a poemas de arrependimento e perdão, configurando as artes de enganar, das quais se dizia mestre? O fato é que o poeta mergulha em uma surpreendente invisibilidade durante mais de 150 anos, depois da sua morte, para só mostrar a face, ou melhor, as faces, somente no século XX...

Devo acrescentar que, em minhas investigações e análises dos textos atribuídos a Gregório de Matos, nos vários códices estudados, dei com

o surgimento de uma inesperada máscara: a que encobriria o seu famoso biógrafo, o licenciado Manuel Pereira Rabello, o qual praticamente sabia tudo sobre o Boca do Inferno e as circunstâncias do seu poetar e sobre quem nada sabemos. Não só: as análises textuais indicam que a mesma mão que recolheu os poemas, organizou os temas, escreveu as didascálias e a biografia laudatória.

Teria sido uma criação engenhosa e diabólica do próprio Gregório, como forma de exaltar seu gênio poético e de se proteger dos inimigos, podendo falar de si com mais desenvoltura, à semelhança do personagem Francisco Lucas de Ávila, criado pelo próprio Tirso de Molina, que assinava os prólogos entusiastas de suas comédias? Talvez. Trata-se de uma hipótese interpretativa nossa. Sabemos dos riscos dessa idéia, mas também das possibilidades exegeticas que ela nos traz para um melhor entendimento da vida e obra do bardo barroco. Mas, como dizia Nietzsche: o pensamento que não é arriscado não vale a pena ser pensado... De todo modo, isso é outra história, assunto para uma próxima conferência...

Em síntese, as máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos põem sua obra “na cena de um espetáculo maior e mais complexo: o da história, da cultura e das máscaras sociais” (Vogt, 1983). Em outras palavras, integram o jogo das representações históricas, que fizeram da Bahia do último quartel do século XVII, o cenário onde se defrontavam e se relacionavam os vários tipos sociais: dentre outros, o colonizador e o colonizado, o português e o mazombo, o reformista e o contra-reformista, o cristão-novo e o cristão-velho, o branco, o índio, o mulato, o negro, etc, tornando a cidade um verdadeiro teatro, o “teatro dos vícios”, segundo seu historiador Luiz dos Santos Vilhena.

Finalmente, quanto a Gregório de Matos e Guerra, protagonista de tantas farsas, encenações e trapaças, diria que representa, na literatura de língua portuguesa, um dos grandes poetas fingidores de todos os tempos e o maior de sua época. Diria mesmo que foi o pai barroco de Fernando

Pessoa, uma prefiguração do poeta lusitano que, na modernidade do século XX, soube se dividir e criar, com notável êxito, o drama estático e estético da heteronímia poética...

∞ BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1933.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 2ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- ESPÍNOLA, Adriano. *As artes de enganar: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JULIO, Silvio. *Penhascos*. Rio de Janeiro: Galvino Filho Editor, 1933.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, vol. I, 1976.
- MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3ª ed. Ed. James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 2 vols., 1992.
- MORALES, José Ricardo. *Mimesis dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Idea del teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

- PORTELLA, Eduardo. *Confluências*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- RÓNAL, Paulo. "Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos". In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 3-4, INL/MEC, dez. 1956.
- RAMÓN, Ruiz, Francisco. *História del teatro español*. Madrid: Cátedra, 1966.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *O misterioso Gregório de Matos e a "Boca do Inferno", de Ana Miranda*. Comunicação apresentada no II Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 7 de outubro, 1998.
- SKRINE, Peter N. *The Baroque*. Nova York: Holmes & Meier, 1978.
- TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Vol. I, tomo I. Porto: Edição do Autor, 1999.
- VALLE-CABRAL, A. do. *Gregório de Matos Guerra*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1882.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa-Madri: Imprensa Nacional, 1850.
- VEGA, Lope de. *Selección de obras de Lope de Vega*. Barcelona: Montaner y Simon, 1954.
- VICENTE, Gil. *Três autos*. Adapt. Walmir Ayala. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas contidas em XX cartas*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1921.
- VOGT, Carlos et alli. *Sobre pragmática*. Uberaba: Publicação do Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas, 1983. (série Estudos – 9)

O modo sacramental  
nos Sermões  
do Padre Antônio Vieira

☞ ALCIR PÉCORÁ

O sermão de matriz católica e ibérica, cujo ponto mais acabado de realização dá-se na produção do jesuíta Antônio Vieira (Lisboa, 1608 – Bahia, 1697), ordena-se segundo um modelo que se poderia chamar de *sacramental*, uma vez que, em seus termos mais abrangentes, não apenas põe em evidência a projeção permanente de Deus nas diversas formas de existência do universo criado, como supõe a si mesmo como uma dessas evidências. Assim, ao compor seu sermão, o pregador está atento a um conceito básico: o de que em tudo é possível descobrir os '*caracteres escriptos*' que dão testemunha da majestade de Deus, como, por exemplo, escreve em suas investigações das leis da natureza o jesuíta e biólogo Eryc Wasmann.<sup>1</sup> Aqui, seria equivocado interpretar-se o mundo criado postulando-se quer a recusa de sua

☞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo Barroco, em 1/7/2003.

1 ☞ Cf. MILLER, R.F. *Os jesuítas e o segredo de seu poder*. Porto Alegre: Globo, 1935, p. 483.



natureza temporal particular face a uma essência exclusivamente espiritual, quer a autonomização do temporal face à manifestação divina. Trata-se de tomar os eventos como efetiva realidade temporal e, juntamente, como discurso do Ser supratemporal do qual ela é inalienável.

Nessa perspectiva, é fundamental retomar-se a noção tradicional de *mistério*, que refere a *mediação* por excelência, segundo três aspectos semanticamente indissociáveis: primeiro, o da representação do povo perante o seu Deus (apresentando-se, em Vieira, os portugueses como novo povo eleito, em sucessão ao judeu); segundo, o da existência de um *organismo institucional de mediação* (a saber, a Igreja Romana em suas articulações com as monarquias nacionais); e, terceiro, o da revelação do futuro, uma vez que o mistério mediador é uma forma de produzir a inteligência e o cumprimento dos desígnios ocultos da Providência<sup>2</sup> (este, talvez, o aspecto mais decisivo a ser efetuado pelo tipo de exegese operada pelos sermões vieirianos).

Retomando o ponto inicial, pode-se dizer que, no modelo sacramental, trata-se de reconhecer os efeitos do *mistério* no cerne mesmo da Natureza e da História, que ele não nega. Bem ao contrário, o que produz é a relevância da análise dos efeitos segundos ou das causas naturais para o reconhecimento daquilo que é causa de causas, e, como tal, dirige-as, por dentro, para uma finalidade que as transcende. A noção de *real* adequada ao âmbito do mundo criado refere, portanto, o que é natural e sobrenatural conjuntamente. A sucessão dos dias torna-se crônica da Providência, que se atualiza a cada momento. Os acontecimentos históricos e suas redes de causas exigem ser interpretados como articulações de um relato tão *inspirado* quanto o das Escrituras. Daí que a atividade de interpretação exegética não se distinga essencialmente, para eles, da

2  Cf. SPICQ, C. "Mediação". In: *Dicionário de Teologia Bíblica*. J.B. Bauer (ed.). São Paulo: Loyola, 1983, pp. 680-7.

hermenêutica que interpreta os acontecimentos da história como tendo sido figurados anteriormente nas Escrituras. No *signo-coisa* da Bíblia ou na *coisa-signo* da História, os objetos que se apresentam ao intérprete têm todos o mesmo estatuto *figural*, que os obriga a serem lidos como fatos históricos e também como mensagem providencial.

Neste modelo católico, portanto, as Escrituras estão refiguradas ao longo dos eventos de tal modo que a História contemporânea aos pregadores é, especularmente, a versão mais *atualizada* do Texto, tanto no sentido de ser mais recente no tempo, quanto no de efetuar a tendência progressiva da Natureza, *infusa* nela como destinação cristã das essências para o Ser. Uma decorrência disso é a concepção de que o próprio movimento da sucessão histórica implica uma quantidade maior de profecias cumpridas. Para dizê-lo de outra maneira, trata-se de supor que, precisamente enquanto ocorre, a História produz uma narrativa gradualmente mais segura para novas interpretações de sua causa final, pois um número mais elevado de eventos-provas mostram-se disponíveis para a compreensão e demonstração de sua finalidade.

Se, de acordo com o conhecido capítulo inicial do *Mimesis*, de Auerbach, a figuração bíblica do tempo, no âmbito religioso judeu, projeta-se sobre a totalidade da História e a obriga a *encaixar-se* dentro de si,<sup>3</sup> pode-se dizer que o mesmo permanece válido para os oradores em questão aqui — para os quais, de resto, não ocorre nenhuma violência nesse encaixe. De acordo com a apropriação católica da noção de *figura*, tal ajuste está assentado no pressuposto de que é próprio dos fatos históricos, enquanto ocorrências, discorrer a respeito dos planos de Deus para os homens. É ainda verossímil dizer que, nesse modelo, o discurso dos sucessos apresenta um estilo dotado de mais clareza do que o

3 ☪ Cf. AUERBACH, E. "A cicatriz de Ulisses". In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 17.

admitido nas palavras testamentárias, no sentido preciso de que esse discurso contém, por conta do maior número de ocorrências, mais elementos disponíveis para decifração das profecias. A verdade, que é Ser, permanece necessariamente plena e sempre igual a si mesma, mas o discurso variado e sucessivo da História acumula gradualmente um repertório cada vez maior de referências circunstanciais aptas à elucidação das figuras misteriosas empregadas por Deus para comunicar-se com os homens.

Sob esse aspecto, quando Auerbach considera que a exegese, para o cristão medieval, torna-se um *método geral de apreensão da realidade*,<sup>4</sup> isto ainda vale perfeitamente para os pregadores contra-reformistas. Há, contudo, uma especificação a ser feita. Não se trata apenas de que a hermenêutica tenha por finalidade recuperar nos fatos a verdade anunciada nas Escrituras, mas também de que, ao lidar com o registro dos eventos contemporâneos, na sua progressão histórica, ela disponha de instrumentos gradativamente mais eficazes do que antes para reconhecer o verdadeiro. As Escrituras não apenas se projetam sobre a totalidade da História, como também a História, em cada um de seus sucessos, tem por ofício promover a elucidação delas. Assim, parece justo dizer que o processo *figural*, que regula os sentidos cifrados das Escrituras, apresenta-se juntamente com o que Maravall chama de *conciencia de la novedad* da História, noção que, para ele, representa uma conquista original do cristianismo.<sup>5</sup>

Por todas essas razões, o tempo é o melhor intérprete das Escrituras ou, de outra maneira, *o melhor comentador das profecias é o tempo*, como escreve Vieira em sua *História do Futuro*.<sup>6</sup> A formulação é

4  Op. cit., p. 13.

5  MARAVALL, J.A. *Antiguos y modernos*. Madrid: Alianza, 1986, p. 140.

6  Cf. VIEIRA, A. Livro Antepimeiro da *História do Futuro*, ed. de J. Besselaar. Lisboa: BN, 1983, p. 105.

desenvolvida por ele com base na aplicação do *topos* medieval do anão posto nos ombros de um gigante, de modo que, embora o anão seja muitas vezes menor do que o gigante que o carrega, ele está numa posição em que é capaz de enxergar mais longe. A anedota é utilizada pelo jesuíta para significar a situação de vantagem hermenêutica em que se encontram os modernos comparativamente aos maiores exegetas do passado. Eis o que diz:

“Um pigmeu sobre um gigante pode ver mais que ele. Pigmeus nos reconhecemos em comparação daqueles gigantes que olharam antes de nós para as mesmas Escrituras. Eles sem nós viram muito mais do que nós pudéramos ver sem eles, mas nós, como viemos depois deles e sobre eles pelo benefício do tempo, vemos hoje o que eles viram e um pouco mais. O último degrau da escada não é maior que os outros, antes pode ser menor; mas basta ser o último e estar em cima dos demais, para que dele se possa alcançar o que dos outros se não alcançava.”<sup>7</sup>

Assim, a sucessão dos tempos repõe por meio dos eventos o mesmo relato que as Escrituras narram com palavras divinamente inspiradas – aliás, em ambos os casos, a idéia de *inspiração* é pertinente e deve ser tomada em seu sentido forte de comunicação divina participada aos homens.

Numa direção análoga a essa, António José Saraiva afirma que “o esforço do pregador exegeta [...] deve convergir tanto para as coisas como para as palavras, de modo a obrigar as coisas a se mostrarem e a se declararem”.<sup>8</sup> O crítico, nesse mesmo texto no qual pretende investigar

7 ☪ Op. cit., p. 106.

8 ☪ SARAIVA, A.J. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.

o cerne do *discurso engenhoso* seiscentista, considera que “a explicação das coisas é também uma explicação do texto”,<sup>9</sup> sendo que o pregador “apropria-se de fatos naturais ou históricos, e os submete a uma verdadeira exegese textual”.<sup>10</sup>

Outra especificação, contudo, pode ser feita aqui. Se é verossímil dizer que os eventos históricos deixam-se ler como registros do Ser, ou como repertório de seus sinais, isto implica, catolicamente, que eles apenas podem fazê-lo devido a sua efetiva condição *factual*. Isto é, os acontecimentos somente figuram o Ser porque realmente existem e são. A respeito deste aspecto fundamental numa concepção cristã da História, von Balthasar escreveu:

[...] *los echos no son sólo un símbolo fenoménico de una doctrina que se esconde detrás y que podía ser abstraída de ellos (como en parte se creyó la teología alexandrina): son el sentido mismo, si se entiendem en su hondura y totalidad.*”<sup>11</sup>

Assim, quando Saraiva diz que *qualquer acontecimento*, no âmbito da *retórica das coisas* dos pregadores *engenhosos* do XVII ibérico, *pode ser reduzido* a um enunciado, convém ter em mente que isso não significa que os acontecimentos sejam apenas *símbolos* ou *imagens* de um verdade externa a eles. Os acontecimentos são, *efetivamente*, em seu próprio processo de ocorrência, evidência da verdade que têm ou da qual participam. Apenas por existir enquanto movimento e ato, podem sinalizar o Ser. Os fatos históricos, nessa perspectiva irredutivelmente teológica, não são *símbolos* de Deus: são o lugar específico da presença

9 \* Op. cit., p. 80.

10 \* Op. cit., p. 81.

11 \* *Teología de la Historia*, p. 30; apud MARAVALL, op. cit., p. 139.

que Deus lhes comunica, ao impregná-los de ser. Assim, apenas porque os homens realmente são, agem e permanecem *ser em ação* torna-se possível dizer que a história vivida por eles oferece índices do discurso divino. A *ação* é a principal *medida da imitação* de Deus.<sup>12</sup>

O gênero de retórica que se ajusta ao sermão católico se constitui, portanto, como um análogo da retórica divina impressa nas coisas criadas desde o ato mesmo de sua criação. Isto significa dizer que o sermão atua como uma hermenêutica factual cuja interpretação preenche os lugares da *invenção* retórica. Numa outra formulação, que procura articular hermenêutica, retórica e pragmática, como convém aqui, pode-se dizer que o sermão se constitui como uma ação verbal de descoberta e atualização dos sinais divinos ocultos na ação do mundo, com vistas à produção de um movimento de correção moral no auditório dos fiéis. Quer dizer, na oratória sacra, a doutrina *infusa* nos eventos é descoberta neles e operada como metáfora persuasiva em relação aos fiéis, de modo a corrigir-lhes os lugares que ocupam no rumo desses mesmos eventos.

Considere-se mais de perto o sentido pertinente dessa correção. Inicialmente, será preciso ter em mente que o Ser que se enuncia na história reafirma catolicamente a sua finalidade de redenção do homem. O enunciado histórico do Ser está recoberto de uma finalidade salvífica iniludível, o que implica dizer que a máxima questão da história é a de sinalizar o divino enquanto Providência orientada para a remissão humana. Os ecos temporais da transcendência, as reverberações ou transbordamentos do Ser que podem ser lidos na História determinam-se, então, enquanto sinais proporcionados à reta destinação da cristandade. Disto decorre uma hierarquia natural entre os intérpretes mais oportunos desses sinais, posto que a hermenêutica, enquanto ciência decifra-

12 ☪ Cf. GILSON, E. *Introduction à la Philosophie Chrétienne*. Paris: Vrin, 1960, p. 203.

tória, não pode dispensar-se de considerar a articulação essencial entre o *mistério* teológico e a *ocasião* histórica. Assim é que o melhor gênero de intérpretes passa a ser formado menos por místicos e contemplativos apartados do comércio humano do que por irmãos comprometidos com as reformas do convívio e com a conversão dos homens, entre os quais, em primeiro lugar, estão os pregadores e os missionários, novos campeões da Igreja militante.

Tudo o que ficou dito até aqui resume-se da seguinte maneira: o *modelo sacramental* postula a noção de *verdade* do sermão como uma instância complexa, irreduzível a qualquer de seus termos, de modo que nem a História pode ser entendida autonomamente, sem constituir, ao mesmo tempo, um relato inspirado da atividade divina que a sustenta, nem é possível admitir exclusivamente a realidade dos vestígios divinos na História dos homens, sem admitir também a inteira realidade dela, por mais decaída ou degradada que se apresente face à destinação que lhe foi dada por Deus. Nestes termos, está claro que os sentidos das Escrituras também respondem à urgência dos acontecimentos e não apenas à especulação doutrinária. A exegese mais relevante, aqui, não trata de *espiritualizar* os fatos narrados nas Escrituras, e, muito menos, de sentimentalizá-los como experiência íntima individual, mas trata, sim, de levar ao limite as possibilidades de desdobramento histórico de seus sentidos literais. Nada disso obsta uma leitura *figural* das Escrituras. Trata-se, ao contrário, de entendê-la como domínio no qual a matéria histórica do signo fornece a base sistemática de sua aspiração metafísica. Não é do sentido puramente *espiritual* dos relatos escriturais que caberia esperar a eficácia atual na conversão dos homens, mas da sua conciliação com as diversas ocasiões em que se efetiva a história humana.

Cristo, verdadeiramente humano e verdadeiramente Deus, é o principal exemplo do modelo em questão, pois realiza ontologicamente, em si mesmo, o encontro da natureza humana com a divina. As suas ações,

nesse caso, devem ser tomadas pelo pregador como índices não apenas de uma verdade metafísica ou transcendente, mas de operações participadas dessa verdade no enfrentamento das questões cristãs na História. Isto significa, por exemplo, que os atos de Cristo, adequadamente interpretados, revelam-se úteis para a formulação de uma política cristã, a ser conduzida pelos organismos da Igreja e do Estado, articulados em diversas instâncias, como, por exemplo, na missão jesuítica. Os atos de Cristo constituem-se, então, como verdadeiros *documentos aos príncipes*, isto é, como *razão de Estado*.<sup>13</sup> Enquanto tal, devem ser especialmente conhecidos por aqueles homens *políticos*, cuja ação usualmente regula-se mais pela prudência razoável do que pela vontade da fé.

Vale observar que, entre os teólogos e conselheiros católicos, a *razão de Estado* não se pode separar da *virtus* cristã e do governo do *bem comum*, sob pena de incorrer em *maquiavelismo* e *tiranía*. Isso, contudo, não implica a condenação irrestrita do lugar ocupado pelo *cálculo político* no encargo de governar. Ao contrário, como é sabido, no âmbito do catolicismo contra-reformista, a noção de *prudência* é ordinariamente utilizada para justificar e até para exigir a produção desse tipo de cálculo entre os príncipes e conselheiros de Estado. Um dos mais importantes autores políticos do chamado *siglo de oro* espanhol, Diego Saavedra Fajardo (1584-1648), secretário de embaixada em Roma, Sicília e Nápoles, plenipotenciário de Espanha para a paz de Westfalia, escreve em suas *Empresas políticas*, de 1640:

13 ☪ Expressões aplicadas por Vieira, respectivamente, no *Sermão da primeira Oitava da Páscoa*, de 1647 (*Sermões, II*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 97ss.), e no *Sermão do Santíssimo Sacramento*, de 1645 (*Sermões, I*. São Paulo: Hedra, 2003, p. 71ss.).

*“Ninguna cosa mejor ni más provechosa a los mortales que la prudente difidencia. Custodia y guardia es de la hacienda y de la vida. La conservación propia nos obliga al recelo. Donde no le hay no hay prevención. Y sin ésta todo está expuesto al peligro.”<sup>14</sup>*

Da mesma maneira, a acentuação dos vestígios da divindade no mundo das criaturas é uma forma de defendê-las dos perigos que se apresentam nele, o que implica a pertinência da interpretação desses vestígios com vistas ao melhor governo deste mundo. Talvez se possa mesmo dizer que, aqui, a primeira teologia é a teologia política. Os testemunhos que a divindade dá de si não anulam ou ignoram as práticas políticas do mundo; antes, reafirmam a possibilidade de conciliar progressivamente mundo e cristandade. O mistério da manifestação encoberta do Ser divino nas espécies terrenas não apenas *orienta* para Deus, como obriga a considerar que, para alcançá-lo, há um percurso real no interior delas a ser cumprido. Quer dizer, assim como não se pode entender o mundo sem descobrir as figuras de Deus ocultas nele, tampouco se pode descobri-las sem cuidar atentamente do que se mostra como máscaras do mundo. O mistério, por razão de doutrina, não dispensa a variedade das aparências.

#### O QUATRO ENIGMAS DO SACRAMENTO EUCHARÍSTICO

No âmbito da parenética católica, é possível especificar domínios mais restritos dessa *impregnação* do infinito divino no finito humano e histórico. Nesse sentido, poucos temas são tantas vezes *desempenhados* pelos sermões quanto o dos sacramentos, e, entre todos, o do Sacramen-

14  Cf. FAJARDO, D. Saavedra. *Empresas políticas – Idea de un príncipe político-cristiano*. Madrid: Nacional, 1976, p. 501.

to Eucarístico ou da Comunhão. O mistério da Eucaristia, como figura central da presença encoberta da divindade, constitui verdadeira síntese das armas católicas contra o *livre exame individual* e a *invisibilidade* da *congregatio fidelium* da religião dos reformados.<sup>15</sup> Atuando como reforço da Igreja institucional, o mistério eucarístico prevê não a simples representação de Deus, mas a sua *presença* integral nas espécies consagradas pelo sacerdote, a quem cabe organizar a mediação visível entre o humano e o divino.

Para entender essa mediação, que articula estreitamente o sacramento, o sacerdócio e o sermão, cabe ressaltar que, entre as tópicas teológicas diretamente associadas à Eucaristia (ou seja: *refeição de despedida*; *presença de Cristo*; *renovação da aliança*; *ordem ou entrega de poder*), os sermões de Antônio Vieira destacam, muitas vezes, o *caráter sacrificial* do Sacramento Eucarístico, isto é, aquilo que os exegetas do texto bíblico chamam de *memorial de morte expiatória*.<sup>16</sup> Sob este aspecto, Cristo, ao sacramentar-se, renova a *via crucis* da Paixão, renovando, portanto, a sua entrega voluntária como objeto de martírio para reconciliação do mundo. Essa figuração do Sacramento, em torno da qual os pregadores católicos seiscentistas tendem a construir um vasto conjunto de argumentos afetivos, acentua dramaticamente o *custo doloroso* da presença eucarística. Se, na *Paixão*, dá-se o sofrimento tremendo das feridas e transes do corpo, no Sacramento Eucarístico, tal sofrimento é ainda *amplificado* pelos pregadores, embora não o possam fazer sem o esforço de conciliação da dor com a *impassibilidade* da presença sacramental tal como definida na ortodoxia.

15 ☪ Cf. SKINNER, Q. *The Foundations of Modern Political Thought*, II. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, pp. 10-11.

16 ☪ Cf. STOEGER, A. "Eucaristia". In: *Dicionário de Teologia Bíblica*, I, op. cit., pp. 389-405.



Tal derivação *patética* dos passos da Paixão para o Sacramento Eucarístico eventualmente pode ser lida em analogia com o fenômeno que Victor Tapié entendeu ser típico dos modelos espanhóis das imagens de santos que se espalharam por todos os países católicos, estabelecendo-se até mesmo em Roma, após o célebre saque da cidade. Aí, como rezam lugares conhecidos a propósito da arte dita barroca, refaz-se dramaticamente a representação da beleza harmônica associada à *Idea*, conceito dominante nos modelos artísticos do período anterior. As imagens manifestam agora afetos vivos como os de *êxtase*,  *piedade* e *sufrimento*.<sup>17</sup> Numa perspectiva próxima, Michel Vovelle, por exemplo, afirma que não se pode compreender a Igreja *triumfante* da Contra-Reforma sem a contrapartida de uma Igreja ostensivamente *souffrante*.<sup>18</sup>

Seja como for, observações de outra natureza interessam aqui. Por exemplo, a de que os sermões seiscentistas efetuam a tópica neotestamentária da *expição substitutiva* por meio de uma elocução que, muitas vezes, apropria-se da antiga linguagem sacrificial dos ritos hebraicos. O efeito imediato dessa sobreposição inesperada é a *dramatização* do sacramento, que, por sua vez, tende a associar-se a *artifícios* que produzem efeitos de suspense no auditório. É o caso da *ponderação de dificuldades*, que está descrita na conhecida *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642), do jesuíta aragonês Baltasar Gracián (1601-1658). Para a produção de tais artifícios de dificuldade engenhosa, Gracián prescreve o seguinte:

*“De ordinario se va cortando a los principios de los discursos, y al fin se ata. Va con suspensión el auditorio aguardando en que ha de venir a parar, que es más arte que el declararse luego al principio,*

17 Cf. TAPIÉ, V. L. *Le Baroque*. Paris: PUF, 1961.

18 Cf. VOVELLE, M. *Mourir Autrefois*. Paris: Gallimard-Julliard, 1974.

*y así de más gusto, como sucede en los empeños, que cuanto más se van dificultando, se goza más de la acertada salida.*"<sup>19</sup>

Tal formulação especifica uma outra passagem do mesmo texto, que pode ser interessante retomar aqui, tendo em vista a composição oratória do efeito suspensivo:

*"Es gran eminencia del ingenioso artificio llevar suspensa la mente del que atiende, y no luego declararse; especialmente entre grandes oradores, está muy válida esta arte. Comienza a empeñarse el concepto, deslumbra la expectación, o la lleva pendiente y deseosa de ver dónde va a parar el discurso, que es un bien sutil primor, y después viene a concluir con una ponderación impensada."*<sup>20</sup>

A revelação inesperada da correspondência profunda estabelecida entre os objetos tratados no sermão apresenta-se, pois, como desfecho de dificuldades que o próprio sermão levanta para si, adiando a sua resolução. Por meio desse procedimento, quando o pregador dá finalmente a conhecer o conceito justo que desempenha as razões últimas do sermão, a sua significação incorpora a produção da evidência da verdade da palavra divina na própria ocasião da pregação. Roland Barthes, em seu *Sade, Fourier, Loyola*, fornece uma ótima pista dessa articulação entre o discurso do pregador e a vontade divina, ao entender os *Exercícios Espirituais* como um "código instituído por Inácio para conseguir a interferência de Deus na práxis".<sup>21</sup> Um código, propõe Barthes, cujo

19 ☪ GRACIÁN, B. *Agudeza y Arte de Ingenio*. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar-Del Hoyo, 1960, p. 471.

20 ☪ Idem, op. cit., p. 434.

21 ☪ BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 53.

“sentido mais profundo” é precisamente o do “signo libertado pela divindade”.<sup>22</sup>

 A UNIDADE TIPOLOGICO-RETÓRICO-POLÍTICA DO SERMÃO

Na disposição do sermão, uma vez produzida a *suspensão* do auditório, é possível introduzir-se o gesto decisivo da revelação *aguda*, que se dá como evidência do correto ajuste da paráfrase ou do comentário feito pelo pregador em relação ao discurso original divino que o funda – pois, como se viu, o melhor gênero de sermão não pretende criar, mas repor o Verbo da criação, como imitação eficaz, no presente da História.

Esse tipo de prova argumentativa, que opera por *dificultações*, e que, por isso mesmo, *equivoca* o sentido usual dos termos em busca de relações menos óbvias ou menos prováveis, recebeu historicamente das críticas de matriz ilustrada, romântica ou positivista a acusação de construir-se como “mera” busca de “efeitos retóricos”, no sentido vulgarmente pejorativo do termo. O método dramático e circunstancial que lhe é próprio, que chega à *escolha divina* por meio de uma ponderação difícil entre *objetos extremos* considerados em certa ocasião, foi tomado usualmente como exibição de virtuosismo lingüístico ou de arranjo hiperbólico tortuoso, segundo o “mau gosto da época”, isto é, dado ao espetáculo e limitado ao elogio do *ingenio* bizarro.

Hoje, contudo, afora o interesse histórico dessas formulações para a interpretação do próprio tempo e situação em que foram produzidas, tais críticas já não são capazes de proporcionar qualquer eficácia analítica em relação aos objetos seiscentistas. Está claro que o pregador quer produzir, sim, *efeitos* em seu auditório. Isto é decisivo: há uma destinação pragmática inelutável no sermão. Certamente não haveriam

22  Idem, op. cit., p. 48.

de negá-la pregadores formados no afã militante da Contra-Reforma, de que a Companhia de Jesus é a *cavalaria ligeira*.<sup>23</sup> Ocorre que essa busca retórica de efeitos apenas anacronicamente pode ser pensada como um conjunto frívolo, ou sequer *literário*, de impactos ornamentais sem finalidade política ou justificação hermenêutico-teológica.

Para os pregadores católicos do período, o ato de inteligência que produz correspondências entre objetos distantes também preside toda a ornamentação discursiva e, de modo algum, pode ser concebido como sendo independente do movimento que se encontra fundamentado nas leis da natureza, nos fatos da história e nas figuras do Ser divino. Admitir a autonomia dos efeitos oratórios, enquanto exclusiva técnica verbal, seja em relação à hermenêutica, seja em relação à política, seria o mesmo que entender como catolicamente aceitável que o sinal divino na matéria pudesse ser apenas aparência material ilusória, ou, no sentido contrário, que o Ser se esgotasse nos signos sensíveis que esboça na matéria. Ambas as hipóteses, entretanto, são inverossímeis para o pregador católico. Para ele, os atos de invenção, que geram proporcionalidades ou *primores* do engenho, têm sua legitimidade dependente da sua relação especular com a comunicação da verdade divina aos homens – uma comunicação que, por sua vez, como se disse já, pressupõe a revelação de preceitos adequados a uma política cristã na história.

Uma outra maneira de expor essas relações mutuamente implicadas é dizer o seguinte: o discurso do pregador, por mais ornamentado que se mostre, não pretende oferecer nenhuma novidade ontológica em relação ao ato divino criador das coisas. O jogo analógico está presente no sermão, que se dispõe segundo a arte da oratória sacra para produzir efeitos convincentes no auditório, assim como está presente no mundo

23 Cf. DOMINIQUE, P. *La Politique des Jésuites*. Paris: B. Grasset, s/d.

complexo e vários de objetos, que não se pode sustentar fora dos efeitos de um Deus único. Autonomizar a forma dos efeitos, destituir a técnica e o artifício da finalidade natural que os rege, equivaleria, para estes pregadores, a imaginar um mundo já definitivamente submetido aos enganos heréticos – seja ao engano ateu de crer que a matéria se basta a si própria e dispensa o acréscimo desnecessário de Deus, seja ao engano animista de supor que a matéria seja capaz de conter inteiramente Deus ou, para dizê-lo como Giordano Bruno, que a alma da matéria seja equivalente à matéria animada.

#### A CRÍTICA A SERMÃO E ESTILO CULTO

Isto dito, em termos exemplares, convém reavaliar a célebre e celebrada repreensão do Padre Antônio Vieira, no *Sermão da Sexagésima*, de 1655, ao uso do estilo “culto” pelos pregadores dominicanos do Paço, muitas vezes interpretada numa chave anacrônica de tipo pré-iluminista (como se Vieira estivesse a favor de um estilo mais *simples* e de mais *bom senso*) ou pré-romântica (como se defendesse a *sinceridade* ou *espontaneidade* das palavras). Aliás, esses anacronismos correntes levam, em seguida, à consideração igualmente freqüente, mas desta vez contrária ao jesuíta, de que ele não teria seguido de maneira coerente os seus próprios conselhos, entregando-se também aos jogos *asiáticos* dos ornatos em seus sermões.

Pelo que ficou dito, tais leituras situam mal a questão. Não parece, de modo algum, que Vieira critique a ornamentação discursiva enquanto procedimento retórico inadequado *a priori*. Em primeiro lugar, porque figuras e ornatos são recursos próprios da oratória e conhecê-los bem faz parte do domínio abrangente dos seus meios disponíveis. Isto significa que um orador *técnico*, como Vieira, não poderia considerá-los um mal senão quando seu usos e efeitos particulares resultassem mal sucedidos,



isto é, quando fossem empregados de maneira inadequada ao *decoro* particular do *gênero* da oratória sacra. Neste sentido preciso de crítica da ruptura do *decoro* deve ser tomada a acusação que faz aos pregadores da corte, cuja carapuça foi vestida especialmente pelos dominicanos, de que andavam trocando o púlpito em palco de “comédia”, por conta de pôr a perder a *gravidade* que lhe é própria:

“Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se as comédias em Portugal, mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se, passaram-se do teatro ao púlpito. Não cuideis que encareço em chamar comédias a muitas pregações das que hoje se usam. Tomara ter aqui as comédias de Plauto, de Terêncio, de Sêneca, e veríeis se não acháveis nelas muitos desenganos da vida e vaidade do mundo, muitos pontos de doutrina moral, muito mais verdadeiros e muito mais sólidos do que hoje se ouvem nos púlpitos.”<sup>24</sup>

Tais palavras não pretendem negar a arte do sermão, ou o sermão como arte. O terrível ataque aos “estilos modernos” é totalmente baseado na arte retórica, como na ciência teológica. Se é verossímil dizer, como o faz Margarida Vieira Mendes, que, no período contra-reformista, o esforço de *recristianização do orador* fez recrudescer a “cautela devota contra os perigos da arte pagã e laica por excelência”,<sup>25</sup> parece-me próprio acrescentar que, no domínio jesuítico, mantém-se tal finalidade, alterando-lhe, contudo, a estratégia. A forte formação retórica e humanista da Ordem impedia que a pregação apostólica prescindisse da arte oratória. Tratava-se, então, sobretudo, de conciliar ambas as tradi-

24  *Sermões*, I, op. cit., p. 49.

25  MENDES, M.V. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 66.

ções, ou de celebrar, no dizer da própria Margarida Vieira Mendes, “o orator retoricamente competente, e, ao mesmo tempo, imitador de Cristo, dos Apóstolos e de S. Paulo”.<sup>26</sup>

Quando Vieira recomenda que a oratória sacra seja praticada como uma “arte sem arte”,<sup>27</sup> não há, nessa fórmula, recusa do *ornato dialético*, do *conceito engenhoso*, como procedimentos técnicos adequados. Trata-se, presumivelmente, de acentuar um ponto importante do *decoro* específico da parenética, isto é, o da *conveniência de pessoa, lugar e tempo* prevista no *gênero* da oratória sacra. Assim, a composição da investidura *grave* ou *solene* é parte importante da produção dos argumentos baseados no *caráter* do orador, a ser aplicados no sermão para que obtenha efeitos adequados no ouvinte cristão.

Com base na parábola do semeador, que fornece o tema do *Sermão da Sexagésima*, Vieira especifica as regras da *arte sem arte* que propõe para o gênero da oratória sacra. E não o faz absolutamente de maneira estranha à arte, mas sim estabelecendo concordância entre os termos da parábola e as partes tradicionais da retórica. É assim que refere, respectivamente, as “coisas” da *invenção*, as “palavras” da *elocução* e o “caso” da *disposição*:

“O trigo do semeador, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu: para o sermão vir nascendo, há de ter três modos de cair. Há de cair com queda, há de cair com cadência, há de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão de vir bem trazidas, e em seu lugar; hão de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não hão de ser escabrosas, nem dissonantes; hão de ter cadên-

26  Idem, op. cit., p. 66.

27  VIEIRA, *Sermões*, I, op. cit., p. 39.

cia. O caso é para a disposição, porque há de ser tão natural e tão desafetado que pareça caso e não estudo.”<sup>28</sup>

A aplicação conveniente das partes da arte oratória ao ato de pregar visa a que nada no sermão fira a *dignidade* de que se reveste a *pessoa* do orador eclesiástico, cujo *valor* público interfere na eficácia da pregação junto ao auditório. Desse modo, Vieira cristianiza ou *moraliza*, como se dizia, as tópicas aristotélicas relativas às *provas* que incidem sobre o *caráter* do orador,<sup>29</sup> já devidamente apropriadas por Cícero e Quintiliano como *provas morais*, isto é, elaboradas com base na *imagem dos costumes* de quem produz o discurso.<sup>30</sup> Considerando-as em relação ao auditório cristão, ares de “comédia” no púlpito são indícios eloquentes da corrupção do pregador:

“Pouco disse São Paulo em lhes chamar comédia, porque muitos sermões há que não são comédia: são farsa. Sobe talvez ao púlpito um pregador dos que professam ser mortos ao mundo, vestido ou amortalhado em um hábito de penitência (que todos, mais ou menos ásperos, são de penitência, e todos, desde o dia em que os professamos, mortalhas); a vista é de horror, o nome de reverência, a matéria de compunção, a dignidade de oráculo, o lugar e a expectação de silêncio. E quando este se rompeu, que é o que se ouve?”<sup>31</sup>

A passagem é conhecida e bem dispensaria a citação; mas interessa notar precisamente como é composta a *dispositio* da passagem para

28 ☞ Idem, *ibidem*.

29 ☞ ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 2.2. Madrid: Gredos, 1990, p. 175.

30 ☞ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, V, XII, 7-11; VI, II, 9-13. Harvard University Press, 1995, pp. 302, 422.

31 ☞ VIEIRA, *Sermões*, I, op. cit., p. 49.

entender bem o uso vieiriano do procedimento engenhoso da *dificultação*. Até aqui, o pregador compõe uma cena grave, coroada com a descrição de um quadro da admiração muda e respeitosa do auditório. A mesma admiração suspensiva aumenta a expectativa pela seqüência do sermão e, portanto, pelo desfecho do relato. No entanto, bem de acordo com a técnica antes referida, Vieira adia ainda uma vez o desatar do nó narrativo, dilatando ao máximo o tempo da suspensão dos ouvintes:

“Se neste auditório estivesse um estrangeiro que nos não conhecesse, e visse entrar este homem a falar em público naqueles trajos e em tal lugar, cuidaria que havia de ouvir uma trombeta do céu, que cada palavra sua havia de ser um raio para os corações, que havia de pregar com o zelo e com o fervor de um Elias, que com a voz, com o gesto, e com as ações havia de fazer em pó e em cinza os vícios. Isto havia de cuidar o estrangeiro. E nós, que é o que vemos?”<sup>32</sup>

Apenas então, quando as hipóteses adequadas já estão claramente pintadas ante a imaginação do auditório, Vieira se dispõe a avançar o passo seguinte de sua narrativa. E ele se dá de modo a romper completamente as expectativas honestas antes construídas. O efeito produzido então é o de indignação violenta e patética, a que não falta, entretanto, o comentário irônico do jesuíta:

“Vemos sair da boca daquele homem, assim naqueles trajos, uma voz muito afetada e muito polida, e logo começar com muito desgarro, a quê? A motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a

32  Idem, pp. 49-50.

desmaiar jasmims, a tocar primaveras, e outras mil indignidades destas. Não é isto farsa a mais digna de riso, se não fora tanto para chorar?”<sup>33</sup>

Neste ponto, o que Vieira julga suficientemente demonstrado não é a inutilidade do ornato, e sim, uma vez mais, a exigência imprescindível de um *decorum* próprio do gênero, que é a base da sustentação e eficácia do sermão particular:

“Na comédia o rei veste como rei e fala como rei, o laçao veste como laçao e fala como laçao, o rústico veste como rústico e fala como rústico, mas um pregador vestir como religioso e falar como... não o quero dizer por reverência ao lugar. Já que o púlpito é teatro e o sermão comédia, sequer não faremos bem a figura? Não dirão as palavras com o vestido e com o ofício?”<sup>34</sup>

Há ainda um segundo aspecto dessa discussão das especificidades do gênero da oratória sacra a ser levantado aqui. Também ele demonstra a mesma inverossimilhança da interpretação usual da crítica vieiriana do estilo culto como sendo um ataque contra os recursos retóricos em si mesmos, e não a seus empregos indecorosos. Para compreendê-lo, é preciso considerar que os ornatos discursivos, pensados em função de sua base analógica, ou seja, enquanto atos de revelação de relações ocultas entre as coisas criadas, são perfeitamente *parte* da natureza criada e, portanto, da razão que orienta a criação inteira. Dessa perspectiva, o foco do ataque de Vieira, de que a falta de decoro é apenas uma das evidências, está precisamente na *ruptura* entre o ornato e a sua base

33 ∞ Idem, p. 50.

34 ∞ Idem, *ibidem*.

natural – uma ruptura que supõe mais freqüente nos sermões pregados na Corte. Para ele, os sermões do Paço arriscam-se, mais do que, por exemplo, os produzidos nas missões, a perder de vista a relação essencial entre os conceitos engenhosos e os sinais divinos no mundo, entre as figuras da técnica discursiva e as da economia salvífica.

Portanto, os pregadores-cortesãos repreendidos por Vieira não são culpados de empregar tropos ornamentais, não são culpados do pecado da retórica, pois esta, enquanto domínio técnico, mostra propriedade e pertinência, senão piedade na eficácia de seu *mover* em direção ao bem. Eles são culpados de um ato de conseqüências muito mais graves: o de romper o vínculo fundamental entre a dialética controlada dos ornatos e os signos livremente dispostos por Deus. São pregadores, digamos, sem vontade hermenêutica ou interpretante, que abdicaram de encontrar a substância oculta nos sinais sensíveis, vale dizer, a orientação transcendente que os dispõe e justifica no mundo, até o fim do mundo. Assim, reduzem os signos a matéria verbal autônoma, contentam-se em tocá-los como enfeites, descuidam do mistério sagrado permitindo que se dissolva na aplicação exclusiva das regras “cultas” em uso. Ou seja, o que parece intolerável e impróprio ao pregador é que os sermões produzam uma *separação* entre a retórica das analogias e a finalidade teológico-salvífica que lhe dá fundamento no Ser:

“Nesses lugares, nesses textos que alegais para prova do que dizeis, é esse o sentido em que Deus os disse? É isso o sentido em que os entendem os Padres da Igreja? É esse o sentido da própria gramática das palavras? Não, por certo, porque muitas vezes as tomais pelo que soam, e não pelo que significam, e talvez nem pelo que soam. Pois se não é esse o sentido das palavras de Deus, segue-se que não são palavras de Deus. E se não são palavras de Deus, que nos queixamos de que não façam

fruto as pregações? Basta que tenhamos de trazer as palavras de Deus a que digam o que nós queremos, e não tenhamos de querer dizer o que elas dizem!”<sup>35</sup>

Perdido o decoro e autonomizada a forma no exterior de seu sentido inspirado, o aplauso do auditório equivale a uma condenação, pois, a rigor, nada poderia ser mais condenável do que o esvaziamento da palavra de Deus, fundamento exclusivo da sua glosa pelo sermão no presente:

“Verdadeiramente não sei de que mais me espante, se dos nossos conceitos, se dos vossos aplausos. Oh! Que bem levantou o pregador! Assim é: mas que levantou? Um falso testemunho ao texto, outro falso testemunho ao santo, outro ao entendimento e ao sentido de ambos. Então que se converta o mundo com falsos testemunhos da palavra de Deus?”<sup>36</sup>

Uma reflexão análoga poderia ser feita em relação ao sentido da celebração eucarística, clímax do desenvolvimento da missa, atingido no momento em que a memória atualizada das palavras de Cristo, produzida pela pregação, encontra a sua presença real transubstanciada nas espécies visíveis do pão e do vinho. A pompa litúrgica – assim como a ornamentação retórica, pompa discursiva – participa da construção da consagração eucarística e, por isso, está perfeitamente ajustada ao teatro católico da fé. Enquanto aplicação de critérios doutrinários adequados, a magnificência da cerimônia não se concebe fora de sua integração na liturgia do ato persuasório total de que o sermão faz parte. Exatamente

---

35 ☞ Idem, p. 48.

36 ☞ Idem, *ibidem*.

como no caso da retórica dos ornamentos, a *discretio* – que Barthes julga palavra *inaciana por excelência*<sup>37</sup> – a organizar o espetáculo da missa articula-o ao modelo sacramental da presença divina nas espécies. A dissociação entre a pompa e a finalidade litúrgica, ou entre esta e o Ser da presença divina, implica o fracasso de toda a cerimônia, e, em particular, da inteligência do mistério eucarístico.

Esse mesmo raciocínio vale, por exemplo, para os projetos arquitetônicos das Igrejas erigidas pelos construtores mais notáveis a serviço da Contra-Reforma, como Jacopo Vignola e Giacomo Della Porta. Também eles articulam a magnificência dos templos à celebração sacramental:

“[...] a distribuição da luz feita pela maneira usada nos palcos, com acentuados contrastes entre as capelas laterais deixadas na penumbra e o fluxo de luz que da cúpula se derrama por sobre o altar-mor, exerce uma atração quase, diríamos, física sobre o visitante, que é arrastado em direção ao Santo Sacramento, e parece feita para por a alma de imediato em um estado de arrebatamento e de fé jubilosa.”<sup>38</sup>

Howard Hibbard, em observação similar, reconhece a força integradora do mistério na cena litúrgica e postula a existência de unidade estrita nas representações iconográficas de capela a capela, assim como da nave ao cruzeiro nas principais Igrejas do período. Para o autor, isto se deve ao esforço dos arquitetos contra-reformistas para organizar o conjunto da construção segundo uma *discretio* semelhante à que orienta as analogias da pregação. A hipótese o leva a uma fórmula alternativa à célebre comparação horaciana entre poesia e pintura: em vez de *ut*

37  BARTHES, R. Op. cit., p. 57.

38  MILLER, R.F. Op. cit., p. 467.

*pictura poiesis*, Hibbard propõe *ut picturae sermones*.<sup>39</sup> O pressuposto da nova fórmula, naturalmente, é a primazia manifesta dos jesuítas pela oratória sacra entre as todas as demais atividades de conversão e salvação de almas.<sup>40</sup>

∞ A UNIÃO COMUM DA COMUNHÃO

Para conhecer o modelo sacramental dos sermões, tendo em vista sobretudo a figura doutrinariamente privilegiada da Eucaristia, é preciso considerar mais detidamente o argumento recorrente nos sermões de Vieira de que o *plus ultra* do Sacramento é dado pelo conceito de *comunhão*. A esse respeito, aliás, os sermões usualmente *amplificam*, por meio da eloquência das metáforas sacrificais, o efeito de *união* a ser obtido pela mediação do sacramento eucarístico. Eis um exemplo:

“Quem come o meu corpo e bebe o meu sangue – diz Cristo – está em mim e eu estou nele. – Se perguntarmos aos intérpretes o entendimento destas palavras, todos respondem que significam uma união real e verdadeira, com que por meio da Comunhão ficamos unidos a Cristo. Isto dizem os expositores e os teólogos comumente, mas eu, com licença sua, tenho para mim que neste mistério não há uma só união, senão duas e essas mui diferentes: uma união com que Cristo nos quis unir consigo, e outra união com que nos quis unir conosco. O efeito da primeira união é estarmos

39 ∞ HIBBARD, H. *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York: Fordham University Press, 1972, p. 40.

40 ∞ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco. Leeruras Iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza, 1985, p. 275.

unidos com Cristo; o efeito da segunda união é estarmos unidos entre nós.”<sup>41</sup>

As chamadas *fórmulas de imanência recíproca*, como, por exemplo, *ele em mim, e eu nele*, típicas do evangelho joanino, recebem aqui um tratamento bastante especial. Se elas tradicionalmente significam, segundo Stoeger, tentativas de evitar as *expressões de identidade da mística helenística, pois a integridade da personalidade é preservada*,<sup>42</sup> tais fórmulas, nos sermões de Vieira, recebem uma incumbência muito diversa. Longe de empregá-las para assinalar a diferença entre o Ser e os seres criados, os sermões utilizam-nas para dilatar os limites da identidade possível entre eles:

“Reparo muito nesta duplicação de termos: ele em mim, e eu nele. Se Cristo na Comunhão pretendia somente unir-se conosco, um destes termos bastava, e o outro era supérfluo. Provo. Porque para estas duas mãos estarem unidas, basta que a direita esteja na esquerda, ou a esquerda na direita. Da mesma maneira, para Cristo e nós estarmos unidos basta que nós estejamos em Cristo: *in me manet* – ou que Cristo esteja em nós: *et ego in illo*. Pois, se para explicar a união que há entre Cristo e o que comunga bastava qualquer destes termos, porque os dobra e multiplica Cristo? Por isso mesmo. Dobra Cristo e multiplica os termos porque também a união se dobra e multiplica. Se a união fora uma só, bastava dizer: *in me manet ou ego in illo*; mas diz *in me manet, et ego in illo* duplicadamente, para significar as duas uniões que obra aquele mistério: uma união

41  VIEIRA, *Sermão do Santíssimo Sacramento* (1662). In: *Sermões, II*, op. cit., pp. 156-157.

42  STOEGER, A. Op. cit., p. 404.

imediate, com que nos unimos a Cristo, e outra união mediata, com que mediante Cristo nos unimos entre nós.”<sup>43</sup>

Não se trata mais, como em João, de distinguir com toda a clareza entre a natureza humana e a divina no âmbito da participação que o homem pode ter em Deus, mas sim de conceber o lugar do divino como mediação capaz de superar as diferenças individuais entre os homens. Mais precisamente, os sermões propõem o Ser, de que em alguma medida todos participam, como mediação capaz de conciliar as diferenças de desejos individuais. Assim, a comunhão sacramental proporciona não apenas o contato entre a alma única de cada homem e Deus, mas, sobretudo, um estreitamento das relações da coletividade dos homens por meio da presença divina nela. O argumento se traduz, por exemplo, no tema da *dupla união*:

“Pela união que se termina de Cristo a nós fica Cristo unido conosco; pela união que se termina de nós a Cristo ficamos nós unidos entre nós. Mais claro. Pela união que se termina de Cristo a nós, fica Cristo unido a cada um de nós, e como dividido de si; pela união que se termina de cada um de nós a Cristo, ficamos todos unidos com Cristo e todos unidos entre nós.”<sup>44</sup>

A comunhão, portanto, não chega a se efetivar plenamente antes que, à experiência individual de comunicação de Deus sacramentado, articulem-se os nexos de uma identidade humana coletiva, vale dizer, um corpo natural, racional e político em que a imagem divina está igualmente figurada. A experiência mística, por meio do mistério sacramental,

43 ∞ *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1662), op. cit., p. 157.

44 ∞ *Idem, ibidem.*

estabelece uma relação específica de identidade entre todos aqueles que igualmente desejam ter participação em seu Ser. Para demonstrá-lo, Vieira lança mão amplamente do *método etimológico*,<sup>45</sup> corrente nos sermões da época, cujo propósito é o de remontar às raízes misteriosas das palavras escriturais, para projetá-las de volta como razão oculta entre termos ou objetos do presente histórico:

“Pergunto: que quer dizer comunhão? O nome comunhão – *communio* – não é inventado por homens, senão imposto por Deus e tirado das Escrituras sagradas em muitos lugares do Testamento Novo. E que quer dizer *communio*? Quer dizer *communis unio*: união comum. Assim explicam sua etimologia todos os intérpretes. De maneira que dando Cristo nome à Comunhão, não lhe pôs o nome da união particular que temos com ele, senão da união comum que causa entre nós.”<sup>46</sup>

O Sacramento da comunhão efetua, portanto, a identidade essencial comum àqueles que individualmente buscam o mesmo Deus encoberto nele. A analogia com o *mistério da Trindade*, que Vieira propõe como evidência dessa identidade comum, pode esclarecer o sentido mais forte em que a concebe:

“Só no mistério da Eucaristia se pudera conseguir esta possibilidade, e só no mistério da Trindade se pudera achar esta semelhança. A maior maravilha do mistério da Trindade é haver nela multidão e unidade, muitas pessoas e uma essência. E o que faz no mistério da Trindade a unidade, faz no mistério da Eucaristia a

---

45  SARAIVA, A.J. Op. cit., p. 16.

46  *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1662), op. cit., p. 157.

união. A pessoa do Padre é distinta do Filho e do Espírito Santo; a pessoa do Filho é distinta do Espírito Santo e do Padre; a pessoa do Espírito Santo é distinta do Padre e do Filho, e, contudo, são um só Deus. Por quê? Porque se unem todas – não falo bem – porque se identificam todas em uma só essência. Identifica-se o Padre com a essência divina, o Filho com a essência divina, o Espírito Santo com a essência divina; e como a divina essência é uma só, e uníssima, como Ihe chamou S. Bernardo, ainda que as três pessoas sejam realmente distintas, podem ser, e são uma só divindade, podem ser, e são só Deus. O mesmo passa no mistério soberano da Eucaristia, só com chamarmos aqui união o que lá se chama unidade. Chegamos todos os homens àquela sagrada mesa: eu que comungo uno-me com Cristo, vós que comungais uni-vos com Cristo, o outro que comunga une-se com Cristo, e por meio desta união com Cristo ficamos unidos também entre nós: *Ut sint unum, sicut nos unum sumus.*"<sup>47</sup>

Em suma, a comunhão revela o ser comum entre os homens, que, por sua vez, não pode ser descrito fora de sua relação com Cristo. Aquilo que se constitui como ser da união comum está profundamente *unido* ao Ser que o causa, por meio do Sacramento Eucarístico.

#### ∞ POLÍTICAS DO CORPO MÍSTICO

A descoberta da essência comum da coletividade é *lugar* básico da oratória sacra de Antônio Vieira e, por isso, os seus termos mais correntes são indissociavelmente teológicos e políticos. Os *topoi* tradicionais da *unio mystica* são aplicados pelo jesuíta de maneira a ampliar o seu

47 ∞ Idem, op. cit., pp. 158-9.

alcança até a inclusão, nela, do corpo coletivo. É este que, ao reunir as vontades individuais em uma vontade única, gera o *corpo místico* por excelência. Neste caso, a *divina essência* do homem que vive em Deus, nos termos da teologia mística de São Bernardo ou de Guilherme de Saint-Thierry, é reinterpretada segundo o conceito de *universitas*, formulado pelo jesuíta Francisco Suárez, principal nome do neotomismo na virada do século XVI para o XVII. Basicamente, ele refere a faculdade que possuem as pessoas de reconhecer a virtualidade comum em si, e então dispor-se a, como resume Skinner, *to engage univocally in the performance of corporate legal acts*.<sup>48</sup>

O pressuposto dessa formulação é o de que os homens, em seu estado de natureza, não são simples aglomerados de indivíduos, mas participantes de uma natureza comum, conquanto relativa a seres irreduzíveis entre si. Com base nisso, está clara a razão pela qual o modelo sacramental não se resolve no estabelecimento de múltiplas relações verticais e individuais entre os homens e Deus, da mesma maneira que não se poderia resolver jamais na *certeza interior* do reformado. Trata-se, diversamente, de reconhecer e a restaurar a união natural entre os homens; ou, dito de outro modo, de produzir uma reunião de seres, intrinsecamente justa e razoável, na medida em que tem como fundamento ontológico a comunhão com o Ser.

Neste modelo, a mediação entre o humano e o divino identifica a substância comum entre os homens, cujo desdobramento numa associação hierárquica e institucional considera-se, então, natural. A conciliação dos seres numa identidade comum articula-se à constituição de um *corpo místico* que legitima a existência do Estado cristão. Embasado, sobretudo, na posição de Suárez, Skinner descreve assim a questão:

---

48  SKINNER. Q. Op. cit, II, p. 165.

*“But since the same moral characteristics are also possessed by all men in common, it is equally possible to think of the state of nature not as a community of individuals, but rather as ‘a single mystical body’ in which all the members recognize the same obligations, follow the same rules, and are thus ‘capable of being regarded, from the moral point of view, as a single unified whole’. [...] For the fact that they constitute a single mystical body implies that they must possess a single unified will – what Suárez calls ‘a special will or common volition existing in a single body of people’.”<sup>49</sup>*

O fundamento teológico-político permite ao modelo sacramental levar ao limite a *sobrenaturalização* da identidade racional, moral e voluntária do corpo místico. A latência divina no corpo político surge, então, como ato de ser em favor de sua coesão e permanência.

No caso dos sermões de Vieira, o modelo sacramental aplica-se de modo a aproximar o conceito de corpo místico de uma atribuição de *pleno poder* a um Estado cristão particular. O movimento é algo brusco para a orientação doutrinária adotada pela Companhia de Jesus, ainda que a finalidade desse Estado, em Vieira, mantenha-se invariavelmente universal. Assim, é notório em seus sermões que a comunidade essencial identifica, antes de mais nada, a constituição do Estado católico português.

Por outro lado, não acho razoável ou verossímil imaginar que a tendência vieiriana em admitir a *plenitude potestatis* da monarquia portuguesa aproxime os seus argumentos, em qualquer sentido relevante, das teses maquiavélicas, que postulam a autonomia de uma razão de Estado, e, portanto, uma *separação*, trágica embora, entre moral religiosa e pragmática política, de maneira que a adoção das leis positivas do

49 ∞ Idem, *ibidem*.

Estado atendam exclusivamente à conveniência do príncipe ou à sustentação do governo. A posição de Vieira a respeito permanece catolicamente ortodoxa. Supõe que qualquer doutrina política, faça ou não referência a um contrato entre os membros da coletividade à qual se aplica, deve a sua legitimidade ao concurso da lei natural implantada por Deus na Criação. A não ser assim, a política torna-se exterior à Graça, doutrinarmente monstruosa, tirânica e prejudicial.

Talvez ainda valha a pena lembrar que dispor-se a participar da *concordia* cristã nada tem em comum com o compadecimento pessimista face à miséria humana após a Queda, pois significa primariamente a atualização positiva da comunhão entre o homem e seu Criador. Nos termos das virtudes cristãs aqui pressupostas, nada há moralmente superior a essa inserção na sociedade dos homens. Recusar a coletividade equivale mesmo a recusar Deus, pois é ele que sustenta os homens em união amorosa, por mediação sacramental.

Assim, nos sermões, o encarecimento da *união de homens* estreita ao máximo os termos teológicos e históricos. A *união* assinala uma forte analogia entre a Providência, que ordena o mundo criado para a sua finalidade, e a ação voluntária do homem disposto a fazer, no tempo, as correções que preparam a Salvação. A tópica católica da *união de homens* significa, portanto, uma exortação à ação apostólica, que, em termos coletivos ou nacionais, referem ou determinam uma *missão* no mundo. Na mesma chave, *amar ao próximo*, a fórmula exemplar da pastoral da *união*, não é apenas um apelo à consciência do indivíduo, mas uma referência ao mandato divino que se expande desde a sua fundamentação ontológica até a organização institucional em que a *união* se dá historicamente. Assim, tal como enunciada nos sermões de Vieira, a máxima amorosa implica a idéia de fortalecimento do Estado católico como lugar privilegiado de comunicação entre a vontade humana e a divina.

∞ ORGANISMOS DA CONCORDIA

De acordo com o que ficou dito, a *união de homens* prega a adesão dos indivíduos à ação providencial dos organismos constituídos da cristandade, em sua própria hierarquia e divisão, supostas como naturais, no âmbito da história. Não é razoável imaginar, nos sermões, uma ética cristã da *concordia*, do *amor* ou da *amizade* dissociada de uma inserção ativa num organismo de poder. Tal ética encaminha-se naturalmente para a consolidação do Estado cristão, pensado à semelhança da organização monárquica da Igreja.

Reciprocamente, não pode haver Estado duradouro ou futuro que não seja fundado no que Vieira nomeia de *amor fino* ou *desinteressado* de Deus, que ordena aos homens que se amem entre si. Enquanto tópica católica tradicional, o *amor fino* opõe-se por definição ao *amor vulgar*. A literatura cisterciense fornece boa parte desse vocabulário amoroso que é agora apropriado pelos pregadores dos séculos XVI-XVII, após tê-lo tomado, por sua vez, de matrizes estoicas e, especialmente, ciceronianas. Nelas, o conceito de *amor* assimila noções como a de *benevolentia*, vale dizer, o desejo do bem do amado, pelo próprio amado, não por vantagem sua, e a de *consensio*, que pensa a amizade como bem essencialmente recíproco.<sup>50</sup> Tais metáforas amorosas entre os pregadores católicos não referem restritivamente *paixões* ou *afetos* individuais, articulando-se ao repertório da teologia política que define cláusulas do dever cristão adequadas à razão de Estado. Saavedra Fajardo, por exemplo, na *empresa* denominada *Concordiae cedunt*, propõe que “*el valor de la concordia*” seja sobretudo o de fazer “*de muchas partes distintas un cuerpo unido y robusto.*”<sup>51</sup>

50 ∞ GILSON, E. *La Théologie Mystique de Saint Bernard*. Paris: Vrin, 1980, p. 13.

51 ∞ FAJARDO, Saavedra. Op. cit., II, p. 830.



Na mesma empresa, a imagem mostra quatro soldados lado a lado e, sobre seus escudos levantados acima dos ombros, outros quatro soldados em pé, de tal modo que, por meio desse artifício, logram aproximar-se eficazmente do alto de uma muralha que desejam vencer. Saavedra Fajardo explica o seu *espírito* da seguinte forma:

*“Todas las obras de la Naturaleza se mantienen con la amistad y concordia. Y en faltando desfallecen y mueren, no siendo otra la causa de la muerte que la disonancia y discordia de las partes que mantenían la vida. Así, pues, sucede en las repúblicas.”*<sup>52</sup>

O análogo primeiro dessa metáfora política é Deus, que preside a monarquia amorosa dos homens:

*“Como asistirá entre ellos Dios, que és la misma concordia, y la ama tanto que com ella mantiene (como dijo Job) su monarquía celestial!”*<sup>53</sup>

E embasado na política praticada no céu, conclui o prudente conselheiro:

*“[...] debe el príncipe no dejar echar raíces a las discordias, procurando mantener su Estado en unión.”*<sup>54</sup>

Vale observar que o fundamento da prudência do conselho reside na referência analógica a uma essência teológica dotada de virtualidade para instituir-se politicamente. Ao mesmo tempo, em termos recíprocos, as instituições são organismos jurídicos de amor, que não se podem sustentar historicamente fora dessa mesma analogia. O-Que-É, transcendente, permeia a História, e esta, por isso mesmo, deve ser entendida radicalmente

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>53</sup> Idem, pp. 830-I.

<sup>54</sup> Idem, p. 832.

como instância teológico-política. Dito de outra maneira, a História é a maneira própria de Deus falar aos homens; recolher o sagrado de que está impregnada é a maneira mais justa e política de vivê-la.

O *topos* da união dos homens proporcionada pelo sacramento é desempenhado pelos sermões de Vieira em analogias ainda mais radicais. É o caso daquelas que propõem a coletividade como sede de uma *Encarnação comum*. Vieira a define como uma *segunda Encarnação*, na qual a essência divina se presentifica na disposição dos homens para unirem-se entre si. Assim, por exemplo, um *Sermão do Mandato*, de 1655, compara e funde as instituições do Sacramento e da Encarnação:

“É verdade que Deus na Encarnação não tomou a natureza humana em comum, senão uma humanidade particular [a de Cristo], mas essa mesma humanidade e essa mesma carne, unida à divindade, fê-la Cristo universal e comum, dando-a no Sacramento a todos os fiéis, e unindo-os realmente consigo; e como ficam unidos, e encarnados com Cristo, a mesma Encarnação do Verbo se estende e multiplica em todos nós.”<sup>55</sup>

Nessa ponderação, o infinito amor de Deus pela humanidade é ainda mais manifesto no Sacramento do que na Encarnação, uma vez que, no mistério eucarístico, como se viu, o amor divino é extensivo a cada pessoa individualmente e, ademais, consagra a união de todas as pessoas que recebem a sua presença.

Resta perguntar que tipo de *reunião de homens* cumpriria a finalidade dessa *segunda Encarnação*, mais amorosa e mais universal do que a restrita a Cristo. Certamente, não é necessário apresentar razões para não identificá-la com a *comunidade invisível* dos reformados, ou com as

---

55 ☞ VIEIRA, *Sermão do Mandato* (1655, manhã), op. cit., I, p. 558.



corporações que, na prática, faziam as vezes daquela.<sup>56</sup> Entre pregadores contra-reformistas é improvável a idéia de um *grêmio de cristãos declarados*, que seja independente de uma Igreja juridicamente constituída. A comunidade adequada a esta *segunda Encarnação* deve estar compreendida pelo *corpus mysticum* da Igreja organizada, hierárquica e institucional, isto é, pelo *principatus apostolicae sedis* que, nas palavras de Courtine, “*est destiné a remplir la mission qui a été d’abord confiée à Pierre*”.<sup>57</sup>

Como se viu já, a aplicação vieiriana da tópica do *corpo místico* não se restringe ao edifício eclesial ou ao sacerdócio militante. A pedra fundamental da Igreja existe como herança em sua visibilidade hierárquica, e prolonga-se naturalmente até o organismo do Estado católico. Neste ponto, a resposta verossímil para o problema da encarnação coletiva de Cristo deve levar em conta a discussão da origem e soberania do Estado, cujos atos históricos resultam fortemente providencializados. No entanto, para os propósitos desta comunicação, basta constatar que as noções de *cristandade* e *política* não apenas não se contradizem, como os movimentos díspares que recobrem são mutuamente exigidos para a afirmação da atualidade integral do mistério do Ser comum inscrito na sociedade dos homens.

Os sermões propõem, portanto, que a aceitação do Cristo sacramentado na Eucaristia conduz naturalmente à efetuação da *concordia* das forças políticas do Estado cristão – que, no caso de Vieira, está pensado prioritariamente nos termos de um Império português. Da con-

56  GREEN, V.H.H. *Renascimento e Reforma – A Europa entre 1450 e 1660*. Lisboa: D. Quixote, 1984, p. 185.

57  COURTINE, J.F. “L’Héritage Scolastique dans la Problématique théologico-politique de l’âge classique”. In: *L’État Baroque – Regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIe. siècle*. Paris: Vrin, 1985, p. 92.

córdia, necessariamente amorosa e política, depende a defesa, sustento e propagação desse Império:

“O corpo de Cristo, a quem comungamos, como é um só e o mesmo em todos os que o comungam, a mesma unidade que tem e conserva comido comunica aos que o comem. E assim todos, por mais e mais que sejam, ficam não já muitos, senão um só [...]”<sup>58</sup>

A *comunhão entre os homens* articula, pois, o movimento teológico, realizado pela reunião de todos no Ser comum análogo a Deus, e os atos históricos, que fortalecem o poderio temporal do Império cristão em suas empresas de guerras, negócios e religião:

“A natureza da união é unir, a propriedade multiplicar, e para que a união faça de poucos muitos, é necessário que de muitos e de todos faça primeiro um só.”<sup>59</sup>

Tal *união* de homens, consagrada por Deus no núcleo do Império, tem seu êxito condicionado a uma justa hierarquia das *ordens* sociais ou *estados* tradicionais na monarquia, que não são dissolvidos, nem iguados por ela. Por vezes, convinha mesmo ao Rei incentivar as disputas entre os estados da República a fim de fortalecer a autoridade própria. Não é outra a posição de Saavedra Fajardo:

*“La discordia que condenamos por dañosa en las repúblicas es aquella hija del odio y aborrecimiento: pero no la aversión que unos estados de la república tienen contra otros, como el pueblo contra la nobleza, los soldados contra los artistas; porque esta repugnancia o emulación por la diversidad de sus naturalezas y fines tiene distintos los*

58 ☞ VIEIRA, *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1662), op. cit., II, p. 175.

59 ☞ Idem, p. 174.



*grados y esferas de la república, y la mantiene, no habiendo sedicinessino cuando los estados se unen y hacen comunes entre sí sus intereses, bien así como nacen las tempestades de la mescla de los elementos, y las avenidas de la unión de unos torrentes y ríos con otros.”*<sup>60</sup>

Desse modo, se convém ao Príncipe cristão a harmonia das ordens sociais, que, enquanto tais, não são dissolvidas, então é verossímil dizer que a *concordia* deve ser entendida também como adesão comum aos lugares da hierarquia. A união, que é coletiva, nacional e divina ao mesmo tempo, apenas pode vir a ser *unidade* quando ajusta a participação das vontades de todas as ordens, desde os *pés* até à *cabeça* do reino, em um todo hierárquico. Isso implica imediatamente que o topo da hierarquia, a *cabeça* do *corpo místico* – para referir as metáforas tradicionais do organicismo político neo-escolástico, ainda vigorosas aqui – constitui-se na melhor figura de sua unidade. A esse respeito, a fórmula do canonista Augustinus Triumphus permanece exemplar:

*“Omnis status reducitur ad caput unum... ubicumque autem est capitis unitas, ibi est status.”*<sup>61</sup>

A fórmula é igualmente útil para esclarecer o sentido teológico-político de uma apóstrofe aos nobres contida num belo sermão de Vieira:

*“[...] os príncipes e a nobreza é o tudo dos reinos. Escolheu Cristo aos nobres e senhores para que o tirassem do afrontoso suplício e fizessem as honras a seu corpo, porque honrar o corpo de Cristo afrontado, é ação que anda vinculada à nobreza. E quando assim trouxe a si a nobreza, diz que havia de trazer a si omnia, e não omnes; tudo, e não todos, porque os nobres não são todos, mas são tudo.”*<sup>62</sup>

60 <sup>☞</sup> FAJARDO, Saavedra. Op. cit., II, p. 833.

61 <sup>☞</sup> COURTINE, J.F. Op. cit., p. 94.

62 <sup>☞</sup> VIEIRA, *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1645), op. cit., I, 95.

Num mundo sacramentado, impregnado da latência divina, as hierarquias existentes são medidas pela perfeita Hierarquia, a regê-lo desde a criação. A propósito, os sermões aplicam um antigo *topos* escolástico que propõe como análogas a nobreza civil e a espiritual, de modo que *we must be prepared to recognise not merely 'godly' but also 'civil' nobility*.<sup>63</sup> Nas palavras de Bartolus, essa nobreza civil “*has been invented by us to be similar to, and an imitation of, godly nobility*”.<sup>64</sup>

Ou seja, de acordo com os escolásticos, revalidados aqui, se não há identidade entre a nobreza espiritual ou moral e a antiga nobreza de sangue e título herdada pela descendência das famílias principais do reino, tampouco se pode dizer que a relação entre elas seja arbitrária. Ao contrário, a tendência é admitir que [*inherited*] “*wealth is capable of promoting virtue*”,<sup>65</sup> e concluir, enfim, como Bartolus, que “*anything which tends to promote virtue tends to promote nobility*”.<sup>66</sup>

Todavia, a finalidade dos pregadores ibéricos dos séculos XVI-XVII não é genericamente a de favorecer a ampliação do poder da nobreza no conjunto da república, mas a de forçar o seu alinhamento numa hierarquia centralizada no monarca. Assim, usualmente promovem a sua progressiva dependência, enquanto ordem particular, ao poder do rei e de sua máquina de governo. O lugar privilegiado do rei solicita, então, as vontades de cada uma das ordens do corpo místico do Estado, de maneira a afastar os facciosismos que ameaçam dividir a coletividade, e a conciliar os interesses particulares com a *saúde* do conjunto do organismo político. Balizada pela matriz neotomista, tal posição pressupõe

63 ∞ SKINNER, Q. Op. cit., I, p. 60.

64 ∞ Idem, *ibidem*.

65 ∞ Idem, I, p. 59.

66 ∞ Idem, *ibidem*.



ainda a monarquia hereditária como a melhor forma de governo, a única apta a zelar pelo *bem comum*, princípio positivo da lei.

No âmbito desse repertório bastante conhecido, a afirmação de Vieira de que a união convém também à nobreza traz implícita a idéia de um modelo de *virtus* cristã que a confirma como nobreza, e, ao mesmo tempo, submete-a hierarquicamente a um poder acima dela. Tal modelo é, basicamente, fornecido pela tópica da *concordia*.

Ao aplicá-la, Vieira pesa cuidadosamente o conceito de *união*, empregado por ele correntemente, como se viu, na expressão *união de homens*, e o de *unidade*, que utiliza comumente para referir a *unidade das pessoas divinas*. Ao fazê-lo, levanta um terceiro conceito da tópica que lhe interessa especialmente: *aunado*. O jesuíta usa-o para produzir precisamente a equivocidade na fronteira das semânticas da *união* e da *unidade*:

“Com esta união tão unida e tão uma, ficaremos todos, não só unidos, senão aunados com Cristo, entre nós e conosco: unidos pela graça: *In me manet, et ego in illo* – e aunados pela unidade: *Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem*.”<sup>67</sup>

A expressão *aunados com Cristo* identifica, então, o processo essencial de *reunião em torno de um*, vale dizer, da congregação de todos no corpo comum, que é, por isso mesmo, superior a cada um, e único em seu conjunto. O análogo principal do *aunar* é, ainda uma vez, o mistério Eucarístico:

“Os tempos parece que estão pedindo que se edifiquem antes muros e castelos, que templos, mas esse privilégio têm nomeada-

67 ∞ VIEIRA, *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1662), op. cit., II, p. 175.

68 ∞ VIEIRA, *Sermão do Ssmo. Sacramento* (1645), op. cit., p. 96.

mente os templos do Santíssimo Sacramento, que são as melhores fortificações dos reinos.”<sup>68</sup>

A oração pode servir de fecho a esta comunicação, na medida em que, por si só, vale como *recollectio* de tudo o que ficou dito. Os tempos na literalidade da História que, por exemplo, postula o Estado e suas operações de conservação política, são igualmente figura da transcendência, que, por sua vez, não se posiciona exclusivamente além deles, ou de maneira contraditória a eles. Segundo o modelo em questão, a transcendência de que se pode falar, nos tempos dos homens, é a que aí reside como presença na aparência, na medida mesma em que aquilo que aparece guarda uma relação potencial de obediência, enquanto espécies ou efeitos, ao Ser que lhe fornece causa, substância e finalidade.

A rigor, o discurso dos tempos que *parece que pede* as políticas do Estado cristão está instruído, nesse desejo, pelo discurso da sua causa, que permanece, como substância indeterminada, sacramentada nele. Nenhum dos termos da equação é irrelevante ou prescindível: nem a matéria do desejo que aparece nos tempos, nem o Ser transubstanciado nela. Os discursos dos tempos são atos em co-autoria, uma parceria providencializada, cuja melhor figura é a do pregador *digno do nome*. Cabe-lhe, como se viu, examinar os signos divinos nas coisas, atualizar a sua eficácia implacável em novas provas discursivas, *mover* as vontades dos fiéis como política voltada para o triunfo histórico do corpo místico, que é condição do Estado politicamente cristão e cristãmente político. Apenas enquanto articulação de todas essas operações, compreende-se que o *modelo sacramental* da oratória sacra constitua uma radical *unidade semântica* teológico-retórico-política a segurar o leme de uma economia da salvação.



# Barroco, barrocos

☞ EDUARDO PORTELLA

A idéia do Grande Teatro do Mundo está no centro da compreensão do Barroco. Falta talvez esclarecer que, nesse palco interminável, contracenam em ritmo tenso, atores coletivos e individuais. Todos eles emergindo de uma época de euforia declinante, heranças mal administradas, desengano incontrolável, melancolia latente.

Entre os atores coletivos é fácil identificar a baixa Idade Média, o alto Renascimento, a Reforma e a Contra-Reforma, a Monarquia perplexa, as Ordens Religiosas militantes, a Inquisição, o Maneirismo, em seguida o Barroco. Há quem imagine o Barroco como dissidência maneirista, enquanto outros, operando no pólo oposto e, mesmo aceitando a simultaneidade dessas manifestações pós-renascentistas, se inclinam por ver no barroco a superação do maneirismo.

## I

As duas representações superiores do Barroco literário no Brasil, o Padre Antônio Vieira (1608-1697) e Gregório de Matos e Guerra (1636-1695), transitaram, com igual desenvoltura, pelo Maneirismo e pelo Barroco. Se procurarmos desenhar uma breve tipologia talvez



possamos dizer que no maneirismo se desdobra a estética do viés, da curva, do descentramento, da valorização metonímica. Lembro-me logo de El Greco, e do seu *El Entierro del Conde de Orgaz*, na Catedral de Toledo. As esperanças mais solares ou efusivas do Renascimento pleno começam a se esvanecer. É o maneirismo que reconhece no *Saque de Roma* (1527) o emblema da crise maior. A melancolia deitou raízes profundas no solo propício dessa perturbação. E na melancolia da crise do Renascimento, na constatação das primeiras fissuras de um mundo luminoso, supostamente coeso e consistente, o teatro do mundo, a biblioteca da vida, alcançam inesperadas contorções. Parmigianino, Arcimboldo, expressaram esse abalo. Até mesmo o nosso Bento Teixeira, o da *Prosopopéia*, cristão-novo, verbo escondido da Inquisição, jamais ficou indiferente a toda essa movimentação. Foi Afrânio Coutinho quem abriu as janelas do nosso conhecimento crítico para a compreensão do Barroco. O Maneirismo permanece quase negligenciado. Desde os seus dias matinais nunca fora poupado pelo classicismo renascentista.

## II

O Barroco não foi um estilo regular e contínuo. Menos ainda na França, onde em tantos casos o tardo-barroco de Versailles, seu palácio e jardim, talvez vocacionado para a liberdade paisagística, se vê dominado pela geometria “cartesiana”. Como se um dispositivo de segurança da invenção houvesse desarmado a explosão espanhola. Ou se afastado do melodrama de Gian Battista Marino (1569-1625). O Barroco francês é claro e elegante, porém retardatário e inibido.

É na Espanha que o Barroco, antes de converter-se no rococó ondulado, feito de pedras e conchas, atinge a essência da arte literária, em meio a conceitos preciosos, metáforas inesperadas, divididas entre o deleite e a utilidade, a desordem e a ordem, alusões e elusões, para as quais

nos chama a atenção mestre Dámaso Alonso. Os seus atores principais são Luis de Góngora (1561-1627), Baltasar Gracián (1601-1658), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de la Barca (1600-1681), Francisco de Quevedo (1580-1645). Miguel de Cervantes (1547-1616) é um caso a parte.

O Barroco é assim o empreendimento criativo confrontado com várias tensões de variados tipos: herança medieval, recortes renascentistas, cortes tridentinos, dissidências prolongadas, constantes ingerências do estamento burocrático, simulacros e simulações. E como para acentuar a dificuldade hermenêutica, o Barroco a uma só vez expõe e oculta. Esse bifrontismo congênito tende a elastecer, ou pluralizar-se com o passar dos anos. O que nos autoriza a supor que ele se encontra sitiado entre a disciplina renascentista, secular, e as sucessivas e progressivas liberalizações, que somente seriam estancadas pelo neoclassicismo. A poética das paixões, o erotismo da imagem, a libido da palavra, lutaram o tempo todo contra as proibições institucionalizadas. E conseguiram porque os místicos de língua espanhola, de Santa Teresa a Soror Juana Inés de la Cruz, jamais abriram mão do exercício crítico. A colonização avançou patrocinada por rígido acordo, ou imposição, destinado a, sob os auspícios do capital simbólico, gerir, de forma absoluta, os bens materiais.

### III

A duplicidade hermenêutica que acompanha a leitura do Barroco nos aponta, uma vez para a verdade histórica deduzida dos projetos nacionais, e outra vez para a configuração simbólica inscrita na linguagem, certamente universal. Tentarei combinar as duas. Uma hora o Barroco é visto como proposta abstratizante, estilo impenetrável, outra hora como estratégia de *marketing* a serviço da Fé e do Império.



No primeiro caso o poeta cordovês Luis de Góngora, a mais alta construção do barroco, é colocado no banco dos réus. Ele que, provocado pelo fundo contra-reformista, leva o conceptismo opositivo às últimas conseqüências, reunindo elementos díspares, e instâncias contrastivas. O sábio Américo Castro denominou a época como “edad conflitiva”, e a italiana Rosário Villari, até recentemente, tem feito questão de acentuar a “conflitividade barroca”. São justaposições, antíteses, oxímoros bem engendrados, contrastes infundáveis, traduções fiéis do período. O apogeu e declínio da gramática imperial, as turbulências que abalaram o modelo teológico-político predominante. O vigor da teatralidade, traço identificador do barroco, já não digo em Lope, em Tirso, em Calderón, mas no *Polifemo* e nas *Soledades* de Góngora, recebeu forte contribuições das cerimônias religiosas e das festas populares, da cultura do vulgo, a que não conseguiu escapar o erudito, o intelectual de elite, Baltasar Gracián, o que recusou Descartes, predicou por uma razão poética, o da *Agudeza y Arte del Ingenio* e do *Criticón*.

#### IV

A elaboração estética busca, dentro do possível, e do impossível, contrabalançar o insucesso técnico, financeiro, militar do Império. Para José Antonio Maravall, autor do clássico *La Cultura del Barroco*, o Barroco é um conceito histórico, “um instrumento operativo, onde a arte se converte em uma técnica de persuasão que vai de cima a baixo”. Maravall se opõe ao que classifica como o dirigismo da cultura barroca, e chega a ser enfático: “dirigida, massiva, urbana e conservadora” – são palavras suas.

Fala-se até no uso abusivo da estratégia de cultura de massa, como mecanismo de proliferação do poder. Mas a massa é uma entidade pós-povo. Talvez até a degradação. Nos tempos dourados do barroco não havia massa. Havia aglomerado. Entretanto a manipulação do efetismo,

beirando o *kitsch*, tão bem elucidado por Jean Duvinaud, é fácil de constatar.

## V

O padre Antônio Vieira (1608-1697) é a manifestação superlativa da escritura encarnada, a profecia e a utopia, a palavra e o poder, a culpa e o castigo, no marco da construção providencialista. Por entre casos, acasos, ocasiões, ocasos, ele conduz o seu sonho desperto. Nos sermões, nas cartas, no aperfeiçoamento tenaz da linguagem.

Nunca foi fácil aproximar-se criticamente da obra do padre Antônio Vieira. A biografia que dele nos oferece João Lúcio de Azevedo, embora referência obrigatória, não conseguiu superar lacunas bastante graves. O trabalho do publicista maranhense João Francisco Lisboa não se mostra, de maneira alguma, à altura do autor do *Jornal de Timon*. Poucas incursões de vulto foram feitas, nesse prolongado intervalo, e certamente merecem ser destacados, os horizontes abertos por Antônio José Saraiva ou Raymond Cantel. Mais recentemente devemos registrar em uma ou outra perspectiva, e ainda bem que diversificadamente, estudos reveladores: Alfredo Bosi, João Adolfo Hansen, Alcir Pécora, Haroldo de Campos, Adma Fadul Muhama, Inês Oseki-Dépré, Sônia Salomão.

A quimera do V Império, o proselitismo sebastianista, têm aqui as suas origens. O Estado providencial, ainda não previdenciário, em qualquer hipótese profético e salvacionista, escondia-se detrás da máscara ideológica que a época administrava com devotada perícia. O império que se mostrara sonolento nos prolongados anos posteriores à descoberta, veio a ser bruscamente despertado pelo dispositivo de alarme da colonização, uma vez cercada por ameaças e concorrências de todos os tipos. Vieira propunha precocemente, e talvez retardatariamente, o consenso de Lisboa.



Ninguém desconhece as cisões internas que agitavam a convivência entre as diferentes ordens, e no interior da própria Companhia de Jesus. O tema das *correspondências*, a doutrina dos “favores negativos”, que separavam, de um lado o amor explicitamente desinteressado, e do outro a expectativa ou a reivindicação da reciprocidade, provocaram a polêmica, unilateral e confusa, de Soror Juana Inés de la Cruz, a escritora maior da Nova Espanha, com o nosso não menor padre Antonio Vieira. E foi precisamente a hermenêutica inconciliável do “sacramento da Eucaristia” que alimentou essa inesperada dissidência. Octavio Paz, no seu famoso livro *Soror Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, recolheu os termos substanciais desse dissídio, até mesmo a sua *petite histoire*, sem conferir a eles maior importância crítica.

O jesuitismo europeu assumiu diversas feições, nas diversas geografias por onde andou. Desde cedo a vilegiatura intelectual de Santo Inácio de Loyola, ao passar por Paris, se deixara tocar pelo *modus parisiensis*, sobretudo pelo método de ensinar. A reconstituição bem francesa de Jean Lacouture, no seu *Os Jesuítas*, não vacila em afirmar: “é em Roma que ele quis fazer a síntese, na qual o século toma a forma e o estilo que nós o damos em Paris”. O jesuitismo estaria, àquela altura, minado na sua coesão interna? Outras incidências costumam ser exploradas, sem a cobertura explicativa indispensável. Militante da “política de Deus”, diria Quevedo; servidor da “razão de Estado”, interpretaria Maquiavel. Portugal, encarnação por excelência da Igreja universal, mesmo que imerso na retórica do Encoberto, estaria imune à contaminação da “dupla moral”. As nuvens não parecem de todo dissipadas. É muito arriscado concluir pela *vontade de ação* inteiramente destituída da *vontade de poder*. A procurada associação com judeus ou cristãos-novos era menos a preocupação religiosa — que a Inquisição nunca soube nem entender nem tolerar —, de que o projeto econômico e político, concebido por Vieira com a intenção de realimentar o império português nos severos dias da Restauração.

Alfredo Bosi, ao estudar Antônio Vieira, no seu preciso *Dialética da colonização*, aposta na consistência hermenêutica contida na “riqueza de suas contradições”. E eu não consigo detectar, por mais que me empenhe, incompatibilidade alguma entre as promessas da contradição e as premissas da unidade. Tanto mais que, em se tratando do padre Vieira, é sempre válido insistir na identificação da diversa unidade. Se admitimos o primado de constituição alternado, vamos perceber que o legado da contradição é enriquecedor do ângulo interpretativo, assim como o princípio da unidade vem a ser tranquilizador do ponto de vista analítico. Sem falar que a idade barroca jamais primou pela transparência, e que a luminosidade solar do Renascimento nos chegava filtrada, por entre as grades do absolutismo monárquico. Inclino-me pela suposição de que a arte barroca dispensa as uniões irremovíveis ou, quando as promove, costuma chocar pelo inesperado das articulações, ou pela velocidade com que é capaz de fazer, desfazer e refazer as suas figurações reconhecidamente estáveis. A tensão constitutiva e configuradora de fala e escrita, impelida a uma só vez pela lição canônica e pela oralidade, presta inestimáveis serviços à canonização da eloquência como mito civilizador e regenerador. A oratória que fora objeto de fortes resistências, em decorrência do seu passado pagão e romano, entrega-se progressivamente à teologia e à retórica tridentinas. A palavra eloqüente, animada pela erudição e pela devoção, persuade e convence. Ao ponto de nos confundir, de nos deixar sem saber discernir entre a heresia e os recursos retóricos da ortodoxia.

## VI

Gregório de Matos e Guerra (1636-1695) é a crônica, ilustrada e popular, da Bahia seiscentista, que ele ama e despreza. Com aquela radicalidade que o fez merecedor do apelido de Boca do Inferno. E ele não se faz de rogado:



*Se o fui, sempre hei de ser  
Eu falo, seja o que for.*

Não resta dúvida de que Gregório falou o que devia e o que não devia. Terno, no lírico; irascível, no satírico; mais solto, no trovador. Há nele pelo menos dois Gregórios. Há o bacharel de Coimbra, culto e disciplinado. Há o *outsider*, inconformado, mordaz e peregrino. O seu discurso engenhoso sempre esteve imune ao alinhamento ideológico, e nunca àquela acidez tão presente em uma de suas referências primordiais, Francisco de Quevedo.

De qualquer modo perpassa toda a sua obra alguma coisa do pensamento espanhol, na linha de coerência que vai de Gracián a Unamuno: católico, trágico, agônico.

A esses autores aqui apresentados resumidamente devemos boa parte da grandeza e do pluralismo do espólio barroco.

2



# Basílio da Gama e Santa Rita Durão

≈ OSCAR DIAS CORRÊA

**D**evo uma palavra de agradecimento a Ivan Junqueira que, ordenando-me tarefas às vezes acima das minhas forças, faz-me desafio que enfrento, misturando a irresponsabilidade da ousadia com a responsabilidade acadêmica, que esta me aconselharia a tratar de outros temas, ou a manter-me silente...

Tomem-se, pois, as minhas palavras como fruto da primeira, a ousadia, de quem esquece os anos que tem, para dizer o que pensa, ainda que possa parecer desarrazoado ao sentir dos entendidos; ou a quem acata o comando acadêmico emanado de quem pode, o eminente, culto, talentoso e operoso Secretário-Geral da Casa, a quem obedeço, academicamente.

Digo, por exemplo, com as vênias mais contritas, que não acredito no rigor com que muitos doutores, respeitáveis e renomados, enumeram, delimitam e classificam as escolas literárias.

---

∞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Arcadismo* (Escola Mineira), em 15/7/2003.

A moda, a época, os coevos, ajudam a ditar certas características, mas, crítico que não sou, na minha inconsciência, cada autor é um autor, e não me preocupo em defender-lhe a escola, nem a filia-lo a alguma. E se o estilo é o homem, cada autor é sua própria escola, e assim o respeito.

Poderão dizer – e os aplaudirei – que digo isso porque não entendo nada do recado. Eu lhes retrucarei que o pior é que quanto mais leio, e leio cada vez mais, menos entendo de escolas e mais duvido de classificações; e poderão redargüir que então a falta é de entendimento, e eu os aplaudirei, de novo.

Não direi que não haja delimitações, contornos fundamentais, mas dificilmente se repetem, se consagram por inteiro, em matéria literária, ao contrário do que ocorre em outras ciências e artes.

Ainda mais me endureci nessa crença quando ouvi aqui as excelentes palestras sobre o Barroco, e cheguei à conclusão de que todos nós somos barrocos, tudo é barroco... E me meti a estudar o Arcadismo, para iniciar esta palestra, e pensei que será das poucas coisas diferentes, porque, aqui entre nós, Escola Mineira, e Minas é Minas! O que já é uma contradição!

...

Mas, vamos ao tema. Após o Renascimento, e como reação à unidade cristã-teológica da Idade Média, dizem Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, uma mentalidade nova, de restauração do espírito pagão greco-romano, racional, surgiu o Neoclassicismo, espalhando-se pelas literaturas européias, sobretudo no século XVII. A partir daí, no século XVIII, encontram-se e mesclam-se várias tendências e correntes espirituais: “não há absoluta pureza de estilos e ideologias”, e não há como fazer o estudo dos autores da época, marcada por revolução política, social, moral e estética inconfundível.

O Arcadismo, ensina-se, foi parte dessa vocação neoclássica e defendia “um novo ideal de vida simples, na intimidade com a Natureza, que se pusesse em alta estima o bucolismo, em que autenticamente viveram os pastores da Arcádia, na velha Grécia, e que no seu sentido estético e ético está superiormente expresso nos *Idílios* de Teócrito, nas *Éclogas* de Virgílio e na *Arcádia* de Sannazaro” (cf. “Neoclassicismo e Arcadismo”, “A literatura do Setecentos”, por Antonio Soares Amora, in *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho e Galante de Souza, 2ª ed., v. I, p. 313).

Essa tendência haveria de repercutir no país nascente o sentimento nativista, com o “desejo de renovação da vida, de renovação do homem e de coerente renovação da arte”.

Nesse quadro, que abrangeria Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga e outros, inserem-se José Basílio da Gama e Frei José de Santa Rita Durão, dos quais nos cabe falar, com a brevidade e síntese possíveis a quem apenas pretende aflorar o tema, ainda que em prejuízo da qualidade, para lembrar a obra que nos legaram. E com a preocupação, sobretudo, de convocar os leitores contemporâneos a que os conheçam.

### BASÍLIO DA GAMA

José Basílio da Gama nasceu em São José do Rio das Mortes, hoje Tiradentes, em Minas Gerais, em 22 de julho de 1740, filho do capitão-mor Manuel da Costa Vilas-Boas e Quitéria da Gama, membros de famílias de prol, de que dá notícia Francisco Pacheco (em derramado estudo crítico, que precede à edição de 1893) e que o diz protegido de Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, então governador-geral do Brasil.

Começando os estudos com os jesuítas no Rio de Janeiro, cursou Direito em Coimbra, depois foi a Lisboa, depois a Roma, de onde, “entediado” (diz o crítico) voltou a Lisboa e ao Rio de Janeiro.



Aos 23 anos entrou para a Arcádia Romana, com o nome de Termino Sipílio, e, suspeito de amigo dos jesuítas, foi preso e condenado a degredo em Angola; mas com um epitalâmio dedicado às núpcias da filha do Marquês de Pombal, D. Maria Amália, obteve perdão e proteção, sendo nomeado para a Secretaria do Reino.

Diz ele nos versos salvadores:

*Eu não verei passar teus doces anos,  
Alma de amor e de piedade cheia;  
Esperam-me os desertos africanos,  
Áspera, inculta e monstruosa areia...  
Ah! tu faze cessar os tristes danos,  
Que eu já na tempestade escura e feia  
Mais deviso e me serve de conforto  
A branca mão que me conduz ao porto!*

Pombal, encantado, “mandou chamá-lo, perdoou-lhe o exílio e nomeou-o oficial da Secretaria do Reino”.

É então que surge o *Uruguai*, em 1769. O assunto lhe era conhecido: as Missões Jesuíticas. O Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, nascido na Colônia do Sacramento, e que mais tarde acompanhou Gomes Freire de Andrade na expedição guerreira ao Uruguai, era ligado ao Capitão Leonel da Gama Beles, bisavô do poeta, e sua mãe, D. Quitéria, teria recomendado o filho ao Brigadeiro.

Basílio paga-lhe com os versos encomiásticos do Canto I (99-110):

*– Quem é, continuava o Castelhana,  
Aquele velho vigoroso e forte,  
Que de branco e amarelo e de ouro ornado  
Vem os seus artilheiros conduzindo?*

*Vês o grande Alpoim? Este o primeiro  
 Ensinou entre nós por que caminho  
 Se eleva aos céus a curva e grave bomba,  
 Prenhe de fogo, e com força do alto  
 Abate os tetos da cidade e lança  
 Do roto seio, envolta em fumo, a morte.  
 Seguiam juntos o paterno exemplo,  
 Dignos do grande pai ambos os filhos.*

E, após a obter carta de nobreza e fidalguia, é nomeado oficial da Secretaria no Ministério do Reino, já o dissemos, “o maior (lugar) a que poderiam aspirar os que mais se distinguissem por méritos o serviços”, dando direito a sege.

Depois do *Uraguai*, de 1769, publicou outras obras de menor tomo, como lista Afrânio Peixoto (*O Uruguay*, ed. comemorativa do 2º Centenário anotada por Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Osvaldo Braga, Rio, 1941, publ. da ABL, p. XXVI); em 1772, uma *Declamação trágica*, 238 versos alexandrinos; em 1788 publica o *Lenitivo da saudade*, à morte de D. José, Príncipe do Brasil; em 1891, a última publicação, o poema *Quitúbia*.

É, porém, o *Uruguay* (que muitos consideram deveria ser “Uruguay”, mas daquela forma se grafou em vida do autor) a controvertida obra maior, porque se não faltam os que a endeusam, são muitos os que a desmerecem.

Afrânio Peixoto não esconde sua idiossincrasia pelas atitudes de Basílio: “No *Uruguay*, Basílio da Gama (XXIII) toma o partido ‘europeu’ de Pombal, contra a América, os índios, os jesuítas, 72 missionários que não podem mover 30.000 catecúmenos... O sossego da Europa assim o exigia... à custa da vida e dos interesses de Americanos.”



Em sentido oposto, lembra Arnaldo Nunes, em sessão comemorativa do bicentenário do nascimento do Poeta, na Academia Fluminense de Letras (*Basílio da Gama*, Niterói, 1942, p. 26):

– Para Almeida Garrett: “O *Uruguay* é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião, diz ele. Cenas naturais muito bem pintadas, de bela e grande execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos. Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa da sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional e legítima americana.”

De Camilo Castelo Branco: “O *Uruguay* é o timbre de José Basílio da Gama e o primeiro poema épico em que florescem as graças originais das Musas brasileiras. As cenas resplendem a grandeza local, as refregas ingentes do pulso armado contra o instinto de liberdade.” “À majestade sentimental do assunto corresponde a poesia”... “tem catadupas estridentes de versos onomatopaicos em que se agradece à arte o esforço que parece afluir naturalmente da inspiração.”

E Sílvio Romero: “O *Uruguay* salva-se por ser um fragmento mais épico-lírico do que propriamente épico, salva-se, repito, pela forma que faz de Basílio o genuíno precursor do romantismo nacional.” “Os versos de Basílio testemunham nele um grande exaltamento, forte imaginação. Há por todo o poema versos de muita beleza, como depois outros não foram escritos no Brasil.”

Para José Veríssimo, no *Uruguay*: “A língua é perfeitamente moderna, contemporâneo já, sem nenhum arcaísmo, talvez com menos jeito clássico que a de Garrett.”

Fidelino de Figueiredo: “O poema está longe de ser obra banal, sobretudo quando considerado sob um ponto de vista dinâmico ou de

evolução. É trabalho de verdadeiro precursor da reforma literária no século imediato. Foi uma ousadia para aquele tempo compor uma epopéia sobre assunto contemporâneo e por essa e outras circunstâncias inteiramente fora dos códigos poéticos.”

Segundo Machado de Assis: “Não lhe falta nem sensibilidade nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possui mais harmoniosa e pura.”



Aliás, não estranha que a polémica aconteça, se até quanto ao nome se questiona: publicado como *Uruguay*, nas primeiras edições, assim constando em versas do Poeta, não falta quem entenda que o correto é “Uruguay”, e assim se escreve, por exemplo, na edição da Livraria Clássica, de Alves & Cia., 1895, precedida de estudo crítico de Francisco Pacheco, “concatenado em três nevoentas tardes” (p. XXIII), tão enocmiástico, que não vale repetir.

Mas, vamos ao poema, que já não é sem tempo. Resume-o Waltensir Dutra (in *A literatura no Brasil*, ob. cit., pp. 343-344):

“Inicia-se o poema no momento em que às tropas portuguesas vão juntar-se as espanholas, comandadas por Catâneo. Andrade faz, em longa fala, a descrição da guerra, dando o motivo histórico do poema. No segundo canto está a parte mais épica: a batalha entre índios e conquistadores, com a derrota dos primeiros. No canto terceiro, a sombra de um dos chefes índios, morto em combate, aparece ao cacique Cacambo e lhe aconselha que ateie fogo ao acampamento dos brancos, e fuja. Assim faz Cacambo, e volta à sua aldeia, onde um jesuíta, Balda, por motivos que não são claros, manda prendê-lo, e o envenena. Uma feiticeira, Tanajura, faz com que Lindóia, esposa de Cacambo, tenha visões: inexplicavelmente, ela vê Lisboa destruída



pelo terremoto e a sua reconstrução, mero pretexto para referência a Pombal. O canto quarto descreve a reunião dos índios para a cerimônia do casamento de Lindóia com Baldeta, índio protegido de Balda, e de quem o poeta insinua ser ele o pai. Mas Lindóia suicidase, fazendo-se picar por uma cobra: é o momento mais belo do poema. À notícia de que o inimigo já estava a cair sobre a aldeia, fogem todos. No último canto, apenas a descrição do templo, a narração dos crimes da Companhia de Jesus, a última sortida e a vitória final, com a prisão dos jesuítas.”

Waltensir Dutra elogia-lhe “a linguagem direta e sem artifícios” que “faz com que o *Uruguay* “possa ser lido ainda hoje com facilidade, sem obrigar o leitor médio a elucidar trechos complicados. Serviu-se Basílio quase que somente da adjetivação, vindo em seguida a metáfora e, em escala bem mais reduzida, o símile.”

Inicia-se, como convém às epopéias, e é tom constante, com grandiloquência:

*Fumam ainda nas desertas praias  
Lagos de sangue, tépidos e impuros,  
Em que ondeiam cadáveres despídos,  
Pasto de corvos. Dura inda nos vales  
O rouco som da irada artilheria.  
MUSA! honremos o herói, que o povo rude  
Subjugou do Uruguai e, no seu sangue,  
Dos decretos reais lavou a afronta.  
Ai! Tanto custas, ambição do império!*

Chega Catâneo com as tropas espanholas:

*Atrás dos forçosíssimos cavalos  
Quentes, sonoros eixos vão gemendo*

*Coo peso da funesta artilheria,  
 Vinha logo de guardas rodeado,  
 Fonte de crimes, militar tesouro,  
 Por quem deixa no rego o curvo arado,  
 O lavrador, que não conhece a glória;  
 E, vendendo a vil preço o sangue e a vida,  
 Move e nem sabe porque move a guerra.*

Andrade conta as causas da guerra:

*– O nosso último rei e o rei da Espanha  
 Determinaram, por cortar de um golpe,  
 Como sabeis, neste ângulo da terra,  
 As desordens de povos confinantes,  
 Que mais certos sinais nos dividissem.  
 Tirando a linha, donde a estéril costa  
 E o cerro de Castilhos o mar lava  
 Ao monte mais vizinho e que as vertentes  
 Os termos do domínio assinalassem.  
 Vossa fica colônia e ficam nossos  
 Sete povos, que os bárbaros habitam  
 Naquela oriental vasta campina,  
 Que o fértil Uruguai discorre e banha.  
 Quem podia esperar que uns Índios rudes,  
 Sem disciplina, sem valor, sem armas,  
 Se atravessassem no caminho aos nossos  
 E que lhes disputassem o terreno?  
 Enfim, não lhes dei ordens para a guerra:  
 Frustrada a expedição depois voltaram.  
 Co o vosso general me determino*



*A entrar no campo juntos, em chegando  
A doce volta da estação das flores.*

É convidado pelos espanhóis a retirar-se, ante o número infinito dos índios “que, ao longe nos insultam”, Andrade reage:

*Irado, não o nego, lhe respondo:  
Que para trás não sei mover um passo!”*

Até que com a enchente avassaladora:

*Tardar devia o espanhol socorro  
E de si nos lançava o rio e o tempo.  
Cedi e retirei-me às nossas terras.*

Canto II – Andrade ainda tenta a perseguição: é quando vêm a ele dois dos muitos inimigos, Sepé e Cacambo, propondo que o Rei de Espanha doe Buenos Aires e Corrientes aos portugueses. E contam a vida ingrata à qual os submetem os padres:

*.....; e nós, os Índios,  
Não temos outro rei mais do que os padres!*

Responde o guerreiro exortando-os:

*O rei é vosso pai: quer-vos felizes!  
Sois livres como eu sou; sereis livres,  
Não sendo aqui, em outra qualquer parte.  
Mas deveis entregar-nos estas terras:  
Ao bem público cede o bem privado.  
O sossego de Europa assim o pede.*

E intrigando-os com os padres:

*Assim o manda o rei. Vós sois rebeldes,  
Se não obedecéis; mas os rebeldes,  
Eu sei que não sois vós; são os bons padres,  
Que vos dizem a todos que sois livres,  
E se servem de vós, como de escravos.  
Armados de orações vos põem no campo  
Contra o fero trovão da artilheria,  
Que os muros arrebatam, e se contentam  
De ver de longe a guerra: sacrificam,  
Avarentos do seu, o vosso sangue.*

Impossível o acordo, o Guerreiro os deixa partir:

*Lhe torna o general: — “Podeis partir-vos,  
Que tendes livre o passo.” Assim dizendo  
Manda dar a Cacambo rica espada,  
De tortas guarnições de prata e ouro,  
A que inda mais valor dera o trabalho.  
Um bordado chapéu e larga cinta  
Verde, e capa de verde e fino pano,  
Com bandas amarelas e encarnadas.*

A Sepé deu um arco e pontas de marfim, na aljava que lhe fora tomada quando prisioneiro:

*E mandou que a Sepé se desse um arco  
De pontas de marfim; e ornada e cheia  
De novas setas a famosa aljava,  
A mesma aljava que deixara um dia,*



Quando envolto em seu sangue e vivo apenas,  
 Sem arco e sem cavalo, foi trazido  
 Prisioneiro de guerra ao nosso campo.  
 Lembrou-se o Índio da passada injúria  
 E, sobraçando a conhecida aljava,  
 Lhe disse: – “Ó general! eu te agradeço  
 As setas que me dás e te prometo  
 Mandar-tas bem depressa, uma por uma,  
 Entre nuvens de pó, no ardor da guerra.  
 Tu as conhecerás pelas feridas  
 Ou porque rompem com mais força os ares.”

Vem a luta. Morre Sepé, Caitatu é ferido, Tatu-Guaçu deixa, por onde passa, rios de sangue e

Ao número, ao valor – cede Cacambo  
 Salva os Índios que pode e se retira.

Canto III – Começa com o próprio General, descontente e triste:

Não sofre o peito,  
 Compadecido e generoso, a vista  
 Daqueles frios e sangrados corpos,  
 Vítimas da ambição do injusto império.

Cepé aparece “no turbado, interrompido sono”, a Cacambo e lhe diz:

– Foge, fuge, Cacambo!... E tu descansas,  
 Tendo tão perto os inimigos? Torna,  
 Torna aos teus bosques e nas pátrias grutas  
 Tua fraqueza e desventura encobre.

Cacambo atea fogo aos bosques e foge. José Guilherme Merquior (*De Anchieta a Euclides – Breve história da literatura brasileira*, J. Olympio, 1977) chama a atenção para o nadar de Cacambo, entristecido pela morte de Sepé:

*Acorda o índio valoroso, e salta  
 Longe da curva rede e, sem demora,  
 O arco e as setas arrebatada e fere  
 O chão com o pé: quer sobre o largo rio  
 Ir peito a peito contrastar co' a morte.  
 Tem diante dos olhos a figura  
 Do caro amigo, e ainda lhe escuta as vozes.  
 Pendura a um verde tronco as várias penas,  
 E o arco, e as setas, e a sonora aljava;  
 E onde mais manso, e mais quieto o rio  
 Se estende, e espraia sobre a ruiva areia,  
 Pensativo e turbado entra; e com água  
 Já por cima do peito, as mãos e os olhos  
 Levanta ao Céu, que ele não via, e às ondas  
 O corpo entrega. Já sabia entanto  
 A nova empresa na limosa gruta  
 O pátrio rio; e dando um jeito à urna,  
 Fez que as águas corresse mais serenas;  
 E o Índio afortunado à praia oposta  
 Tocou sem ser sentido. Aqui se aparta  
 Da margem guarneçada e, mansamente,  
 Pelo silêncio vai da noite escura  
 Buscando a parte, donde vinha o vento.*



Cacambo vai encontrar Balda, o grande Balda. Mas este não o acolhe, antes o aprisiona e mata. E o Poeta explica:

*Tinha Cacambo*

*Real esposa, a senhoril Lindóia,  
De costumes suavíssimos e honestos  
Em verdes anos: com ditosos laços  
Amor os tinha unido; mas, apenas  
Os tinha unido, quando, ao som primeiro  
Das trombetas, lho arrebatou dos laços  
A glória enganadora. Ou foi que Balda,  
Engenhoso e sutil, quis desfazer-se  
Da presença importuna, perigosa  
Do Índio generoso. E, desde aquela  
Saudosa manhã, que a despedida  
Presenciou dos dois amantes, nunca  
Consentiu que outra vez tornasse aos braços  
Da formosa Lindóia e descobria  
Sempre novos pretextos de demora.*

Cacambo morre:

*Por meio de um licor desconhecido,  
Que lhe deu compassivo o santo padre,  
Jaz o ilustre Cacambo – entre os gentios  
Único que, na paz e em dura guerra,  
De virtude e valor deu claro exemplo!*

Lindóia o sabe e quer morrer:

*A funesta notícia. Ai! que já sabe  
A assustada, amantíssima Lindóia  
O sucesso infeliz! Quem a socorre?!...*

*Que, aborrecida de viver, procura  
 Todos os meios de encontrar a morte.  
 Nem quer que o esposo longamente a espere  
 No reino escuro, aonde se não ama.*

Tanajura prevê o terremoto de Lisboa, o que é motivo para que o Poeta elogie Pombal:

*Dão lugar às ruínas. Viu Lindóia  
 Do meio delas, só a um seu aceno,  
 Sair da terra, feitos e acabados,  
 Vistosos edifícios. Já mais bela  
 Nasce Lisboa de entre as cinzas: glória  
 Do grande Conde que, co'a mão robusta,  
 Lhe firmou na alta testa os vacilantes,  
 Mal seguros castelos. Mais ao longe,  
 Prontas no Tejo, e a curvo ferro atadas,  
 Aos olhos dão de si terrível mostra,  
 Ameaçando o mar, as poderosas,  
 Soberbas naus. Por entre as cordas negras  
 Alvejam as bandeiras: geme atado  
 Na popa o vento; e alegres, e vistosas,  
 Descem das nuvens a beijar os mares  
 As flâmulas guerreiras...*

Os jesuítas fogem e Lindóia

*Vê destruída  
 A república infame e bem vingada  
 A morte de Cacambo.*

No Canto IV prossegue a guerra: salvas as tropas do incêndio e afugentados os índios, Balda quer dar Lindóia como esposa a Baldeta, e

vêm os índios, Caitatu, irmão de Lindóia, alegres guaranis; e mais .  
Patusca, irmão de Balda, “de pesada e enormíssima barriga”:

.....  
*Jamais a este o som da dura guerra  
Tinha tirado as horas de descanso.*

... Não faltava,  
*Para se dar princípio à estranha festa  
mais que Lindóia. ....*

Caitatu segue-a e a encontra ao pé de uma lapa cavernosa. E vem a descrição da morte de Lindóia, que José Guilherme Merquior (ob. cit., p. 39) considera “realmente um dos mais altos momentos do verso brasileiro”:

*Este lugar delicioso e triste,  
Cansada de viver tinha escolhido,  
Para morrer, a mísera Lindóia.  
Lá reclinada, como que dormia,  
Na branda relva e nas mimosas flores;  
Tinha a face na mão, e a mão no tronco  
De um fúnebre cipreste, que espalhava  
Melancólica sombra. Mais de perto  
Descobrem que se enrola no seu corpo  
Verde serpente, e lhe passeia e cinge  
Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.  
Fogem de ver, assim sobressaltados,  
E param cheios de temor ao longe;  
E nem se atrevem a chamá-la, e temem  
Que desperte assustada e irrite o monstro,  
E fuja e apresse, no fugir, a morte.*

*Porém, o destro Caitatu, que treme  
 Do perigo da imã, sem mais demora  
 Dobrou as pontas do arco, e quis três vezes  
 Soltar o tiro, e vacilou três vezes  
 Entre a ira e o temor. Enfim, sacode  
 O arco, e faz voar a aguda seta,  
 Que toca o peito de Lindóia, e fere  
 A serpente na testa, e a boca e os dentes  
 Deixou gravado no vizinho tronco.  
 Açoita o campo com ligeira cauda  
 O irado monstro, e em tortuoso giro  
 Se enrosca no cipreste, e verte, envolto  
 Em negro sangue, o lívido veneno.  
 Leva nos braços a infeliz Lindóia  
 O desgraçado irmão, que ao despertá-la  
 Conhece – com que dor! – no frio rosto  
 Os sinais do veneno, e vê ferido,  
 Pelo dente sutil, o brando peito.  
 Os olhos, em que amor reinava um dia,  
 Cheios de morte; e muda a aquela língua,  
 Que, ao surdo vento, e aos ecos, tantas vezes  
 Contou a larga história de seus males.*

E vem o verso lapidar que Afrânio Peixoto diz plagiado de Petrarca: “Tanto era bela no seu rosto a morte.”

Só Balda é indiferente e resolve punir Tanajura: à sua voz, incendiam-se as palhoças e edifícios; e os vencedores que chegam apenas encontram ruínas:

*Por mais que o nosso General se apresse  
 Não acha mais que as cinzas inda quentes  
 E um deserto, onde há pouco era cidade.*



Tinham ardido as míseras choupanas  
 Dos pobres Índios e no chão, caídos,  
 Funegavam os nobres edifícios,  
 Deliciosa habitação dos padres.  
 Entram no grande templo e vêem por terra  
 As imagens sagradas. O áureo trono,  
 O trono em que se adora um Deus imenso,  
 Que o sofre e não castiga os temerários,  
 Em pedaços no chão. Voltava os olhos  
 Turvado o General: aquela vista  
 Lhe encheu o peito de ira e os olhos de água.  
 Em roda os seus fortíssimos guerreiros  
 Admiram, espalhados, a grandeza  
 Do rico templo e os desmedidos arcos,  
 As bases das firmíssimas colunas,  
 E os vultos animados, que respiram.  
 Na abóbada o artífice famoso  
 Pintara... – mas que intento! – As roucas vozes  
 Seguir não podem do pincel os rasgos.  
 Gênio da inculta América, que inspiras  
 A meu peito o furor que me transporta,  
 Tu me levantas nas tuas seguras asas!  
 Serás em paga ouvido no meu canto...  
 E te prometo que, pendente, um dia  
 Adorne a minha lira os teus altares!

O Canto V descreve o templo destruído e surge a morte de Henrique II e IV. E mais o que prepararam para Portugal:

Eternos lutos  
 Preparas à chorosa Lusitânia.

Mas vem a vitória de Andrade:

*Cai a infrene República por terra.  
Aos pés do General as toscas armas  
Já tem deposto o rude Americano,  
Que reconhece as ordens e se humilha,  
E a imagem do seu rei prostrado adora!*

Para o arremate glorioso do Poeta:

*Serás lido, URAGUAI! Cubra os meus olhos  
Embora um dia a escura noite eterna.  
Tu vive e goza luz serena e pura.  
Vai aos bosques da Arcádia e não receies  
Chegar desconhecido àquela areia.  
Ali, de fresco, entre as sombrias murtas,  
Urna triste a Mireu não tudo encerra.  
Leva de estranho Céu, sobre ele espalha,  
Co'a peregrina mão, bárbaras flores:  
– E busca o sucessor, – que te encaminhe  
Ao teu lugar –, que há muito que te espera!..*

Não há negar as qualidades da obra de Basílio da Gama, por mais que suas atitudes nos criem constrangimento, como sua aversão aos jesuítas que lhe ensinaram, e sua adesão a Pombal. Os versos são soltos, livres, naturais, tanto que Merquior conclui:

“A constância dessas virtudes confere à épica não-heróica de Basílio da Gama uma grande legibilidade. Visão lírica e propriedade narrativa se harmonizam freqüentemente na sábia concisão do *Uruguai*,

como no belíssimo passo que as antologias batizaram de 'Morte de Lindóia', realmente um dos mais altos momentos do verso brasileiro."

Basílio da Gama morreu em Lisboa, em 31 de julho de 1795.

### SANTA RITA DURÃO

Frei José de Santa Rita Durão nasceu em Cata-Preta, perto de Mariana, MG, em 1722, e criança ainda foi para Portugal, onde ingressou na Ordem de Santo Agostinho e se doutorou em Teologia na Universidade de Coimbra. Em 1758, na sé de Leiria, quando do restabelecimento de Rei D. José, pregou sermão que lhe granjeou merecida nomeada.

Temeroso da perseguição aos jesuítas, passou à Espanha, com o intuito de seguir para a Itália, mas foi preso "por espia, ao atravessar aquele reino, que acabara de declarar guerra a Portugal", que terminou logo depois.

Solto, dirigiu-se à Itália, mas em 1772 retornou a Coimbra, quando nomeado Reitor da Universidade seu conterrâneo D. Francisco de Lemos.

Em 1778, profere oração de sapiência, em latim, considerada por Varnhagen "uma das mais eloqüentes peças em latim que se tem proferido em tal ato", e arremata: "Por vezes é sublime; algumas emprega tal concisão, que em poucas palavras encerra muita beleza e filosofia."

Depois disso deve ter composto *O Caramuru*, impresso em 1781, em muito pouco tempo. "Segundo José Agostinho de Macedo, que então o conheceu, diz Varnhagen (IX), e foi até seu confrade, testemunhou a muita facilidade com que Durão compunha, de ordinário

descansando em um sítio de pedra junto à ribeira de Cozelhas, que passava na cerca do seu convento, a que pertencia esse ameno vale que ainda não há muito fomos visitar. Aí era visto muita vez ditando com facilidade ao amanuense, certo pardo liberto que ele trouxera consigo do Brasil, e a quem no acento pátrio, que nunca perdeu, chamava Bernardo.”

Justifica-se Santa Rita Durão: “Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema do que os da Índia. Suscitou-me a escrever este o amor da Pátria.”

Pouco depois de publicado, faleceu, em 1784, no hospício do *Colleginho*, pertencente à Graça, na Rua dos Cavaleiros, sendo enterrado junto aos degraus da igreja do hospício graciano.

Varnhagen resume seu juízo dizendo (X-XI):

“A maior prova do gênio do autor do *Caramuru* a dá ele, quanto a nós, na maneira como soube levantar e tornar épica e heróica uma ação e um indivíduo que o não eram. A dicção do poema é sempre elegante e clara, a metrificacão fácil e natural; e em todos os elementos necessários ao poeta se mostra Durão merecedor de tratar dos mais sublimes assuntos. Todavia o *amor da pátria*, como ele mesmo diz, incitava-o a escrever um poema em que tratasse dos *sucessos do Brasil*; e, percorrendo a história, não achou ele assunto mais digno para a sua *Brasilíada* do que um herói na adversa sorte.”

E cita a opinião favorável de outros autores, entre eles Bocage e Garrett; este escreve: “Onde o Poeta se contentou com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas, ainda sublimes” (XIX).

Salientando passagens dignas de leitura, Varnhagen enumera (XII):

“as pinturas do naufrágio, do homem civilizado a par do selvagem, do moribundo, da antropofagia, dos dez mandamentos, e os pre-



parativos para um sacrifício no *Canto* I; a descrição de uma aldeia de indígenas no *Canto* II (est. LVIII a LXVIII); a existência de Deus no *Canto* III; além das mui conhecidas passagens do episódio de Moema, e das descrições da cana-de-açúcar, do tabaco, da mandioca, da sensitiva, do ananás, do coco, da preguiça, do camaleão, etc.”

A crítica, na verdade, considera que, para compor a epopéia, em dez cantos, Santa Rita Durão, diz Waltensir Dutra (ob. cit., p. 350), teve de introduzir

“nessa minguada lenda guerras, visões da história do Brasil dos séculos XVI ao XVIII, viagens, festas na corte, narrações, extensas e monótonas descrições do Brasil, com verdadeira nominata de frutas e legumes, provavelmente inspirada na ‘Descrição da Ilha de Itaparica’, de Manuel de Santa Maria Itaparica. O resultado foi a perda completa da unidade de ação e integridade do assunto; acrescente-se a isso a falta de conteúdo heróico e, conseqüentemente, de grandeza e interesse no *Caramuru*.

Se os costumes indígenas e a realidade do índio tiveram em Durão um narrador mais exato e minucioso do que em Basílio, esse realismo limitou-se à parte descritiva, pois os nativos que aparecem como personagens, influenciando na ação, são inautênticos, estilizados, agindo como europeus vestidos de penas.”

E estranha-lhe as descrições que faz, como a de Paraguaçu, em tudo semelhante à de uma branca

*De cor tão alva como a branca neve;*

*E donde não é neve, era de rosa:*

*O nariz natural, boca mui breve  
Olhos de bela luz, testa espaçosa.*

E é evidente a influência de Camões, que nos é lembrado desde a primeira estrofe (Canto I, estrofe I):

I

*De um varão em mil casos agitado,  
Que as praias discorrendo do ocidente  
Descobriu o recôncavo afamado  
Da capital brasílica potente;  
Do filho do trovão denominado,  
Que o peito domar soube à fera gente,  
O valor cantarei na adversa sorte,  
Pois só herói quem nela é forte.*

A estrofe II faz a usual convocação às Musas:

II

*Santo Esplendor, que do Grão Padre manas  
Ao seio intacto de uma Virgem bela,  
Se da enchente de luzes soberanas  
Tudo dispensas pela Mãe donzela,  
Rompendo as sombras de ilusões humanas,  
Tudo do grão caso a pura luz revela;  
Faze que em ti comece e em ti conclua  
Esta grande obra, que por fim foi tua.*

O enredo da epopéia, em sua espinha dorsal, é conhecido. Resume Waltensir Dutra (ob. cit., p. 350): “a lenda do aventureiro português

Diogo Álvares Correia, que naufragou na costa da Bahia e, recolhido pelos índios, maravilhou-os com sua espingarda, vindo a gozar de grande autoridade entre eles e a esposar a índia Paraguaçu, que levou à Europa para ser batizada.”

Ao contrário do que pareceu a muitos, estou com José Agostinho de Macedo quanto à fluência do verso de Santa Rita Durão. É fácil é vê-lo. A mim me agradam, sobretudo, os dísticos da estrofe, os dois últimos versos, com que Santa Rita Durão as fecha, ou coroa. Vejam-se alguns (às vezes, no contexto da estrofe):

## X

.....  
*Arde o céu, zune o ar, treme a montanha,  
 E ergue-lhe o mar em frente outra tamanha.*

## XI

.....  
*Ao ver que a fúria horrível da procela  
 Rompe a nau, quebra o leme e arranca a vela.*

## XII

.....  
*Até que sobre a penha, que a embaraça,  
 A quilha bate e a nau se despedaça.*

## XXXI

.....  
*Nem parecem ter dado a menor ordem,  
 Senão que comam e comendo engordem.*

Sobre o casamento:

LVI

.....  
*Matar não quis, nem morto algum comia,  
Pois que a mim m'ò fizessem não queria.*

LVII

*Mulher tive, mas uma, persuadido  
Que com uma se pode; ação impura  
Meteu-me sempre horror, tendo entendido  
Que só no matrimônio era segura;  
Qualquer outro prazer fora proibido,  
Porque, se entanto abuso se conjura,  
Quem, seguindo esse instinto do demônio,  
Se pudera lembrar do matrimônio?*

LXXXV

.....  
*Grão Senhor (diz) de quem tudo procede,  
A glória, a pena, a confusão e a estima,  
Que justo das graças e os castigos,  
Na dor alívio, amparo nos perigos;*

E assim por diante, em todos os Cantos.  
As cenas do naufrágio e da antropofagia são dantescas (XVI e XVII  
do Canto I):

XVI

*Mas, vendo a Sancho, um náufrago que espira,  
Rota a cabeça numa penha aguda,  
Que ia trêmulo a erguer-se e que caíra,*



*Que com voz lastimosa implora ajuda;  
E vendo os olhos, que ele em branco vira,  
Cadavérica a face, a boca muda,  
Pela experiência da comum sorte  
Reconhecem também que aquilo é morte.*

## XVII

*Correm, depois de crê-lo, ao pasto horrendo,  
E, retalhando o corpo em mil pedaços,  
Vai cada um famélico trazendo,  
Qual um pé, qual a mão, qual outros os braços;  
Outros na crua carne iam comendo,  
Tanto na infame gula eram devassos;  
Tais há que as assam nos ardentes fossos,  
Alguns torrando estão na chama os ossos.*

E descreve os índios na visão dos sete náufragos:

## XIX

.....  
*A brutal catadura, hórrida e feia:  
A cor vermelha em si, mostram tingida  
De outra cor diferente, que os afeia.  
Pedras e paus de embiras enfiados,  
Que na face e nariz trazem furados.*

*Na boca, em carne humana ensangüentada,  
Ainda o beijo inferior todo caído,  
Porque a tem toda em roda esburacada,  
E o lábio de vis pedras embutido.  
Os dentes, que é beleza que lhe agrada,*

*Um sobre outro despona recrescido.  
Nem se lhe vê nascer na barba o pêlo.  
Chata a cara e nariz, rijo o cabelo.*

Diogo, poupado por doente, prepara-se:

XXVIII

*Forte sim, mas de têmpera delicada,  
Aguda febre traz desde a tormenta;  
Pálido o rosto, e a cor toda mudada,  
A carne sobre os ossos macilenta;  
Mas foi-lhe aquela doença afortunada,  
Porque a gente cruel guardá-lo intenta,  
Até que, sendo a si restituído,  
Como os mais vão comer, seja comido.*

Depois, há intervalo teológico, que ocupa várias estrofes, como na LIV, em que resume os mandamentos:

LIV

*Então o bom ministro: "É justo, amigo,  
Que chores (lhe dizia) o teu pecado,  
Por não amar a Deus; ser-lhe inimigo,  
Se o blasfemaste: de o não ter honrado;  
De não servir teus pais; de um ódio antigo;  
E se não foste honesto, ou tens roubado;  
Se em mulher, bens ou fama em caso feio  
Fizeste dano, ou cobiçaste o alheio.*

No Canto II, Diogo vai ser sacrificado (estrofe III), mas reage:



## VIII

*Disse; e, entrando na sólita caverna,  
Cobre de ferro a valorosa frente;  
Um peito d'aço de firmeza eterna  
E o escudo, onde a frecha se desponde,  
Dispõe de modo e em forma tal governa,  
Que nada teme já que em campo o afronte:  
Nas mãos de ferro tinha uma alabarda,  
A espada à cinta, aos ombros a espingarda.*

## IX

*Saía assim da gruta, quando o monte  
Coberto vê da bárbara caterva;  
E no que infere da turbada frente  
Sinais de fuga e de derrota observa:  
A algum obriga o medo a que transmonte,  
Outros se escondem pelo mato ou erva.  
Muitos fugindo vêm com medo à morte,  
Crendo achar na caverna um lugar forte.*

## X

*Mas o prudente Diogo, que entendia  
Não pouca parte do idioma escuro,  
Por alguns meses em que atento o ouvia,  
Elege um posto a combater seguro:*

Gupeva, ao vê-lo, cai por terra tremendo, e com ele a "brutal gente".

Diogo os convida a conduzir à caverna, acendendo uma candeia (XXIV), vendo então os índios o que levava da nau, e não cobiçam:

XXVI

*Acesa a luz na lôbrega caverna,  
Vê-se o que Diogo ali da nau levava;  
Roupas, armas, e em parte mais interna  
A pólvora em barris, que transportara.  
Tudo vão vendo à luz de uma lanterna,  
Sem que o apeteça a gente nada avara,  
Ouro e prata, que a inveja não lhe atiça  
Nação feliz, que ignora o que é cobiça!*

Mas Gupeva nota uma pintura que representava a Mãe da formosura:

XVII

*Mas entre objetos vários a que atende  
Nota Gupeva extático a pintura  
Que num precioso quadro, que ali pende,  
Representava a Mãe da formosura:  
Se seja cousa viva não entende,  
Mas suspeitava bem pela figura  
Digna a pessoa, de que a imagem era,  
De ser mãe de Tupã, se ele a tivera.*

Diogo fala sobre a Mãe de Deus, encantado de ouvir de boca rude tanta verdade. Surge então Paraguaçu:

LXXVII

*Perguntá-lo dos bárbaros quisera;  
Mas, como o aceno e língua muito engana,  
Acaso soube que a Gupeva viera  
Certa dama gentil brasileira;*



*Que em Taparica um dia compreendera  
Boa parte da língua lusitana;  
Que português escravo ali tratara,  
De quem a língua, pelo ouvir, tomara.*

## LXXVIII

*Paraguaçu gentil (tal nome teve)  
Bem diversa de gente tão nojosa,  
De cor tão alva como a branca neve,  
E donde não é neve, era de rosa;  
O nariz natural, boca mui breve,  
Olhos de bela luz, testa espaçosa;  
De algodão tudo o mais, com manto espesso,  
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço.*

Destinada a Gupeva, foge-lhe. Vejam-se estes versos:

## LXXXI

*Deseja vê-la o forte lusitano,  
Porque interprete a língua que entendia;  
E toma por mercê do céu sob'rano  
Ter como entenda o idioma da Bahia.  
Mas, quando esse prodígio avista humano,  
Contempla no semblante a louçania:  
Pára um, vendo o outro, mudo e quedo,  
Qual junto de um penedo outro penedo.*

## LXXXII

*Só tu, tutelar anjo, que o acompanhas,  
Sabes quanto a virtude ali se arrisca,*

*E as fúrias da paixão, que acende entranhas  
Essa de insano amor doce fálscia;  
Ânsias no coração sentiu tamanhas  
(Ânsias que nem na morte o tempo risca),  
Que houvera de perder-se naquel'hora,  
Se não fora cristão, se herói não fora.*

Vem então as juras de amor, em belos versos que sentimos não poder transcrever. Veja-se, pelo menos, a estrofe inicial:

LXXXVII

*Põe-lhe de fuga os olhos, que abaixara,  
E, ou de amante ou também de vergonhosa,  
Um tão belo rubor lhe tinge a cara,  
Como quando entre os lírios nasce a rosa.  
Três vezes quis falar, três se calara;  
E ficou do sossobro tão formosa  
Quanto ele ficou cego; e em tal porfia,  
Nem um, nem outro então de si sabia.*

Canto III – Com a eloqüência de Gupeva, que pasmava o lusitano (XLII), vem a descrição do dilúvio. E na estrofe LX esses nossos velhos conhecidos “mares nunca dantes navegados”:

LX

*Se os mares nunca dantes navegados  
Discorrestes por climas diferentes.  
Sabereis d'outros homens separados,  
Descobertos talvez das vossas gentes,  
Que por estreitos, pode ser, gelados,*



*Transitaram nos nossos continentes;  
Vós direis se homens há na roxa aurora  
Nus e pintados, como nós agora.*

E fala em forma de governo e senado:

LXVI

*A forma do governo por abuso  
Anárquico entre nós sem lei se ofrece;  
Mas nos que fazem da razão bom uso  
Justa legislação reinar parece.  
Nem nos tomes por povo tão confuso,  
Que um público poder não conhecesse:  
Há senado entre nós, sábio e prudente,  
A quem o nobre cede e a humilde gente.*

Encerra Gupeva, na estrofe LXXXVIII, o discurso começado na XLVII, convocando à luta. E, à ameaça, Diogo responde, disparando:

XCI

*Qual dos monos talvez tropa nojosa  
Saiu do int'rior mato em negro bando;  
E, se a frecha um derriba, vai medrosa  
Em fuga pelas árvores saltando,  
Tal, ouvindo a buzina pavorosa,  
E o arcabuz com trovão relampagueando,  
Correm, caem, despenham-se na estima  
De que o céu todo lhes caia em cima.*

Canto IV – Quem vem para a luta é Jararaca, perdido amante de Paraguaçu, com ciúmes da donzela (estrofe V). Descreve como a viu o chefe Caeté e, sabendo-a destinada a Gupeva, Jararaca (estrofe X) decide: “Ficando Paraguaçu ou morta ou sua!”

Na estrofe XII:

.....  
*Trinta mil caetés vinham raivosos.*

.....  
*Feios como demônios nos acenos,  
Que certo se o não são, são pouco menos.*

Descreve, então, os índios Cupaíba, Urubu, Samambaia, e depois de se referir aos “dez mil maques, gente dura (estrofe XIX), leia-se:

*Quais torram o aipim, quem mandiocas,  
Outros na cinza cândida pipocas*

E outros: Sergipe, Pecicava, Sabará, Tapu, Sapucaia. E as tropas femininas:

XXVII

*Quarenta mil de cor toda vermelha  
Conduz ao campo o forte Sapucaia:  
Dez mil, que têm furada a longa orelha,  
São Amazonas de fêmea laia:  
É o amor conjugal que lhe aconselha  
A descer dos sertões à vasta praia,  
Por achar-se nos lances mais temidos  
Ao lado, sem temor, dos seus maridos.*



Jararaca fala às tropas, incitando-as, estimulando-as:

XXXV

.....  
*Ou, quando as deixem cá no vosso mundo,  
 Poderemos sofrer, Paiais bravos,  
 Ver filhos, mães e pais feitos escravos?*

Na estrofe LIV inicia-se a luta de Jacaré e Jararaca:

LIV

*Mas, quando tudo com terror fugia,  
 O bravo jacaré se lhe pôe diante;  
 Jacaré, que, se os tigres combatia,  
 Tigre não há que lhe estivesse avante.  
 Olham lutando os dous no fero abraço,  
 Pé com pé, mão com mão, braço com braço.*

Até que...

LVII

*Até que jararaca um golpe atira,  
 Com que rota a cabeça o triste expira.*

Pecicava, vendo Paraguaçu,

LXXIV

*Turbar com fúria a gente amedrontada,  
 Desde o alto lança de árvore frondosa  
 Grosso ramo, que cai de uma pancada.*

*Debaixo dele a heroína valerosa,  
Co'grande peso pelo chão prostrada,  
Ficou, falta de alento e semiviva,  
Nas mãos do cruel bárbaro cativa.*

E, adiante,

LXXVII

*Selvagem há que cuida de comê-la,  
Nem muito se está morta se assegura;  
E com fúria voraz contra a donzela  
A gula acende com a chama impura.  
Nem prezar-se costuma a forma bela  
No fero coração da gente dura;  
E, em morrendo qualquer mulher, ou homem,  
Choram muito e depois assam-no e comem.*

Diogo a salva:

LXXXV

*Paraguaçu, porém, desassombrada,  
Sendo os contrários com terror desfeitos,  
Acorda num suspiro, e solta viu-se,  
E, conhecendo Diogo, olhou e riu-se.*

Canto V – “Que, depois de um triunfo do inimigo  
Fez-se doce a memória do perigo.”

Paraguaçu e Diogo dialogam sobre segredos de Deus (estrofes IV a VII). Jararaca não teme, e põe por escudo o infausto Taparica (XLIX). Diogo três vezes quer atirar (estrofe L), até que o faz:



## LI

.....  
*Dispara o tiro e a bala lhe atravessa*  
*De uma parte à outra parte da cabeça.*

Diogo é aclamado (estrofe LVII), após digressões várias, e, iniciando-se o Canto VI, ele descansa “no seio de uma paz dourada”. Todos procuram oferecer-lhe as filhas, entre elas Moema (IV):

## IV

.....  
*A formosa Moema já negada*  
*A muitos principais, por dar-lhe esposo*  
*Digno do tronco de seus pais famoso.*

Querem tirar a vida a Paraguaçu, que “Deixar pretende a pátria aborrecida”:

## VII

*Todos, à bela dama aborrecendo,*  
*Conspiram feras em tirar-lhe a vida;*  
*Mas ela, que o projeto alcança horrendo,*  
*Deixar pretende a pátria aborrecida;*  
*E, na viagem de Europa discorrendo,*  
*Deseja renascer a melhor vida:*  
*Impulso santo, que com justa idéia*  
*Move Diogo a deixar aquela área.*

E Diogo navega o São Francisco, com visão mística (estrofe VIII e segs.). Mas, à parte o encontro com gente de Pizarro, a quem socorre, Diogo parte para a Europa, sonho de Paraguaçu.

Mulheres seguem-lhe o barco, entre elas Moema:

XXXVII

*... que de inveja geme,  
E vizinha a nau se apega ao leme.*

Fala a Diogo em rude imprecação (estrofes XXXVIII a XLI):

XXXVIII

*“Bárbaro (a bela diz), tigre e não homem...  
Porém o tigre, por cruel que brame,  
Acha forças amor que em fim o domem;  
Só a ti não domou, por mais que te ame.  
Fúrias, raios coriscos, que o ar consomem,  
Como não consumis aquele infame?  
Mas pagar tanto amor com tédio e asco...  
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco!*

XXXIX

*Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,  
Quando eu a fé rendia ao teu engano;  
Nem me ofenderas a escutar-me altivo,  
Que é favor, dado a tempo, um desengano;  
Porém, deixando o coração cativo  
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,  
Fugiste-me, traidor, e desta sorte  
Paga meu fino amor tão crua morte?*



## XL

Tão dura ingratidão menos sentira,  
E esse fado cruel doce me fora,  
Se a meu despeito triunfar não vira  
Essa indigna, essa infame, essa traidora!  
Por serva, por escrava, te seguira,  
Se não temera de chamar senhora  
A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,  
Sobre ser-me inferior, é néscia e feia.

## XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,  
Flutuar moribunda entre estas ondas;  
Nem o passado amor teu peito incita  
A um ai somente com que aos meus respondas!  
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,  
(Disse, vendo-o fugir), ah não te escondas!  
Dispara sobre mim teu cruel raio..."  
E indo a dizer, cai num desmaio.

E morre (estrofe XLII):

## XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,  
Pálida a cor, o aspecto moribundo,  
Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
Entre as salsas escumas desce ao fundo.  
Mas na onda do mar, que irado freme.  
Tornando a aparecer desde o profundo:  
"Ah Diogo cruel!" disse com mágoa,  
E, sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

Diogo não se toca (XLIII):

.....  
*Nem mais lhe lembra o nome de Moema,  
Sem que ou amante a chore, ou grato gema.*

E já no “brilhante mar”, “voa” para a Europa, percorrendo sobre a questão da divisão do Novo Mundo entre Espanha e Portugal, ficando o Brasil com este (estrofe XLIX).

Segue-se longa digressão sobre o Brasil, por Cabral (estrofe LVI e segs.), falando de todas as maravilhas da nova terra, incansavelmente.

Fala do Maranhão (LXXII):

*No vasto Maranhão, d'água opulento,  
Uma ilha bela que se estende à praia.*

Do Ceará (LXXIII):

*De um lago do sertão, de que resulta  
Rio, onde pascem nas profundas minas  
As brasílicas pérolas mais finas.*

Da Paraíba (LXXIV): *Da fértil Paraíba...*

De Pernambuco (LXXV): *... De crer que fora um dia o paraíso.*

De Sergipe (LXXVI), Porto Seguro, Espírito Santo, Niterói, São Vicente e São Paulo (estrofes LXXVII a LXIX).

Canto VII – Chega ao Sena, na França (I):

.....  
*Tocava a franca nau do claro Sena,  
Na deliciosa foz a praia amena.*



## IV

*Vendo em Paris a suma do Universo.*

Recebido por Henrique II e a Rainha, Diogo fala:

## X

*“Tendes a vossos pés, sire, invocando  
No trono da grandeza a majestade,  
Estes dous peregrinos, que, sulcando  
Do proceloso mar a imensidade,  
No império, que regeis com sábio mando,  
Buscam asilo na real piedade;  
E a vós e a vosso reino se dirigem,  
Donde tem Portugal o nome e a origem.*

## XI

*O Brasil, sire, infunde-me a confiança  
Que ali renasça o português império,  
Que, estendendo-se ao Cabo da Esperança,  
Tem descoberto ao mundo outro hemisfério.  
Tempo virá, se o vaticínio o alcança,  
Que o cadente esplendor do nome hespério  
O século, em que está, recobre de ouro,  
E lhe cinja o Brasil mais nobre louro.”*

E conclui (XIII):

*“E quando Lusitânia lhe é rainha  
Tome o Brasil a França por madrinha.”*

Paraguaçu é batizada pela Rainha com o próprio nome, Catarina, recebe o crisma e casa-se (estrofes XVI a XVIII); Catarina Alves (XIX).

Segue-se banquete e, depois, pede-lhe o Rei que fale sobre o Brasil (XXI), ao que atende Diogo (XXII), não sem dizer:

*“Se esperas de mim, sire, que componha  
Exata narração de cópia ingente,  
Empresa tanta é, quando obedeça,  
Que faz que o tempo falte e a voz faleça.”*

Fala sobre tudo, da geografia à gente, à fauna e à flora, amplamente. E fala das plantas, da cana-de-açúcar, do milho e do tabaco:

XXVII

*“Outra planta de muitos desejada,  
Por fragrância que o olfato ativa sente,  
Erva santa dos nossos foi chamada,  
Mas tabaco depois da espanha gente,  
Pelo franco Nicot manipulada,  
Expele a bile, e o cérebro cadente  
Socorre em modo tal, que em quem o tome  
Parece o impulso de o tomar que é fome.”*

E fala de tudo o mais, de frutas (XLIII): “... ananás, fragrância do paraíso”, até o fim do Canto VII.

Canto VIII – O Rei de França oferece-lhe tropa para que volte, e recompensa. Lembra-lhe o Império Romano, mas, “leal à amada pátria” (VIII), Diogo retruca que é português e leal ao monarca luso.

Paraguaçu (Catarina), orando, já “não longe do Equador” (XIII), entra em profundo sono (XIII):

*Em sono fica suspendida e absorta  
E algum cuida que dorme, outro que é morta.*

Vê o Brasil (XXI) na luta contra os franceses, que refere em largos traços, até na pintura da paisagem: Niterói, Pão de Açúcar, etc.

Catarina só cessa quando uma onda imensa atinge a nau e Diogo a acode (XC).

Canto XI – Com a bonança, pedem-lhe, e prossegue Catarina “na narração do sonho” sobre as lutas com os holandeses, etc.; ao final do Canto, termina a narrativa de Catarina, em êxtase.

Canto X – Recomeça Catarina. E encontra a imagem de Maria Mãe de Deus que vira no sonho.

Por fim, Diogo clama por D. João, monarca venerando, e Tomé de Sousa (LXXIV) toma posse legítima da Bahia. E conclui o Canto, em favor de Diogo e Catarina:

LXXVII

*Por fim pública do monarca reto  
Em favor de Diogo e Catarina  
Um real honorífico decreto,  
Que ao seu merecimento honras destina:  
E em recompensa do leal afeto,  
Com que a coroa a dama lhe consina,  
Manda honrar na colônia lusitana  
Diogo Álvares Corrêa, de Viana.*

É evidente em Santa Rita Durão o desejo de escrever as *Brasíliadas*, em contraponto aos *Lusíadas* de Camões.

Sua preocupação em descrever o Brasil, cantar-lhe as riquezas e belezas, é manifesta, e ao fazê-lo, com clareza e entusiasmo, derrama-se longa e amplamente, o que deve ser visto como preocupação patriótica, sem rival em nenhum outro, e nunca em tal abundância.

Não importa que nem sempre o retrato atenda à realidade. Há excessos, que se justificam em quem escrevia sobre o nosso país, em 1780, “junto à ribeira de Cozelhas, que passava na cerca do Convento”, mas tinha os olhos e o coração na pátria distante.

O verso é mais solto do que o camoniano, nem sempre tem a sua precisão e grandiloquência, diversas as terras, as gentes, os autores; mas não há negar a fluência com que se teceram os 6.672 versos do poema.

Não me parece prosa rimada, como a Waltensir Dutra: a missão do autor não era fácil. O mal de Santa Rita Durão foi escolher o tema, impróprio à longa epopéia, mas tratou-o o melhor que seria possível, e há momentos de grande precisão e beleza poética.

É essencial lembrar que o *Caramuru* é a suma do Brasil: na gente, na geografia, na flora, na fauna, na cultura agreste; e a tudo Santa Rita Durão trata com um amoroso entono, que deve ser ressaltado e exaltado.

Nenhum outro, árcade ou não, se preocupou tanto com o nosso país e, renove-se, em 1780, portanto há mais de 220 anos.

Nesse período, outro poeta não surgiu que tomasse a empreitada de ultrapassá-lo.

Há que honrar-lhe o esforço, a cultura, a memória.

Deixar de reconhecê-lo é diminuir a nossa própria formação. Crítico não sou, mas considero o *Caramuru* das grandes obras da poesia brasileira. E estas palavras, longas e cansativas, tiveram a preocupação de convocar os leitores modernos a que o procurem e lhe valorizem o esforço ingente que fez. Quem duvidar, faça melhor do que Santa Rita Durão!

Gian Lorenzo Bernini  
*Apolo e Dafne*, 1622-25  
Marmore, altura 243 cm  
Galeria Borghese, Roma  
Escultura típica do virtuosismo  
maneirista na Itália.

https://www.galeriaborghese.it

https://www.galeriaborghese.it

# O Arcadismo e o Brasil

☞ DOMÍCIO PROENÇA FILHO

Senhor Presidente Acadêmico Alberto da Costa e Silva;  
Senhor Acadêmico Ivan Junqueira, Secretário-Geral e Coordenador desses cursos, em boa hora presença marcante no calendário cultural do Rio de Janeiro, destacada a necessária e urgente presença da literatura brasileira; Senhoras Acadêmicas, senhores Acadêmicos; Senhoras e Senhores:

A primeira palavra é de agradecimento: ao Acadêmico e meu amigo Ivan Junqueira, pela distinção e a honra do convite. Aos membros desta Casa que me desvanecem com sua presença. Às senhoras e aos senhores que, neste momento, disponibilizam a paciência.

*Inutilia trunat*: corta o que é inútil, preconizavam os árcades, nos longes do século XVIII. Procurarei ser fiel ao antigo preceito para melhor atender à esperada brevidade do discurso e garantir, *a priori*, a tranqüilidade de todos.

Cabe-me falar do Arcadismo no Brasil.

Começo pelo Brasil do Arcadismo. Brasil Colônia. Um território “legal” similar ao da atualidade. Sem a Banda Cisplatina, sem certas

---

☞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Arcadismo* (Escola Mineira), em 22/7/2003.

faixas limítrofes do oeste, sem o Acre, carente de definições de fronteiras nas Guianas. População? Os dados não garantiriam, em princípio, a plena confiabilidade, mas estão avalizados pela letra cuidadosa de Mestre Antônio Houaiss: faz-se de 500 mil brancos e livres; outro tanto de indígenas bravios, o mesmo número de mestiços integrados, isto é, índios não-bravios, mulatos, cafuzos e mazombos e 1 milhão de negros escravizados.<sup>1</sup> Na maioria, ocupantes das terras do litoral, dedicados à agricultura. No interior, o forte é a pecuária e a exploração do minério. Nos postos de decisão e comando, na posse da riqueza e de terras, o domínio lusitano.

A exploração do ouro amplia o segmento médio da sociedade urbana: ganham presença marcante advogados, médicos, estes apoiados nas mezinhas oriundas da flora medicinal; artesãos, na maioria mulatos, que exercem ofícios vários: ferreiros, carpinteiros, tanoeiros, sapateiros, fabricantes de doces, de queijo, de sabão. Ou seja: os responsáveis pelo varejo, nas quitandas, nas tendas, nas vendas, nas tavernas, lugares em que se acentua o convívio das pessoas. E há, obviamente, ourives e joalheiros, fiscalizados com rigor pelos agentes da Coroa, e mais os artistas plásticos, exigidos pelo luxo propiciado a alguns pela mineração. O corpo social matiza-se ainda de inúmeros escravos forros, seja em função de algum ouro que conseguem amealhar, seja por força das dificuldades dos senhores em mantê-los a seu serviço.

O ouro financia estudos na metrópole e a construção de moradias e igrejas; engenheiros militares trabalham, freqüentemente com arquitetos e cartógrafos, e desenham o traçado de inúmeras obras urbanas. Músicos, poetas, escultores ganham presença.

Alia-se ao ouro, na economia da Colônia, a exploração de diamantes. Descobertos os primeiros veios em Diamantina. É hora dos garimpeiros.

---

1  Cf. HOUAISS, Antônio. *O português do Brasil*. 3.<sup>a</sup> ed., 1992, p. 49.

Do Arraial do Tijuco, onde manda, poderosa, a negra Chica da Silva, encanto do contratador João Fernandes de Oliveira e futuro mito do cinema nacional.

Acelerado crescimento populacional, diversificação maior das camadas sociais, desenvolvimento de atividades de cultura marcam assim a região aurífrica das Minas Gerais. É ver vestígios do fausto na arquitetura e nas esculturas presentes nas cidades conhecidas como históricas: Ouro Preto, antiga Vila Rica, Congonhas, Tiradentes, São João del Rei, Mariana.

Já muita gente é Brasil, pois nascida nesta terra. Gente que se intercomunica, na prática do cotidiano, em português e em língua geral. Esta já em menor escala, restrita aos serviços.

É provável que, já em meados do século XVIII, consolidado, o português predominasse nos grandes conglomerados populacionais: Minas é um deles, ao lado de Olinda, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e São Vicente. É a língua vernácula da ambiência familiar. Escrita, ganha o livro, e amplia sua presença como suporte da literatura. Nesta, ainda fiel ao modelo da metrópole, mas marcado pelo chamado "instinto de nacionalidade". E, fato relevantíssimo, tornada obrigatória na documentação oficial, no comércio, na escola, na imprensa, por determinação do Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo. Primeiro, em 1757, no Maranhão e Pará; depois, no ano seguinte, em todo o espaço da Colônia. E o poderoso marquês institui ainda o ensino público, ainda que incipiente. E cria escolas, à luz da gramática do idioma. É o começo do ensino normativo.

Muitos, nessa realidade, entretanto, os analfabetos. Poucos os que desfrutam da produção e da leitura dos textos literários. Mas os que escrevem deixam entrever, nos seus textos, as marcas de uma arte distinta da que caracteriza a metrópole; na sua atuação, a construção da identidade cultural brasileira. E se antes eles foram barrocamente anchietas,

bentos teixeiras, gregórios, vieiras, botelhos de Oliveira, nesses tempos de século XVIII eles são os poetas de Minas Gerais, três deles envolvidos diretamente na heróica aventura da Inconfidência.

A hora afirma a conquista lusa, amplia a exploração das riquezas abrigada nas entranhas da terra. Há que moer o ouro e enviá-lo a Lisboa; há que cobrar o dízimo e enviá-lo a Lisboa, para lucro e luxo da Coroa. A conjuração adeja na paisagem mineira.

A conjura: no tecido, a força das idéias, a coragem da ação. Subreptícios, os interesses financeiros. Paira no ar de Minas um sentimento de Pátria, manhã de floração, véspera de fruto. Cabeças de magistrados, de padres, de advogados, de poetas, grávidas de revolução: mil silêncios acesos no caminho contra a injustiça e o despotismo. Na cabeça dos homens agitam-se idéias francesas e americanas. E geram planos. Mas a traição vela, alimentada de cobiça e de interesses. A força do ideal não consegue romper as paredes da mansão dos encontros para aninhar-se no espaço esperado de toda a gente. Nobre é o ideal, ingênua, a logística, frente à grandeza do propósito. Mínimas, as armas. E a mobilização popular. Um projeto luminoso, que subestima a dinâmica do processo. E ceifa-se o movimento. Devassas: cursos diluídos entre Rio de Janeiro e Vila Rica. Os senhores da pecúnia, sombra e muro, descartados da tinta do processo. Os semeadores do gesto, sonhadores, eternizados na mitificação consagrada dos heróis. E nas reentrâncias assustadas dos fatos, a semente plena, inchada: Liberdade. Ainda que tarde.<sup>2</sup>

Senhores do verbo naquele amanhecer da pátria, eles fizeram História e fizeram Poesia.

A identificação telúrica que os caracteriza é tal, que a tradição se habituou a considerá-los como integrantes da chamada Escola Mineira.

2  Cf. PROENÇA FILHO, Domício. *Oratório dos Inconfidentes*. 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1989, p. 91 e segs.

A expressão, Escola Mineira, tradicionalmente consagrada por inúmeros manuais e histórias da literatura, há muito vem merecendo reparos. Foi, na verdade, cunhada no século XIX por Sílvio Romero para identificar, em bloco, o conjunto dos escritores integrado pelos três poetas inconfidentes Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto, e ainda pelos também poetas Basílio da Gama, José de Santa Rita Durão, Manuel Inácio da Silva Alvarenga e, na condição de epígono, Domingos Caldas Barbosa. No fundamento da proposta, o fato de serem autores próximos no tempo e com espaço comum: as obras que deixaram foram dadas a público entre 1770 e 1800, e eles nasceram ou viveram em Minas Gerais. A designação, sob tal aspecto, não se sustenta: tais escritores não constituíram efetivamente um grupo. Cláudio, Gonzaga e Alvarenga Peixoto convivem em Vila Rica apenas de 1782 a 1789, período de deflagração e aborto do movimento inconfidente; Basílio da Gama está mais na Europa; Durão sai do Brasil ainda criança; Silva Alvarenga radica-se no Rio de Janeiro. E Caldas Barbosa também se estabelece nas terras cariocas de seu nascimento.

Considerá-los em conjunto, para além da designação, justifica-se, por outro lado, por força dos traços comuns que lhes marcam os textos literários, traços peculiares ao arcadismo então vigente, entendido o termo em dupla dimensão: vinculado à convenção pastoril que evoca e aos traços do Iluminismo.

Associam-se, deste modo, à consciência dos atributos da civilização: o bucolismo – exaltação da vida campesina simples, mas sem rusticidade, com suas paisagens, suas pastoras, seu gado –, o culto das normas ditadas pela Antiguidade clássica, presentes nas artes poéticas e nos manuais da época, a preconizar o retorno ao equilíbrio e à simplicidade dos modelos greco-romanos, diretamente ou a partir de exemplos renascentistas.



Verdade que se trata de um arcadismo peculiar, sem o rigor que caracteriza o movimento nas norteadoras paragens européias: a poesia que realizam traz também marcas de rococó e pré-romantismo, matiza-se de dimensões nativistas, de sentimentalismo e revela momentos de inspiração para além das camisas-de-força dos princípios literários neoclássicos.

Nomes têm relevância. Seja-me permitido falar de oração em casa de arcebispos e correr o risco de lembrar, apenas por oportunas, algumas conceituações.<sup>3</sup> Mesmo ciente de que toda definição é perigosa.

Iluminismo, sabemos, indica o conjunto de *tendências ideológicas* próprias do século XVIII, na maior parte, de fontes inglesa e francesa.

Século XVIII: o Século das Luzes. Momento de racionalismo e de investigação científica. Tempo do espírito enciclopédico, na saber e na experiência.

A ciência e a razão é que constituem as “luzes” caracterizadoras da centúria. Razão e ciência que “iluminam”, que ilustram, que esclarecem e que conduzem o ser humano a uma crença otimista em suas amplas possibilidades. Daí decorrem as palavras iluminismo e ilustração, e a alemã *Aufklärung* para nomear o citado conjunto de tendências predominantes na centúria. Hora de crise. E de revolução cultural. Logo a burguesia substitui os aristocratas no comando da História.

Nas palavras de Afrânio Coutinho, para maior clarificação:

“Enciclopedismo e iluminismo ou filosofia da ilustração confundem-se num movimento sobretudo intenso entre 1715 e 1789, onde a Enciclopédia foi a bíblia e a burguesia a classe social que a aplicou

---

3 Cf. PROENÇA FILHO, Domício. O Neoclassicismo. In: *Estilos de época na literatura*. 15.ª ed., 1995, pp. 190-205, para a caracterização dos conceitos e do movimento.

na vida, na economia, na corte, criando o tipo de sociedade dominada pela técnica, pela máquina, pela indústria. O iluminismo teve sua repercussão política antes da Revolução Francesa (1789), que foi com a Revolução Americana (1776), sua conseqüência natural, na forma do despotismo esclarecido de alguns monarcas e chefes de estado, políticos-filósofos que acreditaram poder conciliar a estrutura do Antigo Regime com o espírito reformista do enciclopedismo.”<sup>4</sup>

Por Neoclassicismo entende-se uma *tendência geral das artes* na Europa do Setecentos. Forte, a presença e a influência francesas. Na gênese, a aplicação de princípios abstratos, de um rígido código de normas, valores críticos, fórmulas literárias que consubstanciam a imposição de um gosto oficial. Preocupação primeira: a satisfação intelectual e lógica, antes da emoção. Na obra de arte, a sobreposição da elegância exterior à unidade interna. Decorrências: o caráter decorativo, a ausência de sentimentos, de paixão, de fantasia. Se ocorrem na obra de algum escritor do tempo, é porque ele não se enquadra no estilo vigente: sua liberdade criadora não se conforma com a coação.

Emerge basicamente um movimento de restauração de alguns aspectos do espírito renascentista, como se verifica, por exemplo, nesse poema do espanhol Tomás Iriarte:

*EL BURRO FLAUTISTA*

*Cerca de unos prados  
que hay em mi lugar  
pasaba un borrico*

4 ☞ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 121.



*por casualidad.*  
*Una flauta en ellos*  
*Halló que un zagal*  
*Se dejó olvidada*  
*Por causalidad*  
*Acercóse a olerla*  
*El dicho animal*  
*Y dió un resoplido*  
*Por casualidad*  
*En la flauta el aire*  
*Se hubo de colar,*  
*Y sonó la flauta*  
*Por casualidad.*  
*“¡Oh! dijo el borrico,*  
*!Qué bien sé tocar!*  
*?Y dirán que es mala*  
*La música asnal?”*  
*Sin reglas de arte*  
*Borriquitos hay*  
*Que una vez aciertan*  
*Por casualidad.<sup>5</sup>*

Traduzo, sem rigor arcádico:

“Bem perto de uns prados / de minha cidade / passava um  
 burrico / por casualidade. / Uma flauta por sorte / achou que um  
 zagal / deixou esquecida / por casualidade. / Achevou-se a cheirá-

5  Apud RQUER, M. de. *Antología de la literatura española – siglos X-XX*. Barcelona: Teide, 1953, p. 181.

la / o dito animal / e a flauta tocou / por casualidade. / Oh! disse  
o burrico / como sei tocar! / E dirão não ser boa / a música asnal?  
/ Sem regras de arte / muitos burros há / que uma vez acertam /  
por casualidade.”

Regras de arte: regras rígidas do Renascimento, fundadas em Aristóteles, via Horácio, numa volta regulamentar, racional e reflexiva à imitação dos antigos gregos e romanos. Nesse sentido, o século XVIII é um século normativo. E as normas vêm através dos manuais da época: a *Art poétique*, de Nicolas Boileau, a *Poética*, do espanhol Luzán, e outros mais. E variando de nação para nação, as diversas tendências, abro aspas para palavras de Antonio Candido,

“compreendem em geral o culto da sensibilidade, a fé na razão e na ciência, o interesse pelos problemas sociais, podendo-se talvez reduzi-los à seguinte expressão: o verdadeiro é o natural, o natural é o racional. A literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando, à luz do espírito moderno, uma última encarnação da mimesis aristotélica”.<sup>6</sup>

A mímesis, cabe esclarecer, classicamente identificada com um sentido distinto daquele com que a percuciência de Eduardo Portella ilumina o conceito, a partir de Hölderlin, para entender que, nessa direção, “imitar não é copiar; é descer ao plano de articulação das possibilidades subjacentes na coisa. A arte supre a natureza e, desse modo, se relacionam, sem se confundirem.”<sup>7</sup>

6 ∞ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2.<sup>a</sup> ed. rev. São Paulo: Martins, 1964, p. 47.

7 ∞ PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 35.

Para Boileau, acrescento, a primeira virtude do artista é a razão:

“*Aimez donc la raison; que toujours vos écrits empruntent d'elle seule leur lustre et leur prix*”<sup>8</sup>

(Amai, por consequência, a razão; que sempre vossos escritos retirem somente dela o seu brilho, o seu valor.)

A essa valorização do natural associa-se, notadamente, a simplicidade: tais traços, nesses termos, convertem-se no ponto de contato entre os ideais neoclássicos e o conceito de *sublime* que se faz também presente em produções da época. Este, se por um lado se harmoniza com alguns princípios do Neoclassicismo, por outro se converte num fator de dissolução do próprio movimento, abrindo-o para o vicejar da estética pré-romântica.<sup>9</sup> Vale lembrar que o mesmo Boileau traduziu, no mesmo ano de sua *Arte poética*, 1674, o *Traité du sublime* (*Tratado do sublime*) atribuído a Longino.

A poesia é também entendida como “imitação da natureza no universal e no particular, feita com versos para utilidade ou para deleite dos homens ou para uma e outra coisa juntamente”,<sup>10</sup> diz Luzán, na trilha horaciana.

Compare-se com a proposição do venusino quando entende que a poesia deve ser “*dulce et utile*” (doce e útil) e que “*aut prodesse volunt aut delectare*” *poetae*, isto é, que “os poetas querem ser úteis ou proporcionar prazer”. E não nos esqueçamos de que Horácio representa em

8  BOILEAU, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Larousse, s/d, p. 66.

9  Cf. SILVA, Vítor M. de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 451.

10  LUZÁN, Ignacio. *Poética*. In: Díaz-Plaja, Guillermo. *La poesía lírica española*. Barcelona: Labor, 1937, p. 224.

Roma a linha aristotélica, mas horacianamente codificada, acrescida da visão “prática, judicante, moralista, ética, que era própria dos romanos”.

O estado de espírito e a atitude geral neoclássica surgem em Portugal por meio da corrente chamada Arcadismo, que apresenta divergências com o padrão geral, como, por exemplo, a ausência de anticlericalismo.

A propósito, esta arcádia tem origem em Roma. Foi fundada em 1690 pelos amigos da rainha Cristina, então ex-soberana da Suécia. Filha de Gustavo Adolfo, a jovem Cristina abdicara do trono e do luteranismo e convertera-se à religião católica. Fixando residência na Itália, reunia em seu palácio eruditos e estudiosos para a discussão de problemas ou leitura de trabalhos literários e científicos. Morre a soberana em 1689, e os participantes das reuniões não querem deixar perder-se o agradável hábito: com regulamento – programa, presidente e dezesseis membros fundam a agremiação.

Seus integrantes denominavam-se “pastores” e adotavam nomes pastoris gregos ou latinos. O presidente era o guardião-geral. Por patrono, o Menino Jesus, símbolo da simplicidade. As reuniões realizavam-se em jardins ou parques das grandes vilas romanas.

E o que caracteriza o Arcadismo? Eis as suas marcas, em linhas gerais, algumas identificadas com os princípios neoclássicos:

1. Reação ao mau gosto do barroquismo, vale dizer, à degenerescência do Barroco;
2. Culto da teoria aristotélica da arte como imitação da natureza, arte guiada pela razão. Trata-se de apreender “uma verdade ideal. O belo é verdadeiro porque é o natural filtrado pela razão”. A poesia, por exemplo, deve imprimir verdade na imaginação.
3. Presença marcante do bucolismo, da exaltação da vida campesina, com sua simplicidade;

4. Preocupação com o homem natural, entendido “no sentido próprio, de primitivismo, como no figurado, de obediência ao que em nós é sangue e nervo”;<sup>11</sup>

5. Obediência às normas da Antiguidade clássica; separação, em termos clássicos, dos gêneros literários; imposição de uma disciplina literária nacional, com predomínio da “autoridade literária”, dogma sobre o gosto;

6. Retorno ao equilíbrio e à simplicidade dos modelos greco-romanos, diretamente ou por intermédio dos modelos renascentistas, notadamente Petrarca;

7. Simplicidade, mas correção e nobreza de linguagem;

8. Preocupação com a finalidade moral da literatura;

9. Preocupação com alindar a feiúra da realidade;

10. Tendência, na poesia, para pintar situações, mais do que caracterizar emoções.

Vá, só para exemplificar, um trecho da conhecida Lira I, de Gonzaga:

*Eu, Marília, não sou algum vaqueiro  
Que viva de guardar alheio gado,  
De tosco trato, de expressões grosseiro,  
Dos frios gelos e dos sóis queimado.  
Tenho próprio casal e nele assisto;  
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;  
Das brancas ovelhinhas tiro o leite  
E mais as finas lãs de que me visto.  
Graças, Marília bela,  
Graças à minha estrela!*

11  CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 63.

*Eu vi o meu semblante numa fonte  
 Dos anos inda não está cortado  
 Os pastores que habitam este monte  
 Respeitam o poder do meu cajado.  
 Com tal destreza toco a sanfoninha  
 Que inveja até me tem o próprio Alceste:  
 Ao som dela concerto a voz celeste,  
 Nem canto letra que não seja minha.  
 Graças, Marília bela,  
 Graças à minha estrela!<sup>12</sup>*

Em Portugal instala-se, em 1756, a Arcádia Lusitana, uma academia com propósitos reformadores, fundada por três bacharéis em Direito: Cruz e Silva, Esteves Negrão e Gomes de Carvalho. Intenção: sobretudo antibarroca. Legado: atividade crítica e doutrinária ao lado de fraquíssima produção literária. No final do século, inaugura-se ainda uma Nova Arcádia.

Passo ao rococó, a partir da caracterização de Helmut Hatzfeld: um estilo marcado por uma gama de amor, do namoro, ao idílio, à lascívia, ao erotismo; a eleição da natureza como o lugar ideal para o prazer voluptuoso; a intimidade na vida e nas instituições sociais (música de câmara, *bijoux*, cenas íntimas, etc.); máscaras e disfarces como recurso intimista para velar e revelar; e sobretudo, talvez o maior predicado do espírito rococó, o *esprit*, que pode ser exemplificado com a ironia fina de Montesquieu e de Voltaire. Isso na França. Que em sua configuração, em outras plagas de Europa, deixa perceber ainda ênfase na claridade, na ação, nos cenários, no vestuário; substituição do herói épico por heróis

12 ∞ GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias*. In: Proença Filho, Domício (org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 573.

cômicos; visão superficial e cínica das paixões humanas; agnosticismo e ceticismo.

A esses elementos podemos acrescentar as marcas assinaladas pela agudeza crítica de José Guilherme Merquior: oposição ao “senso cósmico do Seiscentos, substituído o parque monumental pelos jardins pitorescos” de canteiros bordados; anedotas bucólicas em que as figuras humanas devolvem ao quadro natural a condição de protagonistas da cena;<sup>13</sup> culto do hedonismo, obsessão do prazer, de tal maneira que “os próprios moralistas religiosos procurarão descrever a fé como volúpia, a virtude como gozo. Uma franca erotização invade dessublimatoriamente a cultura”. É a hora do amor “simultaneamente sensual e cerebral, tipificado em Casanova, réplica rococó ao D. Juan barroco” (id., ib., pp. 52-3); presença forte da mulher, “pivô dos salões”; “a literatura rococó tem seu público no salão e no café, berços da primeira opinião pública moderna”. Salão e café fomentam a arte da conversação.

Vale ressaltar que, já ao final do século XVIII, começam a despontar tendências pré-românticas voltadas para a valorização do sentimento, a melancolia e a angústia; aos poucos, as regras clássicas são substituídas pelo culto do “gênio”.

Em síntese, dá para perceber que o século XVIII se caracteriza por um entrecruzar-se de tendências: de um lado, permanecem manifestações do Barroco, melhor dito de barroquismo; de outro, o rococó, além da emergência do Neoclassicismo, com todas as múltiplas facetas que o caracterizam. Começam também a corporificar-se tendências que já anunciam um novo movimento, e justificam, para alguns, a caracterização de um pré-romantismo.

13 \* MERQUIOR, J. Guilherme. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: Portella, Eduardo et al. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 52.

Situados nomes e conceitos, podemos concluir que, no Brasil, as manifestações setecentistas refletem-se nos poetas do grupo mineiro, ainda que sem o rigor que caracteriza o arcadismo em outras paragens.

A poesia que produzem traz, de um lado, marcas de uma mistura de rococó, arcadismo e neoclassicismo; de outro, já deixa vislumbrar marcas pré-românticas.

Não houve, no nosso país, nenhuma arcádia. Criaram-se, entretanto, na época, quatro academias de curta duração, caracterizadas por uma literatura preciosa e decorativa e por fortes traços de barroquismo: a sintomaticamente denominada Academia Brasílica dos Esquecidos, na Bahia (1724-25); a Academia Brasílica dos Felizes (1736-40), no Rio de Janeiro, a Academia dos Renascidos, de novo na Bahia (de 1759); a Academia dos Seletos (de 1752), mais uma vez carioca.

Nesta cidade, fundaram-se ainda duas sociedades de intelectuais: uma científica, em 1772, e outra literária, em 1786. Ambas se preocupam menos com questões de literatura e mais com problemas científicos, como flora indígena, inundações sofridas pela cidade, etc.

Configuradas as circunstâncias histórico-culturais, um breve painel, centrado nos autores canonizados pela história da nossa literatura, indicia comprovações.<sup>14</sup>

Cláudio Manuel da Costa (Mariana, 1729-1789), de nome árcade Glauceste Saturno, representa a consciência da construção. Advogado, minerador, sediado em Vila Rica, fazendeiro criador de gado bovino, rico, influente e solteiro, há dúvidas sobre sua efetiva participação na conjura. O que é certo é que sua poesia começa carregada de torneios e chavões barrocos, assume uma segunda fase de marcada modelização árcade, e abre-se, ao final para preocupações ilustradas com problemas sociais e concretos.

14 ∞ Cf. PROENÇA FILHO, Domicio (org.) *A poesia dos Inconfidentes*. Apresentação.

Ao longo da obra perpassa a presença nativista. Na linguagem, avulta o refinamento do soneto. É, sobretudo, um poeta-construtor, inquieto, permanentemente preocupado com o fazer do poema. Um escritor consciente de sua missão. Como cidadão e como poeta.

Os versos do português Gonzaga (Porto, 1744; Moçambique, 1810), o Dirceu de Marília, abrem-se sedutores a uma leitura que associa sua construção à biografia do indigitado poeta. Seus versos privilegiam o realismo de detalhe, notadamente na configuração da ambiência e na remissão a fatos do cotidiano. É marcante a presença da paisagem e de aspectos da sociedade de Minas. A que não falta uma aprimorada síntese do ciclo do ouro. Mas os versos, como convém, rompem os limites da realidade vivida, no caso em instâncias de crise. Nesse sentido, Marília vai muito além de Maria Dorotéia de Seixas. Criação na linguagem, é de tal modo modelizada à luz dos princípios árcades, que, entre outros aspectos, em dois momentos do poema é distintamente retratada: na Lira I, da primeira parte, corresponde ao padrão de beleza clássica, identificada com a natureza:

*Os teus olhos espalham luz divina,  
A quem a luz do sol em vão se atreve;  
Papoula ou rosa delicada e fina  
Te cobre as faces que são cor da neve.  
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;  
Teu lindo corpo bálsamos vapora.  
Ah, não fez o Céu, gentil Pastora,  
Para glória de amor igual Tesouro.  
Graças, Marília bela,  
Graças a minha estrela!<sup>15</sup>*

15  GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In: Proença Filho, Domício. *A poesia dos Inconfidentes*, p. 574.

Já na Lira XXXVII, da segunda parte, moreniza-se brasileiroamente. A liberdade da criação poética possibilita esses fazeres:

*Para bem a conheceres,  
Eu te dou os sinais todos  
Do seu gesto, do seu talhe,  
Das suas feições e modos.*

*O seu semblante é redondo,  
Sobrancelhas arqueadas,  
Negros e finos cabelos,  
Carnes de neve formadas.*

*A boca risonha e breve  
Suas faces cor de rosa,  
Numa palavra: a que vires  
Entre todas mais formosa.<sup>16</sup>*

Ao fundo, a valorização arcádica da realidade rural brasileiroamente configurada. Em versos nos quais, como assinalou José Guilherme Merquior, a lírica configurada na obra está bem distante do passionalismo romântico, na primeira parte do livro predominam as convenções do arcadismo e, em várias passagens, marcas da graciosidade rococó. Entre as primeiras, acrescento, está a valorização da paisagem bucólica e amenamente pastoril, de mistura com dimensões aristocráticas; predominam a razão e o equilíbrio. Entre as segundas o tratamento intimista e a valorização do prazer, as inúmeras descrições ambientais, sempre gratifica-

16 ☞ Id., ib., p. 676.

doras. Ao fundo, a presença da realidade brasileira das Minas e a da sensibilidade. E não me cabe falar das treze epístolas que constituem as *Cartas chilenas*, inseridas na tradição da sátira na literatura brasileira, inaugurada por Gregório de Matos.

O carioca Inácio José de Alvarenga Peixoto (Rio, 1744; Angola, 1793) não deixa livro publicado. Restam, de sua produção, de difícil fixação, trinta e três poemas, entre sonetos, sextilhas, odes, lira, uma cantata e um “canto genético”. São basicamente composições centradas em elogios a amigos e personalidades, como passagens de crítica social e moral. Os versos valorizam a beleza física, hiperbolizado o corpo, ainda que sem matizes erotizantes. O amor vincula-se ao louvor e ao jogo. Em alguns momentos, há o abandono dos artificios árcades e a assunção do religioso para exaltar o cotidiano doméstico.

Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Vila Rica, 1749; Rio, 1814), advogado, professor de retórica e de poética, é preso em 1794 sob acusação de conspirar contra a religião e o governo. Principalmente em função de suas idéias progressistas e de sua ativa participação na citada Sociedade Literária, por ele fundada. A liberdade vem depois de três anos. É autor dos 59 rondós e dos 57 madrigais, formas breves de poemas, quem compõem *Glaura*, livro de 1799. De sua autoria são também poemas didáticos marcadamente neoclássicos, do tempo de sua estada lusitana.

Mas deles melhor dirão e com palavras verticalizantes os meus colegas de ciclo e de dedicação à causa da literatura: Melânia Silva de Aguiar, Letícia Malard e Pedro Lyra.

Do camoniano Santa Rita Durão e de Basílio da Gama falou e bem o Dr. Oscar Dias Corrêa, que em boa hora lançou a proposta da edição

crítica dos dois textos fundadores e carregados de brasilidade, como o assinalou: *Caramuru* e *O Uruguai*.

Uma última referência ao modinheiro Domingos Caldas Barbosa, nascido a bordo de um navio em águas brasileiras, em 1738, e falecido em Lisboa, em 1800. Padre, em tempo de madureza. Vive um período no Rio de Janeiro e depois vai para Portugal, onde ocupa vários cargos. Conviva das cabeças pensantes da época, limita o brilho de sua musa à brejeirice das letras das modinhas e lundus. O resultado estético associa assim a dupla dimensão entre palavra e música. A marca é a simplicidade e o espontâneo. O peculiar é a presença acentuada de brasileirismos nas suas composições. O livro básico, a *Viola de Lereno*, de 1798.

Uma breve conclusão: Que traz a literatura do Arcadismo para a cultura brasileira?

É com a produção literária de fundo nativista dos poetas do grupo mineiro que começa a ganhar vulto, literariamente, nos textos a realidade brasileira em construção: no abasileiramento da paisagem árcade; na tematização de matéria já autóctone na sociedade emergente da Colônia; na humanização do indígena, que logo, idealizado, ganhará amplas dimensões simbólicas; no destaque valorizador da figura feminina; na caracterização da ironia satirizante a que dão continuidade, no processo literário brasileiro em formação; na criação de ritmos poéticos brasileiramente langorosos, na captação da sensibilidade que nos peculiariza, nas contribuições fundadoras da arte literária no Brasil.

Desconfio que não fui tão breve quanto me propus. Temo que não conseguí cortar o que devia. A meu favor, a atenuante da melhor das intenções e a complacência de todos.



O *Arcadismo*:  
a vida e a obra de  
Tomás Antônio Gonzaga

≈ LETÍCIA MALARD

Falar hoje sobre a vida e a obra de Tomás Antônio Gonzaga é lidar com um trançado de verdades e mitos, mais mitos que verdades. Consciente de que, segundo Camilo Castelo Branco – “A verdade é às vezes mais inverossímil que a ficção” – nosso objetivo vai limitar-se a reorientar algumas questões que envolvem Gonzaga, seu *Marília de Dirceu* e o talvez seu *Cartas chilenas*.

≈ REORIENTANDO QUESTÕES DE CARATER BIOGRÁFICO

Em 1862, o dicionarista Inocêncio dizia que, com exceção de Camões, nenhum poeta de língua portuguesa era mais lido que Tomás Antônio Gonzaga.<sup>1</sup> Em 1930, Oswaldo Melo Braga registrou cinquenta

---

≈ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Arcadismo* (Escola Mineira), em 29/7/2003.

1 ≈ SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*, t. 7. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1923, p. 322.



e seis edições do *Marília de Dirceu*: dessas, nove eram em outro idioma.<sup>2</sup> Nos dias atuais, aos duzentos e onze anos da publicação da Primeira Parte da obra, as líras praticamente não mais seduzem o grande público. No entanto, têm participado da instituição escolar, integrando programas de exames vestibulares.

O motivo dessa receptividade sempre esteve bastante contaminado por elementos extratextuais e mitológicos. Afinal, o tema predominante da poesia de Gonzaga é o amor tido como espelhado no real, de caráter biográfico. Mesmo ignorando-se as datas de confecção dos poemas, parte-se do falso pressuposto de que, exceto os do prisioneiro, quase todos foram escritos nos sete anos em que o ouvidor viveu em Vila Rica, e foram inspirados na amada Dorotéia. Os poemas escritos antes de conhecê-la teriam recebido adaptações para adequarem-se a ela.

Adelto Gonçalves, na atualíssima biografia *Gonzaga, um poeta do Iluminismo* (1999, 538 páginas), prefaciada por Alberto da Costa e Silva – atual Presidente da Academia Brasileira de Letras – tenta redimensionar o mito, descobrindo novos documentos aqui e alhures, para dar nomes concretos às pessoas-personagens. Segundo fontes do professor, Gonzaga tinha uma amante na mesma Vila Rica, de quem tivera um filho, e a quem dedicou “muitos versos em que o seu nome aparecia disfarçado como Marília, Nise ou Laura.”<sup>3</sup> Ainda estando o noivo preso, Dorotéia ter-se-ia envolvido com um tenente-coronel lisboeta, com quem nunca se casou, mas que também lhe dera um filho.<sup>4</sup>

2 . BRAGA, Oswaldo Melo. *As edições de Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Benedicto de Sousa, 1930. 58 p.

3 . GONÇALVES, Adelto. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 217.

4 . Idem, p. 272.

Caberia perguntar se tais informações, surpreendentes para a massa de leitores, não correspondem a endosso de documentação também mitificada, em que pesem a magnitude e a seriedade das pesquisas de Gonçalves. De qualquer forma, o que está comprovado é que “Marília” e sua variante “Amarílis” são um nome poético utilizado na literatura anterior e contemporânea a Gonzaga. A essa comprovação gostaríamos de acrescentar os cinco primeiros sonetos das *Obras poéticas* do igualmente árcade Correia Garção.<sup>5</sup> Os sonetos são dedicados a uma dama real – com nome e sobrenome na dedicatória-título do primeiro soneto – chamada de “Marília” no corpo dos poemas. Portanto, julgamos que, ao se falar de “Marília” nos textos do inconfidente, não se deve remeter necessariamente a Dorotéia nem a qualquer mulher de identidade estabelecida. Mesmo nas composições em que o poeta se auto-identifica como “Doroteu”, a questão identitária permanece. Tratando-se de um pseudônimo de categoria academicista, não se sabe a partir de quando nem por quanto tempo Gonzaga o adotou. Por isso, cremos que o nome “Marília” deva ser tão-somente sinônimo de “mulher amada”, “noiva” e congêneres. Nesta última acepção aparece inclusive em *Cartas chilenas*, referindo-se, ao que tudo indica, a uma amásia do mesmo poeta e, depois, do governador Menezes. Por conseguinte, considerar “Marília” como pseudônimo apenas de “Maria Dorotéia Joaquina de Seixas” seria um equívoco histórico e um despropósito literário.

Registre-se, também, que o caso de Garção, por exemplo, é diferente sob esse aspecto. Nos sonetos mencionados, existem as dedicatórias explícitas: “À Sra. D. Maria Joaquina de Gusmão e Vasconcellos”, “À mesma Senhora”. Já no caso de Dorotéia, não há qualquer indicação des-

---

5 ∞ GARÇÃO, P.A. Corrêa. *Obras poéticas e oratórias*. Roma: Thyphographia dos Irmãos Centenari, 1888, pp. 1-6.



se teor. Note-se também a coincidência do nome de batismo de ambas as mulheres e, ainda, com o de Maria Joaquina Anselmo de Figueiredo, a tal que teria sido amante de Gonzaga e do governador Luís da Cunha Menezes. O casamento dela, feito às pressas com um alferes, é descrito na “Carta Décima Primeira” de *Cartas chilenas*, onde também recebe o nome de “Marília”.<sup>6</sup> Em conclusão, as três são Marias Joaquinas e, simultaneamente, Marílias.

O que impressiona os leitores de Gonzaga, em geral e de todos os tempos, não nos parece ser o discurso poético em si mesmo, mas o discurso histórico e o mítico amoroso que sucederam ao poético, vale dizer, na parte de Gonzaga predominou a História: o pedido à rainha de autorização para o casamento, a não realização das bodas, o frustrado plano de mudança para a Bahia, e a prisão; no lado de Dorotéia restou o Mito: o noivo perdido lhe trouxera a depressiva solteirice de apaixonada, ou a loucura desgrenhada, ou a prostituição vingativa, ou a beatice patológica, ou a frivolidade de novo relacionamento, ou uma união sem amor mas que lhe fez mãe, ou a morte aos oitenta e cinco anos, deixando testamento com uma cláusula secreta em que prevê recursos destinados à celebração de missas pela alma de Gonzaga. É o que se lê em trabalhos sobre o assunto. Da História, com agá maiúsculo, praticamente nada restou. Pelo que se escreveu sobre o destino de Dorotéia na pós-sedição, pode-se imaginar como a mulher se transformou na personagem mais importante do Setecentismo brasileiro. Não tanto por seu estatuto na literatura, mas pelo mistério de sua vida real, pelo desfecho trágico de seu noivado.

---

6  PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A poesia dos Inconfidentes – poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, pp. 885-87.

∞ REORIENTANDO QUESTÕES DE CARATER CRÍTICO-LITERÁRIO

Salvo raras exceções, a crítica e a historiografia literárias vêm-se empenhando em focalizar a lírica de Gonzaga preferencialmente pelo sentimento amoroso dedicado a uma rica adolescente e seu entorno, colando-se o imaginário desejável ao real hipotético. De alguma forma, ratifica-se o discurso extraliterário de encantamento e insegurança de um quarantão apaixonado por uma donzela de cabelos ora negros, ora loiros – inexplicavelmente – desprovida de fala própria em seu recato de menina-moça. Nesse enfoque se procura compatibilizar o real da vida – mais suposto que comprovado – com o imaginário da arte – mais mimético do que inventivo, segundo a normatização da Arcádia.

O acervo da análise crítico-interpretativa centraliza-se tematicamente no caminho percorrido por Cupido. Essa trilha começa nas criações do período em que o poeta viveu em Portugal, floreira-se nas alegrias do namoro com Dorotéia e acaba na infelicidade da prisão na Ilha das Cobras. Assim, a poesia do inconfidente tem sido vista nos termos do título – *Marília de Dirceu* – Marília pertencente a Dirceu, como a “narrativa” de um amor de ambientação indecisa e flutuante entre campo e salão, ou seja, entre pastoralismo e rococó. Essa “narrativa” se formata como uma sucessão de quadros repetitivos, com poucas variantes temáticas: a exaltação da beleza incomparável da mulher, danteana e petrarquista; a implacabilidade do tempo que esfria as artes de amar, climatizada em *carpe diem*; a expectativa de um matrimônio burguesmente feliz; a injustiça da prisão e, conseqüentemente, a saudade e o futuro incerto do casal.

O tom erudito e modernizante dessa lírica é dado pela “tralha mitológica”, usando a expressão de Antonio Candido.<sup>7</sup> E, perpassando por

7 ∞ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. I. São Paulo: Ed. Martins, 1959, p. 112.



tudo isso, destaca-se a mímese de poetas a quem Gonzaga tinha direito de imitar, como bom neoclássico. Afinal, era fácil o acesso às obras deles em Vila Rica: ou lhe pertenciam (veja-se a lista de seus bens seqüestrados)<sup>8</sup> ou tomava emprestado a amigos (veja-se a biblioteca do Cônego Luís Vieira da Silva, escrutinada por Eduardo Frieiro).<sup>9</sup>

Numa tentativa de ultrapassar essa orientação crítica, na década de 80 começamos a desenvolver uma pesquisa sobre o estatuto da “delegação poética” – para usar outra expressão de Candido aplicada à poética árcade – isto é, “a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício”.<sup>10</sup> Era a época áurea dos estudos comparados entre Mito e Literatura. Mostramos como em Gonzaga aquela “delegação” não se circunscreve a um pegureiro qualquer, mas a um pastor especial, o deus Apolo, fazendo de Marília a sua Dafne e, por que não, o seu Cupido adolescente e o seu Jacinto, num contexto andrógino. Em uma das muitas versões míticas do Apolo antigo, o deus trocou o Olimpo pela Tessália durante longo tempo, para ali ser pastor de gado, cuidando dos rebanhos de Admeto e vivendo feliz na convivência humana. Inicialmente punido à condição de pastor por Júpiter, Apolo gostou tanto da profissão que voltou a ela diversas vezes, voluntariamente, pois amava a companhia dos mortais. É o que dizem os versos da Lira XIV da Primeira Parte, na numeração da edição organizada e apresentada por Domício Proença Filho, a que estamos utilizando:

*Apolo já fugiu do céu brilhante,  
Já foi pastor de gado.*<sup>11</sup>

8  FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1957, p. 128.

9  Idem, pp. 9-82.

10  CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 55.

11  PROENÇA FILHO, Domício (org.). Op. cit., p. 597.

Devido ao trabalho do deus, a Tessália conheceu um período de tanta prosperidade e felicidade que causou a admiração dos pastores e a inveja de outros deuses.<sup>12</sup> Talvez tenha começado por aí o agenciamento ocidental do mito da Idade de Ouro, que tão bem será explorado por Gonzaga e que agora estamos pesquisando.

∞ O MITO DA IDADE DE OURO

Hoje, ampliando a pesquisa num clima de estudos culturais, observamos que as explicitações obsessivas de situações mitológicas nesse poeta, a ponto de Candido tê-las designado pejorativamente de “tralhas”, têm uma funcionalidade extraordinária. Elas ultrapassam o estatuto retórico-decorativo, como sempre foram divisadas, para iconizarem um comportamento literário sofisticado que expressava utopias sociais próprias de sua época. Gonzaga (talvez junto com outros árcades), ao travestir-se em Apolo e em outras divindades; ao transpor mitemas clássicos para suas musas inspiradoras, redesenha, com uma perspectiva cultural-narcísica, componentes do mito da Idade de Ouro, quando deuses e homens conviviam em simbiose. Eis a nossa proposta de releitura do Gonzaga inteiro, que aqui apenas delineamos.

Se, como observou Sergio Paulo Rouanet, na Ilustração “a história era o lugar da ignorância e do sofrimento”, mas “tinha também uma função libertadora”,<sup>13</sup> o poeta se inseriu nessa contradição. Viveu oscilante entre o Mito e a História contaminada pelo Mito. Por um lado, na vida real interferia na História, não só nas atividades de magistrado,

12 ∞ Cf. MALARD, Letícia. Gonzaga – o pastor Apolo. In: *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Comunicação, 1981, pp. 57-68.

13 ∞ ROUANET, Sergio Paulo. A Ilustração e o fim da História. *Tempo Brasileiro*, n.º 136, jan.-mar. 1999, p. 26.

como também pela participação proeminente na fracassada rebelião libertária; por outro lado, na prática da literatura, viajava pela Idade Áurea tirando partido de seu acervo mítico, pouco importando se adotando ou não a mimese da poesia com a qual o Arcadismo dialogava. Ora, o Mito é nada mais do que o não-lugar da História, sua face contracultural narcísica, onde se encena a completa realização do Desejo. Mas a História não é infensa ao Mito: Gonzaga sabia manter-se em equilíbrio.

Assim, o poeta-pastor árcaico se mostra ungido de atributos e atribuições divinos, incorpora-se narcisicamente em metamorfoses de divindades pagãs nos céus iluministas. Suas amadas-pastoras são alvo de idêntico tratamento. Dessa forma, a “delegação poética” não aconteceria mediante a transformação do poeta em mero pastor, mas em um guardador de rebanhos muito especial, em uma divindade humanizada, dourada pelo igualitarismo da Idade de Ouro redirecionado para o imaginário do século XVIII. Nesse imaginário, o igualitarismo ultrapassava a igualdade entre os homens sob a ótica do Direito, para atingir a uma igualdade maior, ou seja, entre deuses e homens – literais ou metafóricos. No gênero lírico, o Século reciclava inclusive diretivas do petrarquismo pela metáfora, aproximando divinos e humanos, ao passo que Petrarca os aproximava pela comparação. Por consequência, Gonzaga assumiu poeticamente a identidade não de um simples guardador de rebanhos, mas a do pastor Apolo, reinventando os clássicos antigos e modernos para agenciar o Mito da Idade de Ouro.

Na Lira IX da Primeira Parte, Dirceu-Apolo declara que tem as mãos atadas ao carro (do Sol) com fios de ouro, que são os cabelos da amada.<sup>14</sup> Em algumas liras, como a XII da Primeira Parte,<sup>15</sup> Dirceu

---

14  PROENÇA FILHO, Domício (org.). Op. cit., p. 586.

15  Idem, pp. 591-93.

desafia Amor e chega até a matá-lo, lembrando o Primeiro Ato de *Metamorfoses*, de Ovídio, que descreve os desafios de Apolo ao mesmo deus.<sup>16</sup> A releitura desse escritor por Gonzaga, quer em sentido literal, quer metafórico, auxilia a comprovar nossa tese. Em *Cartas chilenas*, na “Carta Décima” ele fala que vai ler algumas obras no seu “já roto, destroncado Ovídio”,<sup>17</sup> certamente referindo-se à situação de desgaste em que se encontrava o volume, de tanto lê-lo.

Em diversas composições o árcade pintou suas amadas como Dafne, a de cabelos também ramos de louro, e igualou-as a outras ninfas e deusas da Mitologia. No concurso de beleza entre Palas, Juno e Vênus, na Lira VII da Primeira Parte, Marília venceria, se concorresse – diz o poeta.<sup>18</sup> Na esteira do Petrarca de treze sonetos e outras quatro formas poéticas do *Canzoniere*, Gonzaga trabalha no estabelecimento de correspondências entre o poeta e Apolo, entre pastoras e Dafne.<sup>19</sup> Tanto Laura quanto Marília podem ser ícones de esquiva e de sofrimento amoroso para o amante, mas não mudam nem a qualidade nem a intensidade do amor. A temática do amor ferido e desesperançoso de Apolo por Dafne se espalhava pela identificação de poetas coitados, nas literaturas européias, chegando a muitos versos desse brasileiro aculturado na Europa.

Contudo, entendemos que a questão ultrapassa de muito o sentimento amoroso, feliz ou desgraçado, e vai desaguar na utopia da Idade de Ouro em sua versão iluminista, ou seja, a crítica social do século XVIII, o privilégio dado à Natureza em sentido lato. Tal crítica passa

16 ☞ O texto de *Metamorfoses*, de Ovídio, referenciado neste trabalho é o da edição Belles Lettres, Paris, 1957.

17 ☞ PROENÇA FILHO, Domício (org.). Op. cit., p. 869.

18 ☞ Idem, pp. 583-84.

19 ☞ Os sonetos são os de números: 5, 6, 29, 35, 37, 44, 49, 50, 159, 168, 221, 227, 229; as Sextinas são a I e a 2, e a Canção é a I.

pela Justiça – um dos pilares daquele mito – para se alcançar a completa felicidade. Na Justiça, é importante o homem que toma a divindade como modelo. E aí está o tom político do mito da Idade de Ouro, que recrudescer quando as sociedades se vêem em crise. O ilustrado Tomás Antônio Gonzaga o realizou em cinco vertentes. Na do lirismo amoroso, operou metamorfoses literárias artificialistas, em que iguala divindades e humanidades – outro pilar do mesmo mito, conforme vimos – como a perseguir a felicidade humana total. Na sátira – aceitando-se que seja o autor de *Cartas chilenas* – erigiu a Justiça como maior dom de um governante, pois a Justiça é a coluna de sustentação do Mito da Idade de Ouro. Na vida acadêmica, tinha apresentado uma tese sobre o direito natural, no bojo de uma postura iluminista de cultivar a Natureza em sentido amplo, nos vários campos do conhecimento e das artes.

Na “Introdução” ao *Tratado de direito natural*, declara que o “homem perdeu a justiça e a inocência com o pecado do primeiro pai”.<sup>20</sup> Essa é outra coluna de sustentação do mito, em sua versão cristã. A saída para a perda da Justiça foi, afirma Gonzaga, “pedindo o remédio de umas leis tais, que, estimulando aos bons e atemorizando os maus conciliassem entre todos a união e a paz.”<sup>21</sup> Na vida profissional, exerceu a ouvidoria a contento, nos termos em que a sociedade acanhada da Colônia o permitia, apesar de acusações de corrupção, inclusive benefícios à família da noiva Dorotéia.<sup>22</sup> Na vida política, foi figura proeminente da Inconfidência Mineira. Aí saiu por completo do Mito Clássico para entrar na História Moderna.

---

20  Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga, v. II: *Tratado de direito natural*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957, p. 16.

21  Idem, *ibidem*.

22  Cf. GONÇALVES, Adolto. Op. cit., pp. 205-6.

Não é gratuito o fato de, em momentos diversos de “delegação poética”, Dirceu afirmar “seguir os deuses”, cujo protótipo é a Lira XV da Primeira Parte.<sup>23</sup> E mais: propaga igualar-se a eles ou exceder-lhes no amor, bem como nas atividades-satélite do sentimento amoroso. Na Lira XI da Primeira Parte, ao cantar a amada, a sua voz humana se faz divina e supera as vozes de Anfion e Orfeu.<sup>24</sup> Nas populares líras I, da Primeira Parte,<sup>25</sup> e V, da Terceira,<sup>26</sup> Dirceu já se apresenta como um pastor especial. Como vimos em nosso ensaio anterior, essas líras têm versos clonados dos versos 505-514, do Livro I, de *Metamorfoses*, em que Apolo se dirige a Dafne para falar de sua peculiaridade de deus convertido em homem. Acrescente-se que, em Ovídio, Apolo é vencido por Amor, menino que mereceu todo o seu desprezo, tal como em Gonzaga, nas líras onde se declara derrotado por Cupido.

Na mencionada Lira I, Dirceu refere-se a suas posses, sua juventude, o respeito de que é objeto, o dom da música e do canto. Na referida Lira V, o poeta lembra a Marília sua condição de magistrado e sua coroa de louro. Nos versos ovidianos, Apolo evoca a Dafne para falar de seus domínios, do dom da profecia, da música, do canto, de atirador e da condição de inventor da Medicina. Em Ovídio, afirma Alain Moreau, Apolo reencontra essas suas funções antigas.<sup>27</sup> São retomadas por Gonzaga, indiciando a homologia homem-deus. Comparemos os trechos da identificação entre Apolo e Dirceu:

Em Ovídio, diz Apolo:

---

23 ∞ PROENÇA FILHO, Domício. Op. cit., pp. 598-599.

24 ∞ Idem, p. 589-91.

25 ∞ Idem, p. 573.

26 ∞ Idem, pp. 688-689.

27 ∞ MOREAU, Alain. Apolo antigo: sombra e luz. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 2000, p. 77.



*Ninfa, escuta.*

*Eu não sou um habitante da montanha,  
nem um pastor, um desses homens incultos  
que guardam os bois e os carneiros. (Traduzimos do francês)*

Na Lira I, fala Dirceu:

*Eu, Marília, não sou algum vaqueiro  
Que viva de guardar alheio gado,  
De toSCO trato, de expressões grosseiro,  
Dos frios gelos e dos sóis queimado.*

E na Lira V, diz Gonzaga:

*Pela ninfa, que jaz vertida em Louro,  
O grande Deus Apolo não delira?  
Jove, mudado em Touro,  
E já mudado em velha não suspira?  
Seguir aos Deuses nunca foi desdouro.*

A Lira I tem sido interpretada biograficamente, nos rumos que lhe foram dados por Rodrigues Lapa,<sup>28</sup> ou seja: aí o poeta se autopromove, elogia-se para afastar de Dorotéia e sua rica família a idéia da pobreza aliada à velhice do pretendente. Luís André Nepomuceno observa que os versos espelham a Bucólica II, de Virgílio, e que o “tema, originalmente inspirado em um idílio de Teócrito, seria, aliás, inúmeras vezes repetido na literatura pastoril.”<sup>29</sup> No entanto, nossa pesquisa se dirige

28  Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga, v. I. Op. cit., p. 94.

29  NEPOMUCENO, André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002, p. 205.

por outro rumo: se, na literatura clássica antiga, as divindades e os pastores podem ser tematizados em si mesmos, nos períodos posteriores caracterizados pela *imitatio*, o artificialismo desta opera a transformação: no Neoclassicismo, os poetas se incorporariam em pastores divinizados, transportando o bucolismo rústico dos antigos para a festa galante das Luzes. E mais: em diversas versões do Mito, Apolo presidia às musas e era consultado para tudo, inclusive na instituição de leis, na fundação de colônias e cidades.<sup>30</sup> Assim também era Gonzaga.

O mito de Apolo e Dafne se encontra relido na literatura europeia de todos os tempos. Da poesia ao teatro, passando pelo romance, ele se atualiza de modos diversos e em função do contexto social – da Antiguidade ao século XX. É a primeira fábula das eras do Universo que descreve o sentimento amoroso. Para Yves Giraud, especialista em Dafne, a ninfa deve toda a sua celebridade a Ovídio, tendo ele criado a vulgata do Mito. Com Boccaccio, a amada de Apolo se torna símbolo da glória que recompensa os poetas ou símbolo da atividade poética. Na tradição boccacciana, talvez conhecida através de outros autores, Gonzaga fez das líras a Marília sua glória recompensada, sua simbologia do fazer poético. Certamente foi ele o último poeta seduzido por Dafne. Retomando Giraud: a partir do século XVIII, ela perde seu poder de fascínio, como a maioria dos mitos antigos, pois a mitologia é desmistificada, tratada em forma de contos galantes ou ironizada. São raros os espíritos capazes de sentir, com um estremecimento sagrado, a presença misteriosa dos deuses.<sup>31</sup>

Creemos que Gonzaga não foi um desses espíritos. Pode-se vislumbrar nele certa desmistificação da mitologia, ao utilizá-la como recurso

30 ☞ LAMAS, Maria. *O mundo dos deuses e dos heróis*, v. I. Lisboa: Ed. Estampa, 1959, p. 330.

31 ☞ GIRAUD, Yves. Dafne. In: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Op. cit., pp. 203-11.

retórico de poesia galante que assinala para preocupações sociais de matizes utópicos. Os deuses e entidades olímpicas não são mais seres que pairam acima dos homens, determinando-lhes o destino. São indivíduos que se igualam aos mortais, nos termos da *aurea aetes* ovidiana, ressuscitada na Ilustração como ideal de felicidade através da prática da Justiça.

#### DAS LIRAS AS CARTAS

Se *Marília de Dirceu* é completamente oposto a *Cartas chilenas* quanto à temática, foi sobretudo graças a comparações estilístico-linguísticas na primeira metade do século passado que se chegou à conclusão tratar-se aquele conjunto de cartas satíricas como obra de mesmo autor. Outra comprovação seriam depoimentos nos *Autos de devassa*. Concordamos com os historiadores da Inconfidência Mineira no fato de que os Autos não são dignos de crédito em vários aspectos, porque os depoimentos foram tomados num clima de acusações mútuas, de salve-se-quem-puder.

Ainda que não haja elementos novos para qualquer mudança de perspectiva nem querendo reacender a polêmica, não saberíamos dizer até que ponto a atribuição de autoria fundamentada em análises comparativas de elementos discursivos do século XVIII possa ser definitiva. A homogeneidade do discurso poético árcade e seus procedimentos apropriativos merecem estudos mais amplos e com instrumentais da tecnologia do século XXI. Que o diga o nosso mestre Evanildo Bechara.

Entretanto, partindo-se do princípio de que estamos diante de um texto de Gonzaga, nosso interesse agora se volta para itens de sua função “premonitória”. Se, na lírica, vislumbramos o aceno para o mito da Idade de Ouro, a encarnação do poeta em Apolo, agora veremos como o autor foi capaz de “prever o futuro” nas *Cartas chilenas*, lembrando o

ciclo do Apolo profético e seus oráculos.<sup>32</sup> Obviamente as profecias são previsões, vale dizer, certos episódios do passado ou do presente são capazes de conjecturar o que virá a acontecer no futuro. A obra remete, também, à perseguição a um governo injusto, que denega a felicidade, nos termos do Mito da Idade de Ouro.

Num texto sobre essa obra, dissemos:

“Mais do que simples documento literário e crônica histórica de um anti-herói do despotismo esclarecido e sua corte de bajuladores, corruptos e apaniguados – a brejeira família do palácio – como se diz na abertura da IIª Carta, os versos de *Cartas chilenas* (1788-1789?) formatam com lucidez poética o espaço econômico, político e social que propiciou a Inconfidência. Tomás Antônio Gonzaga – o quase certo autor desses pasquins que se tinham feito públicos, para usar a expressão do depoimento de José Lourenço Ferreira transcrito nos *Autos da Devassa* (v. 2, p. 85) – [Gonzaga] dissemina por versos e entrelinhas prenúncios impressionantes da tragédia da qual ele próprio foi ator.”<sup>33</sup>

Ora, o quadro geral da Capitania se desenhava com formas propícias a uma rebelião. Assim, reafirme-se que os prenúncios nada têm de

32 ☞ Sobre as principais atribuições de Apolo, veja-se GRAZIANI, François. Apolo, o sol místico. In: *Dicionário de mitos literários*, cit., pp. 66-71.

33 ☞ MALARD, Letícia. Inconfidências: a lucidez das cartas. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 46, abr. 1999, p. 18. Ferreira depôs: “[...] pensava que sua Exa. [o Exmo. Sr. General] mandaria sair da Capitania o Des. Gonzaga, e isto por conta de um casamento, ou de uns pasquins que se tinham feito públicos.” *AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA*, v. 2. Brasília-Belo Horizonte: Câmara dos Deputados-Governo do Estado de Minas Gerais, 1976-1977, p. 85.

sobrenatural. Tão-somente agenciam o recurso poético do Apolo de Delfos. Nos *Autos* – e em que pese sua credibilidade, repetimos – a testemunha Afonseca Pestana declarou que “tinha ouvido dizer que já no tempo do governo do Excelentíssimo Senhor Luís da Cunha Menezes, o mesmo alferes [Tiradentes] andava com mania de falar em levantes nestas Minas.”<sup>34</sup> O inconfidente Padre Rolim afirmou que

“O Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire de Andrada [disse] que estava para se lançar a derrama, e que o povo se havia de opor [...]. Esta foi a primeira ocasião em que [...] teve idéia da intentada sublevação, que foi em vinte e um do mês de dezembro de mil setecentos e oitenta e oito.”<sup>35</sup>

É sabido que, dentre as razões econômicas da Inconfidência, dois fatos surgem como relevantes: as enormes dívidas dos contratadores ao fisco e as ameaças de cobrança dessas dívidas, a qualquer preço. Na acareação entre o padre Carlos Correia de Toledo e o cônego Luís Vieira da Silva lê-se que o movimento fora um levante de “uns poetas que analisavam a vida dos governadores”. Esta frase, que interpretamos como referente às *Cartas chilenas*, faz sentido pelo fato de que havia grandes devedores da Fazenda Real entre esses poetas e seus amigos.

Nas cartas, o autor retrata a violência e o terror da derrama de 1785, como a projetar aquela de 1789, que deflagraria o movimento e que foi suspensa, desarticulando-o. Gonzaga denuncia o sistema de cobrança do quinto, em que os pobres pagavam mais do que os ricos, sendo aqueles obrigados a se desfazer de bens afetivos, por preço ínfimo. Ainda assim,

---

34  Idem, v. I, p. 169.

35  Idem, v. 5, p. 345.

essa derrama de 1785 não satisfizera a ganância da Metrópole nem fora suficiente para pagar suas dívidas. Portanto, o autor dos “pasquins” que corriam de mão em mão incitava os leitores a resistir à nova derrama e a aderir aos rebeldes que contra ela lutariam. Apelava para a sensibilidade familiar dos homens, para a nobreza da causa do movimento, ao mencionar nos versos a cobrança de impostos recaindo nas mulheres, filhas e velhas mães de criação:

*Entraram nas comarcas os soldados  
e entraram a gemer os tristes povos.  
Uns tiram os brinquinhos das orelhas  
das filhas e mulheres; outros vendem  
as escravas, já velhas, que os criaram,  
por menos duas partes do seu preço.<sup>36</sup>*

Os “pasquins” se transformavam em severa advertência e excelente propaganda de prevenção do que estava para repetir-se e que deveria ser logo evitado, antes que fosse tarde:

*Então rirão aqueles que choraram,  
então talvez que chores, mas de balde,  
que suspiros e prantos nada lucram  
a quem os guarda para muito tarde.<sup>37</sup>*

Julgamos que a mais significativa premonição de Gonzaga aparece na “Carta Oitava”, ao configurar Joaquim Silvério dos Reis, aí denominado Silverino, como um protegido do governador corrupto, a quem *manda*

36 ∞ PROENÇA FILHO, Domicio (org.). Op. cit., p. 855.

37 ∞ Idem, p. 847.

*presentes mais dinheiro* – expressão repetida quatro vezes nessa carta – e recebe em troca o direito de praticar toda espécie de injustiça. O satírico acusa o futuro traidor:

*tu metes homens livres no teu tronco,  
tu mandas castigá-los, como negros;  
tu zombas da justiça, tu a prendes;*<sup>38</sup>

Segundo o dado histórico, Silvério, devedor de grossas somas ao erário por ocasião do frustrado levante, traiu os companheiros em troca da promessa de perdão das dívidas. A bem da verdade, Silvério jamais foi companheiro de alguém. Para Kenneth Maxwell, o objetivo principal da participação dele na Conspiração foi fugir ao pagamento da dívida através da denúncia e reclamar um prêmio por isso.<sup>39</sup> Mesmo aparecendo nas *Cartas chilenas* como indivíduo corrupto e merecedor de desconfiança, o coronel foi aceito pelas lideranças da Inconfidência. Isso é prova de que faltava um planejamento consistente no movimento, ou é mais um atestado de projeto político desorganizado, sem qualquer segurança interna, acolhedor de aventureiros que só queriam salvar a pele em relação ao fisco, e que se passavam por fiéis ao futuro Movimento.

Assim, a figura de Silvério deveria ser revista na História, pela leitura dessa literatura histórico-satírica. “Gonzaga, um dos líderes, antevia o traidor, já descrevendo-o como homem inteiramente voltado para o outro lado, interessadamente fiel ao Fanfarrão e ao poder que ele representava, além de seu protegido. Talvez por um erro de estratégia dos

38  Idem, p. 854.

39  MAXWELL, Kenneth. *A devassa da Devassa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 170.

inconfidentes, o grande devedor ficou sendo a raposa tomando conta do galinheiro. O resultado não poderia ser outro.”<sup>40</sup>

Já em tempo de concluir, citamos Domicio Proença Filho, na apresentação de *A poesia dos Inconfidentes* – único livro que reúne a poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto em edição crítica e comentada: “Senhores do verbo naquele amanhecer da pátria, eles fizeram História e fizeram Poesia. Por uma e por outra, imortalizaram-se.”<sup>41</sup>

---

40 ∞ MALARD, Letícia. *Inconfidências: a luz das cartas*, op. cit., p. 19.

41 ∞ PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *Op. cit.*, p. XI.



Johan Tobias Sergel (1740-1814)

*O Amor e Psiquê*, 1777

Mármore, alt. 159 cm

Nationalmuseum, Estocolmo.

# Cláudio Manuel da Costa: identidade e fontes textuais

☞ MELÂNIA SILVA DE AGUIAR

O objetivo desta exposição é apontar, a partir de fontes textuais da obra de Cláudio Manuel da Costa, aspectos pouco ou nada conhecidos de sua poética e de seu pensamento, em virtude da utilização exclusiva por seus leitores dos textos mais acessíveis do Poeta, nem sempre confiáveis. Este novo exame da obra só é possível hoje graças à reunião de extenso material, impresso ou não, que andava perdido ou esquecido nos arquivos. Além desse material, muitos textos publicados em revistas e livros esgotados dificilmente podiam ser consultados, tais os entraves que se colocavam ao interessado. Entendendo que o acesso facilitado a essas fontes seria o primeiro passo para um melhor conhecimento do Autor, buscamos localizar os textos esparsos, reunindo-os em livro, após uma longa e exaustiva pesquisa. O resultado foi a publicação em 1996 do volume *A poesia dos Inconfidentes* –

☞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Arcadismo* (Escola Mineira), em 5/8/2003.

*poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, que contou com a organização competente de Domicio Proença Filho.<sup>1</sup>

Sendo Cláudio admirado por uns enquanto poeta, criticado por outros enquanto homem político, interessa-nos aqui, particularmente, a questão da ideologia e da identidade do Autor tal como a percebemos em algumas das fontes textuais de sua obra. Acreditamos que o estudo das fontes possibilita outras leituras dessa personalidade controversa do Setecentos mineiro. Esta a nossa proposta.

De Cláudio sabe-se que foi advogado famoso, poeta consagrado e réu de majestade, suspeito de “inconfidência”, ou traição, como seus colegas de poesia e de ideais, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Preso aos sessenta anos em Vila Rica, num dos segredos da Casa do Contrato, foi encontrado morto dois dias depois de um depoimento visto pela posteridade como desastrado. Suicídio ou assassinato? Um enigma a mais dentre os tantos que povoam essa fase da nossa História.

Sabe-se ainda que, dos poetas eminentemente líricos do Arcadismo brasileiro, que viveram em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII (ou seja, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto), Cláudio Manuel tem precedência atestada ou reconhecida sob, pelo menos, cinco aspectos:

- I. precedência intelectual: é o poeta mais experiente dos três, funcionando para os outros dois, mais jovens, como uma espécie de conselheiro em matéria de poesia;<sup>2</sup>

---

1  Esta será a edição por nós utilizada na citação dos trechos de poemas aqui presentes: *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Org. Domicio Proença Filho; artigo, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar... [et al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

2  Gonzaga alude mais de uma vez a essa precedência intelectual de Cláudio. Veja-se seu depoimento nos *Autos da Devassa*, e ainda na Lira I, de *Marília de*

2. precedência histórico-literária: é o introdutor do Arcadismo no Brasil, fazendo editar em 1768, em Coimbra, *Obras*, marco na historiografia literária brasileira;<sup>3</sup>
3. precedência produtiva: é o autor de obra mais vasta, com maior número de títulos e de páginas, mesmo dentre os demais poetas do chamado “grupo mineiro”;<sup>4</sup>
4. precedência ideológica: é o escritor que primeiro e mais insistentemente em sua obra se mostrou comprometido com o destino da Capitania e os ideais iluministas;<sup>5</sup>
5. precedência da crise identitária: é o poeta que evidencia com maior clareza e intensidade o conflito do colonizado face à natureza e à cultura européias.<sup>6</sup>

Os aspectos apontados dão-nos idéia do que foi Cláudio Manuel da Costa e o que representou para nossa formação cultural. Mas apenas em parte.

---

*Dirceu* (Parte I): “Com tal destreza toco a sanfoninha,/ Que inveja até me tem o próprio Alceste”, sendo Alceste o pseudônimo de Cláudio Manuel da Costa. Rodrigues Lapa considera Cláudio “o censor qualificado das poesias de Dirceu”. (In: Gonzaga, Tomás Antônio. *Poesias/Cartas chilenas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957).

3 ☞ Quase 30 anos depois sairia a primeira parte de *Marília de Dirceu* (1792); os poemas reunidos de Alvarenga Peixoto só seriam publicados depois da sua morte.

4 ☞ Para se ter uma idéia, veja-se o volume de *A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*, acima citado. A obra de Cláudio ocupa, com as notas, cerca de 500 páginas; a de Gonzaga, aproximadamente, 320; a de Alvarenga, de que certamente se perdeu uma parte, 30 páginas.

5 ☞ Registra-se esse comprometimento em Cláudio desde 1768. Vale a pena lembrar que é, dos três, o único nascido em Minas Gerais. Tomás Antônio Gonzaga é natural do Porto e Inácio José de Alvarenga Peixoto, do Rio de Janeiro.

6 ☞ E aqui estou levando em conta também os demais poetas do chamado “grupo mineiro”, expressão com que se designam os poetas árcades nascidos em Minas Gerais ou que fizeram sua obra mais representativa em Minas.



Nos estudos sobre a subjetividade, entre os fatores que funcionam como referências ou como esteios da nossa identidade, considerados “âncoras da alma”, merecem relevo especial o território, a língua, a comunidade e os costumes ou modos de vida herdados. Se um desses fatores é abalado, ou suprimido, a identidade, ou a idéia que dela formamos, desestabiliza-se. Ainda nos debates recentes sobre as noções de sujeito em sua relação com a linguagem, vem sendo questionado o princípio da identidade como algo fechado e pronto, contrariamente à noção de sujeito caracterizado pela complexidade e orientado para a instabilidade, a descontinuidade, o não fechamento, o provisório. A literatura de ficção tem dado mostras da busca recorrente, pela voz discursiva, de elementos de ancoragem da identidade, verdadeiros ou não. Essa voz discursiva, sendo do narrador textual, pode conter, e muitas vezes contém, disfarçada ou explicitamente a voz ou as vozes do autor, do ser de carne e osso, múltiplo e complexo, com suas crenças e ideais. E, com frequência, no texto literário a questão da identidade do “si mesmo” como unidade a ser recuperada ganha destaque na figura do exilado, em suas diferentes formas (o estrangeiro, o viajante, o migrante, etc.).<sup>7</sup>

Alguns estudiosos de Cláudio de meados do século passado, vendo em sua poesia uma projeção dos próprios conflitos pessoais, consideraram que as células dramáticas que se acham na base de sua poesia concentram-se nos desencontros amorosos (o Poeta lamenta reiteradamente a indiferença e a ingratidão da amada); na sensação de fragilidade e inoperância diante dos rigores da sorte (a Fortuna está sempre reservando

7  Veja-se a propósito o ensaio “Língua, linguagem e identidade em questão”, de Inês Signorini. In SIGNORINI, Inês (Org.). *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1998.

desgraças ao Poeta); na sensação de estranhamento, de exílio (mesmo estando o Poeta na própria terra), de desenraizamento, origem e causa de intenso conflito de identidade. Soares Amora, por exemplo, fala dos “dramas”, em Cláudio, da “não correspondência amorosa”, “do deserddado da sorte” e “do desterrado”.<sup>8</sup>

Em Cláudio, a presença do território, leia-se Minas Gerais, e da tradição cultural herdada, em choque com valores adquiridos já na fase adulta, ganham acento de grande complexidade, sendo elemento decisivo na análise de seu texto poético, ora propenso ao apelo aos valores locais, ora em franca oposição a esses valores e a esse apelo. Essa “mirada estrábica”, como classifica o escritor argentino Ricardo Piglia a condição do escritor dividido entre a cultura do colonizador e a sua própria, manifesta-se em Cláudio com maior ou menor intensidade, de acordo com o momento vivido.

Se analisarmos sua extensa obra poética, não como um bloco estático, imutável no tempo, mas procurando observar os desdobramentos dessa obra num período de aproximadamente 40 anos de exercício poético contínuo, percebemos que o Cláudio dos últimos poemas não se confunde com o poeta barroco da primeira fase, nem com o poeta assumidamente árcade da segunda, quase sempre saudoso da natureza e do ambiente cultural vivido em Portugal. Na fase mais madura, o que se vê é um poeta menos preocupado com a poética ou a modernidade literária e mais próximo ideologicamente de sua gente, claramente sensível aos anseios de seus conterrâneos, então sujeitos ao duro jugo da metrópole portuguesa. Somente acompanhando esses desdobramentos, poderemos de algum modo situar o homem e o poeta, ainda que sempre de forma provisória e incompleta.

8 ☞ Veja-se AMORA, Antônio Soares. Introdução. In: Costa, Cláudio Manuel da. *Obras*. Bertrand, 1959.



Os primeiros poemas do Autor, de que se tem notícia, são os do tempo em que estive em Portugal, entre 1749 e 1753, como estudante de Cânones na Universidade de Coimbra. Esses poemas andaram esquecidos em arquivos portugueses e deles só se tinha notícia pelos nomes. Em 1973, Rodrigues Lapa localizou dois desses poemas na Biblioteca de Coimbra: o *Culto métrico* e o *Munúsculo métrico*. Por deferência do ilustre filólogo português, de quem fui aluna quando o mestre esteve em Belo Horizonte fazendo suas pesquisas sobre o Setecentos mineiro, pude publicar esses poemas em primeira mão, como apêndice de minha tese de Doutorado.<sup>9</sup> São poemas de circunstância, laudatórios e de diretriz francamente barroca.

De volta ao Brasil, Cláudio, em 1768, daria à publicação o livro que o tornaria conhecido e respeitado, *Obras*, adotando aqui o pseudônimo poético de Glauceste Satúrnio.

O poema *Vila Rica*, concluído em 1773, só seria publicado em 1839, portanto 50 anos depois da morte do Poeta. Entre essas duas produções da lavra poética de Cláudio, *Obras* e *Vila Rica*, e mesmo depois, outras existiram, mas só mais recentemente vieram a público.<sup>10</sup>

A historiografia literária brasileira habituou-se a considerar as obras conhecidas e divulgadas de Cláudio Manuel da Costa, ou seja, *Obras* e

9  A tese, intitulada *O jogo de oposições na poesia de Cláudio Manuel da Costa*, foi defendida na UFMG, em 1973.

10  Pode-se dividir a obra poética de Cláudio Manuel da Costa em três fases bem características: Fase 1: Poemas de raiz nitidamente barroca, escritos nos tempos de estudante de Cânones em Coimbra (*Culto métrico*; *Munúsculo métrico*; *Números harmônicos*; *Labirinto de amor*); Fase 2: Poemas escritos em Portugal ou no Brasil, sob os influxos do Arcadismo, e publicados em 1768 (*Obras*); Fase 3: Poemas escritos na fase madura, em *Vila Rica*, estando o Poeta menos condicionado pelas diretrizes estéticas do tempo (de 1768 em diante: *O Parnaso obsequioso* e *obras poéticas*, *Vila Rica*, *Poesias manuscritas*).

o poema épico *Vila Rica*, como expressões emblemáticas de seu pensamento. Na primeira, *Obras*, os historiadores ressaltaram, da parte do Poeta, a valorização extremada do ambiente europeu e a nostalgia do colonizado que, estando em Vila Rica, suspira pelas ninfas do Tejo e do Mondego.<sup>11</sup> No poema *Vila Rica*, apontaram sobretudo o aspecto conservador e compromissado com o modelo político português.<sup>12</sup> Na verdade, bem analisados, o que se vê nos poemas das *Obras* é uma divisão interna, uma ambivalência de sentimentos que tende a atenuar-se ou a desaparecer, como veremos, em obras posteriores. No poema *Vila Rica*, por outro lado, a lição dos manuscritos recentemente cotejados entre si indica feições bem distintas do pensamento expresso no texto que a tradição editorial consagrou. Assim, pode-se dizer que a descoberta de novas fontes textuais e a reunião de obras esparsas trouxeram outras possibilidades de compreensão do Poeta e do complexo tecido histórico colonial.



Uma das questões que se coloca com relação à obra dos nossos árcades “inconfidentes” é a quase ausência de marcas “políticas” mais avançadas em seus textos. Mesmo nos textos não líricos, como nas *Car-*

---

11 ☞ Veja-se o Soneto LXXXVI, das *Obras*: Enfim te hei de deixar, doce corrente / Do claro, do suavíssimo Mondego, / Hei de deixar-te enfim, e um novo pego / Formará de meu pranto a cópia ardente. // De ti me apartarei; mas bem que ausente, / Desta lira serás eterno emprego, / E quanto influxo hoje a dever-te chego, / Pagará de meu peito a voz cadente. // Das Ninfas, que na fresca, amena estância / Das tuas margens úmidas ouvia, / Eu terei sempre n'alma a consonância; // Desde o prazo funesto deste dia, / Serão fiscais eternos da minha ânsia / As memórias da tua companhia. // (p. 85)

12 ☞ Não vamos falar aqui, pela extensão do tema, das críticas ao depoimento do réu, nos episódios da Conjuração Mineira, como se vê nos *Autos da Devassa*.

*tas chilenas*, de Gonzaga, tem-se ressaltado a tendência “conservadora”; em Alvarenga Peixoto, abre-se exceção para o “Canto genetiáico”, onde o Poeta exalta os nascidos na terra, de tanto valor quanto os maiores de Portugal; em Cláudio, enfatiza-se o poeta áulico, louvaminheiro, que busca agradar os poderosos. Sem nos determos aqui nos dois primeiros poetas, Gonzaga e Alvarenga, vejamos como se dá essa questão em Cláudio.

Em 1768, estando já o Poeta em Vila Rica, gozando do respeito que lhe merecem os dotes de advogado e de poeta reconhecido, chega a Minas o recém-nomeado Governador e Capitão General da Capitania, D. José Luís de Meneses, o Conde de Valadares. Cláudio homenageia então o novo governador em duas oportunidades. Na primeira, que se deu em 4 de setembro desse ano, festejando a posse do Governador, o Poeta escreveu e recitou, “na Academia que se juntou na Sala do Ilmo. e Exmo. Sr. D. José Luís de Meneses”, uma série de poemas encomiásticos. Ao lado dos louvores às qualidades do novo mandatário, Cláudio descreve o estado lastimável em que se encontra a Capitania, aqui retratada como uma “Nau soçobrada”. Na segunda ocasião, em 5 de dezembro do mesmo ano, no aniversário do Conde, foi representado o “drama” (aqui no sentido que tinha à época), “para se recitar em Música”, *O Parnaso Obsequioso*, escrito por Cláudio para a ocasião. Também aqui, como no conjunto de poemas anteriores, os elogios ao Conde se misturam com a previsão de dias luminosos para a nova Minas, ou de uma Idade de Ouro, nos dois sentidos da expressão: volta à mitológica era de ouro grega e volta a uma era de ouro abundante.

Esses dois conjuntos, os poemas e o drama, desconhecidos até inícios do século passado, foram publicados pela primeira vez em 1931, por Caio de Melo Franco, a partir de manuscritos localizados por ele em Paris. A obra teve circulação restrita e está há muito esgotada. Na edição

que preparamos da poesia completa de Cláudio Manuel da Costa (1996), foram reeditados esses dois blocos que, a nosso ver, contribuem para o traçado de uma evolução ideológica do Poeta.

No primeiro conjunto de poemas, Minas, que nessa época está sujeita a pesados impostos não obstante o esgotamento de seus veios auríferos, é bem, como a vê o Poeta, uma “Nau soçobrada” e, na sua avaliação, acaba de encontrar o Piloto pródigo que vai guiá-la com mão firme a porto seguro. Dirá o Poeta, dirigindo-se ao Rei:

*Ao mal seguro lenho,  
Que as crespas ondas de Netuno corta,  
A quem, ó Rei, mais do que a ti importa,  
Que mísero despenho  
Lhe evites, nesse instante em que se teme  
Que a quilha rompa, e despedace o leme? [...]*

*Acode a socorrê-lo,  
Dando-lhe, ó Rei, um pródigo Piloto;  
E o leme em parte são, em parte roto,  
Ao eficaz desvelo  
Da destra mão de quem se o peso fie,  
Ao demandado porto o leve, e guie. [...] (p. 331)*

Em estratégia retórica que nada mais faz do que compromissar o novo governador com os rumos políticos e econômicos da Capitania, o Poeta vaticina a volta, tal como nos primeiros tempos, da abundância do ouro, perto do qual as pedras preciosas, outra das riquezas da terra, serão “tosco ornamento”:

*Do coral arrancado  
Verde, negros Tritões tecendo a amarra,  
Prender verás na deleitosa Barra*



*O peso desejado;  
Do seio vomitando mais profundo  
As ricas cópias do dourado mundo.*

*O topázio precioso,  
A safira, o crisólito, o diamante,  
Entre a abundância do metal brilhante,*

*Ao Trono majestoso,  
À púrpura, ao diadema, eu te asseguro,  
Serão tosco ornamento, esmalte escuro. [...] (p. 333)*

E, fechando o poema, o Poeta reforça a fé em Luís, o “Nauta esperto”!

Outras composições, com previsões idênticas, otimistas, integram o conjunto desses poemas. Um deles, entretanto, merece atenção particular pelo que encerra de mudança ideológica, embutida na mudança estética que o Poeta prevê para sua obra. Veja-se como, no trecho que se segue, o Poeta se desculpa por sua fidelidade, no passado, ao modelo estético recebido em Portugal, metaforizado na figura das Ninfas do Mondego e do Tejo. Ainda que persista o louvor ao Conde, o que se destaca é a declaração de fidelidade às Ninfas do Ribeirão do Carmo, rio de sua terra, Mariana, aquelas mesmas Ninfas que ele desprezara em fase anterior:

*Ninfas do pátrio Rio, eu tenho pejo  
Que ingrato me acuseis vós outras, quando  
Virdes que em meu auxílio ando invocando  
As Ninfas do Mondego, ou as do Tejo.*

*Convosco um eco ao Mundo dar desejo  
Maior que o bom Camões; ele cantando*

*O valor com que os mares vai cortando,  
Ao Gama lhe ganhou nome sobejo. [...] (p. 337)*

O *Parnaso obsequioso*, na mesma tecla dos poemas recitados na posse do novo Governador, reforça, como dissemos, o pedido de socorro ao Conde, embrulhada a reivindicação no manto envolvente do elogio sedutor, que nada mais é do que uma estratégia inteligente para atingir os fins pretendidos, ou seja, providências em benefício da Capitania. Com a chegada do Governador, as carregadas frotas (nos versos do Poeta) encherão os portos de riquezas, a Terra pródiga fará brotar “o diamante, a safira, o ouro, a prata”, o Lobo e a Ovelha dos tempos mitológicos pastarão em harmonia, os campos se cobrirão de ramas e espigas, os rios serão de leite e mel. Pela voz dos deuses, no coro de deidades que se forma, o futuro utópico antevisto já é presente (“tudo é delícia / na opulenta região das áureas Minas;”) e em tudo semelhante a uma outra era, passada, de felicidade perfeita.

#### APOLO

*Esta a idade em que o Lobo  
Pastava entre as Ovelhas; esta a idade,  
Em que a Terra, sem pródiga fadiga,  
Brotava a rama, e produzia a espiga;*

#### MERCÚRIO

*Esta a idade em que os rios  
Eram de mel, e eram de leite os lagos,  
Em que desconhecia o peito humano  
Tudo o que era traição, perfídia, engano. (pp. 318-319)*



Como se pode, pois, observar, o poeta da fase barroca, ou o arcadista assumido das *Obras* (apesar das marcas barrocas também aí), aparece, nesses poemas, renovado. Ainda que a subordinação ao Rei esteja clara, o que ressalta aqui é o ilustrado desejoso de progresso, envolvido com as causas sociais e econômicas de sua gente. O poeta que louva é ainda o que vai dando notícia da real e penosa situação da Capitania e conquistando adeptos para sua causa. Configura-se aqui o que Alfredo Bosi chamou de “as duas caras do vassalo ilustrado”: ideologicamente moderno, mas subordinado às leis do Reino e certamente receoso do olho da metrópole.<sup>13</sup> No discurso ambivalente de Cláudio, em que a vassalagem se evidencia na cordialidade com que se dirige ao novo mandatário real, mostra-se também a face reivindicadora do ilustrado, insinuando, senão exigindo, na antecipação imaginosa de dias melhores, as medidas necessárias para tornar o sonho realidade.

Esse compromisso com a terra e seu destino pode ser visto ainda nas fontes textuais do poema *Vila Rica*, escrito (ou pelo menos concluído) em 1773, cinco anos depois de *O Parnaso Obsequioso*. Esse poema, como se viu, só veio a ser publicado na íntegra em 1839, em Ouro Preto (nome então recente da antiga Vila Rica), sendo, portanto, obra póstuma. A edição do poema não teve o acompanhamento do Autor, e não contou com um manuscrito saído de sua mão, o que explica em parte os erros grosseiros, certamente de transcrição do poema. Mas, fato ainda da maior relevância é a omissão no Canto V do poema, nessa e nas demais edições que se seguiram, de 84 versos que se encontram em um dos manuscritos existente na Biblioteca Nacional de Lisboa, e ausentes nos demais manuscritos do poema. Na pesquisa que fizemos foram localizados dez manuscritos do *Vila Rica*, entre Brasil, França e Portu-

13 — Veja-se “As sombras das Luzes na condição colonial”. In BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 90.

gal.<sup>14</sup> O minucioso cotejo entre esses dez manuscritos não só evidenciou que o códice de Lisboa, apresentando menos incorreções, era supostamente mais fiel ao original, infelizmente perdido, como ainda continha um trecho (ou seja os 84 versos a mais) de conteúdo ideológico explosivo. É bem verdade que a passagem, revestida de ambigüidade, não indica uma tomada de posição aberta (e, dadas as condições da época, certamente posição suicida), contra a política dominante, mas expressa uma defesa da liberdade e uma crítica aos regimes de força que certamente não têm nada de conservadoras. Esse manuscrito, em bom estado de conservação, encadernado com esmero, ademais belíssimo, traz na folha de rosto o nome do Conde de Cavaleiros, ou seja, D. Rodrigo José de Meneses, governador de Minas de 1780 a 1784, com quem os poetas inconfidentes mantiveram muito boas relações de amizade, e a quem Cláudio teria oferecido esse exemplar especial. Certamente, ao voltar para Portugal, o Conde levou consigo o manuscrito, preservando-o dos olhos e alcance da censura. Somente por essa razão pode-se explicar a supressão dos versos mencionados nas cópias que se fizeram do poema, supressão que poderá ter sido levada a cabo pelo próprio Poeta, temeroso de represálias. E possivelmente pela mesma razão Cláudio não tenha se animado a publicar o poema, onde narra em dez cantos as origens de Vila Rica até sua fundação. A defesa dos ideais libertários, ao lado dos louvores aos paulistas que desbravaram as terras inóspitas das Minas e aos emissários reais, soaria estranha e incoerente, se o Poeta não usasse de estratégia discursiva que o isenta de responsabilidade maior. As palavras, “subversivas” para a época, são proferidas pela boca de um “vilão”, Francisco, que incita a resistência à comitiva enviada pelo Rei.

14 ∞ Cinco na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; dois no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; um no Arquivo Público Mineiro; um na Biblioteca de Sainte-Geneviève, em Paris; um na Biblioteca Nacional de Lisboa.



A certa altura, dirá o rebelde, na tentativa de conquistar mais adeptos para sua causa:

[...] *Não é novo*

*Viver sem leis, e sem domínio um povo;*

*Nações inteiras têm calcado a terra*

*Sem adorar a mão que o Cetro aferra;* (p. 402)

E ainda:

*Que tormento maior a um livre peito*

*Que a um homem, a um igual viver sujeito?*

*A liberdade a todos é comua;*

*Ninguém tão louco renuncia à sua.* (p. 403)

Pode-se ver aí de novo, nessa voz discursiva que, expressando as crenças do Poeta, nasce da boca de um rebelde “infame”, como o qualifica o Autor, uma artimanha engenhosa para, de forma velada, sem assumir diretamente a responsabilidade pela defesa ardente da liberdade, plantar as idéias novas que começariam a povoar o sonho dos futuros inconfidentes.<sup>15</sup> Só uma fonte textual manuscrita, menos contaminada por adulterações posteriores, poderia nos mostrar esse outro lado da fisionomia intelectual do Poeta, até pouco tempo ignorada. Por esse exemplo, pode-se imaginar quanto se perdeu de nossas fontes textuais do setecentos, nem sempre devido à incúria, como é de

15 Também Basílio da Gama, no poema *Uruguai*, tece um discurso convincente sobre a liberdade, só que pela boca dos índios Cacambo e Sepé, heróis, apesar de tudo.

praxe afirmar, mas também pela repressão ideológica, que terá levado a uma voluntária destruição ou adulteração de documentos.

Mas não só os textos que deixam ver ou entrever as posturas político-ideológicas de Cláudio têm sofrido adulterações ou omissões. “Aquele que enfermou de desgraçado”, como às vezes o Poeta é lembrado, sofreu ainda saques em outras porções de sua obra. Refiro-me aqui particularmente a um grupo de poemas cuja autoria tem sido problematizada por estudiosos do Setecentos mineiro. Trata-se de seis poemas que figuram na terceira parte das edições de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga; destes seis, três, pelo menos, são comprovadamente de Cláudio Manuel da Costa, como atestam algumas das fontes manuscritas por nós compulsadas no Brasil e em Portugal. Sem dúvida, houve uma inclusão equivocada (se não tendenciosa), desses poemas na obra de Gonzaga, visando essa atribuição de autoria, sobretudo, ao interesse comercial das primeiras casas editoras do livro. Gonzaga, já falecido em Moçambique na época da publicação dessa terceira parte, certamente não teve responsabilidade alguma na fase preparatória dos originais.

Como se sabe, o famoso livro de Tomás Antônio Gonzaga, constituído de três partes, inicialmente não foi publicado na íntegra. A primeira parte foi publicada em 1792, em Lisboa, contendo poemas escritos sobretudo em Vila Rica, tempos felizes em que o ouvidor quarentão se preparava para as bodas com Maria Dorotéia, ou Marília, pseudônimo que dá título ao livro. Na época da publicação, Gonzaga, que, segundo consta, teria enviado a Lisboa, ainda de Vila Rica, os originais dessa primeira parte, aguardava julgamento, na prisão da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, enredado que estava nos episódios da Conjuração Mineira. A segunda parte, certamente a mais densa, contendo poemas escritos na prisão, em que a humilhação e a saudade dos tempos felizes com Marília assumem tons de alta emoção poética,



somente saiu sete anos depois da primeira, portanto em 1799, estando o Poeta já no exílio em Moçambique. Esta segunda parte teve sucesso estrondoso, o que explica o ânimo dos editores em lançar logo no ano seguinte uma terceira parte, saída, pois, em 1800. A terceira parte desta edição de 1800, com poemas de datação imprecisa em sua maioria, era falsa, conforme se comprovou pouco mais tarde, entre outras coisas pela má qualidade dos poemas. Uma nova edição, em 1812, agora da Impressão Régia de Lisboa, lançaria uma outra terceira parte, esta, sim, tida como autêntica e baseada, supostamente, em fontes fidedignas. As edições posteriores só foram repetindo essa edição de 1812, que parecia de fato digna de fé. Isto, há quase duzentos anos é assim. Mas algumas dúvidas foram se instalando com relação a poemas dessa parte.

Rodrigues Lapa, em sua edição de *Marília de Dirceu*, de 1957 (MEC/Instituto Nacional do Livro), na dúvida sobre a autoria de alguns poemas dessa terceira parte, no que já tinha sido precedido por Manuel Bandeira e Sud Menucci, colocou em Apêndice quatro desses poemas e, com observações sobretudo de ordem estilística, excluiu dois deles de sua edição, dizendo que deveriam ser mesmo de Cláudio. Os quatro poemas postos em Apêndice são: “Sombras ilustres dos varões famosos” (soneto); “Ergue-te, ó pedra, e desde a margem fria” (soneto); “Dês que vi, formosa Elvira” (canção) e “Já vou tocando, ó Lício” (ode). Os dois poemas excluídos são “As moles asas a bater começa” (soneto) e “Se entre as louras areias/ Do meu Jaquinhonha” (ode).

De fato, os poemas “As moles asas a bater começa” e “Sombras ilustres dos varões famosos”, presentes em *Marília de Dirceu*, figuram também entre as obras de Cláudio no segundo volume da edição de 1903, de João Ribeiro, no conjunto final a que ele dá o nome de Poesias Inéditas. Essa coincidência de autorias suscitou entre os estu-

diosos a dúvida quanto à verdadeira origem autoral. João Ribeiro, parece que não despertado para essa coincidência, informa em sua edição que, na publicação desse novo conjunto de poemas, se baseara em sua maior parte em Ramiz Galvão, que os teria publicado pela primeira vez na Revista Brasileira, tomo II, em 1895.

A tese de que sejam mesmo de Cláudio pelo menos três dos seis poemas questionados por Rodrigues Lapa reforça-se pela localização de três códices por nós examinados: primeiro, o manuscrito que teria servido a Ramiz Galvão para sua publicação (tendo pertencido ao Clube Literário de Mariana, encontra-se hoje em Belo Horizonte, sendo de propriedade da Família Muzzi); além desse, dois outros códices por nós consultados na Biblioteca Nacional de Lisboa, um de 1786, “Coleção de sonetos sérios que se não acham impressos, extraídos dos manuscritos antigos e modernos” (ms. 8610); outro, de inícios do século XIX, que recebeu na Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional, de Lisboa, o nome de *Manual de Obras*, atribuído a Cláudio Manuel da Costa e contendo na maioria das composições as iniciais C.M.C. No manuscrito de Mariana, encontram-se de fato os dois sonetos acima citados: “As moles asas a bater começa” e “Sombras ilustres de varões famosos”. No manuscrito “Coleção de sonetos sérios [...]” encontra-se igualmente o soneto “As moles asas a bater começa”, confirmando duplamente a autoria. A ode “Já vou tocando, ó Lício” (ou “Imitando o sonho de Cipião”) encontra-se no *Manual de Obras*, certificando a suspeita inicial de Lapa.

Do exposto, pode-se concluir que os questionamentos feitos à terceira parte de *Marília de Dirceu* têm sua razão de ser; a análise de novas fontes textuais disponibilizadas evidencia a precariedade de argumentos a favor da atribuição a Gonzaga da autoria de alguns dos poemas dessa terceira parte, já de si tão questionada, e impõe critérios novos para futuras edições do livro.



Tenho consciência da responsabilidade dessa afirmação, que desautoriza toda uma tradição editorial, que vem publicando o livro de Tomás Antônio Gonzaga, com essa famosa terceira parte, tida como autêntica, há quase 200 anos. Entretanto, o silêncio diante de tantas evidências seria, além de leviano, injusto para com um poeta que, injustiçado em vida, o continuaria a ser depois de morto.<sup>16</sup>

Poderíamos trazer aqui, na tentativa de esgotar o assunto, outras fontes textuais da obra de Cláudio Manuel da Costa, mas o assunto é por demais vasto. Lembramos, como curiosidade, os oito sonetos presentes no manuscrito das *Obras*, existente na Torre do Tombo, e riscados, possivelmente pela censura, que os banuiu da edição de 1768. Teriam sido riscados pelo próprio Poeta? Por algum censor? Que tipo de censura prevaleceu? Razões de ordem moral? De estética? Só nos resta fazer suposições.

Para se ter conhecimento mais preciso das fontes textuais da obra do Poeta (e delas nos servimos, em sua maior parte, na edição de *A poesia dos Inconfidentes*, de 1996), veja-se o quadro:

16  Devo dizer que eu mesma, tendo preparado em 1992 uma edição do bicentenário de publicação de *Marília de Dirceu* (Rio de Janeiro: Garnier; Belo Horizonte: Vila Rica), por desconhecer essas fontes textuais, mantive os poemas em questão. Certamente, se eu fosse preparar uma outra edição, seria diferente. Tranquilamente eu excluiria esses poemas da terceira parte da obra. A belíssima edição da Academia Brasileira de Letras, organizada por Sergio Pachá, os inclui também, mas acho que daqui para frente seria o caso de se fazer uma revisão em relação a esses poemas.

## FONTES TEXTUAIS

### Obra conhecida de Cláudio Manuel da Costa<sup>17</sup>

	Texto-base	Outras fontes
<b>OBRAS</b>	Edição de 1768 ( <i>princeps</i> )	Ms. - Cód. 2113, da Mesa Censória da Torre do Tombo Ms. - Cód. a39, B.M. São Paulo ("Epicédio" ao Conde de Bobadela)
<b>O PARNASO OBSEQUIOSO E OBRAS POÉTICAS</b>	Manuscrito (IEPHA) (1931)	<i>O inconfidente Cláudio Manuel Costa</i>
<b>VILA RICA</b>	Manuscrito - Cód. 6799, B.N. Lisboa	Mss. da B.N. do Rio de Janeiro; do Arquivo Público Mineiro; do IHGB; da Biblioteca Sainte Geneviève, de Paris. Edições de 1839, 1897, 1969
<b>CULTO MÉTRICO</b>	Edição de 1749 ( <i>princeps</i> ) vol. 374, n.º 5936, Biblioteca da Un. de Coimbra	
<b>MUNÚSCULO MÉTRICO</b>	Edição de 1751 ( <i>princeps</i> ) vol. 254, n.º 4231, Biblioteca da Un. de Coimbra	
<b>EPICÉDIO OBRAS: Sonetos inéditos POESIAS MANUSCRITAS</b>	Edição de 1753 ( <i>princeps</i> ) Manuscrito - Cód. 2113 da Mesa Censória da Torre do Tombo Manuscrito Família Muzzi (Clube Literário de Mariana)	Ms. - Cód. 8610, Biblioteca Nacional de Lisboa (avulsos)

17  A edição de João Ribeiro, de 1903, em dois volumes, regista tão-somente *Obras*, o poema *Vila Rica*, composições do manuscrito de Mariana (*Poesias manuscritas [...]*), e mais três poemas avulsos: "Épicédio", "Saudação à Arcádia Ultramarina" e "Ode ao sepulcro de Alexandre Magno".



<b>MANUAL DE OBRAS</b>	Manuscrito - Cód. 11438, Biblioteca Nacional de Lisboa	
<b>ARTAXERXE</b>	Manuscrito do Arquivo de Música	VII <i>Anuário do Museu da</i> <i>da Cúria Metropolitana de</i> <i>Mariana</i> <i>Inconfidência</i> (1984)
<b>DEMOFOONTE</b>	Manuscrito do Arquivo de Música	VIII <i>Anuário do Museu da</i> <i>da Cúria Metropolitana de</i> <i>Mariana</i> <i>Inconfidência</i> (1990)



Encerro aqui esta breve exposição sobre algumas das questões que a pesquisa das fontes textuais de Cláudio Manuel da Costa suscitou e sobre os resultados a que pude chegar. Resumindo-os, creio poder afirmar, em termos objetivos:

- A obra de Cláudio Manuel da Costa, vista à luz de fontes textuais recentemente localizadas ou reunidas, evidencia da parte do Poeta uma complexidade e um amadurecimento ideológico maior do que até então lhe vinha atribuindo a crítica especializada.
- A crise de identidade manifestada pela voz autoral em poemas produzidos nas fases de retorno e de readaptação à terra natal tende a se diluir e a desaparecer com a idade madura e com o envolvimento efetivo com as questões locais, de natureza política, social e econômica.
- A ambivalência e a ambigüidade ideológicas que caracterizam certas passagens podem ser vistas, no jogo do poder, como estratégias de aliciamento de parceiros poderosos e como instrumentos de persuasão, em benefício das comunidades subjugadas.
- A obra do Poeta, já de si vasta e valiosa do ponto de vista literário, com a descoberta de novos códices, firma-se como ainda mais extensa e mais valiosa para o conhecimento do homem e da época.



E, para concluir, homenageando Glauceste Satúrnio, “o poeta das lágrimas tristes”, ocorrem-me os versos do poema *Vila Rica*:

*Enfim serás cantada, Vila Rica,  
Teu nome impresso nas memórias fica;  
Terás a glória de ter dado o berço  
A quem te faz girar pelo Universo. (p. 446)*

Que também o nome de Cláudio Manuel da Costa, por suas qualidades de poeta e de homem aberto aos ideais de seu tempo, “impresso nas memórias fique”, como a cidade que ele cantou. E que a ele se faça justiça.

Jacques-Louis David (1748-1825)  
*Le Représentant du peuple*, c. 1794  
Aquarela, 35 x 24 cm  
Musée Carnavalet, Paris.

# *A consciência sócio-estética do Arcadismo em Silva Alvarenga*

≡ PEDRO LYRA

∞ Apresentação

Silva Alvarenga é o único injustiçado dos poetas árcades. Cláudio Manuel da Costa ficou com a glória de introdutor, Tomás Antônio Gonzaga com a da sua Marília, Basílio da Gama com a de renovador da epopéia, Santa Rita Durão não merecia mais do que o que tem e de Alvarenga Peixoto restou uma obra diminuta. Mas Silva Alvarenga merece mais, não tanto pelo seu *O desertor*,<sup>1</sup> diluído entre o aulicismo e a sátira bem-intencionados, ou pela sua *Glaura*,<sup>2</sup> com seus rondós muito

∞ Conferência proferida na ABL, durante o ciclo Arcadismo (Escola Mineira), em 12/8/2003.

1 ∞ *O desertor*, poema herói-cômico. Coimbra, Real Oficina da Universidade, 1774. 71 págs. V. edição de Ronald Polito. Campinas: Unicamp, 2003.

2 ∞ *Glaura*, poemas eróticos. Lisboa: Oficina Nunesiana, 1799. 248 págs. V. edição de Afonso Arinos de Melo Franco. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943; edição de Fábio Lucas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



melodiosos porém algo ingênuos e seus madrigais não tão melodiosos porém mais expressivos, e sim por sua atividade cultural, seu perfil de intelectual progressista avançado para a época, suas posições sociais e estéticas, bem à frente de seus contemporâneos, dos quais era o mais culto e foi o mais digno nos interrogatórios da Devassa.

Vivendo 65 anos, de 1749 a 1814, é contemporâneo das revoluções industrial e francesa. Sob o reinado de D. José I (1750 a 1777), no governo do Marquês de Pombal, estuda direito em Coimbra (1771-1777), onde convive com Alvarenga Peixoto e Basílio da Gama, seu amigo mais próximo, protegido e depois secretário de Pombal desde o Epitalâmio à sua filha em 1769; assimila os ideais do Iluminismo e presencia as primeiras manifestações do Romantismo europeu. No retorno ao Brasil, exerce a advocacia e leciona poética e retórica no Rio de Janeiro, funda sociedades culturais, envolve-se à distância com a Conjuração Mineira e é preso por dois anos e meio (1795-97) sob acusação de conspirar contra o governo e de propagar “idéias francesas”.

É nele que encontramos o esboço da consciência sócio-estética do Arcadismo: de todo o grupo, é o único que teoriza. Um dado biográfico-profissional talvez o tenha induzido e o credencie a isso: diferente dos demais (Cláudio e Gonzaga eram juristas, Durão clérigo, Basílio burocrata, Peixoto também jurista e negociante), ele era também professor — um homem de letras que lia em mais seis idiomas.

Sua produção se reduz aos dois títulos mencionados e a uns poucos mas significativos poemas dispersos, tudo reunido postumamente nos dois volumes das *Obras poéticas*.<sup>3</sup>

Considerando a destinação oral deste texto, nos propomos não a uma análise da poesia de Silva Alvarenga mas a uma discussão do seu ideário. Tentaremos traçar o seu perfil intelectual nos três campos mais pertinentes: o social, o estético, o escolástico. Para isso vamos ater-nos a

---

3  SILVA, Joaquim Norberto de Sousa, org. *Obras poéticas de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. 2 v.

três textos representativos: o poema “As artes”,<sup>4</sup> o prefácio a *O desertor* e a “Epístola a Basílio da Gama”.<sup>5</sup>

☞ A CENA HISTÓRICA

O Arcadismo nos remete ao final do século XVIII, instante privilegiado na História do Ocidente, pela confluência de eras em vários campos: ele assinala, ao mesmo tempo, no campo econômico, o fim do Feudalismo e a abertura do Capitalismo, com a Revolução Industrial; no campo político, o fim do Absolutismo e o início da Democracia, com a Revolução Francesa; no campo cultural, particularmente o estético, o fim da era clássica e o início da era moderna, já na fronteira do Romantismo.

Alguns historiadores situam nessa época o marco inicial da própria Modernidade, na interação de Capitalismo, Democracia e Romantismo. Eu tendo a concordar. Pois o estado sócio-histórico implantado por esses três movimentos por um lado difere radicalmente do anterior e, por outro, apenas se acrescentou com os dados posteriores, mas não se transformou de modo a abrir uma nova era, exceto justamente nas artes. A transformação que se esboçou no campo político-econômico (ou seja: com capacidade de interferir no cotidiano sócio-histórico das pessoas) foi a tentativa socialista da União Soviética, que não prosperou, por conta de seus muitos equívocos e desvios. E mesmo hoje, se podemos aceitar a idéia de uma Pós-Modernidade, temos que nela reconhecer, sob

---

4 ☞ Poema recitado na Sociedade Literária do Rio de Janeiro a 17/12/1788, no aniversário da Rainha D. Maria, em presença do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos. Publicado no jornal *O Patriota*, Rio de Janeiro, em 1812. In: Sales, Fritz Teixeira de. *Silva Alvarenga – Antologia e crítica*. Brasília: Ed. Coordenada, 1973, p. 126. Precária edição mimeografada.

5 ☞ Epístola sobre o poema “A Declamação Trágica” de José Basílio da Gama. Impressa no *Parnaso Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1788. In: SALES, F. T de. Op. cit.

muitos ângulos, ainda um prolongamento da Modernidade – com desenvolvimento incontestável e diferenciado como que restrito ao campo científico-tecnológico. Mudamos muito mesmo apenas nas artes, mas não progredimos; criamos algumas novas, mais carregadas de entretenimento que de questionamento, como o cinema e o teledrama, mas nos amesquinhamos na ligeireza e no pastiche do que já se consolidou como pós-moderno. E, em alguns campos, regredimos – como na ética e nas relações humanas.

Fora da ciência, o século XX não produziu gênios ao nível dos clássicos: um filósofo como Aristóteles? um músico como Beethoven? um escultor como Michelangelo? um pintor como Da Vinci? um romancista como Dostoievski? Nem outros poetas – além (para mim) de Maikowski e Pessoa – no nível dos gênios do passado: um épico como Homero ou Dante (Pound?), um dramático como Shakespeare ou Goethe (Brecht?), um lírico como Camões ou Hugo (Neruda?). Nem mesmo um poeta-filósofo como Lucrécio ou Antero (Eliot?). Todos bem distantes. Só superamos os clássicos na área da poesia social (Neruda, Brecht, Éluard, Drummond), bem mais praticada em nosso tempo – *et pour cause...* São raros os artistas modernos que se podem equiparar aos clássicos: um Picasso, um Rodin, um Proust, um Niemayer – quem mais? Produziu mitos em setores da cultura voltados não para a leitura do mundo mas para o desfrute da vida, como no universo do espetáculo: o esporte (um Pelé), o cinema (uma Greta Garbo), a música popular (um Elvis Presley) – em todos os campos da cultura de massa. Em sua constituição própria, em seu hedonismo, talvez essa Modernidade esteja certa: a cultura é medial – e, se não servir para tornar mais fruível a existência, não servirá para nada; finalista mesmo é a diversão – pois que todos continuamos em busca do prazer. No lugar da Metafísica, o Carnaval – como já percebera Oswald.

Ao dizer Capitalismo, Democracia e Romantismo, dizemos Iluminismo – uma utopia mais bela e mais vasta que a do Marxismo. Podemos afirmar (e eu afirmo) que o mundo contemporâneo é tão insatis-

fatório porque não realizou nenhum, nenhum dos grandes ideais do Iluminismo, condensados no seu lema: nem Liberdade (exceto no formalismo jurídico, pois seu real conteúdo é econômico), nem Igualdade (pois que não de situação, ao menos de chance), nem Fraternidade (o tratamento que se dá ao “irmão” é de estranho ou de potencial concorrente ou mesmo inimigo); além disso, nem o Estado cumpriu o contrato social – o Neo-liberalismo, através do programa de privatização, vem progressivamente retirando-o de suas funções básicas, transformando tudo (saúde, segurança, educação) em mercadoria, e abandonando os indivíduos a si mesmos numa sociedade reduzida a um mercado; nem os poderes são independentes e harmônicos – quando não se vendem, o Legislativo é manobrado e o Judiciário é nomeado pelo Executivo; e o dinheiro (não o homem) é a verdadeira medida de todas as coisas. Tudo pelo avesso – tudo ao contrário do que sonharam Rousseau, Voltaire, Diderot, D’Alembert, Montesquieu... e os nossos poetas árcades conjurados. Se os ideais do Iluminismo tivessem sido realizados – se tivéssemos construído uma sociedade livre, igualitária e fraterna – o Marxismo não teria nascido, pois que ele sonhou o mesmo ideal: uma nova utopia só nasce quando a anterior não se cumpre. Como haverão de lembrar, no lugar de Liberdade, Igualdade, Fraternidade, o terror pós-revolução implantou com Napoleão um novo lema: Artilharia, Infantaria, Cavalaria! Hoje, os mísseis e as bombas.

Nada do prometido foi cumprido – nem a abundância pelo Capitalismo, nem a liberdade pela Democracia e nem sequer o amor pelo Romantismo. Tudo negado pela fria realidade que se seguiu a esse ideário: no lugar da abundância, privilégio dos países desenvolvidos à custa da exploração dos periféricos, a privação da maioria dos povos; da liberdade, privilégio de quem pode ou não precisa pagar a passagem, o formalismo jurídico atrelado ao nivelamento salarial; e do amor, que com as técnicas de hoje tenta desesperadamente deixar de ser privilégio da juventude e da beleza, a sensação descartável na promiscuidade, sem mais o sentimento que a encanta.

 A VISÃO SOCIAL – “AS ARTES”

A visão social que Silva Alvarenga tinha dessa época está exposta em “As Artes” (de fato, as ciências),<sup>6</sup> expressivo poemeto de 194 decassílabos, que é mais uma encomiástica exaltação à política pombalina mas é também uma lúcida apreensão da realidade do seu tempo, toda ela fundada na utopia iluminista, da crença no progresso. E o progresso aqui é o prometido pela ciência e pela tecnologia, ideal que iria impulsionar a mentalidade mais atuante a partir do século XVIII como, entre nós, o Raimundo Correia na segunda parte de *Sinfonias*.

Nesse poema, que é o mais completo breviário sócio-estético da época – e que tem sido ignorado pela miopia da grande maioria dos cursos de Literatura Brasileira em nossas Faculdades de Letras que, em sua fobia anti-histórica, ignoram os condicionantes da produção cultural e não estudam/ensinam a história de nossa literatura mas apenas textos isolados dos nomes considerados epônimos – o poeta não apenas registra a situação da cultura no seu tempo como vislumbra certas situações posteriores. Uma após outra, ele menciona e descreve o estado e a missão de várias ciências, das “artes” como ainda eram chamadas no seu tempo. Mais que comentá-las, vamos evocá-las, supondo que o auditório não tenha leitura recente do poema.

Abre com o que poderíamos entender como uma alusão ao próprio Iluminismo:

*Já fugiram os dias horrorosos  
De escuros nevoeiros, dias tristes,  
Em que as artes gereram desprezadas...*

---

6  In: SALES, F. T. de. Op. cit.

Ora, se fugiram os dias escuros “Em que as artes gereram desprezadas”, deduz-se que agora tem-se dias luminosos em que as artes, ao contrário de gererem desprezadas, irão brilhar valorizadas:

*Hoje cheias de glória ressuscitam  
Até nestes confins do Novo Mundo  
Graças à mão augusta que as anima!*

Essa “mão augusta” que animava as artes era a de Pombal, tão se-  
quioso de elogios quanto temeroso de sátiras dos intelectuais da época.<sup>7</sup>

Depois dessa abertura, ele entra a enumerar as ciências (nenhuma nomeada mas todas alegoricamente referidas e facilmente identificáveis pelos seus atributos típicos) apontando o progresso que haviam alcançado ou que ele desejava que alcançassem com a reforma universitária de Pombal, que consistia basicamente na superação da escolástica jesuítica e na laicização da ciência – uma postura inegavelmente esclarecida, tema d’*O desertor*.

Lucidamente, começa pela Matemática, descrita como “grave matrona”, e lhe confere tanto as tarefas teoréticas mais vastas, como a sondagem astronômica, quanto as mais pragmáticas, como a de guia nas expedições marítimas, que a direcionam para a aplicação oficial na navegação. “Meditando / Com os olhos no céu”, não se limita às grandezas terrestres, o “Móvel ebúrneo globo”, mas penetra nas leis de todo o universo:

*Dos planetas descreve o movimento;  
Por justas leis calcula, pesa e mede  
Forças, massas e espaços infinitos;  
[...]*

7 ☞ Ronald Polito informa (p. 57) que a primeira edição d’*O desertor* foi providenciada pelo próprio Marquês, contra a vontade do autor, que ainda não considerava o poema completamente corrigido.



*Ela dirige sobre os vastos mares  
Nadantes edifícios que transportam  
Os tesouros e as armas de que treme  
O último ocaso, o primeiro oriente.*

Depois a Física, apresentada como “deusa” que “move os passos /  
Da firme experiência sustentada” – portanto, também com base científica:

*Ela conhece as causas e os efeitos;  
Ela exerce, ela aumenta e diminui  
Da natureza as forças: a luz pura  
Através do cristal separa os raios,  
E mostra aquelas primitivas cores  
Que formam a beleza do universo.  
Por suas leis os diferentes corpos  
Se ajuntam e se movem;*

Ainda no campo da Física, podemos identificar uma alusão à eletricidade, que só seria descoberta um século mais tarde, quando ele alude

*Ao novo Prometeu, que ímpio roubara,  
A sutil chama do sagrado Olimpo.<sup>8</sup>*

Essa associação entre eletricidade e fogo é uma nota da mais ampla clarividência de Silva Alvarenga (e, ao falar de eletricidade e fogo, estamos falando também de luz), o que o coloca muito à frente e acima dos seus contemporâneos – se não na poeticidade, ao menos na compreensão do espírito do seu tempo, pois são as duas mais revolucionárias de todas as descobertas, estando o fogo para a Pré-História como a eletri-

8  Fritz Teixeira de Sales informa que esse “novo Prometeu” é Richman, cientista que morreu no decorrer de uma pesquisa elétrica. (Op. cit.).

cidade para a Modernidade: ambos mudaram o mundo e o homem, um ao propiciar a fundição do metal, o enfrentamento dos animais ferozes, a iluminação da noite, o aquecimento da caverna e o cozimento dos alimentos; a outra, toda a população cibernética sem a qual já não podemos viver, ou regressaríamos ao estágio da época do fogo. O emprego dessas descobertas em armas de destruição em massa (quer venham a ser encontradas ou não), é apenas outra viva (isto é: mortal) negação do Iluminismo: apagaram a luz, acenderam só o fogo.

E chega a aludir a experiências que iriam culminar, dois séculos mais tarde, numa das invenções decorrentes dessas descobertas – o avião.<sup>9</sup> É uma das passagens mais elevadas e mais belas do poema:

*Por ela o nauta ilustre e valoroso  
Vendo abaixo dos pés as tempestades,  
Vai sobre as nuvens visitar a esfera.*

A próxima é a Bioquímica, apresentada como “ninfa”, com as propriedades que ostenta e com as tarefas que desempenha até hoje, com algumas das suas mais típicas aplicações práticas, como a medicina e o comércio:

*E tu, quem és, oh ninfa, tu que ajuntas,  
Indagas e descobres os tesouros  
Que fecunda produz a natureza?  
Recebe as tuas leis todo o vivente;  
O nobre racional, o vil inseto,*

---

9 ☞ Informa ainda Sales (loc. cit.) que ele se reporta a Pilatre Rosier, um dos precursores da aviação. E acrescenta, citando Norberto, que Silva Alvarenga ignorava as experiências também precursoras que fizera no princípio do século XVIII o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que inventou o termostato por aquecimento do ar em 1709.



*O mudo peixe, as aves emplumadas,  
 As indômitas feras e escamosas  
 Mortíferas serpentes, e os anfíbios  
 Que respiram diversos elementos.  
 Dos vegetais na imensa variedade  
 Tu conheces os sexos, e distingues  
 Quais servem ao comércio, e quais restauram  
 A perdida saúde;  
 [...]  
 ...tu nos mostras  
 A prata, o ouro, as pedras preciosas  
 Com que opulenta a ínclita Lisboa  
 Vaidosa sobre o Tejo se levanta:*

Depois da Física e da Bioquímica, era muito natural que ele se reportasse às mais úteis aplicações práticas também delas – como a Siderurgia, uma indústria incipiente em seu tempo (com uma possível alusão à Agricultura). Mas ele mostra o que ela faz hoje, apresentada não como “ninfa” mas como uma autêntica deusa. A imagem sine-dóquica da “mão” tanto pode remeter ao seu papel na humanização do homínido quanto aos guindastes que hoje povoam os portos de todo o mundo:

*A tua mão benéfica, rasgando  
 Ocultas veias d'ásperos rochedos,  
 Por quem o lavrador recolhe alegre  
 Do seu nobre suor os doces frutos.  
 E tu, que com poder quase divino  
 Imitas portentosa, rica e bela,  
 As produções da sábia natureza,  
 Vem, ensina aos mortais como a matéria,  
 De mil diversos modos combinada,*

*Forma infinitos mil corpos diversos;  
 Uns que respiram, outros que vegetam,  
 Outros que nem vegetam nem respiram.  
 Por tua mão laboriosa vejo  
 Em pedra transformar-se a mole argila,  
 Em cristal as areias; tu desatas  
 A união dos metais, e ainda esperas  
 Formar o ouro brilhante, que enobrece  
 Da inculta pátria minha os altos montes.*

A seguir, a Medicina que, se era apenas uma alusão na passagem anterior, agora é uma referência clara, com a previsão de operações cirúrgicas que só hoje ela adquiriu as condições técnicas de realizar com êxito:

*E se eu tremo de horror, vendo-te armada  
 Uma mão de mortíferos venenos,  
 Agradecido e respeitoso beijo  
 Outra mão, que benigna me prepara  
 As riquezas e as forças que reprimem  
 A pálida doença, rodeada  
 Dos espectros da morte... Ah vem, ó bela  
 Irmã da natureza enfraquecida,  
 Que provida conservas, que renovas  
 Da humana vida a preciosa fonte.  
 De que serve o valor e os cheios cofres  
 De Midas ou de Crespo, se desmaiam  
 Em languidez os membros, quando a febre  
 E os correios da morte acelerados  
 Do aflito coração às portas batem?  
 Então cheia d'amor da humanidade  
 (Miserable humanidade!), pouco a pouco*

*Tu a consolas e ergues d'entre as sombras  
E frio horror da negra sepultura.*

*Estende, estende, ó deusa, a mão benigna  
À fraca humanidade! E tu, que podes  
Unir os rotos lacerados membros,  
E com saudável e polido ferro  
Afugentas a morte, e que conheces  
Todos os laços da estrutura humana,  
Entorna o doce bálsamo da vida  
Sobre os tristes mortais.*

Se nossos médicos conhecessem esse texto, bem que poderiam ostentá-lo em seus consultórios e os estudantes transcrevê-lo em seus convites de formatura. Bem mais que o juramento de Hipócrates, muito frequentemente descumprido – vide os balanços das empresas de “planos de saúde”.

Agora, a Geografia, também apresentada como “ninfá”, com a indicação de suas duas tarefas mais típicas:

*Já reconheço  
Outra formosa ninfá, que descreve  
Toda a extensão da terra, o mar, os rios,  
As famosas cidades e as montanhas [...]  
De polidas nações brandos costumes  
E de bárbaros povos fera usança,  
Sincera indaga e cuidadosa exprime.*

A referência à missão de descrever “a extensão da terra” a limita à Geografia descritiva mas a inclusão da indagação e da expressão dos “costumes” e da “usança” das diversas sociedades a direciona para a Geografia

social, o que também constitui uma vertente científica posterior, apesar do tom de preconceito que opõe “polidas nações” a “bárbaros povos”.

Lógico que depois da Geografia viesse a História, apresentada como “belíssima donzela”:

*Que com grave eloquência narra os fatos  
Que o mundo viu desde a primeira idade:  
Ela nos mostra em quadros diferentes  
Os tempos, as nações e a vária sorte  
De impérios elevados e abatidos,  
As alianças, a implacável guerra,  
O progresso das artes, e a ruína.*

Como ocorre em relação à Geografia, também a História é apresentada com uma face progressista: não apenas a narração fria dos fatos mas a exibição analítica do progresso e da ruína, seja dos impérios, seja das artes.

Em se tratando de enciclopédica síntese elaborada por um poeta, muito natural que terminasse pela Poesia, em torno da qual Silva Alvarenga também procura criar uma expectativa no leitor, através da prolepse da interrogação sobre aquela “ilustre matrona” que vem “De verdes louros coroada a frente”:

*Tem nas mãos plectro ebúrneo e lira d'ouro,  
Que celebra os heróis e que eterniza  
No templo da memória o nome e a fama  
Dos ínclitos monarcas; já das deusas,  
A companhia escuta; já repousam  
As nuvens sobre o cume das montanhas;  
O rouco mar, os ruidosos ventos,  
A fonte, o rio, os ecos adormecem;  
Reina o silêncio; em tanto solta aos ares  
Calíope divina a voz sonora:*

Todos perceberam como a referência à poesia, que esperávamos fosse a mais eloqüente, é a mais modesta, e nada valorizante, como que reduzida à função áulica de celebrar “os heróis” e eternizar “os inclitos monarcas”. Mas o poeta cede a palavra a Calíope. O que a Musa da Épica vai dizer de importante no final está diluído na longa louvação à rainha D. Maria. Ressalte-se no entanto que, como observa Ronald Polito (p. 32), o elogio ao monarca na época não configurava simples bajulação ou interesse de proteção e apoio, mas – tendo em vista que o monarca era tido como a encarnação da pátria – soava como um elogio à própria nação. E a musa (isto é: o poeta) assume cinco posições que qualquer intelectual endossaria hoje e sempre.

Começa com uma digna condenação da tirania:

*Os tiranos da pátria, assoladores  
Do povo desgraçado, são flagelos  
Que envia ao mundo a cólera celeste;  
São dos mortais o horror, a infâmia, o ódio,  
Mais cruéis do que a peste, a fome e a guerra.  
E seu dia natal é dia infausto,  
Dia de imprecação, época triste,  
Do susto e de geral calamidade;*

Ora, como a coroa já havia mandado alguns tiranos à colônia, esta passagem ressoa mais significativa ainda – quer como condenação, quer como advertência, uma e outra feitas em presença.

Prossegue noutra postura digna correspondente, também vinculável ao Iluminismo, ao se voltar contra o obscurantismo, apesar de um certo ufanismo:

*Vejo por terra a estúpida e maligna  
Coorte da ignorância, e se ainda restam  
Vestígios da feroz barbaridade,*

*O tempo os vai tragando: assim as folhas  
Murchas e áridas caem pouco a pouco  
Dos próprios ramos nas regiões d'Europa,*

A terceira é quando louva as artes, embora ainda condicionadas e dependentes do mecenato:

*Chegam por vós aos mais remotos climas  
Premiadas as artes; eu as vejo,  
Eu as ouço que, juntas neste dia,  
Entre os transportes de prazer entoam  
Ao vosso amável nome eternos hinos.*

A quarta tem uma particularidade muito importante: é quando se reporta à população do novo mundo. Revelando uma consciência da natividade, muito além da bucólica ou folclórica “cor local”, ele fala de um “povo americano”.<sup>10</sup> Se não chegou, como Gregório de Matos um século antes, a falar já num “Povo Brasileiro” (com o realce das maiúsculas, na edição de James Amado), pelo menos não o ignorou, como Gonzaga, que ao se referir a nós, sonhando com a absolvição depois da delação da Conjura, ainda nos incluía no “luso povo”, com a impregnação política da época, não a lingüística de hoje:

*Eles voam, levando ao céu sereno  
Nas brancas asas os mais ternos votos  
De respeito e de amor que vos consagra  
Rude, mas grato, povo americano.*

10 ☪ Em comentário à apresentação oral deste texto, Alberto da Costa e Silva observou-me que “povo americano” era uma expressão corrente na época, utilizada pela coroa para designar os brasileiros.



E termina com uma imprecisão ao tempo (“Ó fero tragador dos bronzes duros”), como incapaz de destruir a glória da monarca. O empenho laudatório conduz o poeta a idealizações que a realidade não confirmaria, como ao esperar, ingenuamente:

*O coro ilustre das reais virtudes  
Vos segue em toda a parte, e a esperança  
Da nação venturosa junto ao trono,  
Erguendo os olhos e alongando os braços,  
De vós confia, e só de vós espera  
Os belos dons da paz e da abundância.*

Eram, como vimos no início, as duas promessas básicas das duas revoluções da hora: paz e abundância. Infelizmente, nem uma coisa nem outra.

Este texto pode soar óbvio hoje – mas não há 200 anos! Falar dessas coisas numa época em que os poetas andavam às voltas com ninfas e pastoras era um evidente sinal de pioneirismo. E um texto como este é ignorado pelas nossas Faculdades de Letras e mesmo por algumas antologias. Dois casos em primeiro nível: Antônio Houaiss não o inclui no volume dedicado ao poeta<sup>11</sup> na Coleção “Nossos Clássicos”, que tenho a honra de dirigir há 20 anos; Antonio Candido<sup>12</sup> sequer o menciona, em sua obra clássica.

O importante nessas intuições de Silva Alvarenga é que seus conceitos e previsões foram confirmados nos estágios posteriores das diversas ciências. E ele as realça por seu traço universal, apresentando todas elas por seu atributo fundamental: o universo está submetido às

11  *Silva Alvarenga – Poesia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

12  *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.

suas leis e delas não pode fugir, pois, em condições normais, essas leis se cumprem sempre.

Este poema foi depreciado como “prosaico”, por uma estética que não vê na poesia senão a beleza da forma, do ritmo ou das imagens. Essa poesia presa a esse tipo de beleza, desse tipo de lirismo é que está saturada: se ainda tem algum futuro numa sociedade que se encaminha para o pragmatismo mais seco, ela tem que assumir o enfrentamento dessa realidade – e não o fará com eficácia com a linguagem do lirismo.

∞ A IDIPLASTICA – PREFÁCIO A *O DESERTOR*

A compreensão estética de Silva Alvarenga está resumidamente exposta no prefácio a *O desertor*. E se resume às proposições de Aristóteles na *Poética*, posicionando-se quanto aos temas da imitação, dos gêneros e da finalidade da arte.

Diz ele logo no início: “A imitação da natureza, em que consiste toda a força da poesia, é o meio mais eficaz para mover e deleitar os homens.” Mas essa imitação da natureza foi entendida por alguns entre nós de maneira muito equivocada – como cópia. Se o era em Platão, em Aristóteles não será. Aqui se trata de procedimento. A arte imita a natureza não porque a copia, mas porque procede como ela. E a natureza procede criativamente. Assim também a arte. A criação da arte é uma criação segunda, mas não secundária. Portanto uma re-criação. A árvore do jardim é uma árvore de seiva, raiz, tronco, caule, haste, galhos, folhas e frutos; a do poema é uma árvore de palavras. São dois tipos de árvores, diferentes pela essência de cada uma. A do poema tem um tipo de flor ou de fruto que a da natureza não tem – assim também a do quadro, a da estátua, a da canção. Portanto, não se trata de cópia. Talvez não se pudesse esperar de Silva Alvarenga que ele fizesse essa distinção ou que tivesse essa percepção.

Prossegue com uma tentativa de fundamentação do ato imitativo, nele ainda identificado com cópia ou reprodução, vinculando-a a “um inato amor à imitação, harmonia e ritmo”. Esse amor pode ser voltado para a



harmonia e o ritmo, mas não para a imitação. Não é por amor que o ser humano imita: primeiro, na infância, é por um simples impulso de autoafirmação, resultante da observação dos atos dos pais, o que lhe proporciona uma satisfação infantil; logo após, com a aquisição da linguagem e ao despontar da razão, imita por compulsão de aprendizagem; num terceiro estágio, imita por interesse – seja o de criação cultural, seja de uma simples vantagem pragmática. Dessa tendência à imitação brota o impulso criativo, tanto para os objetos utilitários quanto para os objetos estéticos – como ele afirma, citando Aristóteles e Lucrecio, a partir da observação pré-histórica do cântico das aves e do som do vento nos canos ocos de bambu.

A seguir, posiciona-se em face ao problema dos gêneros, apontando que “o hábil poeta deve escolher para a sua imitação ações conducentes ao fim que se propõe”. E identifica corretamente a substância e a finalidade do épico: “que pretende inspirar a admiração e o amor da virtude, imita uma ação na qual possam aparecer brilhantes o valor, a piedade, a constância, a prudência, o amor da pátria, a veneração dos príncipes, o respeito das leis e os sentimentos da humanidade”; do trágico: “por meio do terror e da compaixão, deseja purgar o que há de mais violento em nossas paixões, escolhe ação onde possa ver-se o horror do crime acompanhado da infâmia, do temor, do remorso, da desesperação e do castigo”; e do cômico: que “acha nas ações vulgares um dilatado campo à irrisão, com que repreende os vícios”. Como se vê, falta a lírica, sobre a qual não se posiciona. Importante nessa formulação é a visão que ele demonstra da relação da arte com o tema. Os que identificou situam-se todos no espaço existencial da negatividade, com o que atribui à arte uma função que ela ostenta até hoje – a de intervenção humanizante na estrutura insatisfatória do real, com expressa recusa da postura celebrativa: “o sábio pintor, para mover a compaixão, não representa um quadro alegre e risonho”.

Depois, ele se reporta à finalidade da arte e indaga “Qual destas imitações consegue mais depressa o seu fim”. Localiza a dificuldade da resposta na variedade dos “caracteres” e das “inclinações” dos receptores.

Mas responde, e com uma tese também válida hoje, reafirmando a opção pela negatividade: “quase sempre o coração humano, regido pelas leis do seu amor próprio, é mais fácil em ouvir a censura dos vícios do que o louvor das virtudes alheias”.

Ele conclui mais com uma justificativa do que com uma teorização sobre o poema herói-cômico, para fundamentar seu *O desertor*. E formula seu conceito: “a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada”; sua eficácia, na produção do seu efeito: “porque imita, move e deleita”; e sua finalidade, inevitavelmente ética: “porque mostra ridículo o vício e amável a virtude” e assim “consegue o fim da verdadeira poesia”, que, nesta formulação, só poderia ser de natureza moral. Mas fecha com uma citação clássica de Horácio, devolvendo a poesia ao campo estético: “*Omne tulit punctum, Qui miscuit utile dulci*” – “Conquista todos os pontos aquele que une o útil ao agradável” – uma tese também válida até hoje e desde sempre, para qualquer arte.

∞ O IDEAL ESCOLÁSTICO – A “EPÍSTOLA” A BASÍLIO DA GAMA

A “Epístola”<sup>13</sup> é um poemeto em 129 versos na forma do alexandrino espanhol, antes da introdução e consolidação do francês entre nós pelo Parnasianismo. Dedicado ao amigo, é um texto da mesma natureza e do mesmo nível, e até do mesmo metro, do metapoema de Basílio.<sup>14</sup>

Temos aqui a exposição do ideal poético de Silva Alvarenga, e se desenvolve em torno de um eixo dialético típico da história literária: a condenação da estética anterior (o Barroco, caracterizado como “O pés-

13 ∞ In: SALES, F. T. de. (Op. cit.)

14 ∞ “A declamação trágica” – Poema dedicado às belas-artes. In: Silva, Mário Camarinha da, org. *Basílio da Gama – Poesia*. 5ª ed., rev. e ampl. por P. Lyra. Rio de Janeiro: Agir, 1996. O poema é uma paráfrase de “La declamation théâtrale” do poeta francês C.J. Dorat, amigo de Basílio.

simo gosto”) e a exaltação da nova estética (o Arcadismo, caracterizado como “o bom gosto nascente”).

As alusões ao Barroco são muitas e bastante agressivas: ele condena o exotismo (“Que por buscar o belo, caiu no extravagante”), o hermetismo (“os góticos enigmas”), o formalismo (“o rimador grosseiro”), a falta de originalidade (“o mísero copista”) e o próprio Barroco na configuração última de sua produção (“os monstruosos partos”), até à sua degeneração (“o que se fez vulgar perdeu a estimação”).

Ele abre com uma exagerada louvação ao amigo (“Gênio fecundo e raro”) e logo entra a desqualificar o barroquismo, com uma alusão a Gôngora (“o sombrio Espanhol”) e uma outra possível a Gregório de Matos (“entre nós abortam alentos dissolutos, / Verdes indignações, escândalos corruptos”), se é que Alvarenga o conheceu.

E passa então a enunciar e a exaltar praticamente todos os preceitos do Neoclassicismo, com plena consciência (não fosse ele um professor de Poética e de Retórica) do que estava propondo:

a) *Recusa do artificialismo* – O poema brotando de um estado de espírito favorável à criação, não como simples deliberação da vontade:

*Se a minha musa estéril não vem sendo chamada,  
Debalde é trabalhar, pois não virá forçada.*

b) *A imitação da natureza* – Isso ele já havia explicitado, como vimos, no prefácio a *O desertor*. Mais que imitação, obediência, o que implica uma recusa aos artificialismos do Barroco. Agora escreve:

*Da simples natureza guardemos sempre as leis.  
Para mover-me ao pranto convém que vós choreis.*

Essa simplicidade que ele via na natureza, os árcades realmente tentaram transpor para o poema, com poucos recursos retóricos e até mes-

mo uma economia de metáforas, o que faz de muitos poemas neo-clássicos (como os sonetos de Cláudio) sóbria prosa metrificada. Uma simplicidade também na linguagem, sem rebuscamentos vocabulares, sem portanto necessidade de “Mil vezes folhear um grosso dicionário”.

c) *A veracidade* – O texto arcádico vale pela identificação entre o enunciado e a consciência ideológica de quem o enuncia: “Para mover-me ao pranto convém que vós choreis”. O poeta sente e pensa o que escreve. Não se trata de uma negação da imaginação, mas do fingimento, numa estética conformada nos limites da ética. Como se percebe, uma exigência daquela sinceridade destruída por Pessoa, em quem o texto vale apenas pelo que enuncia – o que, como bem sabem, é o fundamento da sua heteronímia.

d) *A exigência artesanal* – A opção pela retomada dos ideais clássicos conduziu os árcades a uma atitude sóbria em face da criação poética, que se reflete na elaboração cuidadosa do texto, com natural recusa do espontaneísmo e da improvisação:

*Quem estuda o que diz, na pena não se iguala  
Ao que de mágoa e dor geme, suspira e cala.*

e) *A exaltação da ação grupal* – O espírito gregário dos árcades os levou a se unirem nas muitas arcádias, sociedades, academias que fizeram do século XVIII o tempo das associações literárias.

Mas ele introduz uma nota de modernidade: a condenação do grupismo nesses grupos. Os grupos se acabaram, mas o comportamento continua a ser grupal. Explicitamente, ele reprova o elogio aparentemente gratuito mas no fundo interesseiro ao texto sem valor, fruto da amizade e não da análise, ao recomendar:



*Autor, que por acaso fizeste um terno idílio,  
 Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio:  
 Não creias no louvor de um verso que recitas,  
 Teme a funesta sorte dos Meliscos e Quitas:  
 Que muitos aplaudiram quinhentos mil defeitos  
 Nos papéis, que hoje embrulham adubos e confeitos.*

E nesse compasso condena também coerentemente o individualismo,  
 o trabalho solitário, daquele que

*...cheio de si mesmo, por um capricho vão,  
 Tem por desdouro o ir por onde os outros vão,*

Esse espírito gregário dos árcades é um dos fatos geradores da  
 consciência da natureza da atividade cultural entre nós, do papel que a  
 literatura poderia desempenhar na sociedade – particularmente numa  
 colônia a caminho da independência.

A “Epístola” conclui, como era de esperar, com uma louvação a  
 Lisboa e ao próprio Marquês. Também com o registro do renascimento  
 das artes e uma nova associação ao Iluminismo, através da referência à  
 claridade:

*A glória da nação se eleva e se assegura  
 Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura.  
 Nascem as artes belas, e o raio da verdade  
 Derrama sobre nós a sua claridade.*

Mas fecha mesmo é com uma outra mais despropositada ainda  
 louvação ao amigo: dizer que ele pode ser Racine ou Molière já era um  
 exagero; mas dizer que “José pode fazer mais do que fez Luís”, que  
 Basílio podia fazer mais do que fez Camões, aí já não tem desculpa: ele

incide no erro do grupismo, que acabara de condenar. Nem Pessoa, que tentou tanto e tudo fez para isso, nem Pessoa conseguiu.

∞ CONCLUSÃO

Este poeta tinha uma intuição muito vasta da poesia. Se não realizou uma grande obra, plantou muitas idéias, que vão se fecundar no Romantismo, prenunciado em Glaura tanto quanto em Marília. Seus rondós são muito musicais, mas muito lamuriosos e padronizados; seus madrigais são mais libertos e mais, mas igualmente lamuriosos, e ambos de baixa densidade conceitual; seu *O desertor* é bem lúcido porém prosaico; mas esses dois poemas são marcos na evolução da nossa consciência poética e não podem ser ignorados.

Termino com uma referência pessoal, que vai me vincular a Silva Alvarenga. Em minha tese de doutorado (de que publiquei apenas um resumo da primeira parte num voluminho – *Conceito de poesia* – da coleção “Princípios” da Editora Ática), eu sustento a existência de uma poeticidade substancial anterior à poeticidade expressional – portanto, independente do poeta e fora da linguagem. Evidentemente, uma poeticidade não-literária, que pode ser natural ou cultural, plenamente estética mas ainda não estética. Para ser breve, identifico essa substância poética com o que defino como a transitividade do ser – aquela capacidade que alguns objetos ostentam para se externar de si mesmos e exercerem um influxo sobre o sujeito que os contata, a que o poeta responde sob a forma de poema. Esse influxo se exerce através dos aspectos transitivos do ser, principalmente a novidade, a grandeza e a beleza. Poéticos são todos os objetos dotados desses atributos (bem como dos seus reversos). Pois bem: sem exceção, os teóricos da poesia reconhecem a carga poética desses atributos ônticos – na natureza, na sociedade ou num texto, semiótico ou verbal – mas nenhum os reuniu num conceito unitário e abrangente nem os identificou com a poesia. O mesmo ocorre com os próprios poetas: como todas as pessoas normais,

deixam-se seduzir por esses aspectos e a eles se referem intuitivamente como poéticos em si mesmos mas, de todos os que li até hoje (e foram muitos), apenas um os reuniu num verso – e esse foi precisamente Silva Alvarenga, dirigindo-se a Basílio:

*O novo, o grande, o belo  
Respire em tuas obras...*

E não como uma simples constatação, mas (pela forma subjuntiva/imperativa e não indicativa do verbo) como uma convicta proposição – o que significa que, para ele, a poesia como substância era radicalmente o novo, o grande e o belo.

Pensando bem, o que é mesmo que buscamos em nossa vida, todo dia, toda hora, todo instante?

2



# Romantismo: cisões e decisões da Modernidade

↳ EDUARDO PORTELLA

Falar do Romantismo é basicamente, para nós, falar de um momento inaugural e de um momento de demarcação fundamental na história da cultura brasileira. Não só do Romantismo, de algum modo preservador de uma tradição neoclássica ou, de alguma maneira, também de uma tradição anterior à implantação e à implementação de uma estética neoclássica que ele rompe, quebra fundamentalmente, mas sobretudo porque aí também acontece alguma coisa que renova a historiografia e a produção intelectual no Brasil.

Já se tornou consenso crítico o reconhecimento dos vários romantismos, ou de inflexões diversas ao longo do período romântico. Para fazer face a toda essa movimentação, vou me concentrar em alguns núcleos temáticos e em dois ou três nomes emblemáticos.

O pano de fundo deste momento da história da literatura é a idéia do Absoluto – o absoluto na concepção fundamental do idealismo alemão, que nos remetia enfaticamente para uma literatura plena, para uma

∞ Conferência proferida, de improviso, no Salão Nobre da Academia Brasileira de Letras, em 23/7/2002, inaugurando o Ciclo *Romantismo*.

literatura total. Eu venho chamando esse período – período que teve desdobramentos – de era da estética da apoteose. Há sempre uma idéia de apoteose, no sentido de que a estrutura da apoteose é a estrutura dos grandes teatros de companhia. É sempre para frente, para o alto, e há uma concentração final. É isto, em boa parte, a estética romântica.

Os suportes referenciais, teóricos, reflexivos desse período são basicamente Kant e Hegel – Kant na idéia de valorização racional da Estética e Hegel na compreensão crítica da História, sobretudo da compreensão da História como um processo que se desenvolve sempre apoteoticamente para uma eclosão final, que é a plenitude do Espírito Absoluto. Ai Hegel comete talvez um pequeno engano ao imaginar que, quando o Espírito Absoluto fizesse a sua última volta, a última volta desse percurso, chegaria o fim da Arte.

Era natural que um idealista, assistido por uma dialética dura, se inclinasse por imaginar que o fim do percurso do Espírito Absoluto seria também o fim da obra de arte. Este fato, porém, não se confirmou. Vamos, antes de examiná-lo com um pouco mais de rigor, pensar as referências fundamentais do período, as referências daquele conjunto de conceitos que nos leva a pensar o que foi realmente o Romantismo, os seus encontros e desencontros com a modernidade.

Vamos começar pela noção de “gênio” como uma referência da liberdade total, da potenciação do Espírito Absoluto, do indivíduo na sua versão mais altissonante. O gênio é alguém que pode libertar-se da História e elaborar construções trancadas na consciência. A história progressiva da humanidade, na medida em que foi abrindo o espaço da identidade e ampliando o espaço da diferença, sacrificou também a idéia de gênio, pelo menos a idéia de gênio nessa versão opulenta e dissociativa.

Em seguida temos também, como referência, o culto do herói. O culto do herói é a construção de narrativas ou de histórias ou de personagens em função sobretudo de um eixo ético superlativo. A estrutura

dessa narrativa é uma estrutura lógico-temporal, com princípio, meio e fim. O herói é alguém portador de uma consciência ética, mas de uma consciência dada de antemão. Ou seja, de uma consciência ética que prescindiu do contato, prescindiu da relação, que se antecipou ao acontecimento existencial.

Esse herói carregado de eticidade era o homem com qualidades. Há um romance bem emblemático da crise da modernidade, que é o romance de Robert Musil que se chama *O homem sem qualidades*. Os espanhóis traduziram esse romance como *O homem sem atributos*. De qualquer maneira, aquela entidade coesa, pensada sob os auspícios do racionalismo e do idealismo, sofre abalos profundos, e o homem e o herói são arrastados nesse mesmo processo, nesse mesmo percurso descendente.

Depois nós temos a compreensão das obras de arte como totalidade. A idéia de totalidade está na compreensão do Estado e está na compreensão da obra de arte. São totalidades, são obras tão totais que se tornaram totalitárias. Com o tempo nós fomos percebendo que aquela metafísica do sujeito também apontou e tomou a direção da totalidade totalitária. Aí se produzem as narrativas que eu chamo de edificantes. São discursos sempre modelizadores. Esses discursos vêm do período neoclássico, do período romântico, e recebem na modernidade uma impostação acentuadamente ideológica. É o romance dos profetas, dos produtores de história.

É curioso que um pensador bem edificante como Karl Marx tenha preferido, como romancista, justamente Balzac, que não é de modo algum um romancista do discurso edificante. O discurso edificante prossegue até hoje – o romance de Saramago, por exemplo, é um texto fundamentalmente elaborado pelo discurso edificante, do intelectual farol, centrado no conjunto de referências romanescas que predominou até o advento real da Modernidade.

Eu digo advento real da modernidade porque faço uma distinção entre modernismo e modernidade. E costume dizer que o que faltou ao Modernismo brasileiro foi modernidade. A modernidade é uma experiência mais ampla e abarca um espectro também muito mais amplo.

Nesse momento emerge com uma presença muito grande o drama. O drama e a ópera são também expressões da totalidade. Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell*, que é uma peça de 1827, fala que o drama é a poesia plena, é a poesia total. Os italianos da ópera desse período também acreditavam na ópera como a obra total. A ópera tinha a música, tinha o texto e tinha a *mis en scène*, enfim, havia um conjunto de confluência estética dentro de uma mesma produção literária.

Nessas narrativas, e em todo o período, predomina a idéia do Sublime, do Belo, do Gosto – experiências superiores. Ou seja, o Sublime, o Gosto e o Belo são experiências superiores e quase intocáveis, sempre dentro do quadro que venho descrevendo como estética da apoteose. Na contracorrente dessa mobilização, como instâncias desconstrutivas, se encontram a ironia, o grotesco, o fragmento.

Em todos os momentos há uma preocupação com o povo, sobretudo no Romantismo francês, em que há uma pequena diferença com relação ao Romantismo alemão. Enquanto no Romantismo alemão a idéia de povo é uma idéia de terra, a idéia francesa de povo é uma idéia cidadã. É em função dessa idéia cidadã que tanto Hugo como Dumas elaboram sobretudo o seu teatro, e também os seus romances e até as suas poesias.

Eu dizia que existem essas elaborações que agravam e acentuam a estética da apoteose e que, em contrapartida, viria a ser uma espécie de contracorrente desconstrucionista. Aí nós temos a ironia. A ironia é um elemento introduzido no período romântico, que distende também as estruturas edificantes e as estruturas patéticas do romantismo melodramático. É fundamental essa presença da ironia. A ironia se aproxima do riso e se afasta da gargalhada. A ironia tem um nível de sutileza que

pode estar presente no riso e que raramente estaria presente na gargalhada. Há uma contenção, há uma elaboração racional na ironia que não se encontra presente nos sentimentos afins.

Depois nós vamos ter o que a estética romântica chama de grotesco. O grotesco põe em xeque e clarifica o sublime, que é também uma referência básica da estética romântica – a idéia de sublime, de sublimação, de sublimizar os seres e as coisas. É curioso como, mesmo quando o grotesco se dispôs a abalar a estrutura do sublime, que era a estrutura hegemônica da obra de arte inteira, da obra de arte plena, algumas vezes o sublime conseguiu resistir e o grotesco não conseguiu levar a bom termo a sua operação de dissolução da estrutura sublime.

Eu me lembro do que chamo a “caligrafia apurada” de Quasímodo. Quasímodo está dentro de toda uma estrutura sublime, mas ele é um personagem grotesco. Há um choque, portanto, entre dois momentos de elaboração da estética romântica. Hugo se vê diante de uma dificuldade: voltar à plenitude do sublime ou levar adiante a experiência do grotesco? Não lhe restou senão elaborar esta curiosa e ao mesmo tempo cuidadosa caligrafia que fez com que ele, dentro de uma estrutura grotesca, compusesse um personagem sublime. Então Quasímodo é simultaneamente sublime e grotesco. É, portanto, um personagem da fronteira, um personagem da cisão.

Em seguida, como vimos nessas referências desconstrucionistas, nós temos o fragmento. A estética da época é também uma estética elaborada em função da idéia de todo, feita para alimentar e fortalecer o edifício do todo. Aí chega o fragmento como um elemento perturbador.

O fragmento ultrapassa e subjuga a idéia de todo. Se pensarmos que essa época era também a era da dialética, nós vamos ver com que dificuldade o fragmento pôde contrarrestar a idéia de todo e abrir algumas frestas nesse edifício extremamente consistente e sólido da estética ro-

mântica, herdeira em grande parte, e mesmo contra a própria vontade, da estética neoclássica.

A dialética, como todos nós sabemos, trabalha com uma tese, uma antítese, o que leva a uma síntese. No fragmento não há síntese. Há a desobediência de uma regra fundamental da dialética, que é a idéia conclusiva. O fragmento é por natureza uma denegação da síntese. Ele se estrutura de uma maneira tão fragmentária, que fica difícil permanecer cultivando a idéia de síntese.

A literatura enquanto santuário procura resistir. Sob os auspícios da síntese poucos podem avançar. A síntese fecha o processo e joga a chave no fundo do poço. Hegel provavelmente não pressuporia isto. Provavelmente também não Marx, ao idealizar uma sociedade sem classe. Também pouco os pensadores liberais, ao nos acenar com um “paraíso artificial” – na expressão de Baudelaire –, certamente não imaginariam que chegaríamos a um ponto em que também essas sínteses se mostraram totalmente ineficientes e incapazes de dar conta da complexidade da História.

De qualquer maneira, curvados sobre a História, sobre a própria subjetividade, o homem, o intelectual, o poeta, jamais ultrapassariam o espaço, antecipado por Rousseau, do *promeneur solitaire*. Esta figura rousseauiana que atravessa o Romantismo nos fala do “reino do Eu” e da consciência trancada em si mesma, ameaçada de claustrofobia. A consciência romântica não é uma consciência dialógica, é uma consciência também dada de antemão, é um conjunto de referências consistentemente elaboradas, e não há espaço para a contestação e para o diálogo na estrutura da consciência totalitária ou da consciência plena, ou da consciência absoluta.

Foi preciso perceber, nesse lusco-fusco permanente e perturbador, os primeiros sinais da modernidade. No espelho da modernidade se projeta, com mais nitidez, o paradoxo romântico. Ele pode ser identificado nas seqüências anteriores, mas também na reprogramação da subjetivi-

dade e suas formas, ou as formas decorrentes dessa reprogramação da subjetividade. Em seguida, no amanhecer da cidade. A cidade, que era destinada a ser um espaço de acolhimento do homem, e que chegou a sê-lo nos seus dias matinais, foi perdendo substancialmente o seu vigor qualitativo, a sua densidade subjetiva e espiritual. E esse percurso decrescente da cidade se pode reconstituir desde Edgar Allan Poe, de “O homem da multidão”, até Mário de Andrade na *Paulicéia desvairada*.

Temos de falar também na cisão do privado e do público. Havia uma precisão no traço das fronteiras que progressivamente foi se perdendo, entre o privado e o público. Antes havia basicamente o espaço privado, que tentava, em meio a sérios obstáculos, ampliar-se em espaço público. O intelectual buscava se colocar também em função deste dilema ou dessa quase diáspora. Primeiro houve os famosos saraus, que se esforçam em alargar o espaço privado e começar a criar o espaço público. Em seguida vieram os cafés, as tribunas dos teatros, até à degradação do espaço público, que é provavelmente a mídia eletrônica. Paralelamente, há a partir daí, uma vontade de retirar o poeta, retirar o escritor, retirar o intelectual da sua prisão subjetiva, do seu culto autocentrado no Eu, de fazer com que ele inicie um processo de reconhecimento da alteridade, de reconhecimento da diferença.

Dos primeiros impulsos românticos, de Iena, a revista *Athenäum*, dos irmãos Schlegel, que circulou de 1798 a 1800, ou seja, apenas dois anos, foi capaz de definir de maneira extremamente convincente todos os postulados do programa romântico. Desde, portanto, esse período matinal do Romantismo até a modernidade, entrada em anos, verifica-se a queda substancial e prematura da temperatura afetiva, que os termômetros da época não puderam registrar – mas os termômetros de hoje já registraram essa queda de temperatura afetiva. Não só a queda de temperatura mas, sobretudo, o que é mais grave, do vigor espiritual, da espiritualidade. Daí que alguns filósofos recentes, sobretudo os inscritos no

quadro do pós-modernismo, da pós-modernidade – que prefiro chamar de baixa modernidade – esses insistem em que modernidade é sinônimo de secularização. Gianni Vattimo predica e defende essa posição, com sólidos argumentos.

Mas nesse percurso, portanto, de uma subjetividade plena para uma progressiva contaminação da coletividade – saudável contaminação da coletividade ou da sociabilidade – nós temos uma poesia emblemática, que é a de Edgar Allan Poe (1809-1849) e de Charles Baudelaire (1821-1867). Eles antecipam o lado bárbaro e incivilizado da cidade moderna. Poe escreveu uma história que eu gosto sempre de referir, e a que há pouco me referi, uma narrativa simples chamada “O homem da multidão”. É provável que essa narrativa metaforize de maneira precisa a passagem do eu individual para um eu progressivamente coletivo.

É a história de um convalescente que saindo do hospital vai para um bar de Londres, senta-se numa mesa, pede alguma coisa e continua vendo a rua e a cidade através da vitrine. Repentinamente um transeunte passa e pára diante dele. Eles se olham, estabelecem uma pequena curiosidade recíproca através do vidro do bar. O transeunte segue e o convalescente, que provavelmente é Poe, se levanta e tenta acompanhar aquela figura do transeunte. Ele acelera os passos, avança e chega na praça, que é uma praça plena, e lá ele se perde do transeunte e volta.

Poe queria dizer que a partir daquele momento, ou daqueles dias, ou daqueles meses, o período romântico estava sendo encerrado. O período da subjetividade, da consciência trancada em si mesma começava a ceder lugar ao advento das multidões. Então, nessa passagem, o personagem romântico – seja de romance, seja de poesia, seja na descrição teórica – que é fundamentalmente um personagem com uma singularidade, com um rosto, com uma fisionomia específica, desaparece, e este rosto se perde na multidão anônima. À medida que a modernidade avança, vai havendo uma perda do traço individual. As cidades são aglomerados, ou

conglomerados, onde as individualidades se apagaram, os traços fisionômicos do indivíduo, do eu individual, foram se esvaecendo progressivamente. Em grande parte talvez isso explica um pouco a crise da modernidade urbana. Portanto, diluição e desaparecimento da singularidade, do perfil individual.

Esse mesmo Poe foi celebrado por três grandes poetas franceses: Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Valéry deu um famoso curso no Collège de France sobre Poe; Baudelaire traduziu quase toda a obra de Poe; e Mallarmé disse que aprendeu inglês para ler Poe. Mesmo assim Poe encontrou uma resistência acirrada no puritano e conservador T.S. Eliot. Tenho a impressão de que, se nós fizermos as contas, dentro de uma chave de perdas e ganhos, Poe ganhou com os três grandes poetas franceses e não perdeu tanto com o grande poeta que é Eliot – grande poeta mas não um crítico correspondente à altitude do poeta.

No seu *Eureka*, que é um livro de ensaios, o poeta de “O corvo” decifra o compromisso estético, em uma frase bem ilustrativa, com os jogos de palavras da época, que diz: “suficientemente simples na sua sublimidade e suficientemente sublime na sua simplicidade”. Então, já começa a haver cisão clara e decisão não menos clara.

Baudelaire tem sido considerado o poeta da cidade ou o poeta do homem da rua. Acaba de sair em Paris um livro exatamente sobre o *homem da rua*, que é um livro sobre Baudelaire e, portanto, a cidade, o homem da rua e a forte pressão do *spleen*, este sentimento verbalizado pela língua inglesa, mas que pode ainda encontrar talvez uma palavra correspondente na língua francesa, que é *caffard*, ou na língua portuguesa, que é *tédio* (no Brasil já se denominou de *fossa*) – eu não chegaria à palavra de Fernando Pessoa, que é uma palavra com uma força existencial muito maior, que é o *desassossego*. Desassossego é um estado de *tédio* muito mais grave, provavelmente com uma altitude dramática maior do que essa versão a que me refiro.

Aí se descobriu e se deve a Baudelaire a figura do *flâneur* – a uma só vez espectador indiferente e observador atento e crítico do movimento das ruas. Quem faz essa leitura de Baudelaire, vendo dentro de *flâneur* um elemento crítico, é Walter Benjamin, penetrante pensador alemão. Até ele o *flâneur* era sobretudo a primeira versão: o espectador mundano indiferente. Daí por diante passou a ser também o observador crítico.

Todas essas instâncias são vivificadas pela fertilizante dinâmica do paradoxo, ponto de encontro e de desenlace entre o Romantismo declinante, não raro inerte e resignado, e o Romantismo moderno, lugar de questionamento e de reconstrução. Um poeta dessa modernidade, ainda romântico, é provavelmente o alemão Heine, tão reconhecido na Alemanha quanto na França, e era o poeta preferido de Karl Marx. Insisto em lembrar Marx, para mostrar o quanto era despreconceituoso, nas suas preferências literárias.

A propagação dos romantismos periféricos, contemporâneos das formações das nacionalidades, se confunde com os movimentos independentistas, ou seja, na chamada periferia histórica. Fora do centro eurocêntrico da cultura, o Romantismo tem também outro papel, que é o de ajudar na formação das nacionalidades – e aqui na América Latina teve esse papel –, e ele passa a fortalecer o ideário independentista e um conjunto de propostas emancipatórias, como foi especificamente o caso da Abolição. Portanto, o Romantismo sentimental e nacionalista se descarta da sua feição regressiva. Chamou-se esse Romantismo sentimental e nacionalista de um romantismo predatório, de um romantismo sem função estética real. Mas, não: nesse momento ele era um agenciador de todos os programas e dos esforços independentistas da nação, logo, nesse contexto não há por que menosprezar nem o sentimentalismo nem a vontade nacional.

De qualquer maneira o Romantismo é, aqui, o caminho vigoroso da incipiente construção nacional. Aí se afirma o intelectual cívico. O inte-

lectual cívico nasce no Ocidente com Voltaire, provavelmente a primeira grande encarnação do intelectual cívico na modernidade ainda pouco iluminista; no século XX provavelmente a encarnação desse intelectual cívico é Sartre; e recentemente, é a figura de Bourdieu, um intelectual sem partido. Sartre, embora tivesse uma pequena passagem partidária, já era o intelectual sem partido, o intelectual cívico, o intelectual das grandes causas.

No Brasil, este tipo de intelectual cívico, não um intelectual fechado dentro da sua torre de marfim, talvez possa ser exemplificado com a figura de Antônio de Castro Alves (1849-1871), que encarnou como poucos o espírito da sua época. Há nele aquela flama típica do tempo em que viveu, feita de espanto, precária experiência e destemor. Não precisou mais de 24 anos para que deixasse gravada em cada um de nós a imagem do poeta romântico dilacerado pela vida, pelo conjunto das figurações a que se chamou de “mal do século” e pela história liberal, impaciente e temerária.

A sua lírica mesclada desde cedo apontou para uma cisão visceral, e a consciência e a sociabilidade estariam fadadas ao desenlace, não fora a presença do intelectual cívico. O precipitado amante da Dama Negra parecia guardar certa distância, embora não muito regulamentar, do intérprete indignado de *Vozes d'África*. Mas é pouco provável que essa separação se sustente. A paixão, os caprichos do afeto, estão trabalhados pelo mesmo impulso lírico que alimenta e pontua a percepção social, os limites precários da existência, emblematizados no “Mocidade e morte”, em “Ahasverus e o gênio”. Daí a inconveniência de toda tentativa de compartimentalização dessa superior aventura poética. Castro Alves assume precocemente a condição transitória do viajante, sem perder de vista a efusão da natureza, o colorido insuspeito do espetáculo natural. Ele abre mais os olhos e exerce com todas as energias possíveis, ou restantes – no caso dele, a radical vontade de viver: viver com a urgência



dos que conhecem a morte por antecipação. Experimenta a solidez e o perigo da viagem, prossegue até mais não poder, singrando aquela ecologia instável que o mar representa e expressa no seu desenho sinuoso. No mar das *Espumas flutuantes*, onde foi atirado um punhado de versos, como ele diz, o mesmo mar do *Navio negreiro*, inaceitável “sonho dantesco” — aí naufragaram os mais generosos ideais libertários, que a retórica do tempo, embora tísica, proclamou a plenos pulmões.

O poeta dedicado à musa consegue sair de dentro de si, deixa por alguns momentos a privacidade sonâmbula, a maldição angélica do romantismo imaturo. O império da subjetividade experimenta, já agora sem maiores objeções, as primeiras turbulências do espaço público. Os signos da cidadania possível elaboram inesperadas pautas retóricas, no encaixe da palavra veemente. Explica-se perfeitamente a sua adesão antecipada ao projeto abolicionista. Ele percebe no sistema escravagista a rede viciada e perversa de interesses cada vez mais inaceitáveis. O registro da comiseração cede lugar à decisão da denúncia. O poeta castiga o homem, o protagonista da violência, agride a sua infâmia exposta e interpela a Deus: “Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus! / Se é loucura... se é verdade / Tanto horror perante os céus...”

Os sentimentos perdem por vezes a sua transparência inicial, sobretudo nesse ponto de intersecção que une e desune a insatisfação latejante e a confiança residual. Como afirmar que por trás de toda essa descrença persiste a confiança não de todo extraviada? No caso específico, a insatisfação provém da História, ou da vida do mundo, das intoleráveis representações da injustiça, enquanto a confiança advém do solidário reconhecimento do outro, da diferença, do próximo.

Castro Alves procura dissipar esse nevoeiro e nem sempre o consegue, traído que se vê pelas astuciosas determinações da estética da apoteose. O escritor Castro Alves jamais escapou do modelo intelectual que

a época consagrou, o de profeta e guia, acompanhado de forte conteúdo messiânico, e por isso destinado a antecipar e conduzir.

A modernidade em nenhum momento pôde se desvencilhar desse proselitismo excitante. Por alguns minutos, na sua deriva mais chocante, chegou a reproduzir, com alguma inflexão menos promíscua e não menos abusiva, a figura do déspota esclarecido. Não foi o caso de Castro Alves, evidentemente. Ele chega ao político pela via da ética e sabe como poucos compreender o vigor moral do sofrimento. Por outro lado, o poeta das *Espumas flutuantes* opera com filtro lírico de alta ressonância magnética, e esse filtro lírico se encarregou de apurar, em boa parte, a denúncia política e calibrar os acessos e os excessos dramáticos. Isto quer dizer que a política, limitada ao norte pela ética e ao sul pela lírica, cumpriu o seu papel sem incorrer em nenhuma contrafação escandalosa.

Castro Alves conseguiu equilibrar, talvez por meio do equilíbrio instável, os diferentes dados dessa identidade *in progress* – nacional, americana e despreconceituosamente ancorada no porto seguro e inseguro do tempo, das trepidações universais. A sua poesia se mantém de pé, nas academias e no imaginário popular, porque o moço baiano, poeta de vários tempos, soube responder positivamente ao efêmero, que nele foi tragicamente sacrificial.

E aqui termina a pequena história do Romantismo e seus paradoxos modernos, ou talvez do Romantismo como paradoxo.



# *Sobrenatureza: o mundo como organismo*

☞ LEONARDO FRÓES

A primeira vez em que aqui estive vim direto a esta mesa, e confessei de público meu desamparo. Mas, quer por parte do seletor público, que por parte dos senhores Acadêmicos, foi tão generosa a acolhida que tive, que me atrevi a voltar e, de antemão, agradeço muitíssimo a presença e a atenção que me for dispensada.

Antes de entrar na conferência, eu gostaria de tornar públicos os créditos: a citação de Yung, que será feita a certa altura, foi extraída da tradução da poeta Dora Ferreira da Silva, publicada pela Editora Nova Fronteira em 1963. A citação brasileira, com a qual a conferência termina, foi propiciada pela pesquisadora Ângela Maria Pinto Silva, do Departamento Nacional do Livro da Fundação Biblioteca Nacional. As demais citações e poemas estrangeiros foram traduzidos pelo conferencista.

Como hoje falaremos principalmente do Romantismo europeu, e como temos na ante-sala uma belíssima exposição sobre o Romantismo brasileiro, eu gostaria de informar que meu interesse pelo Romantismo brasileiro é também muito grande, e tive ocasião de expô-lo por duas

---

☞ Conferência proferida na ABL, durante o Ciclo *Romantismo*, em 30/7/2002.

vezes: o meu livro *Um outro Varela*, publicado pela Editora Rocco, e o ensaio *Romantismo: uma estética de loucos*, publicado no número 13 da revista *Poesia Sempre*.



Em meados do século XVIII, a concepção européia de jardim começou a passar por transformações na Inglaterra. Até então, o modelo renascentista, baseado na composição geométrica, mantinha-se em uso generalizado. O jardim francês, resultante também de simetrias estritas, era um prolongamento do tipo que havia triunfado nos palácios e vilas italianos. O espaço ajardinado, nos dois casos, é sóbrio, organizado, racional. Se o Renascimento punha o homem como o centro do universo, sua arte deveria incorporar essa idéia e transmiti-la a cada passo. O jardim renascentista, e como ele o jardim francês neoclássico, é assim uma espécie de extensão da geometria da casa. A área central mais ampla, que às vezes leva uma escultura ou uma fonte, alguma coisa que logo a identifique como área solene, corresponde a um salão nobre. Daí partem aléias retilíneas que são, por assim dizer, corredores a céu aberto. Trilhando-as, chega-se a áreas secundárias, em geral retangulares, que são cômodos enclausurados por muros de vegetação arbustiva. As plantas, educadas desde cedo para impedir que brotem tortuosas, passam a ser tratadas como materiais construtivos. Servem, como a pedra e o mármore, para a criação de esculturas. Com a poda que as desbasta, são inibidas em seu crescimento e, moldáveis como o barro, transformam-se não só em muralhas mas também em cilindros, pirâmides, esferas, sólidos de diferentes formatos que constituem o mobiliário da casa cujo traçado se reproduziu ao ar livre.

Os elementos do jardim renascentista e do jardim francês neoclássico dispõem-se com tal rigor, tal exatidão, que suas concreções de massa verde sem flores, quando tomadas em conjunto, mostram-se ainda como partes ou peças de um mecanismo que é mantido sob severo controle.

Por esse aspecto, o jardim esculpido e geométrico, um refúgio seguro para o confinado deleite dos que podiam mantê-lo, é uma imagem referente à gigantesca máquina do mundo que a ciência da época queria abrir e explorar. É a representação cabível dessa máquina: um mapa de pequenos percursos regulares e ordeiros, de onde o caos natural foi excluído. Se era possível transformar as plantas em sólidos, usando-as como se fossem autômatos, sufocando sua inclinação a se esparramar à vontade, do que não seria capaz o ser humano com o domínio das técnicas, se ele também já transformava os metais em flores, em retorcidos arabescos de inspiração vegetal? Para os sábios racionalistas e mecanicistas que estudavam os segredos da máquina, ora codificando, ora tentando decodificar seu sistema, nossa inventividade nos habilitava a realizar em menor escala os mesmos procedimentos da engenharia divina, garantindo-nos com isso, enquanto espécie, um maior bem-estar. Pela fórmula que então se define, conhecer é fabricar. Para os românticos que em breve vão irromper nesse quadro, multiplicando-se no florescimento de gestos que não poderão ser podados, conhecer é sentir.

As transformações do jardim inglês, que o farão destoar do modelo de rigidez geométrica, coincidem, em meados do século XVIII, com o tardio triunfo de um andarilho dos Alpes que se perdia de há muito em devaneios, rascunhos de poemas inéditos, patrocínios problemáticos de uma senhora rica e tentativas acanhadas de criação musical. Foi em 1750 que Rousseau, ganhando um prêmio instituído pela Academia de Dijon, ganhou enfim uma audiência para seus primeiros escritos e lançou sementes de insatisfação com o progresso em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*. Ao sobrepor o estado natural à civilização que poderia corromper o indivíduo, seu papel de questionador se tornaria tão grande, no final do século, para os rumos a serem perseguidos pela literatura romântica, que muitas vezes Rousseau já foi tomado por uma espécie de arauto que a proclama. O Romantismo porém é tão elástico, vê-se tão grande dispersão em seus prenúncios, tantas diferenças se revelam entre os temperamentos

que por ele se expressam, há orientações tão variadas em sua gama de criações e posturas, que querer filia-lo a um só autor, ou a só uma das contrações que o geraram, seria certamente reduzir seu alcance.

O interessante é notar que há um fato novo, a reinvenção do sentimento, ou sua elevação muito óbvia, que parece brotar nas rachaduras das construções neoclássicas. Coube, contudo, a um poeta neoclássico, Pope, tradutor de Homero, mas também jardinista e jardineiro, empenhar-se por escrito em Londres para fazer do jardim inglês um lugar mais fiel à Natureza: onde ela própria sugerisse formas, ao invés de ser domada pelas intenções construtivas, e onde se concedesse às plantas sua liberdade silvestre. Logo chamado de romântico, por oposição ao renascentista e ao francês, o jardim inglês se tornou mais espontâneo, beneficiando-se na prática com a moda das chinesices que então entrava em vigor. O espaço ajardinado, suavizando-se em seu contorno, admitindo agora curvas e reentrâncias bucólicas, deixa de ser um prolongamento da casa, um recinto intramuros, para dar a impressão de que é um prolongamento da mata. Receberá, sem dúvida, alguns acréscimos que o exotismo lhe trouxe: pagodes, grutas artificiais, cascatas. Mas nem por isso a decisão de se tornar mais orgânico, menos formalista e acabado, estará fora de seus planos.



Por um processo semelhante, a literatura romântica começa por negar a imitação de modelos, a idéia de mimesis, as unidades de ação, tempo e lugar, a estrita e geométrica divisão entre gêneros, para tentar florescer desimpedida. Valorizando antes de tudo a experiência, ela dirá que esse caminho conduz à libertação do indivíduo. O escritor europeu, ao se safar das normas coletivas, ao desvencilhar-se da herança cultural que o impelia em sentido único, já poderia retirar de si mesmo, ou do que estava colhendo com ineditismo na vida, os elementos necessários à renovação da expressão. Dois livros de Rousseau, as *Confissões* e os *Devaneios de um passeador solitário*, ambos publicados depois de sua



morte, tornam-se fundamentais a essa linha de cogitações pessoais. Multiplicam-se, no cânone do Romantismo, os escritos íntimos, as memórias, os diários de auto-análise, as correspondências volumosas, os desejos de expor-se e retratar-se.

Ao mesmo tempo, andar a pé sem destino, como Rousseau, transpor montanhas e campos, buscar na própria Natureza alguma forma de afinação dos instintos é hábito cada vez mais freqüente para numerosos autores, além de ser tema de praxe, por exemplo, nas novelas e contos fantasiosos do Romantismo alemão. Poesia e prosa se misturam. À medida que desabam as convenções neoclássicas, a barreira dos gêneros já de antemão definidos perde toda a importância. Qualquer um, ao falar primeiramente de si, ousa apelar para um direito novo, o de falar como bem quer, sem ligar para a categoria em que sua fala se encaixe. Assim, ao redigir suas memórias, as *Memórias de além-túmulo*, Chateaubriand cria uma prosa lapidar e surpreende o leitor com uma transgressão meio ilógica, pois dedica quase um terço do livro a uma biografia de Napoleão Bonaparte, que sem mais nem menos se intercala entre as páginas de suas recordações pessoais. Entende-se contudo o improvisado, à luz do texto, porque a vida de Napoleão era parte da própria vida do autor. Ele também foi personagem da conturbada história da época, como prócer da nobreza, como exilado e diplomata, e sua maior fraqueza, por sinal, é estabelecer comparação entre os dois, é insistir em considerar-se tão grande quanto o imperador que ele admira e combate. Diferentes como eram, Rousseau, Chateaubriand e Stendhal são pródigos em belas passagens sobre o valor da experiência para a formulação de um eu literário. Quase sempre se trata, nessas passagens, de abrir a alma para o mundo, e não de abrir sua máquina. Na Inglaterra, uma tocante manifestação sobre isso partiu de uma mulher recatada, que morreu aos 30 anos, de tuberculose, como romântica já algo tardia, mas deixou obras de notável força e talento, escritas longe das querelas artísticas. Eis o poema intitulado apenas "Estrofes", de Emily Brontë:



*Reprovada não raro, mas voltando  
Às emoções comigo já nascidas,  
E a caça às posses e ao saber trocando  
Por sonhos vãos de coisas nunca tidas,*

*Não irei hoje à região sombrosa  
Cuja frouxa largueza tanto atrista;  
Cada imagem que às outras lá se entrosa  
Põe o mundo irreal demais à vista.*

*Vou caminhar, porém não em pegadas  
De heróis nem sendas de moralidade,  
Nem mesmo em meio às faces tão nubladas,  
Formas da História em longa antiguidade.*

*Hei de seguir minha própria natureza,  
Poís me incomoda a escolha de outro guia,  
Onde o gado no val pasta em lerdeza,  
Nos morros onde sopra a ventania.*

*Que tem a revelar esta erna serra?  
Mais glória e dor que saberei contar.  
Ao despertar um coração, a terra  
Pode o Inferno e o Céu centralizar.*

Dois aspectos de grande interesse quando se aborda o Romantismo, sua adesão às lições da Natureza e a alavanca que seu trabalho aciona para os subseqüentes desdobramentos da produção de cultura, estão contidos nesta célebre afirmação de Baudelaire: “Quem diz Romantismo, diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito”. Muito embora tenha havido um Romantismo assu-



midamente cristão, representado entre outros, na França, por Chateaubriand e, na Alemanha, por poetas católicos como Brentano e Eichendorff, a “aspiração pelo infinito” da literatura romântica distingue-se na maioria das vezes por seu cunho profano. Em face do anticlericalismo acentuado de parte ponderável dessa literatura, palavras como misticismo, panteísmo, animismo; fórmulas como a do idealismo mágico de Novalis; ou qualquer expressão que nos ocorra, como religiosidade difusa, podem se mostrar tentadoras para explicar os anseios de sublimidade, a insistência em dizer que o mundo inteiro está vivo e deve ser respeitado, as celebrações do mistério, a poesia balbuciada como prece, a sacralidade instintiva a que o Romantismo se entrega por vias que não eram as da religião dominante. Mas sempre será difícil determinar com exatidão tal caminho, pois os poetas, quanto mais se afundam nele, mais silenciam. Da hipotética revelação que foi feita ao indivíduo liberto, no alto da “erma serra”, sabe-se apenas isto: que lá se encontra “Mais glória e dor que saberei contar”.

Gonçalves Dias, no canto segundo de *Os timbiras*, nos recomenda procurar “o ermo e as selvas”, onde reina também “amplo silêncio” e onde “O pensamento, que incessante voa, / Vai do som à mudez”... O narrador de Almeida Garrett, no capítulo oitavo de *Viagens na minha terra*, diz que ao sentar-se num rochedo ao pôr-do-sol, na charneca “erma e selvagem”, ele era posto a ouvir “coisas da terra e do céu que nenhum outro espetáculo” jamais lhe dizia. Em seu estado de “encanto indefinível”, a vontade de fazer versos lhe vinha, se bem que, não se achando só, ele tenha escapado “de mais essa caturrice”. Não os fez, mas, segundo suas próprias palavras, “foi como se os fizesse, os versos, como se os estivesse fazendo, porque me deixei cair num verdadeiro estado poético de distração, de mudez – cessou-me a vida toda de *relação*, e não sentia existir senão por dentro”. Seria uma “caturrice” fazer versos, uma teimosia sem fundamento, porque o narrador também exclama, ao introduzir a passagem: “Eu não sou romanesco. Romântico, Deus me



livre de o ser – ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra”.

*Viagens na minha terra* data de 1843 e o papel pioneiro de Garrett, para a chegada do Romantismo a Portugal, fora fixado nos poemas *Camões*, de 1825, e *Dona Branca*, de 1826. No entretanto, já se havia realmente passado, com frequência, da mudez dos instantes supersensíveis a práticas diluidoras das formas, aos vícios excelsos, cheios de boas intenções, de um Romantismo apenas confuso. Assim como surgiram tais exageros, na pauta de elevações da alma em êxtase, surgem também algaravias de amor, eflúvios lacrimajantes que mascaram a força pura do sexo e serão tão antiquados, nos novos cenários sociais, quanto as ninfas e pastores, os mitos e enredos greco-romanos cuja obrigatoriedade literária o Romantismo quis abolir.

É bem provável que a imagem retida no linguajar cotidiano, quando as palavras romantismo e romântico são aplicadas até hoje a qualquer coisa de entonação meio lírica, meio sentimental, meio distante da realidade ou simplesmente piegas, é bem provável que essa imagem tenha recebido aditivos daquela produção viciosa, que não raro obteve, por seus usos comerciais, uma circulação imerecida. Mais tarde, quando a estética do século XX estiver chegando ao mundo, a qualquer coisa que seja um pouco ousada, um pouco diferente dos padrões costumeiros ou simplesmente estrambótica aplicar-se-ão de igual modo os rótulos de futurismo e futurista, sem que a responsabilidade, no caso, incida sobre Marinetti e seu grupo. Ressalvas como a do narrador de Garrett, que já na fase de diluição progressiva não quer ser confundido com os abusos da moda finalmente em vigor, surgirão em outras obras da literatura romântica, que em momentos de grande lucidez soube recorrer à ironia para fazer uma espécie de autocrítica quanto a seu próprio esparramo.

“Quem diz Romantismo, diz arte moderna” – e, por extensão, cultura contemporânea. Muitas narrativas românticas, em especial da Alemanha, foram úteis aos fundadores da psicanálise por suas incursões

pelo sono, o sonho, o sonambulismo, os estados anômalos ou patológicos que interessaram tão de perto ao estudo do inconsciente. Por falta de instrumental, a prudência aconselha a não seguir por aí. Há, no entanto, este belo livro de Jung, *Memórias, sonhos, reflexões*, no qual ele conta sua vida e carreira como qualquer escritor teria feito. E há uma passagem desse livro, no decurso da infância, que se liga intimamente, sem nenhum tecnicismo, aos momentos de embevecimento romântico nos contatos dos poetas com o organismo do mundo. Garrett, ou melhor, seu narrador, sentava-se ao pôr-do-sol num rochedo para cair num estado de mudez em que somente por dentro ele sentia existir. Já Jung nos diz que era seu hábito, em menino, sentar-se por longo tempo numa pedra em declive, a sua pedra, sempre a mesma, e dar-se a um jogo de pensamentos que se desdobrava mais ou menos assim: “‘Eu estou sentado nesta pedra. Eu em cima, ela embaixo’. Mas a pedra também poderia dizer ‘eu’ e pensar: ‘Eu estou aqui, neste declive, e ele está sentado em cima de mim’. Surgia então a pergunta: ‘Sou este que está sentado na pedra, ou sou a pedra na qual *ele* está sentado?’ Essa pergunta sempre me perturbava: eu me erguia, duvidava de mim mesmo, meditando acerca de ‘quem seria o quê?’ ”

“Não é com palavras que se afasta um cão do fogo”, como Jung escreveu no mesmo livro, mais adiante, ao afirmar que “o espírito não vive através dos conceitos, mas dos fatos e das realidades”, e que “tentar dominar tudo pelo intelecto” conduz a “aberrações perigosas”. No tocante à Natureza, a maior aberração do intelecto terá sido julgar que o que a compõe, seu carrossel de espécies em giração portentosa, só pode ser aceito e entendido pelo valor utilitário que assumia para os destinos humanos.

Ao refletir sobre a existência da mosca, Cardano, matemático e filósofo do Renascimento na Itália, já se opusera em vão a esse modo de ver. A mosca o incomodava, tinha ele dito, mas era o fato de estar feita em si mesma que lhe dava o direito de partilhar a vida conosco. Já que o pensamento ocidental majoritário não se aprofundou nesse rumo,



muitos momentos da literatura romântica podem ser interpretados como gritos da alma contra os avanços estarecedores, mas ostensivamente materialistas, da ciência que então se alicerçava sem um conteúdo afetivo.

A emoção desprezada também leva – e como! – a “aberrações perigosas”. Mas é difícil imaginar que o mundo humano, como simples fração do todo, chegasse à saúde plena, a um equilíbrio entre seus lados, se ele insistisse em combater a natureza, que nos inclui e mantém. Desse modo só se perpetuaria o combate contra o que somos nós próprios, nós que nem sempre saberemos, em momentos de abandono e mudez, ou de supraconsciência, se somos pessoa ou pedra, apesar dos indícios que existem nesses momentos, pelo que diz o poema “Acúsmata”, de Fagundes Varela, de que

*Somos a idéia, o sentimento, a essência  
Da criação inteira; a íntima nota  
De quanto brilha, corre, canta e chora;  
Somos o fluido eterno, que circula,  
Envolve o globo, os seres, e penetra-os  
De um infinito amor; somos a cítara  
Onde o sopro de Deus roça inflamado  
E sacode no espaço a paz aos homens  
Num turbilhão de notas amorosas.*

Pelo que hoje podemos ler nos românticos, deve ter sido por separar-se do todo que o ocidental se desencontra e atordoa há quase duzentos anos. Foi em julho de 1822 que Shelley, ao morrer em naufrágio na costa italiana, deixou-nos inacabado seu poema *O triunfo da vida*, no qual há trechos assim:

*No êxtase da idéia alucinante,  
Eis o teor do sonho que acordou-me:  
Me vi sentado à beira dos passantes*



*Na poeira das ruas, cujo alarde  
De caudaloso rio de pessoas  
Lembra mosquitos no fulgor da tarde,*

*Todos com pressa mas ninguém sabendo  
Aonde ia, ou donde vinha, ou por que  
Era mais um na multidão crescendo,*

*Nascido assim na turba qual no céu  
Uma folha em milhões do verão morto;  
Da infância à velhice sempre ao léu,*

*Pareciam mesclar-se em forte cheia,  
Fugindo alguns do que temiam, outros  
Buscando a causa da apreensão alheia;*

*E outros mais, com passos para o túmulo,  
A meditar nos vermes que espezinham  
Ou em luto contidos, já no cúmulo*

*De amarga depressão, chamando-a morte;  
Havia os que a evitavam como espectro,  
Fôlego aflito e vão, perdendo o porte:*

*E muitos que em moções entrecruzadas  
Ora expulsavam nuvens que dão sombra,  
Ora, ao meio-dia, as aves desgarradas*

*Numa senda onde flores não cresciam –  
E, exaustos da inútil faina e sedentos,  
Não ouviam as fontes que explodiam*

*Em musgo e melodia nos recantos  
Nem sentiam a brisa da floresta  
Falar de lenho e relva, dos encantos*

*Por caminhos entre olmos e cavernas  
E violetas que aos tufos geram sonhos,  
Atendo-se à sandice que se interna.*

No que existe desse poema, que por certo ainda seria bem mais longo, mas ficou em 544 versos, Shelley demonstra que a discórdia romântica não se limitava a uma oposição entre formas, no terreno literário. Afinal, *O triunfo da vida*, espelhando a influência decisiva da Itália sobre o aprimoramento da dición do poeta em seus últimos anos, retomou o esquema da *terza rima* local e, ligando-se a uma tradição muito antiga, era como se fosse uma resposta ao *Triunfo da morte* de Petrarca. A discórdia manifesta no poema de Shelley é a do próprio indivíduo posto à beira, que olha o alarde do “rio de pessoas”, já no começo do século XIX, premido entre duas revoluções que nunca se resolveram de todo, a francesa e a industrial, e não sabe exatamente como agir para não ser “mais um na multidão crescendo”, para não se entregar sem refletir a essa “sandice que se interna”.

No terreno das formas literárias, os rompimentos não são definitivos, nem irreparáveis. Shelley, Byron e Keats, se podem ser associados a uma ideologia nascente em seu lirismo, foram também assíduos praticantes do helenismo romântico, variedade que se beneficiou em seu tempo com uma seqüência de novas descobertas sobre a Grécia antiga. Efetuadas desde a virada do século XVII para o XVIII, tais descobertas vinham gerando discussões e estudos que reacendiam o interesse da Europa pelas grandezas e temas do passado clássico. Era pois compreensível que os poetas românticos, mesmo que houvesse contradição nesse empenho, se dobrassem também a seu impacto. Por outro lado, nota-se que

os versos de Byron, apesar da experiência genuína de que estão imbuídos, têm com frequência um parentesco bem íntimo com os versos anteriores de Pope, o satirista da Inglaterra neoclássica de que ele quis se afastar. Entre esses dois grandes poetas, há mudanças essenciais de conteúdo, sendo a personificação dos enredos a mais flagrante de todas; mas há também um sutil prolongamento da forma, que se verifica principalmente no emprego dos *couplets*, ou dísticos rimados, em que ambos foram peritos.

Nem por isso será menos verdade que o Romantismo nos fornece uma nova concepção de obra, pela qual a realidade do espírito, da imaginação, da índole pessoal de cada autor se apresenta, independentemente das realidades exteriores que possam ter alimentado seu texto. “Quem diz Romantismo”, voltando ainda à afirmação de Baudelaire, “diz arte moderna”, e essa idéia da autonomia do texto em relação ao que o cerca é apreciada por norma como uma das contribuições mais positivas que a longa era em exame repassou à nossa.

Embora tenha originado belas obras e grandes controvérsias na França, onde serviu de arma para as demolições dos mais jovens, nos tumultos e incertezas da fase pós-revolucionária, o Romantismo em seus primórdios foi claramente antifrancês, porque a estética neoclássica repudiada por ele se identificava com a França e sua língua – a língua culta que a disseminou pela Europa e regiões periféricas. Lembre-se ainda que o adjetivo romântico, tendo ingressado nos vocabulários europeus por alusão ao clima aventuroso dos romances medievais em verso e prosa, nossos romances de cavalaria, serviu primeiramente, antes de identificar os produtos de uma dada cultura literária, para qualificar certas paisagens, ou os jardins à moda inglesa, ou certos gestos de amor entusiástico, ou certas excentricidades ornamentais incluídas nas formas arquitetônicas, ou ainda um vasto leque de atitudes pautadas pelo imprevisto e a extravagância.

O que atualmente se chama de primeiro Romantismo alemão, o do grupo de escritores que se constituiu em Iena, a partir de 1796, em torno dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, foi um dos núcleos mais ativos para organizar em plataforma teórica, ilustrando-a com obras próprias e com traduções numerosas, as muitas e às vezes divergentes inquietações do período. A revista *Athenäum*, publicada pelo grupo, cuja atividade logo se expandiu a Berlim, serviu para divulgar os fragmentos de Friedrich Schlegel, o mais famoso dos quais, o de número 116, deu um sentido bem coeso ao que então se procurava de maneira dispersa. “A poesia romântica”, segundo esse fragmento, “é a poesia universal progressiva. Seu objetivo não é meramente reunir todas as espécies separadas de poesia e colocar a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela tenta e deveria misturar e fundir a poesia e a prosa, a inspiração e a crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza; e tornar a poesia vigorosa e comunicativa, tornando poéticas a sociedade e a vida...”

O fragmento de Schlegel evolui assim sempre enfático, para terminar afirmando: “Outros tipos de poesia são acabados e agora já são passíveis de serem analisados na íntegra. O tipo romântico de poesia ainda se encontra em estado de formação; esta, de fato, é sua essência verdadeira: que ele deva manter-se em formação para sempre e nunca esteja completo. Nenhuma teoria é capaz de esgotá-lo e só uma crítica divinatória ousaria tentar caracterizar seu ideal. Somente ele é infinito, como ele somente é livre, admitindo por seu primeiro mandamento que a vontade do poeta não pode tolerar lei alguma que a ela se sobreponha. O tipo romântico de poesia é o único que é mais do que um tipo, isto é, por assim dizer, que é a própria poesia; pois em certo sentido toda a poesia é ou deveria ser romântica”.

O grupo alemão de Iena considerou ser romântica, ou moderna, como também se diz em seus escritos teóricos, toda a produção literária que havia surgido pelos quadrantes da Europa sem estar em dependência direta dos moldes que eram propostos pela literatura antiga, a do mundo

greco-romano. Com isso se alargavam as fronteiras do gosto, pois modernos ou românticos, pela leitura empreendida no grupo, agora se tornavam o teatro de Shakespeare, o teatro de Calderón, a prosa de Boccaccio e Cervantes, a poesia de Camões, a poesia dos trovadores e o rico filão dos textos medievais que, desdenhados ou nem sequer percebidos pelo rigor neoclássico, não ocupavam ainda seu espaço nos cânones literários da Europa. Muitos desses autores, passando-se da teoria à prática, foram traduzidos sem demora por integrantes do grupo, para a seguir exercer grande influência, notável principalmente nos casos de Cervantes e Shakespeare, sobre os novos caminhos da literatura alemã. E essa, por uma súbita inversão do processo que antes a deixara como caudatária da França, transformou-se em novidade para os salões e cenáculos parisienses.

Malgrado as realizações isoladas dos franceses, em obras como as de Chateaubriand e Rousseau, o Romantismo se estruturou a princípio pelo cruzamento de influências entre Alemanha e Inglaterra, tendo custado a estabelecer-se na França com intenções programáticas. Porém, quando o fez, foi às alturas, quer pelo estardalhaço das batalhas travadas, quer pela qualidade dos textos que aí seriam criados, ou ainda pela importância que a renovada produção de Paris viria a ter mundo afora.

Em 1816, numa noite de espetáculo, um camarote do Teatro Scala de Milão serviu de palco a um curioso encontro. Nessa noite, o francês Henri Beyle, ex-oficial do exército napoleônico apaixonado pela Itália, por sua arte, sua música, seus costumes e suas belas mulheres, foi apresentado a Lord Byron, que, apesar de bem jovem, já era então o maior mito do Romantismo europeu. Beyle, ao rememorar esse encontro em um dos livros que publicou sobre a Itália, *Roma, Nápoles e Florença em 1817*, lançado no mesmo ano e escrito em forma de diário, foi taxativo quanto à boa impressão que lhe causara o poeta: “Apresentaram-me no espetáculo a Lord Byron. É uma figura celestial; é impossível ter olhos mais bonitos. Ah, o belo homem de gênio! Está com apenas 28 anos e é

o maior poeta da Inglaterra e provavelmente do mundo. Quando ouviu música, é uma figura digna do ideal dos gregos.”

Henri Beyle, por sua vez, estava com 34 anos quando ocorreu esse encontro. Desligado do exército, ele vivia em Milão já há algum tempo, envolvido em suas complicações de amor tão comuns e tentando profissionalizar-se como escritor com a redação desses livros que hoje soam menores, se comparados às grandes obras-primas que ainda viria a escrever. Nem as *Cartas sobre Haydn, Mozart e Metastasio* nem a *História da pintura na Itália*, que integram a série, fizeram muito sucesso. E cada qual desses trabalhos, ambos resultantes de enxertos de leituras a esmo, havia sido assinado por um autor diferente. Um capricho de Beyle, que foi exímio na arte de dialogar com seu ego, tendo inventado para si, ao longo da vida, 171 pseudônimos. O mais famoso de todos, Monsieur de Stendhal, extraído do nome de uma pequena cidade da Alemanha, surgiu pela primeira vez na capa de *Roma, Nápoles e Florença em 1817*, o primeiro de seus livros a se vender sem demora, e que logo foi traduzido para o inglês.

Ao narrar o encontro com Byron, Stendhal se delicia com a aura de “celerado” que acompanhava o poeta. Ele mesmo, julgando ter um temperamento “ligeiramente melancólico”, não se tomava por padrão de normalidade insuspeita, e os escândalos byronianos, que horripilavam os mais conservadores, são mencionados em seu breve registro sem reprovação ou espanto. Como se os justificasse, Stendhal escreveu, no texto em pauta, que “todo homem de gênio é louco e, além do mais, imprudente”. Alguns dos traços mais comuns que os românticos darão de suas pessoas – ou de suas pessoas literárias – aí estão em destaque. À melancolia advinda de seus embates com a vida, somar-se-á na maioria esse apelo à loucura e, como em nosso Castro Alves, ao “borbulhar do gênio”. Isso servirá, entre outras coisas, para marcar a suposta diferença que existe entre a cabeça entusiasmada do artista e a vidinha prosaica do burguês, o tipo que mais leva pancadas e que é mais desprezado e feio

na literatura do século XIX. Ao contrário dos que desaprovavam o comportamento anômalo do jovem lorde proscrito, Stendhal garante que Byron era “o mais amável dos monstros” que ele jamais tinha visto, sendo “simples como uma criança” nas discussões literárias. Na conclusão do relato do encontro em Milão, e tendo em vista a má fama associada ao nome de Byron, ele escreveu à guisa de conselho: “Em seu lugar eu me faria passar por morto e recomeçaria vida nova como Mr. Smith, honesto negociante em Lima.”

Em 1823, um ano antes de Byron morrer em Missolonghi, Stendhal lançou em Paris seu *Racine e Shakespeare*, que é tido pelo primeiro manifesto do Romantismo francês. Esse opúsculo anticlassicista, apesar de se restringir ao teatro, falava a língua dos mais novos e se estendia a todo o campo da produção literária ao dizer que os criadores precisavam de uma liberdade completa, fosse essa liberdade política, com a ausência de censura, ou fosse estética, com a ausência de regras. Na França em plena ebulição social, o mesmo anseio e exigências idênticas surgirão logo a seguir em outros manifestos que incitavam a juventude romântica, como o prefácio de Victor Hugo, em 1827, para seu *Cromwell*, drama com mais de seis mil versos, ou o prefácio de Théophile Gautier, em 1835, para seu romance *Mademoiselle de Maupin*, a história de uma bela mulher que se transveste de homem para infiltrar-se nas rodas masculinas e descobrir como seu gênero era tratado nelas – em geral com desrespeito pela condição feminina.

Pela cronologia, Stendhal foi assim um pioneiro do Romantismo francês. Quando se examina sua autobiografia incompleta, *A vida de Henry Brulard*, que ficou interrompida justamente na chegada a Milão, percebe-se a extensão de seu temperamento romântico, que não só era “melancólico”, como vimos, mas também “romanesco”, como ele se diz nesse livro, acrescentando que “levava essa fraqueza até às raias da loucura”. Sem dúvida, Stendhal é romântico porque, em sua vida real tão apagada, tão sem glórias, ele tende ao devaneio, ele viaja o quanto pode

– como foi até Moscou, seguindo as tropas de Napoleão, – e não se esquece de afinar seu espírito pela contemplação das paisagens. “As paisagens”, escreveu esse adorador da música, “eram como um arco de violino a tocar em minha alma.” Stendhal é romântico, além disso, porque odeia o provincianismo, a burguesia e o clero, a mesmice; porque valoriza a experiência; porque se bandeia para a Itália, contrapondo a naturalidade de seu povo à afetação cortesã, e vasculha os porões de eras passadas, como muito se fez em sua época, para daí tirar os temas de um de seus livros de peso, as *Crônicas italianas*.

Do mesmo modo que a “figura celestial” de Byron, que ele tanto admirou em Milão, seus melhores personagens são homens desadaptados às circunstâncias da vida. Tal é o retrato que à primeira vista se impõe do próprio Stendhal romântico, o desgarrado de Grenoble que foi buscar na península suas maiores paixões e sua terra afetiva. “A verdadeira pátria”, como ele também escreveu, “é aquela onde encontramos mais pessoas parecidas conosco.” Só por ter formulado essa idéia de pátria, sendo-lhe fiel nas vivências, Stendhal já se distancia porém, malgrado seu pioneirismo teórico nas querelas contra o Classicismo, de uma das fortes tendências, a nacionalista, que o Romantismo consolida ao se alastrar no Ocidente. Quando ele morreu em Paris, em 1842, seu último desejo, cumprido pelos amigos, apenas três, que o enterraram no cemitério de Montmartre, foi que seu túmulo não levasse senão esta desnorteadora inscrição: “Arrigo Beyle, milanês”. Até na morte, ainda um pseudônimo, mais um disfarce e o velho hábito de se comprazer com mistérios. Para Stendhal, o “ato de escrever é um método de investigação psicológica”, e é talvez por esse enfoque, por esse modo de ver sempre atual, que, com raízes românticas, ele se torna profunda e contraditoriamente moderno.

Byron, para quem “o grande objetivo da vida é a sensação, é sentir que existimos”, deleita-se em sua correspondência abundante, bem como nas anotações do *Diário*, com a exaltação de si mesmo. A todo instante

o poeta se revela um ativo propagandista de seus feitos, sem que isso no entanto comprometa sua extraordinária importância, quer literária, quer como demolidor de tabus. Faz parte da “poesia da pose”, que ele exerceu à perfeição, sobrelevar em detalhes seu talento, sua bravura, seu desapego pela vida, sua capacidade de nadar como um peixe ou de juntar com um charme irresistível uma coleção de conquistas. Em contraste, o melancólico e romanesco Stendhal dos escritos íntimos é um homem que não parece se levar muito a sério; que deseja ser sincero, que confessa seus fiascos no amor mas sabe que a sinceridade é imprecisa, porque entre o pensamento que a busca e o gesto que vai tentar grafá-la se esbarra na traição das palavras. Ou porque o próprio pensamento tem uma tessitura composta que é capaz de esconder ou mascarar o que realmente é sentido. É a percepção de tais limites que o leva a se investigar escrevendo. Como não desconfiar de si mesmo, como se confundir com um só nome, se um mergulho para dentro nos mostra como somos instáveis, múltiplos e divisíveis, resultantes de forças e fraquezas que às vezes nos arrastam para longe de nós, ou de quem pensamos ser?

A auto-ironia, para Stendhal, é a única saída possível. E a essa consolação ele recorre, por exemplo, quando conta como foi promovido, sempre pela ajuda do primo que lhe havia arranjado o primeiro emprego, de amanuense do ministério da Guerra a subtenente da cavalaria de Napoleão Bonaparte. Nosso herói se incorpora ao regimento, porém não sabe manejar uma espada, sente-se fisicamente desajeitado para aprender sua esgrima. Dão-lhe um cavalo. Mas o animal escapa a seu controle e ele não consegue montar. O capitão, tomando-se de simpatia pelo quixotesco novato, tenta ensinar-lhe os rudimentos. É a própria montaria entretanto, como se lê na *Vida de Henry Brulard*, que mais contribui para ajudá-lo a se safar da enrascada. “Felizmente meu cavalo era suíço e pacífico”, diz Stendhal, “e ajuizado como um suíço; se ele fosse romano e traçoeiro, teria me matado cem vezes.” Ao narrar sua iniciação militar, com frases de tal ambigüidade, de sentido assim tão elástico, o

romancista não se furta a uma alfinetada, e comenta: “Será preciso talvez reler e corrigir esta passagem, contra minha intenção, por medo de mentir com artifício como Jean-Jacques Rousseau.”

Quando a implicância vem à tona, Stendhal já se refere às belezas da natureza, pelas quais ele afirma que a princípio, na juventude, acreditava sentir horror, de tanto que seu pai e a tia que o ajudou a criar viviam a lhe meter na cabeça, sendo a seu ver “bons hipócritas”, a admiração pelo campo. Se ele acrescenta que chegara até a pular, ou a ler muito por alto, as frases de descrição da natureza nas *Confissões* de Rousseau, admite contudo que “essas frases tão belas”, apesar de sua implicância, o “comoviam”. Foi vã portanto sua oposição de rebelde aos preceitos de uma educação detestada. Depois de adulto e, com mais clareza, no fim da vida, naquele ponto em que faria descobertas a seu próprio respeito, escrevendo com o intuito declarado de analisar seus sentimentos, o arco de violino das paisagens sempre estaria tocando em sua alma.

Ao prever que só começaria a ser lido cinquenta anos depois de sua morte, como de fato aconteceu, Stendhal se demonstrou consciente de que havia uma diferença básica – o caráter original de seu estilo – entre os livros que ele criou numa maturidade tardia, já cinquentão, e as variedades da escrita articulada, com virtudes e vícios, por seus contemporâneos. Em 1830, quando publicou sua primeira obra-prima, *O vermelho e o negro*, ele estava com 48 anos. Já Théophile Gautier, cujo *Mademoiselle de Maupin* saiu logo a seguir, em 1835, era então um rapaz de 24. Stendhal se baseou, para arquitetar seu romance, numa notícia de jornal: a execução na guilhotina de um ex-seminarista pobre que tentara matar a tiros na igreja, durante a missa, uma mulher casada e rica pela qual ele nutria uma paixão violenta. Partindo assim do cotidiano, o romancista criou, com frases ágeis, sem adornos, que põem sempre em relevo o dinamismo da ação, uma obra que espelha o que de fato acontecia na sociedade da qual ele participava. Uma obra realista, mas surgida no auge do extravasamento romântico, que desce às motivações dos

personagens, aos seus conflitos e, por trás dos muros que os separam, ao choque provocado pela diferença de suas condições sociais. *O vermelho e o negro* não se atém às efusões do lirismo que já eram habituais a essa altura na poesia e prosa francesas. Pelo contrário, o livro faz em seu texto a crítica do Romantismo, como se o autor que defendera a nova estética, uma década antes, agora olhasse com desconfiança para seus muitos excessos. Ao escrever sobre os transportes de amor de uma das duas principais heroínas, Mathilde de la Mole, Stendhal diz que “na verdade esses transportes eram meio estudados”, porque “o amor apaixonado ainda era mais um modelo que se imitava do que uma realidade”.

O livro de Gautier, em contrapartida, baseia-se na vida de uma mulher do passado – Madeleine de Maupin, que, sempre vestida de homem, causara sensação em Paris, no final do século XVII, por manejar com a mesma habilidade a beleza e as armas – e imita à moda de exercício uma moda que então já estava gasta, a do romance epistolar. Richardson, com seu *Pamela*, de 1741, e Goethe, com *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, são apenas os mais famosos e influentes dentre a grande quantidade de autores e autoras que, no decorrer de quase um século, haviam produzido segundo o mesmo modelo. Apesar disso, apesar dos excursos, do linguajar precioso amaneirado, da sobrecarga de seus transportes poéticos, o livro de Gautier fez sucesso. Era um livro de combate, que dava muito o que falar, porque se opunha à submissão das mulheres e porque nele as discussões literárias tinham mais importância do que o enredo. Não sendo propriamente um romance, tal como se entende o gênero, o texto de *Mademoiselle de Maupin* é entrecortado por afirmações que reforçam o que antes foi dito, com teor de manifesto, em seu extenso prefácio. A moralidade burguesa, os princípios racionalistas, o utilitarismo, as mascaradas e mentiras, os jornais progressistas, a folha de uva que tapa o sexo, todos os alvos mais visados pela rebeldia romântica são aí enfileirados e expostos a uma demolição radical. Só é belo, para o jovem Gautier, o que não serve para nada, e só lhe parece útil, por consti-

tuir o objetivo da vida, o gozo, a satisfação, o deleite que a própria vida oferece.

A justaposição de autores como Stendhal e Byron, ou como Gautier e Stendhal, pretende insinuar que a enorme diversidade de temperamentos e estilos que então entraram em cena – admitindo-se que os temperamentos se mostrem, com mais franqueza, nos papéis da intimidade – tornaria simplificadora e arbitrária uma visão do Romantismo como escola ou movimento de contornos precisos. Se lembrarmos que suas obras foram feitas, além disso, em diferentes fases da carreira ou em idades diferentes dos autores ditos românticos, talvez seja mais exato tomá-lo por um simples período de abundante e valiosa produção literária. Simples? Isso também cria problemas, pois o período já foi esquartejado por nomes que provocaram dissensões teóricas, como pré, pós, ultra, neo-romantismo ou romantismo tardio, tendo em vista que seu desenho se esboça em meados do século XVIII, adquire mais clareza nas décadas finais desse século e avança pelas iniciais do seguinte, sem que se possa afirmar com segurança quando o período termina, porque muitos de seus sinais distintivos continuarão a aflorar pelas etapas futuras.

Já foi dito também que Julien Sorel, o complexo protagonista de Stendhal em *O vermelho e o negro*, é o primeiro *étranger*, o primeiro *outsider*, o primeiro anti-herói da ficção moderna. Para explicar a incongruência de ele ter sido inventado por um escritor romântico, à prosa desse inventor se aplicaram denominações variadas, como romanticismo ou realismo, ou ainda realismo subjetivo e, no tocante a outras obras suas, realismo histórico. Pela óptica da divisão do Romantismo em momentos, mais complicado que o de Stendhal se mostra o caso de Goethe, que terá sido pré-romântico, com o *Werther*, depois tipicamente romântico, com o *Wilhelm Meister* e o *Fausto I*, depois absurdamente classicista, por inverter a ordem dos momentos com as tragédias completadas na Itália e as obras escritas durante sua associação com Schiller, para afinal misturar todas as coisas num dos exemplos mais

possantes de ecletismo nas letras: o arabismo do *Divã ocidentoriental*, a simplicidade de seu ciclo de poemas chineses, a tempestade de sentimentos que desagua na *Trilogia da paixão* ou o helenismo e o medievalismo estranhamente harmonizados no *Fausto II*, cuja ambição era promover uma síntese, uma união entre Grécia e Europa, paganismo e cristianismo, ao longo de três mil anos de História. De tal ordem é a subversão da nomenclatura de estilos, em se tratando de Goethe, que suas *Elegias romanas*, embora baseadas em modelos latinos, são mais românticas que neoclássicas, pela franca celebração do amor carnal e da nudez feminina. O mestre de Weimar, mestre das soluções compósitas, também foi mestre da ironia. Em 1827, quando o Romantismo, para impor-se em Paris, ainda bracejava em escândalos, ocorreu-lhe publicar em separata o terceiro ato do *Fausto II*, obra na qual ele estava trabalhando e cuja edição completa só surgiria depois de sua morte. É nesse ato que entra em cena a mulher mais bela do mundo. Por isso a separata de Goethe levou seu nome por título – *Helena* – e, por subtítulo, esta indicação hifenizada: “Fantasmagoria clássico-romântica”.

Mesmo sem ironia, hifenizar uma expressão paralela, chamando de romântico-moderno a um vago impulso que se alonga até bem perto de nós, pode ser a indicação de um caminho para tentar entendê-lo. Em 1898, o Romantismo isolado como escola já era tido há muito tempo por morto. Foi, no entanto, nesse ano que o poeta Herman Hesse, da mesma geração de expoentes do Simbolismo como Stefan George e Rilke, publicou o primeiro de seus quatorze livros de poesia, dando-lhe o título de *Canções românticas*. Não o fez certamente por provocação juvenil, mas sim por fidelidade à estirpe da qual ele derivaria, já que toda sua obra poética, quase sempre em versos medidos e rimados como os dos românticos mortos, acompanha-os também pelo repertório temático, a musicalidade da língua, a delicadeza dos afetos e um total abandono à Natureza. Mais tarde, em 1943, durante a segunda guerra, já consagrado como prosador, Hesse atestou mais uma vez sua filiação

literária ao retomar em *O jogo das contas de vidro*, esse seu extraordinário romance, mais de tese que de ação, uma das grandes construções empreendidas por Goethe, pelo Goethe romântico, nos *Anos de viagem de Wilhelm Meister*: a idéia de uma Província Pedagógica, onde a formação dos humanos seria sempre pautada pela interdisciplinaridade e a ética.

Do mesmo modo, em 1925, quando o lirismo exagerado de Théophile Gautier deveria causar espanto ao Modernismo em nascença, o primeiro texto em prosa publicado por Faulkner, uma vinheta intitulada “Judeu rico”, que hoje está em seu livro *Esquetes de Nova Orleans*, começa por citar uma frase do capítulo IX de *Mademoiselle de Maupin*, na qual se lê: “Adoro três coisas: o ouro, o mármore e a púrpura, brilho, solidez, cor.” Os contextos são totalmente diversos, mas a citação é intrigante, porque Faulkner na ocasião era também um novato, com 27 anos e à procura de estilo, e a frase de Gautier fora uma grande divisa do sensualismo e esteticismo que outrora se associara a seu nome. Antes de se tornarem escritores, tanto um como outro, por curiosa coincidência, tinham pensado em ser artistas plásticos.

São exemplos a esmo, apenas para reforçar as idéias, contidas no fragmento de Schlegel, de que a verdadeira essência do Romantismo é que “ele deva manter-se em formação para sempre e nunca esteja completo”; de que é impossível “caracterizar seu ideal”; de que “toda a poesia é ou deveria ser romântica”, já que ela tenta “fundir a poesia e a prosa, a inspiração e a crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza”, para tentar tornar “poéticas a sociedade e a vida”. Como estamos longe disso, a todo instante se diz, e há décadas, no linguajar cotidiano, ou nas manchetes que anunciam as atrações do momento, que ainda existe um “último romântico” em atuação no planeta. Se ele disser por sua vez, como os primeiros, que vive sonhando em vão; que às vezes pára numa pedra e medita; que apenas procura adaptar-se, e nem sempre consegue, ao organismo do mundo, talvez provoque reações negativas. Talvez lhe informem, os que optaram pela idéia de máquina e sabem melhor das

coisas, que os rios não são as veias da terra, que os morrotes não são seios, que as árvores não são cabeleiras, que os vulcões não são tumores, que a seiva não é o sangue das plantas.

A esse último romântico informarão de igual modo que a Amazônia já foi, mas não é mais, o pulmão do mundo; que ela agora não é tida por reserva natural de oxigênio, e sim, pela ciência ecológica, por uma espécie de rim que limpa a atmosfera dos poluentes que a sujam. Ao ver como o rigor da ciência, nesse caso, também se vale de imagens orgânicas, ou antropomórficas, nosso hipotético romântico já não se sentirá tão sozinho, tão desmentido, em sua pedra no mato. Sentirá uma solidão solidária, querendo unir ciência e prosa. Caso não o consiga, restar-lhe-á a alternativa de invocar a ajuda dos mestres. Em 12 de junho de 1963, João Guimarães Rosa, que andava pelo Grande Sertão, assim como os antigos românticos andavam pelos Alpes e o Reno, escreveu numa carta a seu colega e amigo Mário Calábria: “É perto dos bichos que os homens se amam mais.”



# Os sexos do anjo

≡ ANTONIO CARLOS SECCHIN

**D**ando seqüência a este ciclo sobre o Romantismo, pensei em trazer aqui uma reflexão sobre um tema, aparentemente bastante explorado, já bem estudado, que seria o da configuração do desejo e do elemento amoroso na lírica romântica, em particular na lírica de Casimiro de Abreu.

Ante de iniciar, gostaria de fazer uma conexão, aproveitando da exposição “O Romantismo” que a Academia está promovendo. Quando passearem por essa exposição, vão notar que um pedaço da fundação mítica da nossa nacionalidade lá se encontra representada num pedaço do navio em que Gonçalves Dias naufragou e, de imediato, já temos essa noção de fragmento apresentada concretamente na exposição, através desse pedaço de navio que lá está. Não seria exagero supor que a “Canção do exílio” tenha sido uma espécie de fundação mítica de nossa nacionalidade. É curioso observarmos que essa fundação mítica já se inicia pela ausência, porque, se de um lado, Gonçalves Dias declara que “*Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá*”, por outro, ele está diante da não-terra, do não-sabiá e da não-palmeira, porque ele está escrevendo de longe, de Portugal, do exílio. Então, essa fulguração do mito, que ao mesmo tempo aponta para uma plenitude dessa terra

mágica, maravilhosa e perfeita, mas logo a sombra cai sobre essa fulguração e o poeta se defronta com o exílio, com a ausência, com um vazio.

Nós temos tendência a pensar o exílio como uma separação do espaço, quando, a meu ver, essa separação é tanto mais de tempo do que de espaço. Não se fala apenas de uma terra perdida, mas de uma terra perdida em determinado momento, em determinada circunstância. Se Gonçalves Dias abrisse os olhos, visse Lisboa e não visse o Rio de Janeiro, ele teria saudades do Brasil. Mas se Casimiro de Abreu fechasse os olhos, em vez de abri-los, e não vendo paisagem nenhuma procurasse a sua própria paisagem íntima, ele veria a saudade de si mesmo, o exílio da sua infância, a perda de um tempo na saudade que ele tinha “*da aurora de sua vida / que os anos não trazem mais*”.

Então, há um trânsito, algo complexo, entre a perda de um espaço vinculada à perda de um tempo. E se pensarmos em perda, também imaginamos, incessantemente, um modo de supri-la, um modo de tentar compensá-la, um modo de tentar amenizar ou amainar os seus efeitos. É nessa direção que o romântico vai se lançar, algo desesperadamente, na “busca das origens”. E é por aí que vamos começar o encaminhamento para a reflexão sobre Casimiro de Abreu.

O que vem a ser a busca das origens? Falar na busca das origens há muito tornou-se um lugar-comum para caracterizar uma das fixações do pensamento romântico. Eu proporia que nós aceitássemos preliminarmente a hipótese de que, a rigor, nessa busca das origens, a busca seduz mais do que o encontro. Vale dizer, a busca carrega embutido um certo desejo de frustração, de não realização, de não encontro para, através do desencontro, realimentar seu ímpeto de continuar buscando. E uma vez efetuado esse encontro, desapareceria essa imantação interna que seria a grande combustão para a busca incessante. Quando a origem não é visível, urge inventá-la, a partir de imagens que acenem para uma unidade ideal e perdida, tornar historicamente configuradas as origens de um

páís, as origens de um povo, fazer uma espécie de socialização desse imaginário. Encontramos no Romantismo esse retorno ao folclore, às tradições, a todo um elemento que seria um respaldo para o encontro com a origem. E quando deslocamos isso para o terreno pessoal, para o terreno da individualidade, encontraremos a origem no par pai-mãe, no núcleo familiar e na infância.

Vamos, então, para nos aproximarmos de Casimiro de Abreu, deixar um pouco de lado esse plano mítico-social da origem da nacionalidade e do povo, para o território lírico-afetivo do Romantismo brasileiro. A busca das origens nesse território será a busca da infância e da imagem primordial da mãe. De início vamos constatar algumas configurações muito interessantes. A primeira é que não existe mais o consórcio luso-brasileiro, que *Iracema* retrataria, através da associação entre Iracema e Martim, e sim o consórcio básico do par amoroso, da constituição da família. No Romantismo, esse par já é faltoso. Por quê? Eu diria que “sobra mãe” e “falta pai” na lírica romântica, a ponto, provocantemente, de podermos classificá-la, num certo sentido, quase que como uma escrita órfã, em que a evocação do elemento materno é pujante e onde a alusão ao elemento paterno é praticamente nula.

É o que nós vamos ler na poesia de Casimiro de Abreu, no único livro de poemas publicado por ele em vida, em 1859, *As primaveras*. De início, o que percebemos ao ler os textos de Casimiro — e aqui, por extensão, também poderíamos, sem grande margem de erro, associar talvez a textos de Álvares de Azevedo — é uma caracterização feminizada do corpo do próprio poeta. Uma feminização propiciada por um conjunto de traços culturalmente vinculados à construção da personagem-mulher: languidez, devaneio, passividade, uma certa fragilidade física, uma exacerbação sentimental em detrimento do pensamento analítico — o mundo, em resumo, sob a tutela do “não suporto mais”, “isso é muito para mim” e do subsequente choro e do subsequente desmaio.

Temos a marcação de um sujeito lírico por meio de vários signos da feminização do sujeito, que vão corroborar esse esgarçamento do masculino. Isso vai surgir em dois outros níveis, além deste primeiro, que seria o da representação da corporalidade do poeta.

Para caracterizar o segundo elemento, vamos pensar no par primordial pai/mãe, que, conforme aludimos aqui, vai vigorar sem um dos termos, que é o termo pai. Na sua “*infância querida / que os anos não trazem mais*”, o pai de Casimiro só se presentifica na expressão “*casa paterna*”. Então, não é nem um lar. O pai, metonimicamente, fornece a construção, mas que será habitada pela mãe, pela irmã e por ele. O Pai divino é uma figura muito mais constante do que o pai terreno, embora ambos pareçam partilhar do mesmo atributo da impalpabilidade. Num certo sentido, talvez, o Pai divino soe mais acessível para Casimiro, em termos de diálogo e interlocução, do que propriamente a figura do pai terreno.

Num texto em prosa, intitulado “A virgem loura”, Casimiro de Abreu afirma: “*Não gostaria de voltar à casa – julgaria ouvir o eco de vozes já extintas.*” Mas que vozes são essas? Adiante, o poeta esclarece que se trata do canto da mãe embalando a irmã. No prefácio às *Primaveras*, ele registra: “Pareceu-me ouvir o eco das risadas da mana.” Em “Meus oito anos”, relewa “*De minha mãe as carícias / E beijos da minha irmã*”; em “No lar”, ele afirma: “*Oh! Primavera! Oh! minha mãe querida! / Oh! Mana – anjinho que eu amei com ânsia.*” Essa profusão de mãe e irmã oscila entre a fronteira da ternura e de um desejo físico, bastante camuflado numa fantasmagoria incestuosa, a custo disfarçada. Para mascarar a força desse desejo – desejo que ele não ousa confessar como tal, pelo seu componente incestuoso – Casimiro adota uma estratégia curiosa: ele vai domar ou domesticar esse desejo dizendo que é simples metáfora, e é através da de simples “figura de linguagem” que esse desejo é revelado.

Num poema sintomaticamente intitulado “Sempre sonhos”, como se não houvesse um compromisso com esses sonhos, Casimiro, pelo álibi da metáfora, chega a unir as pontas dos fios materno e fraterno, ao figurar-se, metaforicamente, como *mãe* da amante, que, por seu turno, seria a própria irmã: “*Eu velara, Senhor, pelos seus dias / Como a mãe vela o filho.*” E depois: “*A pudibunda virgem dos meus sonho / Seria minha irmã.*” Aqui, o elo sangüíneo fornece uma imagem lateral, metonímica, de Narciso, ou seja: ele se ama através desse vínculo de sangue que o faz amar aquela outra que é um pedaço dele, que é a sua própria irmã. Esse Narciso, travestido de Édipo, para amar-se através do amor declarado a um outro que contenha um pedaço de si – seja a mãe, seja a irmã.

Há um outro nível de desfiguração do masculino, que está nessa ausência de elemento masculino na encenação de sua infância. E há um terceiro nível de desfiguração do masculino, que está justamente naquele território onde parecia não haver condições de ele surgir, que é “O torneio amoroso”, aquele conjunto de poemas em que haverá declarações de amor e torneios amorosos entre Casimiro e a sua musa. Esses torneios são sempre, ou quase sempre, dirigidos a um alvo explicitamente feminino: o poeta como um anjo sexuado cobiçando o sexo de outro anjo, que é a virgem. Aí está a configuração mais convencional do amor romântico, tal qual, às vezes ingenuamente, nós o percebemos: o poeta deseja a virgem, deseja muito tê-la, mas há uma série de obstáculos que impedirão essa união. Vamos ver que esses obstáculos são criados pelo poeta e muitas vezes são criados pela linguagem com que ele trabalha esse tema.

Qual é esse obstáculo primordial irremovível? Eu diria que desejar a virgem é desejar o impossível, uma vez que a perda dessa condição de virgem implicaria a inexistência do atributo básico, que é a virgindade, que levou o poeta à declaração de seu desejo. Há um paradoxo, em que

ao mesmo tempo ele deseja a virgem, mas não pode desejar que o seu desejo chegue ao fim, porque se chegasse ela deixaria de ser a virgem e, portanto, deixaria de ser o objeto de seu desejo. Há uma armadilha em que o poeta cai, diante da qual ele não tem muita saída. Há, implícito, o desejo de que ela não ceda ao desejo dele, para só assim poder permanecer desejada. Toda uma série de circunlóquios, meneios, brejeirices que aparentemente aproximam pouco a pouco o poeta e a amada atuam antes como ritual de afastamento entre ambos, numa espécie de comprazimento ou erotização não do contato, mas do descarte. O que o poeta erotiza são os mecanismos de como não chegar lá, de como perder aquilo que aparentemente se deseja alcançar. Ele se aproxima, ela desfalece; ela se aproxima, ele tem medo; ele suplica, e ela lhe concede a dádiva do não. Assédios e acenos, recuos e recusas são compartilhados pelos parceiros, sem que se possa afirmar com clareza quem é o quê nesse jogo. Outras vezes, como no poema “Pepita”, há uma nítida permuta dos papéis culturalmente atribuídos ao masculino e o feminino. O poeta, dirigindo-se à sua amada Pepita, se declara uma “*flor pendida*”, pede para ser dominado e atribuí a Pepita o falo fecundador:

*Minh'alma é como a rocha toda estéril*

*Nos planos do Sará.*

[...]

*Vem tu, fada do amor, dar-lhe co'a vara.*

*Qual do penedo que Moisés tocara*

*O jorro saltará.*

– e acredita tanto nisso que não chama a sua amada de rainha, e sim de rei.

Vimos, assim, que o trânsito para a assunção de uma sexualidade feminina não implica – e aí divergindo um pouco do que Mário de Andrade tentou insinuar no seu célebre ensaio “Amor e medo” – for-

çosamente a constituição de uma prática homossexual, na medida em que, quando o poeta assume o papel feminino, o papel masculino é delegado à mulher. Então, mesmo com os sinais invertidos, mantém-se uma atração de matiz heterossexual. O que em Casimiro se procura relevar é antes uma indistinção de papéis: o que é ser o masculino? o que é ser o feminino? quem está autorizado, ou não, a ocupar esse lugar? Uma indistinção de papéis, em que os anjos, masculinos ou femininos, possam ocupar as posições de ambos os sexos. Confrontemos aqui quatro registros de poemas de Casimiro, emparelhados dois a dois. Primeiro, no poema “Suspiros”: “*Lá verás a minha bela / Sentada no seu jardim. / Na mão encostada a face.*” No poema “Minha mãe”, ele afirma de si: “[Eu] *Sentado sozinho Co’a face na mão.*” Então, a mesma adjetivação que ele atribuiu a ela, por tabela incide no poeta. Em “No lar”: “*Eu chorava e a [mãe] beijava rindo*”; em outro poema ele diz: “*quero um rosto virgem que ria e chore*”. Então, deseja para o outro aquilo que ele já marcou como pertencendo a seu próprio território. Por esses exemplos, indistinguem-se os papéis, porque, a rigor, “ela” sou “eu”, ou seja: a mulher será o duplo do poeta, seu duplo feminizado, objeto de desejo narcísico. Amar-se através de uma duplicação que contenha ambigualmente a diferença (e o respaldo) de ser outro sexo, que é ela – a musa, a virgem –, e a identidade de ser ele próprio – travestido naquela imagem à sua semelhança, que ele criou. Ao criar a amada à sua semelhança, o anjo romântico parece resolver a velha querela teológica: qual é o sexo dos anjos?

Pelas nossas contas, os anjos não têm um sexo, têm quatro: dois anatômicos – o do poeta e o da virgem; e dois sobressalentes, com marcações invertidas; tanto é lícito afirmar que ele se feminiza na projeção narcísica sobre a mulher, quanto dizer que ela se masculiniza nessa mesma operação, ao ostentar as marcas identificadoras do poeta homem. Na medida em que há uma grande circulação de caracterizações

que estão nele e nela, não se sabe bem quem é quem e não sabe, para retomar a letra de Caetano Veloso, o lugar certo onde colocar o desejo.

À guisa de conclusão, citemos o poema “Horas tristes”, centrado nas lamúrias do poeta solitário e num suposto afã de encontro com uma virgem que lhe restituísse o ânimo de viver:

*Eu sofro essa dor que me atormenta*

*Um suplício atroz.*

*Para contá-la falta à lira cordas*

*E aos lábios meus a voz.*

É uma citação já de falta, de carência. E, no meio do poema, ele devaneia que o surgimento de uma virgem poderia suprir essa lacuna. O acesso à felicidade não passa, como se poderia supor, pelo aparecimento da amada, mas por um mecanismo de “vampirização”, que vitaliza o poeta à proporção em que ele arranca essa força do corpo feminino. Então, esse é um dado curioso, porque ele diz, no início, o seguinte: “Falta à lira cordas / E aos lábios meus a voz.” E lá adiante no texto, quando hipoteticamente ele lança a imagem da virgem, ele afirma:

*Se ela vier enternecida e meiga*

*Sentar-se junto a mim,*

*Se eu ouvir sua voz mais doce e terna*

*Que um doce bandolim.*

Então, faltava a voz ao poeta, ela tem uma voz “doce e terna”; faltava-lhe cordas, ela tem o “doce bandolim”. Então, note-se que esse outro já é criado com os elementos que faltam a ele, para que nessa apropriação vampiresca da imagem do outro ele possa recompor as fissuras que marcam a sua própria fragmentação e a sua própria carência. Para o

poeta sentir-se remoçado, é necessário que a virgem morra em languidez. É curioso, porque morrer em languidez, evidentemente, é uma metáfora, mas com a utilização do significante morrer: ela morrendo em languidez, ele vai renascer, vai renovar-se a partir dessa morte metafórica. Para apegar-se à vida, ele dá a solução mais adiante:

*Talvez que nos meus lábios desmaiados  
Brilhasse o seu sorriso.*

Ele quer também transplantar o sorrir alheio para que o seu lábio possa brilhar.

*E pudesse, aspirando os seus perfumes,  
Viver do seu amor.*

É o outro como fonte de sustentação nesta construção faltosa do personagem. Para apegar-se à vida, deve aspirar o perfume da mulher. Sem qualquer perspectiva de reciprocidade, o corpo do poeta é um sorvedouro abastecido a partir de sucessivas pilhagens, via metáfora, de tudo aquilo que, no outro, é manancial para recompor suas próprias fissuras imaginárias. O corpo feminino está lá não para ser aquele outro, mas para ser o pedaço que falta à carência do próprio poeta. E é curioso: não há qualquer perspectiva de reciprocidade na declaração desse amor. À virgem o poeta só promete amá-la quando for possível, isto é, nunca – ou, quem sabe, numa esfera mais celeste: amar, aqui na terra, por quê? Amar a si mesmo já toma muito tempo, e é amor que exige carinho e dedicação. Em sua trama erótica o poeta se abeira e contorna o abismo do outro, mas evita o salto arriscado na direção dessa alteridade. Afinal, ao poeta interessa mais enunciar que deseja do que desejar aquilo que enuncia.



# Poesia e filosofia no Romantismo

☞ RONALDES DE MELO E SOUZA

**P**rocurei elaborar um trabalho que de certa forma correspondesse a uma provocação do poeta Ivan Junqueira, quando me falou da conexão íntima entre o que há de essencial no Romantismo e na modernidade. Então, traçar uma linha que conduzisse do Romantismo alemão à lírica moderna na França.



A tese que se pretende argumentar e demonstrar se enuncia nos seguintes termos: o intercâmbio dialógico da poesia e da filosofia no Romantismo alemão vinculado à escola de Jena constitui o fundamento da tradição revolucionária da lírica moderna, que se caracteriza pela interpenetração dinâmica da inspiração e da reflexão, do envolvimento emocional e do distanciamento crítico, do vigor da paixão e do rigor da razão. Os argumentos comprobatórios se apresentam em três passos e trâmites exegéticos. Inicialmente se verifica que o filósofo Fichte se impõe como interlocutor privilegiado de poetas e pensadores, principalmente Novalis e Friedrich Schlegel, que se notabilizam como instauradores da moder-

nidade romântica em contraposição à antigüidade clássica. Em seguida se evidencia que, no domínio romântico inglês, Wordsworth e Coleridge elaboram a sua obra em consonância com o idealismo crítico de Fichte e com o idealismo transcendental de Schelling. Finalmente se comprova que poetas e filósofos do romantismo de Jena constituem o suporte poético e filosófico a que se reporta a estrutura auto-reflexiva da lírica moderna de Baudelaire e Rimbaud. À demonstração da tese geral, acrescenta-se a interpretação de um poema de Leopardi com o propósito de lhe evidenciar a modernidade resultante da interação da filosofia e da poesia.

Fichte se credencia como interlocutor privilegiado dos poetas e pensadores da escola de Jena, porque a sua doutrina filosófica viabiliza a reconciliação da poesia e da filosofia ao reconhecer a força formativa da imaginação no processo do conhecimento. O filósofo, em sua obra fundamental, intitulada *A doutrina da ciência*, refuta o divórcio metafísico da poesia e da filosofia ao demonstrar que a razão não tem valor próprio e absoluto. A razão não subsiste como legisladora soberana do ato gnosiológico. A razão existe, porque coexiste com a imaginação, que é a fonte prodigalizadora do conhecimento em geral. De acordo com a doutrina fichteana da ciência, a razão se legitima como coajuvante da inesgotável ação produtiva da imaginação. No intercâmbio dialógico da força instável da imaginação e da forma estabilizadora da razão é que se produz o conhecimento. A força poética da imaginação subage na forma eidética da razão. No drama gnosiológico, a razão é unicamente a instância em que o produto indeterminado da imaginação se torna determinado e fixo: "... o intelecto é uma faculdade espiritual em repouso, um puro receptáculo do que é produzido pela imaginação e determinado ou determinável pela razão."<sup>1</sup>

---

1  FICHTE, Johann Gottlieb. *Sämmtliche Werke*. Hrsg. J.H. Fichte. Berlin: Veit und Comp., 1845, Bd. I, p. 233.

A infinitude da imaginação e a finitude da razão se manifestam na auto-reflexão do sujeito que somos. Vulgarmente se pensa que o olhar do homem revertido para dentro de si mesmo alcança o que ele é. Mas nem tão fundo chega o olhar. O olho não se vê a si mesmo. Se é certo que não se sabe o quanto há de objetivável dentro do homem, também é verdade que, haja o que houver, dentro no homem está, de um lado, o “mim” ou “me” como personalidade objetivada; o “eu” está do lado oposto como instância irreduzível a toda objetivação, porque é o antecedente ou concomitante a todo o objetivar. No mundo da objetividade, o homem não conhece o seu eu; sabe apenas do “me” e do “mim”. O eu genuíno de um homem se oculta em sua personalidade ou em sua personagem feita de “me” e de “mim”. Quem reflete sobre si mesmo experimenta a cisão originária de um eu-sujeito pensante e de um eu-objeto pensado. Desdobrado em pensante e pensado, o eu-sujeito é a condição de possibilidade de todo eu-objeto. Na atividade da auto-representação, o eu-sujeito conhece os seus eus-objetos, mas não se conhece. Por mais que se multiplique em personalidades, permanece sempre desconhecido de si mesmo.

No drama originário da auto-reflexão do sujeito, o eu-sujeito determina, condiciona e transcende o eu-objeto. Na propulsão transcendente que o conduz além de si mesmo, o eu-sujeito se manifesta na atividade pura da auto-plasmação, da criação incessante de seu próprio ser. Não pode ser pensado, porque preside à gênese do pensamento. No diferir infinitamente de si mesmo, o eu-sujeito, o eu puro ou inobjetivável constitui o limite do pensamento lógico-discursivo. O eu-sujeito se revela como misteriosa cifra da transcendência que singulariza a existência humana. Irreduzível à objetivação, o eu genuinamente humano é o envolvente, o delimitante, o horizonte de tudo que é ou existe. O homem que se dispõe a caminhar em direção ao horizonte visível aos olhos, mas inacessível aos passos, reconhece, na distância impossível de se percorrer,

que o horizonte se distancia à medida que ele parece aproximar-se. Não há como desfazer a disjunção conjuntiva ou a conjunção disjuntiva de um aquém e de um além horizonte. A visibilidade do aquém repousa sobre a invisibilidade do além. Entre o aquém e o além, o homem, já de si, é o horizonte, o delimitante de um ilimitado inesgotável. A imaginação do horizonte longínquo, que preside à gênese dos poemas narrativos de viagens aos confins da terra ou aos reinos cósmicos do inferno, do purgatório e do paraíso, constitui a transcendência imanente à natureza humana.

O horizonte delimita a visão humana do mundo. Vivenciado pelo homem, o horizonte organiza uma cena vista e transvista, sugerindo a infinitude potencial do que reside além dos limites visíveis. Efetivamente experimentado, o mundo próprio do homem se manifesta como horizonte, como configuração instável entre o percebido e o não-percebido, oscilando entre a constituição de uma estrutura e a abertura de uma coalescência inexaurível de indeterminação. O horizonte não se define como conceito, mas como imagem que inscreve o rigor do pensamento inteligível no vigor da plenitude sensível. Na visão dos seres que somos, o mundo se representa em perspectiva. Nenhum ente se percebe completamente. A intuição transcende o que lhe é realmente dado. No horizonte, interligam-se dois mundos, um que se vê aquém, outro que se imagina além da linha que delimita a visão. No jogo de espelho do visível e do invisível, o ponto de vista humano exhibe o conhecimento encarnado na finitude do tempo-espço.

Luigi Pareyson demonstra admiravelmente o caráter original da filosofia de Fichte no contexto do idealismo alemão ao elucidar a reivindicação fichteana do ponto de vista finito como condição de possibilidade da experiência humana do infinito.<sup>2</sup> Crítico *ante litteram* de

2  PAREYSON, Luigi. *Fichte. Il Sistema della Libertà*. 2.<sup>a</sup> ed. Milano, Mursia, 1976.

Hegel, Fichte contesta o ponto de vista absoluto da dialética especulativa do conceito filosófico. A farândula de contrários com que se processa o saber absoluto culmina num carrossel de abstrações. O ponto de vista absoluto constitui uma abstração vazia, porque exclui a finitude radical da existência humana. A originalidade de Fichte consiste no reconhecimento de que a imanência do absoluto e a contingência do finito constituem o anverso e o reverso da única versão possível do conhecimento propriamente humano. Precisamente como nexos de solidariedade mediadora do mundo sensível e do universo inteligível é que a imaginação se legitima como unidade dinâmica do saber de experiência feito, como princípio formativo de todo o sistema do conhecimento. Fonte transcendental das categorias do entendimento e das formas da sensibilidade, a força formativa da imaginação fichteana resolve o problema decorrente da separação kantiana das faculdades teórica, ética e estética. Na mediação eterna do infinito e do finito, a imaginação poética do conhecimento em geral se notabiliza como instância fundamental da transfinitude condicionadora da transcendência imanente à existência do homem encarnado no horizonte móvel do tempo.

A concepção fichteana do sujeito como dobra que se desdobra em eu-sujeito e eu-objeto ou espectador e ator do mesmo drama gnosiológico perpassa a revolução fundamental a que Friedrich Schlegel submete o conceito de ironia. Schlegel se credencia como principal teórico da ironia romântica, sobretudo porque a define como princípio de construção da poesia moderna em verso ou em prosa. A ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e da inconclusividade do discurso genuinamente poético. Contrapondo-se à tradição ontológica, teológica e lógica da metafísica, Schlegel argumenta a tese de que a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida. Na dialética poética da ironia, que nada tem a ver com a dialética hegeliana, toda

oposição antagônica se transforma em oposição complementar. Uma posição só existe, porque coexiste com a outra, que lhe é oposta. Não se admite a separação lógica nem a síntese dialética dos contrários em disputa. Na dialética genuinamente irônica, tese e antítese articulam uma unidade irreduzivelmente dual. A ironia romântica é uma dialética original, porque não aceita nenhuma síntese. A nota 802 dos *Cadernos literários* enfatiza que a “ironia é a análise da tese e da antítese”.<sup>3</sup> Análise que não concede valor absoluto à tese nem à antítese. As posições tética e antitética se comportam como oposições complementares. A analítica da ironia submete o dogmatismo metafísico ao criticismo fichteano.

Na dialética irônica de Schlegel, o finito sensível e o infinito inteligível são dois pólos de uma mesma unidade polarizada. Tese e antítese constituem a tensão polar da aparência finita e da idéia infinita. A consciência nostálgica do infinito é balanceada pela experiência concreta do finito. No fragmento 208 do *Lyceum*, a ironia se determina como forma de reconhecimento “do insolúvel conflito do incondicionado e do condicionado, da necessidade e da impossibilidade de uma comunicação total”.<sup>4</sup> O finito, o condicionado, e o infinito, o incondicionado, mutuamente se implicam numa interação dialética permanente, solicitando uma forma de pensamento capaz de se movimentar incessantemente de uma posição para outra que se lhe opõe. Responsável pela conexão do condicionado e do incondicionado, a ironia se exprime na síntese

---

3  SCHLEGEL, Friedrich. *Literary Notebooks 1797-1801*. Hrsg. Hans Eichner. London, 1957.

4  SCHLEGEL, Friedrich *Kritische Ausgabe*. Bd. II. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. München-Paderborn-Wien, 1958, p. 160.

antitética, na conjunção disjuntiva ou na disjunção conjuntiva do ideal e do real.<sup>5</sup>

Articulando a interação dialética de dois em um só, a síntese antitética revela a situação radicalmente irônica do homem que, ao cabo do naufrágio das ilusões metafísicas, é compelido a se reconhecer como portador de uma contradição inscrita em seu próprio ser e em todas as suas criações. Na obra de arte regida pelo princípio da ironia, o que importa é a capacidade de um eu se desdobrar em eu-sujeito e eu-objeto. O eu verdadeiramente irônico ri de si mesmo, e não simplesmente dos outros. Neste sentido é que a ironia se denomina romântica. Define-se a ironia romântica como expressão dialética da síntese antitética peculiar ao consórcio da ciência da reflexão e da arte da imaginação. À nostalgia romântica do infinito ou absoluto se contrapõe a redução irônica ao finito ou relativo. O conceito de ironia romântica se impõe como princípio de construção da obra de arte que congrega em si mesma a linguagem do entusiasmo e a metalinguagem da reflexão crítica. A ironia sem o entusiasmo é forma retórica vazia, e o entusiasmo sem ironia é ingenuidade pura.<sup>6</sup> A forma poética por excelência exibe a interpenetração do idealismo e do realismo, de que resulta, numa síntese antitética, o idealismo real ou o realismo ideal.

Contrariamente ao projeto educacional do Ocidente, que separa ciência e arte, a *paideia* elaborada por Friedrich Schlegel solicita a interação da reflexão científica e da imaginação artística. Na auto-reflexão crítica do poeta pensante ou do pensar poético, o sujeito se comporta como ator envolvido no drama passional e, ao mesmo tempo, como observador ironicamente distanciado. Ser romântico irônico significa

5 ☞ STROHSCHNEIDER-KOHR, I. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

6 ☞ SCHLEGEL, op. cit. (1957), nota nº 1047.

sentir o que pensa e pensar o que sente. Assim é que o ponto de vista fichteano do finito e a ironia romântica de Schlegel instituem o fundamento da lírica moderna de Baudelaire, Rimbaud e todos os poetas modernos que poematizam o consórcio do vigor passional da inspiração e do rigor racional da reflexão. No drama gnosiológico da ironia romântica, instaura-se a aliança moderna da ciência e da arte ou da poesia e da filosofia. Na formulação precisa de Márcio Suzuki:<sup>7</sup>

“... a verdadeira Bildung consiste justamente na mediação e iluminação recíproca – nesse constante diálogo interior a que se entregam os indivíduos de um único e mesmo eu, que é, a um só tempo, filólogo e filósofo, criador e intérprete, autor e leitor de si mesmo. [...]

Isoladamente, o poeta ou filósofo só se entende pela metade, pois é apenas a metade do todo, ‘meia formação lógica’ (*halbe logische Bildung*) de um homem, ou, para usar a expressão novalisiana, é somente ‘um meio gênio’ (*ein halbes Genie*). Para ser um gênio completo, um ‘gênio do gênio’, o filósofo e o poeta terão de se tornar um ‘crítico histórico’, o único capaz de entender os dois. Mas o trabalho desse crítico é inteiramente reflexionante: compara a individualidade do poeta ou filósofo ao seu ideal, a letra ao espírito da obra ou, como mostra magistralmente Benjamin, a forma de exposição à Idéia das formas ou Idéia da arte. [...]

Para ser completa, a crítica deve ser inteiramente uma coisa e inteiramente outra, inteiramente filosofia e inteiramente poesia. A comparação com a ironia é indispensável. A crítica tem de ser resultado do desenvolvimento integral do indivíduo, tal como a

7  SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e história da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 183-85.

ironia, que, sendo a máxima lucidez da consciência (intuição intelectual) e o ponto mais alto da formação, nasce da unificação do sentido artístico da vida (*Lebenskunstsinn*) e do espírito científico (*wissenschaftlicher Geist*).”

O ideal de formação integral do homem, preconizado pela doutrina fichteana da ciência, constitui o motivo indutor da obra do poeta Novalis. O intercâmbio dialógico de Novalis e Fichte é tão intenso, que metade de sua obra, num total de cerca de duas mil páginas na edição crítica de P. Kluckhohn e R. Samuel, intitula-se *Estudos de Fichte*. Os estudos novalisianos da *Doutrina da ciência* de Fichte constituem o testemunho inequívoco do intercâmbio dialógico do poeta e do filósofo. Novalis absorve e transforma a doutrina fichteana como trâmite exegético para a elaboração de uma nova poética e de novas obras de arte. Chega até mesmo a criar o verbo fichtizar (*fichtisiren*) para caracterizar o projeto de uma *paideia* poética dialeticamente sintonizada com a *paideia* filosófica:

“Seria bem possível que Fichte fosse o inventor de uma espécie totalmente nova de pensar – para a qual a linguagem ainda não tem nome. O inventor não é talvez o artista mais destro e mais rico de sentido em seu instrumento – ainda que eu não diga que assim seja. É porém verossímil, que homens há e haverá – que fichtizarão muito melhor que Fichte. Podem nascer aqui prodigiosas obras de arte – se um dia se começar a praticar artisticamente o fichtizar.”<sup>8</sup>

8 ∞ NOVALIS, F.V. Hardenberg, *Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 111.

A cifra do pensamento vislumbrado pela transcendência do sujeito que objetiva, mas se retrai como potência inobjetivável, não tem linguagem própria, porque o eu antecedente ou concomitante ao ato de objetivar constitui a fonte inexaurível de toda fabulação. O sujeito que se oculta em suas objetivações equivale ao silêncio que subage na palavra. A poesia constitui a suscitação órfica do silêncio excessivo. Novalis se compraz em fichtizar de todos os modos. Por um lado, elabora a poesia transcendental, a poesia que reflete sobre si mesma, realizando a interação dialética da criação poética e da reflexão filosófica. Por outro lado, propõe o realismo mágico como síntese antitética do realismo e do idealismo, de que resulta o realismo ideal e o idealismo real. Finalmente inventa a logologia, que é a ciência da ciência correspondente ao ensinamento fichteano compendiado em *A doutrina da ciência*. Novalis fichtiza a arte em geral ao afirmar: “O artista é inteiramente transcendental.”<sup>9</sup> Numa das notas à sua tradução de fragmentos, diálogos e monólogo de Novalis, Rubens Rodrigues Torres Filho clarifica o sentido da definição novalisiana do artista transcendental:

“Hardenberg teve a oportunidade de ler na recém-publicada *Sittenlehre de Fichte* (Sistema da ética segundo princípios da doutrina-da-ciência; 1798) o parágrafo 31, chamado ‘Sobre os deveres do artista estético’, onde se encontra esta bela página: ‘A bela arte não forma, como o douto, apenas o entendimento ou, como o educador popular moral, apenas o coração; forma o ser humano inteiro, unificado. Aquilo a que ela se dirige não é o entendimento, nem é o coração, é a mente toda, na unificação de suas faculdades; é um terceiro termo, composto de ambos. Não se pode talvez exprimir melhor o que ela faz, que ao dizer: ela faz do ponto de vista trans-

---

9 NOVALIS, op. cit., p. 123.

cidental o comum. O filósofo eleva-se e aos outros a esse ponto de vista com trabalho, e segundo uma regra. O belo espírito está nele, sem pensá-lo determinadamente; não conhece nenhum outro; e eleva aqueles que se abandonam a sua influência tão despercebidamente até ele, que eles não tomam consciência da passagem. Vou ser mais claro. Do ponto de vista transcendental o mundo é feito, do comum ele é dado: do estético ele é dado, mas somente segundo a perspectiva como é feito. O mundo, o mundo efetivo dado, a natureza, pois só dele falo – tem dois lados, é produto da nossa limitação; é produto de nosso agir livre, entende-se, ideal (não de nossa eficácia real). Na primeira perspectiva é ele mesmo por toda a parte limitado: nesta última por toda parte livre. A primeira perspectiva é comum; a segunda é estética.’ Novalis comenta estas idéias, desenvolvendo-as, ao concluir que o artista é transcendental (ou existe transcendentalmente) por inteiro (*durchaus*).”<sup>10</sup>

Na carta a August Wilhelm Schlegel, datada de 12 de janeiro de 1798, Novalis define o projeto poético da lírica moderna ao conceber o desdobramento do sujeito fichteano em eu-sujeito e eu-objeto como requisito indispensável à elaboração da poesia transcendental:

“O mistério do belo desdobramento é um componente essencial do espírito poético em geral e bem poderia no poema lírico e dramático desempenhar também um papel capital – sem dúvida modificado pelo conteúdo diferente, mas igualmente visível – como claro e consciente intuir e descrever ao mesmo tempo – Dúplice atividade do criar e conceber, unificada em um

---

10 ☞ NOVALIS, op. cit., pp. 232-33, 4n.

único momento – uma perfeição recíproca da imagem e do conceito – um unificado intro e extro-agir – através do qual em um átimo o objeto e seu conceito estão prontos.”<sup>11</sup>

Novalis cumpre o seu próprio ditame de fichtizar mais do que o próprio Fichte ao conceber a possibilidade da coexistência de vários eus em um mesmo poeta. A capacidade de despersonalizar a fim de personificar outros eus é assegurada pela atividade produtiva do sujeito transcendental, que se objetiva em múltiplas personalidades, mas não se identifica com nenhuma. Em sua propulsão transcendente, o eu-sujeito suplanta o pendor imanentizador de todos os eus-objetos. Ator envolvido com a experiência emocional e, ao mesmo tempo, espectador autoconsciente de suas vivências objetivas, a realidade do poeta transcendental consiste na possibilidade da incessante auto-criação. Novalis predetermina o fenômeno heteronímico da lírica moderna ao explicitar a condição de possibilidade das máscaras poéticas. Os heterônimos de Fernando Pessoa, por notável exemplo, são prefigurados pela concepção novalisiana da poesia transcendental:

“O mímico vivifica em si o princípio de uma determinada individualidade arbitrariamente.

Há uma imitação sintomática e uma genética. Esta última é a única vivente. Pressupõe a mais íntima unificação da imaginação e do entendimento.

Essa faculdade de despertar verdadeiramente em si uma individualidade alheia – não meramente enganar através de uma imitação superficial – é ainda totalmente desconhecida – e

11  NOVALIS, op. cit., pp. 125-26.

repousa sobre uma sumamente prodigiosa penetração e mímica espiritual. O artista faz de si tudo aquilo que vê e quer ser.”<sup>12</sup>

Caraterizado por Fichte como egoidade (*Ichheit*) ou atividade pura de auto-plasmação, e concebido por Novalis como princípio configurador dos possíveis eus, o sujeito concomitante a todo o objetivar assume na filosofia de Schelling uma significação que não se limita à forma humana da vida, mas inclui a força formativa da vida em geral. A capacidade de um sujeito se relacionar a si mesmo consigo mesmo no ato essencialmente poético de auto-gestação e auto-determinação pertence ao sujeito em geral, e não simplesmente ao sujeito humano em particular. Por isso é que a proposição fichteana de que a “Egoidade é tudo” (*Ichheit ist alles*) se converte no princípio fundamental de Schelling, segundo o qual “Tudo é Egoidade” (*Alles ist Ichheit*). Deus, a natureza, a mitologia e a obra de arte singularizam-se como sujeitos privilegiados, porque são expressões do ato genesiaco. A fim de corresponder à diversidade dos sujeitos, Schelling elabora uma filosofia da religião, uma filosofia da natureza, uma filosofia da mitologia, uma filosofia da arte. As filosofias de Schelling se harmonizam como variações em torno da unidade proliferante da filosofia da vida em formação e transformação.

A originalidade de Schelling no contexto do idealismo alemão consiste na concepção da intimidade relacional do espírito e da natureza. O espírito humano e a natureza mutuamente se correspondem, porque são perpassados pela força formativa da vida, que subage continuamente na proliferação das formas naturais e nas criações espirituais. Na formulação precisa de Xavier Tilliette, a correspondência do espírito e da natureza se traduz admiravelmente no ditame de Schelling, segundo o qual “A natureza deve ser o espírito visível, e o espírito a natureza

12 ☞ NOVALIS, op. cit., p. 123.

invisível”.<sup>13</sup> Ao integrar a natureza ao eu, em sua filosofia transcendental, e o eu à natureza, em sua filosofia da natureza, Schelling descerra o amplo horizonte de investigação, em que possível se torna suplantar a separação platônica do espírito inteligível e da natureza sensível, a que se reporta a oposição cartesiana do sujeito e do objeto. A revolução filosófica de Schelling, que se patentiza na reconciliação do espírito e da natureza, consoma-se na concepção de uma alma comum que os intimiza na reciprocidade gratificante do espírito da natureza e da natureza do espírito.

Na filosofia da natureza, Schelling demonstra a correlação entre o “Eu sou” e “Há um mundo”. A natureza se liberta da tutela da subjetividade voluntariosa, que a objetiva como sistema mecânico, e assume o estatuto autônomo de vasto organismo vivo, em formação e transformação incessante, que se representa como a totalidade da alma do mundo (*Weltseele*). Singularizada como potência primordial de tudo que se cria e se procria, a natureza se compreende como *physis*, que significa nascitividade. O segredo da criação e da produção natural se impõe como cifra dinâmica da criatividade em geral. Ao espírito que se desoculta em personalidades e, ao mesmo tempo, se oculta como poder inobjetivável ou como condição de possibilidade de todo o objetivar, corresponde a natureza que se multiplica na diversidade das formas, mas se conserva como a unidade proliferante do inesgotável princípio germinativo ou como a inexaurível força formativa de novas formas incessantemente renovadas. Na particularidade de toda forma pessoal ou natural subage a universalidade da força formativa. De acordo com a filosofia da natureza, o segredo mais íntimo da criação reside na interação da força universal e da forma particular.

13  TILLIETTE, Xavier. *Schelling. Une Philosophie en Devenir*, vol. I. Paris, J. Vrin, 1970, p. 138.

Schelling compreende a inexaurível força que preside à gênese de todas as formas como a atividade radicalmente poética da imaginação. Na língua alemã, imaginação se diz *Einbildung*. A força formativa ou de configuração se denomina *Einbildungskraft*. Importa observar, no entanto, que os termos *Ineinsbildung* ou *Einbildung* são utilizados por Schelling na acepção mais chegada ao étimo de formação (*Bildung*) no uno, do uno e pelo uno (*Ein*). Trata-se do uno em si mesmo diverso, que difere de si mesmo na criação do múltiplo. Para além da doutrina ficteana da ciência, que define a imaginação como fonte transcendental das categorias do entendimento e das formas da sensibilidade, a imaginação adquire em Schelling uma significação cósmica, na medida em que rege, não só a criatividade humana, mas também a formatividade da natureza. A imaginação, caracterizada como *Einbildung* ou, em vernáculo, *monomorfose*, manifesta-se em ação em todo ato genesiaco. A monomorfose comparece no deus uno criador do mundo, que se duplica no deus revelado e no deus ignoto, na estrutura auto-reflexiva do espírito desdobrado em eu-sujeito e eu-objeto e na unidade da natureza que se compraz na proliferação da diversidade.

Articulada no sistema do idealismo transcendental, na filosofia da natureza e na concepção revolucionária da imaginação como monomorfose, a doutrina filosófica de Schelling exerce decisivo influxo no Romantismo inglês, principalmente no poeta Coleridge. Em sua *Biographia literaria*, Coleridge traduz ou utiliza diversas passagens da obra de Schelling. À margem de seu exemplar do livro de Schelling, intitulado *Sistema do idealismo transcendental*, encontram-se inúmeras anotações de Coleridge.<sup>14</sup> Na elaboração de seus poemas e de sua teoria poética, Coleridge assimila a doutrina filosófica de Schelling. O diálogo intertextual do poeta inglês e do filósofo alemão se comprova na dissertação de

14 ☪ TILLIETTE, op. cit., p. 233, 66n.

Gabriel Marcel, que permaneceu inédita durante anos até ser publicada sob o título *Coleridge et Schelling*.<sup>15</sup> O conceito de Schelling da imaginação como vínculo nupcial da unidade omniparturiente e da multiplicidade criada ou, em termos latinos, da *Natura naturans* e da *Natura naturata* ressoa em Coleridge com tamanha intensidade, que induz o poeta inglês a invencionar o nome *Esemplástico* (*Esemplastic*) como tradução fidedigna de *Ineinsbildung* ou *Einbildung*. No capítulo décimo do volume primeiro da *Biographia literaria*, o poeta confessa que forjou o vocábulo *esemplástico* a partir do grego *Eis hen pláttein*, quer dizer, formar em um, plasmar a multiplicidade da natureza como reverberação do uno originante.<sup>16</sup>

As doutrinas de Fichte e Schelling comparecem irmanadas na teoria da imaginação de Coleridge, precisamente na definição da imaginação primária, que é a imaginação fundamental: “Considero a IMAGINAÇÃO primária como a força viva e primeiro agente de toda percepção humana, e como uma repetição, no espírito finito, do eterno ato da criação no infinito EU SOU.”<sup>17</sup>

As maiúsculas de Coleridge enfatizam a equação ontológica da imaginação e do “eterno ato da criação no infinito eu sou”. O eu-sujeito, a egoidade de Fichte, condiciona e determina o eu-objeto, mas permanece incondicionado e indeterminado. Atividade pura de autogestação e auto-determinação, a egoidade se representa como mediação eterna da determinação recíproca de dois eus que mutuamente se implicam: o eu-sujeito ideal e infinito, antecedente e concomitante a todo o objetivar, e o eu-objeto real e finito, que resulta do “eterno ato da criação no infinito

15  MARCEL, Gabriel. *Coleridge et Schelling*. Paris: Aubier, 1971.

16  COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, vol. I. Ed. J. Shawcross. London-New York: Oxford University Press, 1907, p. 107.

17  COLERIDGE, op. cit., p. 202.

eu sou”. Na eguidade generalizada de Schelling, o eu humano se irmana com o eu divino.

Criado à imagem e semelhança de Deus, o homem pode dizer de si mesmo: Eu sou o que sou, o poder ser que condiciona o ser, a origem que se origina e, simultaneamente, se preserva como origem originária e originante de novas modalidades de ser. Em cada um de nós há um eu irreduzível e criador, comparável ao Absoluto, porque “eu” estou separado de “mim mesmo”, porque “tu” estás separado de ti mesmo, porque “ele” está separado de si mesmo. O eu que se aprofunda em si mesmo jamais atinge o seu fundo, porque o eu é a matriz abissal das possíveis configurações de seu próprio ser. Onticamente, o homem parece estar próximo de si mesmo. Ontologicamente, no entanto, vislumbra a si mesmo numa distância impossível de se percorrer.

Por mais que o homem desça ao subsolo de seu ser ou se eleve acima de si mesmo, o eu que o singulariza como possibilidade de auto-gestação e auto-determinação se manifesta como misterioso horizonte. O mistério do horizonte não é simplesmente o lugar geométrico de todos os pontos em que a terra parece unir-se ao céu. O horizonte se move sempre adiante de quem procura alcançá-lo. Abre-se quando alguém sai de um estreito vale entre montanhas e penetra o espaço aberto dos campos gerais. A transcendência do horizonte se magnifica quando se escala uma cordilheira. Galgado apenas o topo de uma montanha, o horizonte se eleva, distanciando-se. Na extrema curva do caminho extremo, o horizonte se dispõe como dimensão transcendental da existência humana. O horizonte não só circunscreve o limite que ninguém consegue ultrapassar, mas também o amplo domínio desdobrado na distância, dispensando ao homem o livre acesso à abertura do mundo.

Sempre visível ao olhos, jamais acessível aos passos, o horizonte é irreal, não porque somente existe na mente humana como algo imaginado, mas porque pertence à estrutura do mundo. O horizonte não significa um



ente intramundano, mas o envolvente de tudo que existe. Todas as coisas que o ser humano encontra no espaço mundano são demarcadas pelo horizonte. Não há mundo nem homem sem horizonte. Envolvente e arrebatador, o horizonte atua como potência instituidora do vínculo nupcial do homem e do mundo, intimizando-os como homem do mundo e mundo do homem. O horizonte atrai irresistivelmente o homem, arrastando-o em direção ao distante no espaço e ao longínquo no tempo. A nostalgia da distância, que mobiliza a imaginação humana acerca da origem primeira e do fim último de todas as coisas, resulta da sugestão do horizonte, que não só determina o limite de um mundo, mas também assinala o limiar de outro mundo. Na admirável visão em que o céu e a terra se circunferem, o homem pressente que a sua imaginação não decorre da ilusão subjetiva, mas da estrutura do horizonte como mediador eterno de um aquém-horizonte ligado indissolivelmente a um além-horizonte. A imaginação criadora do intermundo em que a finitude do aquém e a infinitude do além comparecem interligadas equivale à interação dialógica de um eu duplicado em eu-sujeito infinito e eu-objeto finito.

Potência prodigalizadora do desdobramento do homem em eu-sujeito e eu-objeto, a imaginação institui a revolução poética de Wordsworth, que se notabiliza pela interpenetração dinâmica do pensamento e do sentimento. No prefácio às *Baladas líricas*, o poeta preconiza o consórcio da ciência e da poesia ou a interação do pensamento profundamente meditado e do “transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”, acrescentando que o ato genuinamente poético consiste em representar “as coisas, não como são, mas como *aparecem*, não como existem em si mesmas, mas como *parecem* existir para os *sentidos* e as *paixões*”.<sup>18</sup> O intercâmbio dialógico do intelecto e do coração ou do eu-

18 — WORDSWORTH, William. *Poetical Works*, vol. II. E. de Selincourt (ed.) Oxford: The Clarendon Press, 1944, pp. 385-88 e 410.

sujeito impessoal e do eu-objeto pessoal se inscreve na significação dual do próprio título *Baladas líricas*. As baladas são tradicionalmente narradas impessoalmente, ostentando a objetividade épica. Na introdução ao livro de Child, intitulado *Baladas Populares inglesas e escocesas*, Kittredge demonstra que o autor de uma balada não só permanece invisível, mas também o narrador não desempenha nenhum papel no evento narrado.<sup>19</sup> Os poemas líricos tradicionais são expressões da personalidade do poeta. A denominação *Baladas líricas* revela, portanto, a originalidade de um novo gênero do discurso poético, que denominamos epilírico, porque resulta da interpenetração dinâmica do lírico e do narrativo.

O ditame poético da representação das coisas como aparecem, e não como são em si mesmas, condiz com a doutrina fichteana da ciência e com a filosofia de Schelling. A sintonia com Fichte ocorre nos poemas de Wordsworth em que o sujeito lírico se desdobra em um eu da consciência e um eu da experiência. Entre o eu auto-consciente e o eu da experiência imediatamente vivida ocorre uma distância temporal e uma metamorfose existencial. A convergência com Schelling transparece na correspondência do homem e da natureza. O poema “The Winander Boy” constitui notável exemplo do desdobramento do sujeito e da correlação em que se intimizam a interioridade anímica e a exterioridade natural. Wordsworth atribuiu tamanha importância a este poema, que o situou à frente da seção de seus *Poemas reunidos*, intitulada “Poemas da imaginação”. Obra-prima do intercâmbio da imaginação e da razão, “The Winander Boy” foi escrito em Goslar, juntamente com diversas memórias da infância, durante a estada do poeta na Alemanha. Tem sido

19 ∞ CHILD, F.J. *English and Scottish Popular Ballads*. Boston-New York: Houghton Mifflin, 1904, p. XI.

objeto privilegiado da crítica especializada. O livro de Hartman dedica-lhe um capítulo especial.<sup>20</sup>

A análise a que Paul de Man submete “The Winander Boy” nos parece a mais reveladora da natureza telúrica perpassada de temporalidade, que singulariza o poema de Wordsworth.<sup>21</sup> O arguto crítico inicialmente assinala que o poema se compõe de duas partes abruptamente separadas por um espaço em branco. Na primeira parte, a natureza se manifesta como um todo de partes organicamente interligadas e receptivas à disposição anímica do menino. Na segunda parte, subitamente se enuncia que o menino está morto. Em seguida, o crítico esclarece que a versão inicial do poema foi composta inteiramente na primeira pessoa, sugerindo que Wordsworth e o menino são um e o mesmo. O poema, no entanto, somente pode ser caracterizado como autobiográfico num sentido *sui generis*, pois se trata da autobiografia de alguém que já não vive, escrita por alguém que fala de além-túmulo. Finalmente, o crítico soluciona o enigma do defunto-autor com o argumento de que a estrutura temporal é uma antecipação do futuro, e não uma retrospecção do passado. Admitida a inversão temporal, impõe-se a conclusão de que Wordsworth representa o pressentimento de sua própria morte.

A engenhosa interpretação de Paul De Man não consegue elucidar a complexidade do travejamento estrutural do poema. Por um lado, porque a originalidade compaginada na estranheza da representação poética do menino se dissolve na pretensa clareza do argumento racional. Por outro lado, porque não reconhece a novidade extraordinária de

20  HARTMAN, G. *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New-Haven: Yale University Press, 1964.

21  DE MAN, Paul. “Time and History in Wordsworth”. In: *Romanticism and Contemporary Criticism*. E.S. Burt, K. Newmark, A. Warminski (eds.). Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 123-136.

uma autobiografia na terceira pessoa. Enfim, porque a estrutura auto-reflexiva do poema permanece inexplicada. O poema representa o drama de um sujeito cindido em um eu de outrora e um eu de agora. A metamorfose existencial decorrente da distância temporal entre os dois eus é tão intensa, que o eu de agora experimenta o eu de outrora como morto. O essencial, no entanto, é que o sujeito se representa duplicado no intercâmbio da experiência passada e da consciência presente. A perspectiva dual do poema se articula na superposição temporal de dois eus: o da cena vivenciada no passado, e o da cena rememorada no presente. Na mediação dramática de dois eus representados como o mesmo de si mesmo diverso, o sujeito auto-reflexivo se representa como encenador de um eu vivido e outro lembrado.

O sujeito auto-reflexivo, singularizado como contemplador das cenas vistas e relembradas, encena duas vezes o seu drama existencial. No primeiro, sente-se vivo ao refletir os eventos na sintonia emocional do menino e da natureza. No segundo, refrange os acontecimentos na consciência do adulto que se reconhece morto nos tempos soterrados da infância. Mediador de dois eus-objetos, um vivenciado no passado, e o outro rememorado no presente, o eu-sujeito se eleva acima de si mesmo, assumindo o estatuto transcendental do espectador que assiste à encenação da história de sua própria vida. Os dois dramas autobiográficos são encenados na terceira pessoa, porque o eu vivido e o eu lembrado comparam-se tão outros perante o espectador, que parecem eles. No drama autognosiológico do sujeito transcendental, os dois eus se comportam como *dramatis personae*, atores ou personagens. Compreende-se, portanto, o motivo por que o poema congrega em si mesmo o gesto épico e o tom lírico. Narrado impessoalmente pelo sujeito transcendental e personificado pela vivência concreta dos atores dramáticos, o poema se distingue como o novo gênero, que denominamos epilírico. Em perfeita consonância com o ditame poético novalisiano de fichtizar mais do que

Fichte, Wordsworth institui a interpenetração dinâmica do narrativo e do lírico no poema em que se representa a correlação intersubjetiva do eu-sujeito impessoal e do eu-objeto pessoal.

Compendiado na doutrina fichteana da ciência, na poesia novalisiana, na filosofia de Schelling, na teoria da imaginação de Coleridge e na epilírica de Wordsworth, o drama gnosiológico do sujeito transcendental comparece na lírica moderna de Baudelaire e Rimbaud. O desdobramento do sujeito lírico em dois eus dialeticamente vinculados, um relativo à autoconsciência crítica, outro referente à experiência dramática, preside à gênese do estatuto calculado ou da estrutura arquitetônica de *As flores do mal*. O eu autoconsciente assegura a tessitura orgânica do todo e das partes, em que cada secção poética desempenha uma função previamente calculada no esquema dinâmico do livro. O procedimento artístico ou o cálculo poético da composição da obra de Baudelaire se traduz na exegese concisa de Hugo Friedrich:

“Após uma poesia introdutória, antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, ‘Spleen et idéal’, oferece o contraste entre vôo e queda. O grupo seguinte, ‘Tableaux parisiens’, mostra a tentativa de evasão no mundo moderno de uma metrópole; o terceiro, ‘Le Vin’, a evasão tentada no paraíso da arte. Também esta não traz tranqüilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo, que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du mal*). A dedução de tudo isto é a escarnekedora revolta contra Deus no quinto grupo ‘Revolte’. Como última tentativa, resta encontrar a tranqüilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim termina a obra no sexto e último grupo, ‘La Mort’.”<sup>22</sup>

22  FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 40.

O eu da experiência dramática se representa tensionado entre duas solicitações simétricas e opostas: a do idealismo, da luz, do bem, e a do satanismo, da treva, do mal. Empuxado por duas forças antagônicas, o eu experimenta a cisão de seu próprio ser. Ao eu dissonante, que se bifurca na concruz dos caminhos de deus e do diabo, corresponde a bipartição estrutural da obra. Na lírica de Baudelaire, que se caracteriza pela interação dialética do vigor da inspiração e do rigor da composição, a desmesura existencial tem de ser representada em consonância com o estatuto calculado do projeto poético. Cindido em dois, um luminoso, outro trevoso, o eu dramaticamente se poetiza na proliferação de antíteses violentas, nas figurações do oxímoro inscrito no título *As flores do mal*:

“A severidade de seu mundo espiritual, a persistência de seus temas, poucos mas intensos, permitem deduzir os pontos centrais pelas palavras repetidas mais amiúde. Trata-se de palavras-chave que, sem qualquer dificuldade, se podem distinguir em dois grupos opostos. De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido..., do outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza... Esta antítese exacerbada passa através de quase toda a poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como ‘grandeza suja’, ‘caído e encantador’, ‘horror sedutor’, ‘negro e luminoso’. [...]. É (o oxímoro) a figura chave de sua dissonância fundamental. Baudelaire teve uma excelente idéia quando, a conselho de seu amigo H. Babou, deu a seu livro o título de *Les Fleurs du mal*.<sup>23</sup>

A afinidade de Baudelaire com a dimensão transcendental da poesia e da filosofia do romantismo de Jena e dos poetas Coleridge e

23 ☞ FRIEDRICH, op. cit., pp. 45-6.

Wordsworth transparece na estrutura arquitetônica de *As flores do mal* e nos textos críticos relacionados com a criatividade da imaginação e da memória. A teoria romântica da percepção poética como atividade projetiva do sentido que se poematiza, estudada exemplarmente no livro *O espelho e a lâmpada*,<sup>24</sup> e a doutrina baudelaireana da imaginação criadora convergem na confutação da doutrina clássica da imitação artística. Nos escritos teóricos, o poeta refuta a teoria tradicional da imitação artística com o argumento de que a função do artista consiste em assumir a imaginação a fim de representar o mundo como aparece na percepção do sujeito que o contempla. A imaginação nada tem a ver com o desempenho mimético, porque não reproduz nenhum significado previamente constituído. O sujeito que imagina se ausenta do conhecido para descobrir o desconhecido. Na visão de Baudelaire, a realidade se compreende na aceção ativa da realização, e não no significado passivo de algo realizado na subjetividade do sujeito ou na objetividade do objeto. No regime poético da imaginação, o dinamismo da realização do real se manifesta na interpenetração da interioridade do sujeito e da exterioridade do mundo. Ao contrário da imitação das coisas feitas, a imaginação realiza a mimesis do fazer-se das coisas.<sup>25</sup>

A relação de Rimbaud com a modernidade do romantismo de Jena se evidencia no seu poetar pensante e no seu pensar poético. O drama gnosiológico do sujeito transcendental comparece na obra do poeta como auto-representação da vida psíquica. Numa das duas cartas relativas à mundividência poética, que se tornaram conhecidas como “Cartas de um vidente”, enuncia-se que “EU é *um outro*”, “JE est *un autre*”. A

24  ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1953.

25  BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 620 e 624-27.

equação enigmática se decifra na assertiva seguinte: “Assisto à eclosão de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto”.<sup>26</sup> O EU que assiste à gênese do próprio pensamento como espectador do eu que pensa equivale à Egoidade fichteana, que transcende a substancialidade do “ego” na atividade pura da auto-gestação e determinação de seu ser. A grafia em maiúscula enfatiza que o EU não se confunde com o eu cartesiano determinado na oposição do sujeito e do objeto. O JE não se identifica com o sujeito nem com o objeto. Se fosse sujeito ou objeto, ter-se-ia de escrever “Je suis un autre” ou “le moi est un autre”. A estranha construção “EU é *um outro*” designa a singularidade do sujeito transcendental, que determina qualquer eu, mas permanece sempre impessoal.

O EU que assiste ao desabrochar de seu pensamento comparece no processo da auto-representação do sujeito transcendental, não apenas como espectador, mas também como a própria peça encenada na eclosão do pensamento, e como o palco em que se realiza a encenação. O que o EU contempla é o seu pensamento, mas o que aparece no seu pensamento é o eu como personagem ou ator dramático, mas não o Eu como condição de possibilidade de suas encenações. No drama gnosiológico de Rimbaud, o EU vidente e o eu contemplado são duas expressões do ato genesiaco do sujeito transcendental fichteano, que se representa no processo de divisão de si mesmo como eu-sujeito antecedente ou concomitante a todo eu-objeto. Incondicionado e condicionador, autor e ator de si mesmo, o EU não se compatibiliza com a mística do inefável, porque se reconhece como fonte inexaurível do pensamento e da linguagem. O EU de Rimbaud e a Egoidade de Fichte convergem na intuição suprema da cisão originária do eu-sujeito e do eu-objeto. “EU é *um outro*”,

26 ☞ RIMBAUD, J. Arthur. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 270.

porque conhece o outro eu ou os possíveis eus, mas nada sabe de si mesmo, permanecendo sempre impessoal e desconhecido em si mesmo. Aludindo ao EU ignoto, que se oculta no eu que pensa, Rimbaud denuncia o erro de quem diz “Eu penso”. Iluminado pela sua condição transcendental de vidente, o poeta assegura que o correto consiste em dizer: “Pensa-se em mim”<sup>27</sup>

Na perfeita sintonia com o ponto de vista finito do idealismo crítico de Fichte, a obra de Leopardi submete a tradição cultural e literária da civilização ocidental a uma revolução fundamental. A elucidação hermenêutica da referida revolução se concentra na interpretação do poema *L'infinito* em confronto com a poética que Leopardi elabora numa espécie de diário intelectual, intitulado *Zibaldoni di Pensieri*. Convém observar que a tradição crítica sobre o poeta postula, mas não demonstra a originalidade de sua obra, principalmente porque a interpreta no esquema conceptual dos discursos tradicionais da mitologia, da filosofia e da estética, que é a metafísica da arte. O carácter inédito e inaudito da poesia e da poética de Leopardi decorre da refutação categórica da nostalgia do infinito, que não só aparece no mitologema do último horizonte ou do horizonte extremo, mas também comparece no filosofema das origens primeiras e dos fins últimos. Irônico desde o título, *L'infinito* é um hino ao finito, radicalmente contrário aos poetas românticos tradicionais. A fim de elucidar a modernidade do poema leopardiano, necessário se torna compreender o sentido da mitologia e da filosofia do infinito representado pelo último horizonte ou pelo horizonte extremo.

Um dos mitos mais antigos diz que a origem primeira e o fim último de tudo que existe é a unidade primordial. A antiguidade do mito é atestada pelos versos de Eurípedes (frg. 484, Nauck): “O mito não é meu, vem de minha mãe: / Céu e Terra eram uma forma só. / De vez

27  RIMBAUD, op. cit., p. 268.

que separados foram em dois, / geraram todas as coisas e as deram à luz." O mito da unidade indiferenciada, que preside à gênese do mundo diferenciado em duas potências simétricas e opostas, constitui o substrato dinâmico da imaginação mítica. A separação de entidades contrárias, comprometidas no drama genesiaco, é o princípio fundamental da mitologia do horizonte. Aquém do horizonte, o céu e a terra se separam. Além do horizonte, o céu e a terra se circunferem. Separação pressupõe união e, no limite, indistinção ou indiferença.<sup>28</sup> Incontáveis são os mitos que relatam viagens ao horizonte extremo, ao maravilhoso reino anterior à dolorosa separação. A nostalgia do paraíso perdido decorre do fascínio exercido pelo mitologema do último horizonte. O motivo condutor das catábases literárias é a demanda nostálgica do lugar paradisíaco de uma só forma ou de um só corpo.

O mito da unidade primordial institui também a especulação filosófica tradicional. Determinada pela tradição onto-teo-lógica da metafísica, a filosofia se caracteriza pela pergunta que se interroga pelo princípio (*arkhé*) de tudo que existe. Platão foi o primeiro a utilizar filosoficamente o termo *arkhé*, e a história da filosofia tem por certidão de nascimento um texto de Aristóteles, em que o legado do pensamento originário é interpretado no esquema conceptual do platonismo. De acordo com a exegese aristotélica, aquilo de que constam todos os entes (*hápanta tà ónta*) (*Met.*, A, 3, 983b6ss.) é o princípio dos entes. Conforme se lê no prefixo coletivo *há-* (*em um só*), a filosofia consiste na visão de todos os entes em um só (*hápanta tà ónta*). Imediatamente se conclui que *hápanta tà ónta* é outra maneira de dizer *arkhé* ou *principium*, que para Tales teria sido a água, e para Anaxímenes o ar, o *ápeiron* para Anaximandro, substantivo neutro, composto do *alpha*

28 ∞ SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e complementariedade*. Brasília-São Paulo: Editora da Universidade de Brasília-Duas Cidades, 1975, pp. 13-21.

*privativum* e de um vocábulo derivado de *peíras* (limite), pelo que se obtém: todos os entes em um só é um ente só, sem limites. Os entes têm limites. O que os entes não têm é o ente só, o *periékhon*, o circundante de todos os entes limitados<sup>29</sup>

O mitologema do horizonte extremo, que pressupõe a indiferença do Céu e da Terra em uma forma só, e o filosofema de todos os entes em um ente só constituem o fundamento da tradição dilemática da civilização ocidental, que se caracteriza pela consciência traumática de uma cisão primordial. A separação da origem e do originado é o suporte a que se reporta a oposição do universo inteligível e do mundo sensível, de que decorrem as oposições da alma e do corpo, do espírito e da matéria, da idealidade e da realidade, e de todos os pares de dualidades antagônicas, que se impuseram à tradição dicotômica do pensamento ocidental. O culto da separação mitológica e filosófica implica uma cultura esquizofrênica, que promove a incessante disputa dos contrários em luta e suscita um ódio surdo contra a finitude radical da existência humana. No entanto, não é com ilhas do fim do mundo nem com maravilhas de aléias de palmeiras inexistentes que se cura a errância nostálgica das almas que se reconhecem exiladas dos jardins paradisíacos do nonato. A existência radicalmente finita é um peso insuportável apenas para os ressentidos contra a fuga perpétua do tempo. A coragem de assumir a finitude do destino mortal é que assegura ao homem o habitar poeticamente o lugar-pátrio de sua residência na terra. Neste sentido é que a poética leopardiana constitui uma genuína redenção humana. O poema de Leopardi, que se transcreve, se traduz e se interpreta a seguir, é um hino à vida, principalmente porque refuta radicalmente a mitologia do horizonte extremo e a filosofia de todos os entes em um ente só, sem limites:

29 <sup>9</sup> SOUSA, op. cit, pp. 53-9.

L'INFINITO

*Sempre caro mi fu quest'eremo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, interminati  
 Spazi di là da quella, e sovrumani  
 Silenzi, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon de lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:  
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

O INFINITO

*Sempre cara me foi esta erma colina  
 E esta sebe, que de toda a parte  
 Exclui o olhar do último horizonte.  
 Mas sentando e mirando, interminados  
 Espaços de além daquela, e transumanos  
 Silêncios, e profundíssima quietude  
 Eu no meu pensar me finjo; onde por pouco  
 Não se espanta o coração. E como o vento  
 Ouço aflar entre estas plantas, eu aquele*

Infinito silêncio a esta voz  
Vou comparando: e me recordo o eterno,  
E as mortas estações, e a presente  
E viva, e o seu rumor. Assim por esta  
Transfinitude se afoga o meu pensar  
E o naufragar me é doce neste mar.

Na extraordinária obra poética de Leopardi, sobressaem os curtos cantos líricos, concebidos e redigidos entre 1819 e 1821. O estatuto peculiar dessas admiráveis composições é caracterizado pelo próprio poeta, que as distingue com a denominação: *idílios*. A originalidade da caracterização se patentiza quando se compreende que o idílio a que se refere Leopardi não designa a pequena e conhecidíssima expressão lírica de caráter pastoril nem o idílio concebido por Schiller como a forma suprema da poesia sentimental ou moderna em contraposição à poesia ingênua ou antiga.<sup>30</sup> O idílio leopardiano se notabiliza como representação de uma experiência anímica, que se consuma na intuição da finitude radical da existência como condição de possibilidade da vivência humana do infinito. A modernidade de Leopardi consiste em poematizar o conceito tipicamente fichteano da determinação recíproca ou da mútua implicação do finito e do infinito. Poetizar em forma de idílio significa mobilizar a potência poética da imaginação, filosoficamente deduzida por Fichte como conjunção disjuntiva ou disjunção conjuntiva da atividade finita e da ação infinita da Egoidade. Dos idílios representativos do drama gnosiológico poematizado nas excursões anímicas leopardianas, a prioridade, não só cronológica, mas também axiológica,

30  PAREYSON, Luigi. *Ética ed Estetica in Schiller*. Milano: Mursia, 1983, pp. 171-75.

pertence a esta obra-prima que se denomina *L'Infinito*, cujo sentido, irônico desde o título, solicita esclarecimento.

Os quinze versos deste incomparável idílio são regidos pela interação dialética da rápida sucessão rítmica e da brusca suspensão anti-rítmica. O primeiro verso, um trocaico, termina por duas palavras fortemente sofreadas pelo acento: *ermo colle*. Este ritmo de transe se repete nos extremos terminais dos dois versos sucessivos que perfazem o primeiro período: *tanta parte, guardo esclude*. Articulado por uma adversativa balanceada por dois gerúndios, o quarto verso retoma o movimento ritminalítico, que se distende tensionado na pulsão sincopada dos encavalgamentos desdobrados em adjetivos ainda mais indeterminados do que os anteriores: *interminati, sovrumani*. O oitavo verso contém pausa interna fortíssima, e os hiatos suscitam silêncios reforçados pela ruptura da dicção entre *io* e *quello*, no verso nono. Acentuado pela tensão dialética de *questo* e *quello*, o descaimento rítmico se propaga no truncamento das oxítonas, ampliando-se na repetição dos conectivos que conduzem ao último verso. A singularidade máxima do idílio se confirma, portanto, na fratura extrema do travejamento sintático e do paralelismo fonosemântico.

Em consonância com o conceito leopardiano de harmonia, o grandioso final, que assume quase o valor de rima, reproduz a estrutura interna do verso inicial: expressões dissilábicas, posição central do verbo e do sujeito que se poematiza no jogo de espelho do finito e do infinito. Resta saber, no entanto, quem é o eu desta enunciação e, sobretudo, qual o sentido de seu naufrágio. Sabe-se que a primeira intuição crítica que se torna canônica para o esclarecimento da obra leopardiana é a de Vincenzo Gioberti. Na visão giobertiana, a lei fundamental da poesia e da poética de Leopardi se traduz no contraste dramático entre o ilusionismo do coração e o ceticismo da razão. Encalçando os passos desta interpretação, Francesco de Sanctis define a natureza idílica da poesia

leopardiana como dialética tensa do entusiasmo lírico e do desânimo trágico. Arturo Graf sustenta a tese de que o caráter indeterminado desta expressão idílica corresponde ao misterioso sentimento do infinito. Atribuindo ao poeta uma profunda aspiração religiosa, Eugenio Donadoni argumenta que o nada, concebido como tradução sensível do infinito, constitui o objeto privilegiado do devaneio idílico. Esta definição de Leopardi como cantor do nada (*Cantore del Nulla*) é parcialmente retomada por Karl Vossler. O resultado hermenêutico desta tradição crítica é que o poeta se nos apresenta submetido ao doloroso regime de fascinação da estranha potência de nadificação do último horizonte ou do horizonte extremo, líricamente disposto e tragicamente frustrado no anelo dramático de se conseguir o acesso ao inefável sentido do infinito sempre visível aos olhos da imaginação, mas inacessível aos trâmites da reflexão. Ao fim e ao cabo, o sujeito lírico se representa dividido entre duas solicitações contrárias, e o seu naufrágio apenas confirma o desenredo catastrófico do irredutível antagonismo dramático. Impensada, porém, permanece uma questão fundamental: o finito e o infinito são pólos antagonísticos na experiência leopardiana do poetar pensante?

As minuciosas análises estilísticas de Giuseppe de Robertis, Mario Fubini, Emilio Bigi, e os valiosos ensaios de Walter Binni e Cesare Luporini situam a poesia e o pensamento leopardiano na vanguarda cultural e literária da Europa oitocentista. Leopardi é, conforme demonstra Franco Brioschi, o instaurador da moderna lírica italiana. Na formulação de Antonio Prete, a modernidade leopardiana se comprova na interpenetração dinâmica do poetar e do pensar, de que resulta o poetar pensante e o pensar poético. É preciso, contudo, extrair as conseqüências requeridas pela decantada radicalidade desta revolução poética. O alado ímpeto rumo ao absoluto expressa apenas o legado antiqüíssimo da mitologia do horizonte extremo e da filosofia metafisicamente determinada. Aos mitologemas e filosofemas do último horizonte correspondem os

poemas românticos tradicionais, que celebram a nostalgia do infinito. O desejo nirvânico de mergulhar na infinitude das origens primeiras e dos fins últimos já se reconhece como o acicate permanente da inspiração poética de Gessner, Young, Mazza. A extraordinária novidade do idílio leopardiano reside precisamente na refutação categórica da vocação lírico-metafísica, que privilegia a infinitude em detrimento da finitude. Ao símbolo escatológico do último horizonte, a que se reporta a noção metafísica do infinito, prontamente se contrapõe a imagem do finito duplamente delimitado pelo *ermo colle* e por *questa siepe*. Esta colina e esta sebe são queridos, porque restringem o campo visual, delimitam o espaço visto pela percepção e transvisto pela imaginação, convertendo a visão inteligível do infinito na contemplação sensível do finito. Instante e circunstante, a sebe fixa os limites da perceptibilidade, configurando uma dimensão telúrica e humana. Irônico desde o título, *L'infinito* é um poema que se contrapõe ao mitologema do horizonte extremo e ao filosofema de todos os entes em um ente só, porque exclui a visão mística do ilimitado escampo da infinitude. Exsurgindo de uma técnica de anulamento perceptivo em que se realiza uma deliberada limitação do olhar, o devaneio idílico não é uma excursão ao superlativo além transmundo, mas, conforme demonstram os estudos leopardianos de Giuseppe Ungaretti, uma originalíssima incursão na espessura existencial do mundo espacialmente limitado e temporalmente finito.

A inovação radical do poe­tar pensante de Giacomo Leopardi se verifica na denúncia da natureza ilusória do infinito cultuado pela mitologia, filosofia e poesia romântica tradicional. A tese de que o infinito é uma ilusão metafísica se impõe como um dos motivos recorrentes das reflexões acerca da cultura e da literatura da antigüidade em confronto com a modernidade, que Leopardi registra, de julho de 1817 a dezembro de 1832, numa espécie de diário intelectual que se intitula *Zibaldoni*, publicado pela primeira vez, em sete volumes, entre 1898 e 1900, pela



comissão presidida por Giosuè Carducci e, mais recentemente, acessível na edição de Walter Binni (*Zibaldone di Pensieri*, Firenze, 1976). No estilo sincopado desses fragmentos de poética, o infinito se define como um sonho sem sonhador, um postulado meramente fantasioso, uma idéia contraditória e metafisicamente falsa. O poeta afirma que não há o ilimitado; algo sem limites equivale a coisa nenhuma (*Zibaldone*, 1 Maggio, 1826). O infinito não é, senão, o inexistente, o não-ser, o grão nulo do nada (2 Maggio, 1826). Cognitivas, afetivas, volitivas ou imaginativas, as faculdades humanas são capazes de uma concepção indefinida, mas não infinita. Sobre as sensações e comoções desencadeadas pelo indefinido, Leopardi remete o leitor para o seu famoso idílio, sublinhando a indefinição provocada pelas sinclinais e anticlinais de um terreno ondulado, pelos aclives e declives de uma colina, por uma fileira de árvores, cujo fim se perde de vista e, sobretudo, enfatizando que *L'Infinito* poematiza o sublime contraste do finito e do indefinido (1 Agosto, 1821). O idílio do infinito é o devaneio do finito que se torna indefinido por obra e arte de um delimitante visual, de um horizonte real. Escrever idilicamente significa circunscrever-se na finitude. Nada tem a ver, portanto, com a ânsia de se dissolver na infinitude.

O contraste dramático entre a ilusão lírica e a desilusão trágica não é, conforme pretende a tradição crítica, a chave hermenêutica do fingimento idílico. E não o é por três razões fundamentais. Em primeiro lugar, porque o sujeito poematizado denuncia o infinito como meramente ilusório. Na ilusão do infinito, o genitivo é objetivo, e não subjetivo. O infinito ilude, mas o poeta que se finge em seu pensar não se deixa iludir. Em seguida, porque o contraste leopardiano não se dá entre o finito e o infinito, mas entre o finito e o indefinido. Finalmente, porque o eu que se compraz na visão do finito pontuado pelo indefinido não experimenta nenhuma cisão dolorosa ou desilusão trágica. Pelo contrário, vivencia um plexo de sensações agradáveis, conforme declara o pró-

prio poeta: “Acerca das sensações que agradam unicamente pelo indefinido, vejam o meu idílio *O Infinito*” (1 Agosto, 1821). No *Zibaldone* se propõe até mesmo uma teoria do prazer solidariamente vinculada ao sortilégio poético do indefinido, do sugerido, do indeterminado. De acordo com esta doutrina poeticamente consubstanciada numa estilística da sugestão, tudo que desperta idéias indefinidas provoca sensações agradabilíssimas. Enumeram-se, por notáveis exemplos, os objetos apenas entrevistos, a luz solar ou lunar, vislumbrada de um ponto em que não se divisa a fonte luminosa, um lugar parcialmente iluminado, e os variados efeitos materiais que decorrem dos reflexos da luminosidade, e a propagação difusa do jogo das luzes e das sombras. Acrescenta o poeta: “Para este prazer contribui a variedade, a incerteza, o não ver tudo e, por isso mesmo, o poder espacejar com a imaginação o que não se vê” (20 Setembro, 1821). Sentando e mirando, o eu que se poematiza imagina os espaços interminados e os transumanos silêncios.

O idílio leopardiano é o *idyllium*, correspondente latino de *eidyllion*, diminutivo de *eidos*, palavra grega que significa forma, aspecto. Supõe uma visão restrita e confinada. Recusa o olhar eidético de Platão, o protótipo do filósofo metafisicamente educado, nostalgicamente devotado à contemplação das idéias arquetípicas. O eu que se finge no devaneio idílico é o que se forma na intuição puramente sensível do cenário demarcado pelo horizonte real da finitude espacial e temporal, e que se revela refratário ao impulso intempestivo de se diluir na excessividade caótica ou indiferenciada do último horizonte ou do horizonte extremo. *Sempre caro mi fu quest’erino colle. Sempre cara me foi esta erma colina. Mi fu* não se refere ao passado. O que passou não se compatibiliza com o advérbio *Sempre*. *Fu* é um pretérito mitopoético, que evoca um sucesso de uma vez por todas acontecido, e que, por isso mesmo, se torna vigente para sempre. Situado exatamente no meio do verso inicial, este verbo centraliza um destino vital, assinala uma expe-

riência fundamental, concentra um drama de auto-reconhecimento, que se explica nos três momentos essenciais do poema. O primeiro se atualiza numa adesão espacial de natureza involuntária, indeterminada e dispersa, que seduz a alma e a conduz ao limiar da vereda abissal de um nada descomunal, onde o coração pressente o pavor do aniquilamento diluvial: ... *per poco / il cor non si spaura* (... *por pouco / Não se espanta o coração*). A pausa interna fortíssima deste oitavo verso acentua justamente a suspensão anti-rítmica, que se contrapõe ao movimento anímico rumo ao abismo do último horizonte. O segundo momento se realiza numa reconstituição temporal, articulada por uma soleníssima sensação auditiva, em que o rapto anímico ou excursão psíquica é contido pela misteriosa voz do vento: ... *E come il vento / Odo stormir tra queste piante...* (... *E como o vento / Ouço aflar entre estas plantas...*) A profunda consciencialização provocada pela trama fono-semântica deste múrmuro momento se clarifica quando se nota que *aniina*, alma, deriva de *anemos*, vento. Em grego, espírito se diz *pneuma*, o *spiritus* dos latinos, o espírito, o alento, o sopro. No *Zibaldone*, Leopardi adverte que *pneuma* e *spiritus* provêm de *pnéo* e *espiro*, ambos significando respirar (4 Febbràio, 1821; 14 Maggio, 1821). Resistindo ao rapto mortal, o ruflar do vento e o sussurrar da alma são o anverso e o reverso de um mesmo aspirar o alento vital. Enfim, o terceiro momento se perfaz na fusão do espaço e do tempo, de que resulta a dimensão especificamente humana da temporalização do espaço e da espacialização do tempo, onde a finitude radical da existência comum aos mortais se verticaliza na matéria vertente do que foi, do que é, do que será. Tudo paira suspenso na fuga reminiscente da música silente: ... *e me sovvien l'eterno... / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei...* (*E me ricordo o eterno / E as mortas estações, e a presente / E viva, e o seu rumor...*). Importa assinalar a insistente repetição do conectivo “e”, cuja função não é apenas fônica, mas também semântica, sobretudo porque designa

o vínculo de solidariedade que se estabelece entre o espaço e o tempo, transmutando-os no espaço temporalizado ou no tempo espacializado, enfim, no espaço-tempo da finitude.

O moto perpétuo do tempo é a matéria vertente do poeta que se transforma no guardião do vivo e do morto. *Sovvien*, de *subvenire*, vir do fundo do que foi (*fu*), exsurgir da mais recôndita intimidade da alma, trazer ao coração o selado segredo do espírito que sempre insufla vida no horizonte móvel do tempo. Na rubra legenda dos corpos telúricos, a vida não cessa de morrer nem de nascer. A finitude radical do horizonte em que se exerce a experiência genuinamente humana constitui o duplo domínio do alento vital e do rapto mortal. Renascendo incessantemente de suas próprias cinzas, a vida continuamente eterniza a si mesma. Eterno não é o ser, mas o devir na formação e transformação das estações existenciais. Não há simplesmente o *ser* eterno, mas o *eterno ser*. Na finitude da existência humana, o ser somente é enquanto devém. Ao invés de exprimir o infinito, o interminável, o imortal, a idéia leopordiana da eternidade significa o finito, o que foi (*defunctus*), o adormecido subterrâneo morto (*Zibaldone*, 30 Maggio, 1822).

A eternidade não se contrapõe ao temporal, ao sensível, ao mortal, mas se compõe da própria temporalidade impregnada de mortalidade. O infinito provém do finito, eis a extraordinária descoberta leopordiana:

“... a idéia de uma grandeza infinita deriva da grandeza sotoposta aos sentidos, e não é obra totalmente da imaginação, pois, como já disse, a imaginação freqüentemente se compraz no circunscrito para não ver mais do que o bastante para poder imaginar.” (*Zibaldone*, 25 Luglio, 1820)

A imaginação poética não é uma aspiração ao infinito, nem um vôo cego no vazio nirvânico, mas uma inspiração (*pneuma*) do finito. O poeta nomeia, portanto, dois infinitos: o *infinito contraposto ao finito*, que se denuncia como ilusão ótica, e o *infinito composto do finito*, poeticamente delineado na espessura existencial do horizonte circunscrito pela finitude radical da natureza humana. Postulação mitológica e filosófica de uma essência absoluta, o infinito não é, senão quando deverá na gestação e auto-plasmação de uma existência finita. A vida não subsiste, senão porque a morte existe. O morto nunca é o passado, mas o *eterno finito*, por ter sido o que foi e sempre será: *uma presença ausente*. Completamente alheio e estranho ao infinito da essência, o infinito da existência é o transfinito poematizado nos três êxtases do tempo: passado, presente e futuro. *Transfinito é o infinito composto do finito. Io nel pensier mi fingo / Eu no meu pensar me finjo*. Fingir nada tem a ver com dissimular o que é ou simular o que não é. Fingir quer dizer poetizar, modelar, plasmar, criar o sentido transfinito da vida idilicamente consentido pela finitude do horizonte, do tempo e da morte. O caráter inédito e inaudito do idílio leopardiano se revela na ficção do transfinito como símbolo da residência poética do homem nesta terra em que efetivamente vivemos e somos. Leopardianamente concebido, o homem não habita o infinito nem o finito, mas o transfinito.

Descartando a nostalgia do infinito, tradicionalmente divulgada no mitologema do último horizonte e no filosofema do circundante de todos os entes, o idílio leopardiano do transfinito reelabora poeticamente a doutrina fichteana da imaginação, que concebe o infinito do ponto de vista do finito, ao mesmo tempo em que antecipa a noção husserliana do horizonte como a estrutura que norteia a relação do homem e do mundo. Efetivamente vivenciado, o mundo se revela ao homem como horizonte, como configuração instável entre o percebido e o não-perce-

bido, entre a elaboração de uma estrutura e a abertura de uma coalescência inesgotável de indeterminação. O horizonte organiza uma cena vista e transvista, propiciando uma infinidade de outras organizações possíveis. Constitui um princípio de determinação e, simultaneamente, de abertura indeterminada. De acordo com a lição fenomenológica, o horizonte configura a experiência genuinamente humana, e a intuição transcende sempre o que lhe é realmente dado. O visível repousa sobre um fundo invisível. O caráter incompleto e inacabável de toda percepção é minuciosamente demonstrada pela fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, que retoma e repensa, para além da evidência cartesiana que ainda subsiste na fenomenologia husserliana, a noção da estrutura do horizonte. Na percepção, o mundo somente se manifesta em perspectiva. Perceber o aspecto que se evidencia jamais se dissocia do ato de imaginar o que permanece como não evidente. No jogo do visível e do invisível, o ponto de vista é o conhecimento encarnado na finitude do espaço-tempo. Na poesia de Leopardi, esta verdade nos foi revelada pela primeira vez. Poeticamente definido no idílio leopardiano, o horizonte permite ao homem habitar o mundo como a sua própria casa, sem nenhuma nostalgia, portanto.

∞ BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1953.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, vol. II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- CHILD, F.J. *English and Scottish Popular Ballads*. Boston-New York: Houghton Mifflin, 1904.

- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*, vol. I. Ed. J. Shawcross. London-New York: Oxford University Press, 1907.
- DE MAN, Paul. "Time and History in Wordsworth". In: *Romanticism and Contemporary Criticism*. E.S. Burt, K. Newmark, A. Warminski, eds. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MARCEL, Gabriel. *Coleridge et Schelling*. Paris: Aubier, 1971.
- NOVALIS, F.V. Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Sämtliche Werke*. Hrsg. J.H. Fichte. Berlin, Veit und Comp., Bd. I., 1845.
- HARTMAN, G. *Wordsworth's Poetry 1787-1814*. New-Haven: Yale University Press, 1964.
- PAREYSON, Luigi. *Fichte. Il Sistema della Libertà*. 2.<sup>a</sup> ed. Milano: Mursia, 1976.
- PAREYSON, Luigi. *Etica ed Estetica in Schiller*. Milano: Mursia, 1983.
- RIMBAUD, J. Arthur. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literary Notebooks 1797-1801*. Hrsg. Hans Eichner. London, 1957.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Ausgabe*, Bd. II. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. München-Paderborn-Wien, 1958.
- SOUZA, Eudoro de. *Horizonte e Complementariedade*. Brasília-São Paulo: Editora da Universidade de Brasília-Duas Cidades, 1975.

STROHSCHNEIDER-KOHR, I. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. Crítica e história da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TILLIETTE, Xavier. *Schelling. Une Philosophie en Devenir*, vol. I. Paris: J. Vrin, 1970.

WORDSWORTH, William. *Poetical Works*, vol. II. E. de Selincourt (ed.). Oxford: The Clarendon Press, 1944.



# *A verdadeira língua do Brasil*

☞ JOSUÉ MONTELLO

**M**eus Amigos, quando se chega à altura etária que é, hoje, a minha, fica-se tímido por natureza. Há uma timidez espontânea, aquela que advém, de um lado, pela consciência das responsabilidades e, em segundo lugar, por aquela timidez que a gente vem aglutinando ao longo dos caminhos e, a esta altura, pergunta-se a si próprio: Eu sou aquele?, porque fica sempre em nós um saldo dessa luta do ser humano consigo próprio, atravessando todas as idades para chegar a este conjunto de amigos que, neste momento, fazem com que me sinta até tímido, eu que tive o desembaraço natural para fazer o romance da minha mulher, dizendo a ela o quanto eu a queria – e ela acreditou, e era verdade – e tudo isto, meus Amigos, faz que eu tenha um certo embaraço para a palestra desta tarde.

Não serei longo demais, serei um tanto quanto ajustado, naturalmente, à minha personalidade, ao meu feitio, alguém que passou tantos anos dando aula que, subitamente, vendo um auditório tão austero, recorre às próprias lembranças para imaginar que está outra vez na sala

---

☞ Conferência proferida na ABL, encerrando o Ciclo *Romantismo*, em 20/8/2002.

de aula. A singularidade deste momento, para mim, tem esta significação especial.

Escolhi, para a palestra de hoje, um tema com o qual estou naturalmente afeito, aquele que está amalgamado às minhas lembranças de várias fases da minha vida, que a fazem marcada por uma sucessão de grandes figuras. Ainda há pouco, ao subir o elevador para vir aqui a este encontro, eu começava a me lembrar de mestres de meu tempo, como Rodolfo Garcia. Hoje, creio eu, talvez não haja alguém que tenha conhecido Rodolfo Garcia. Foi pena, porque era um homem austero, mas um dos mais engraçados que eu encontrei na vida. A sua austeridade não rimava propriamente com aquela maneira de ser, mas era um homem que sabia tudo.

À medida que se vai vivendo, também se vai colecionando exemplares de pessoas que envelheceram conosco. Umas desapareceram, para nos deixar saudade; outras perduram para nos dar ainda um pouco de alegria, a alegria teimosa misturada com um pouco de surdez – o que também faz parte da idade. Isto tudo ocorreu comigo.

Mas, no dia de hoje, o que tenho a dizer talvez seja uma junção natural entre aquilo que é, de um lado, o fato de ordem histórica e, do outro lado, aqueles episódios que se aglutinaram a esses fatos para nos dar uma sensação de que as coisas que acontecem diante de nossos olhos podem ter, aqui e além, o seu ponto – nem que seja leve – de gosto para que a gente possa sorrir diante desses episódios que já se passaram há tanto tempo.

Peço desculpas por ler, porque é uma aula que depois terei que passar ao nosso Presidente. O Presidente Alberto da Costa e Silva, com toda a sua austeridade – deixem que eu lhes diga uma coisa que parece absurda – aos treze anos foi meu funcionário na Biblioteca Nacional – digo isso diante do atual Presidente da Biblioteca. Naquela época ainda não existia propriamente o DASP, severo e vigilante, o que existia era a capacidade

de encontrar para as coisas que teriam futuro a solução adequada. No caso do nosso Presidente Alberto da Costa e Silva, devo dizer que esses treze anos já eram contemporâneos de um dos grandes amigos meus, que era o único irmão que ele teve, o Mário, de quem eu tenho saudade, e ele agora também.

Vou ler o meu texto, mas de vez em quando dando um salto para abreviar esta minha conversa de hoje.



Os historiadores da cultura reconhecem que “a língua constitui a expressão cultural mais completa de uma nacionalidade”. E acrescentam que “a língua e a literatura são inseparáveis”.

No caso particular do Brasil, a língua que utilizamos, como instrumento básico de comunicação nacional, tanto na fala do povo quanto do texto dos escritores, é a portuguesa. Na fala corrente, a entoação brasileira não se confunde com a entoação da língua falada em Portugal. Seria o português com açúcar, no dizer de Eça de Queirós. Devo dizer aqui que, quando fui dar um curso de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o meu cuidado foi tentar conseguir falar à maneira do português de lá. Mas verifiquei o seguinte: os alunos estavam assim meio inquietos, e descobri a pólvora: resolvi falar com o meu português do Brasil. Aí fui aplaudido. Eles queriam que eu tivesse a autenticidade natural, aquilo que era realmente o necessário para que eu me fizesse entender por eles, ou seja, eles gostariam de ouvir a Língua Portuguesa falada por um brasileiro. E com isso – louvado seja Deus! – consegui dar a minha lição e saí daquela sala de aula não só com o apreço dos estudantes, mas com o apreço traduzido numa coisa que eles nunca tinham feito naquela sala de aula, dada a austeridade portuguesa: me bateram palmas.



José de Alencar, em 1874, definindo a diferenciação da língua portuguesa nos textos literários do Brasil, assim se pronunciou: “Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegariamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza, que é o berço dessa pátria.”

Dois anos antes, no prefácio de *Sonhos de ouro*, escrevera o mesmo Alencar: “A manga, da primeira vez que se a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebintina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelo mesmo costume da família e da pátria irmãs, logo ressoam docemente aos ouvidos os nossos idiotismos brasileiros, que dantes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões.”

Não obstante essa tomada de posição de Alencar, persistia no Brasil uma linha excessiva de ortodoxia lingüística, que ainda tendia a disciplinar o idioma pelas normas da língua de Portugal. À revelia de tal corrente, a língua portuguesa continuou a adquirir, deste lado do Atlântico, uma feição nitidamente peculiar, sem deixar de ser o idioma comum, com a mesma disciplina gramatical e o mesmo patrimônio de valores clássicos.

Serafim da Silva Neto – o nosso saudoso Serafim, com a lembrança da sua passagem, das suas lições, da sua voz, que não era propriamente uma voz de professor, era uma voz baixa, falava para que aprimorássemos o nosso ouvido e o escutássemos, porque tudo quanto ele dizia tinha como tradução a língua própria de um homem que estava ali não apenas para falar, mas para nos dar, quase sob a forma de segredo, as lições que ainda hoje perduram e que advinham da sua competência, do seu saber, da sua maneira de expor – sintetizou nestas palavras a conciliação da controvérsia desnecessária: “Linguagem brasileira, mas Língua Portuguesa.” É esta a diferença que eu aprendi daquele mestre.



Já em 1864, escrevendo de Lisboa a seu amigo e futuro biógrafo Antônio Henriques Leal, observava Gonçalves Dias: “Acontece que em circunstâncias tão consideráveis como são as do Brasil, o teor da vida muda; e os homens que adotam esta ou aquela maneira de viver formaram uma linguagem própria sua, mas expressiva e variada. Os vaqueiros, os mineiros, os pescadores, os homens de navegação fluvial, estão neste caso.” E indagava o poeta: “Pois o romance brasileiro não há de poder desenhar nenhum destes tipos, porque lhe faltam os termos próprios no português clássico?” O próprio poeta respondia à sua indagação: “Pelo contrário, escrevam tudo, que tudo é bom – e quando vier outro Moraes, tudo isso ficará clássico.”

Esta era a lição que nos deixou Serafim da Silva Neto. Nada que tivesse a ver com aquele português severo, aquele português que não se contenta só de guardar a pronúncia portuguesa, porque traz consigo a capacidade também de ser genuinamente brasileiro. Isto é o que nos dá a autenticidade necessária. Quando eu vejo um brasileiro falando o português como se fosse de Portugal, eu imediatamente lhe dou as costas e vou embora, porque não é o homem para dialogar comigo. Penso que é preciso que a gente tenha a consciência da genuinidade da língua para poder transferi-la para a folha em branco.

Num de meus livros sobre os confrades da Academia Brasileira, contei o que se passou com Machado de Assis, à porta da Livraria Garnier, na Rua do Ouvidor, numa segunda-feira de carnaval, quando ali apareceu, metido num dominó, o caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro. Dirigindo-se ao romancista brasileiro, perguntou-lhe o caricaturista:

– Vossa Excelência conhece-me?

Ao que Machado de Assis replicou:

– Conheço pela colocação do pronome: é Rafael Bordalo Pinheiro.

A despeito de todo o esforço despendido, no sentido de subordinar às normas portuguesas a língua falada e escrita no Brasil, esta ia encontrando o seu caminho com outro boleio de frase, a construção mais direta e as inversões menos freqüentes.

Tudo isto vem ao meu espírito à medida que eu recolho as lições que tomei por escrito para ter alguma coisa que dizer-lhes na tarde de hoje.

No caso de Gonçalves Dias, era curioso um fenômeno que eu gostaria de acentuar, porque nenhum professor chama atenção a isso nas suas aulas. Uma das contribuições fundamentais para que a língua portuguesa tivesse aqui uma feição própria era uma linha de navegação costeira que ligava Liverpool a São Luís do Maranhão. Essa ligação se fazia, assim os jovens maranhenses, em vez de se prepararem, como homens cultos, dentro de suas especialidades, em Lisboa ou em outras instituições da Europa, preparavam-se no Maranhão, da mesma forma que se preparavam os estudantes de Coimbra. O que havia de importante nessa língua era uma autenticidade de tal maneira que não era mais possível repetir aquela língua tal como se falava em Portugal, pois já se falava um português brasileiro. Não obstante o fato de sucessivas levas de portugueses convergirem para São Luís, essa mesma gente se ajustava imediatamente a um falar marcado pela genuinidade brasileira, transferido para a nossa autenticidade.

Rui Barbosa demarca com nitidez, num dos capítulos da *Réplica*, a sua posição na política da língua: “Usado a buscar nas fontes antigas os veios preciosos do oiro fino, que elas escondem ao modernismo pretensioso e ignaro, amo e ousa também a linguagem de meu tempo, esforçando-me, entretanto, por lhe evitar os defeitos.” Os defeitos, no caso, seriam a pronúncia, a maneira de ser. Mas, na verdade, o texto que acabei de ler parece não ser de Rui Barbosa, pelo espírito de submissão à língua na sua autenticidade. Na verdade, o que caracterizava o Rui era a capacidade de ser ele próprio e brasileiro. A genuinidade dele fazia com

que aquele homem, saindo dos seus horizontes naturais, que é o diálogo, fosse encontrar a si próprio, com seu saber, dentro de certas coordenadas novas que davam a ele aquela linha de grandeza que ele próprio transferia para o texto escrito.

A própria crítica literária, que já se orientara no sentido de reconhecer nas letras a palavra trabalhada como obra de arte, consoante as lições de um José Veríssimo e um Araripe Júnior, possibilitou o aparecimento de Osório Duque-Estrada, que fez do seu rodapé de crítico um tirocínio de bordoadas impressas, no combate gramatical àquilo que Rui definira como o “modernismo pretensioso e ignaro”. O Professor Celso Cunha chamou de terrorismo purista a essa tendência coercitiva, que ocorreu ao mesmo tempo no Brasil e nas repúblicas hispano-americanas. No caso de Osório Duque-Estrada, ele próprio reconheceu, no seu discurso de posse na Academia, que em verdade se considerava “o guarda noturno da literatura brasileira”.

A genuinidade nossa nos leva naturalmente a uma simplicidade autenticamente brasileira, e isso é o que faz com que nós possamos, numa sala de aula, numa conferência, num diálogo de rua, encontrar a nós próprios, porque a língua traz consigo a sua capacidade de ser ela própria, quando falada corretamente, seja no Brasil, seja em Portugal.

João Ribeiro – um outro mestre que eu sinto que já vai ficando esquecido, porque é um mestre da língua portuguesa – procurou ensinar o português à brasileira, sem deixar de estar corretíssimo. Esta era a sua singularidade. Ele sabia escrever a língua portuguesa com todos os seus rigores. Basta que leiamos qualquer um dos seus livros para nos defrontar com ele na sua genuinidade. Mas também sabia escrever segundo um mestre que recomendava que nos recolhêssemos às fontes clássicas, porque eram as matrizes da língua, mas não com espírito de submissão. É preciso ler a língua na sua genuinidade, sabendo ser também

genuinamente brasileiro. Esta é a grande lição, a lição fundamental que devemos guardar sempre conosco.

Opondo-se ao terrorismo purista, João Ribeiro, em 1921, se surpreendia com o fato de que, em véspera de festejarmos um século de nossa independência, ainda conservássemos tais algemas nos pulsos. E concluía pela necessidade de parti-las: “Trata-se de independência do nosso pensamento e de nossa imediata expressão.” Considero que devemos, de vez em quando, trazer João Ribeiro para a sala de aula, para mostrar como é possível ser autenticamente brasileiro e falar uma língua puríssima, como era o caso dele próprio com a língua portuguesa.

Foi preciso que viesse a geração rebelde de 1922, influenciada pela consciência autonômica do país, própria da celebração do centenário de nossa emancipação política, para ocorrer uma nova tomada de posição, assim definida por Graça Aranha, na sua famosa conferência sobre o Espírito Moderno: “Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação. Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garrett e a Camilo, como foi proclamado ao nascer a Academia, que nos reunimos. Não somos a câmara mortuária de Portugal.”

Mais de meio século depois dessas palavras de Graça Aranha o problema da língua portuguesa no Brasil deixou de ser para nós uma inspiração polêmica. Superou-se o litígio. A controvérsia perdeu o seu sentido. No plano da língua literária, aceitaram-se por válidas todas as experiências criadoras, como a de Mário de Andrade, a de José Lins do Rego, a de Guimarães Rosa, a de Gilberto Freyre.

Reconheceu-se a legitimidade de um estilo genuinamente brasileiro da língua portuguesa, como expressão de nossa cultura, espelho e síntese de uma nacionalidade perfeitamente definida.

A esta altura, eu gostaria de lembrar uma conclusão do Professor Fernando de Azevedo, num de seus estudos de *A cultura brasileira*: “A literatura não é senão um dos elementos da cultura geral; mas, pelas

condições especiais de nossa formação quase exclusivamente literária, foi o primeiro elemento, o mais persistente, o mais forte e o mais expressivo de nossa cultura.”

A língua que se fala no Brasil, portanto, é o tema desta minha palestra, que é muito mais longa, mas será publicada em livro, conforme me assegurou aqui o meu Presidente, junto com o texto das outras conferências, fundamentais para a cultura brasileira.\*

### DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA DA ABL

Devo lhes dizer, também, com uma certa melancolia, o que aconteceu com a língua portuguesa aqui no Brasil. Um dia vou à Biblioteca da Academia, abro uma gaveta e vejo fichas; abro outra gaveta: fichas; outra e outra gaveta: fichas. Perguntei ao bibliotecário: – O que é isto aqui? Ele: – Isto aqui é o dicionário da Academia. Eu: – A Academia tem um dicionário? Ele: Sim, pronto, até a letra Z, tudo pronto. Eu: – Por que não se publica? – Ele: Porque a Academia não tem recursos.

Mas havia uma lei de 1900, do tempo do Presidente Campos Sales, que precisava de alguma providência para se fazer valer. Procurei ver do que se tratava. No Governo Kubitschek eu tinha a responsabilidade da coordenação de iniciativas intelectuais, assim fui examinar o assunto. Verifiquei que faltava apenas uma providência de caráter administrativo

\* ☪ O texto completo que serviu de base à conferência do Acadêmico Josué Montello está publicado, sob o título de “A cultura brasileira”, no livro *O tempo devolvido. Cenas e figuras da História do Brasil*, Coleção Afrânio Peixoto, vol. 27, pp. 27-55.

As palavras sobre a elaboração e impressão do Dicionário da Academia Brasileira de Letras resumem o texto “Os caminhos do Dicionário da Academia Brasileira de Letras”, já publicado no volume *O tempo devolvido* (pp. 85-112) e na apresentação do *Dicionário da Língua Portuguesa* elaborado por Antenor Nascentes.



ou legislativo: era dar a essa providência o tratamento de uma lei, que ela tivesse uma feição legal. Para isso era preciso que se fizesse o ato respectivo, que teria de ser assinado pelo Presidente Kubitschek. Imediatamente procurei o Presidente e disse-lhe: – Presidente, o senhor tem que fazer uma coisa porque pode-se pensar que nós, na Academia, não temos o menor interesse pela língua portuguesa. O senhor vai ter oportunidade de assinar o decreto que vai disciplinar o uso da língua portuguesa nos dicionários brasileiros. Ele: – Isto não foi feito? Eu: – Não, porque falta a sua aprovação. Você é o Presidente da República. Essa condição é que o obriga a fazer este gesto.

Imediatamente convoquei Levi Carneiro, que sabia do assunto muito mais do que eu. Ele, com o seu saber, e eu, com o meu aplauso, reunimos o que era necessário para que se fizesse, na quinta-feira seguinte, uma solenidade, apoiando e levando o Presidente da República a assinar aquele ato que reconhecia uma lei do tempo de Campos Sales.

Naquela sessão proferiram-se três discursos: um de Peregrino Júnior, um do Presidente Juscelino e outro meu. Fui o autor dos três, graças naturalmente a esse estilo de querer realizar e levar adiante.

Assim foi possível que eu trouxesse à Academia um homem que estava inimistado dela, que era Antenor Nascentes, que tinha reunido um grupo de especialistas de primeira ordem, entre os quais figurava o nosso Celso Cunha, este confrade que ajudou a compor o grupo e tratou do Dicionário da Academia. Ao dar-lhe a notícia, pude testemunhar a sua emoção, a olhar-me em silêncio, como se a palavra lhe faltasse. E fui com ele, no início da semana seguinte, à Imprensa Nacional, para entregarmos ao Dr. Brito Pereira, seu diretor, as cem mil fichas do Dicionário da Academia.

O Dicionário foi todo ele composto, com a colaboração – diga-se aqui de passagem, para registrar esse fato absolutamente novo que, tenho a impressão, nunca foi divulgado – de um funcionário da Imprensa



Nacional, que aprendeu grego para poder compor as palavras que necessitavam deste saber no Dicionário da Academia. Esse homem merece que um dia nós recordemos o nome dele, para que saibamos que até mesmo um homem aparentemente obscuro tinha a capacidade de entender o que significava aquele trabalho para a cultura do País.

Fizemos o Dicionário. Hoje a sua continuação está entregue aos cuidados e ao zelo do nosso Presidente e do nosso Evanildo Bechara. Com os recursos hoje existentes, será possível que tenhamos aqui a oportunidade de levar adiante esse dicionário, genuinamente da Academia. Eu não me conformo que se esteja concentrando as atividades lexicográficas da Casa apenas a um dicionário escolar, e não a um dicionário que satisfaça a nossa Instituição. Peço ao meu Presidente que reexamine esta questão, para que a língua portuguesa genuinamente falada por nós, brasileiros, tenha o tratamento adequado, que lhe deu um mestiço que era Antenor Nascentes. Já é hora de pagar essa dívida. Quando ele soube, por mim, que o dicionário dele ia ser editado, abraçou-me aos prantos, torcendo que haveria de ocorrer o momento em que nós, acadêmicos, teríamos a oportunidade de ter outra vez devolvida na sua totalidade esta capacidade de trazer à língua portuguesa o nosso vocabulário, com os nossos recursos, com a nossa maneira de pronunciar.

Se alguma coisa possa ficar da minha presença nesta tarde, eu gostaria que ficasse esta que estou dizendo neste momento.



2



# O Realismo sem adjetivos

≡ EDUARDO PORTELLA

O mais radical escritor realista moderno é Miguel de Cervantes. Radical enquanto narrador, fabulador, inventor de linguagem. E no seu *Don Quijote de la Mancha* convivem o real e o irreal, o sonho e a evidência, a utopia e o desencanto.

## I

O Realismo é um dos movimentos mais indefinidos da história literária. Não porque toda definição já seja em si uma temeridade. Mas provavelmente porque ele, no lugar de ser uma escola, com tudo o que esta possa ter de convencional, é antes o modo de ver a realidade, a disjuntiva do olhar, a apreensão para além do visível, a sinuosa exposição do acontecimento.

A literatura realista nasce com a agonia das ilusões, as que pareciam exaurir-se com o crepúsculo do Romantismo. Balzac foi o intérprete maior das “ilusões perdidas”. Suponho que não seria aconselhável transpor esse precário esquema argumentativo para a literatura brasileira. No

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras (ABL). Rio de Janeiro, 23/09/2003, abrindo o Ciclo *Realismo/Naturalismo*.

Brasil não houve “perdas”, porque não houve “ilusões”. As nossas ilusões eram ilusões de segunda mão.

## II

O Realismo começa a construir pontes entre os prolongamentos românticos e os primeiros acenos modernistas. Graça Aranha, Monteiro Lobato, Raul Pompéia, Euclides da Cunha, Lima Barreto. Foi uma das noções que mais se desligaram da referência “estilo de época”, que soube recusar o imediatismo ou evitar o deprecimento das mediações instauradoras. Merece uma atenção especial o narrador Lima Barreto, o realismo crispado no Rio de Janeiro preconceituoso. É o realismo não raro alegórico, matizado, extensivo. Nele a realidade vive e se alimenta do olhar do observador individual. Mesmo ou sobretudo quando recolhe exterioridades. O Realismo sem adjetivos – substantivo.

## III

Antes voltado para a reflexão do que para o reflexo, Machado de Assis se afirma como um caso à parte, como a superior confluência de estilos. O realismo desmitificador paralisa certo derramamento de lágrimas que o romantismo ingênuo e sentimentalóide não conseguiu reter. O estilo era orgânico, como o intelectual que o produzia. Mas a organicidade se desfez em pedaços, com a trepidação das modernidades.

## IV

É quando o Naturalismo faz, aqui e ali, o seu aparecimento fortuito, sem muito convencer.

Com o Naturalismo se retorna ao pólo estático da dicotomia Cultura e Natureza, porque ele se empenha por naturalizar o fazer ficcional, servindo ao domínio da Natureza, pressuposto científico por excelência. A Natureza antes idealizada, agora é cientifizada.

A própria distinção entre Realismo e Naturalismo deixa bem clara essa dificuldade. O primeiro oculta mais do que proclama. O segundo, no seu empenho de exaltação da realidade, avalizado pelo modelo da ciência, subestima o viés ou o matiz. Com isso reduz o vigor da intersubjetividade. Esquece que cada um de nós é parte ativa da construção da realidade. Robert Musil tem razão quando afirma que a realidade deve ser tratada “como uma tarefa e uma invenção perpétuas”.

Inclino-me a imaginar que o Naturalismo é antes de tudo uma das inflexões do amplo espectro realista. Embora ele se imagine mais preciso na reprodução do real. Sem se aperceber que reproduzir, copiar ou fotocopiar, é tão-somente a maneira de reduzir a realidade.

A *mimésis* cederia o seu lugar à fotografia. Perderia aquele vigor que vem de longe, da Academia grega. A *mimésis* aristotélica consistia em deixar o real ser, na sua proliferação infundável.

## V

Na modernidade ocidental, filha diletta das Luzes, o expansionismo da ciência se mostra cada vez mais avassalador, revogando os códigos que ela mesma produziu, e abrindo passagem para o que um controvérsido filósofo alemão dos nossos dias, Peter Sloterdijk, designou como “a anti-epopéia do desencantamento”. Friedrich Nietzsche viria a ser o porta-voz exaltado desse realismo dessacralizado e desimuniado.

## VI

O cenário principal dessa aventura foi a França do segundo Oitocentos, e no centro dele vale destacar a colisão entre Gustave Flaubert e Émile Zola.

Flaubert é o artista da palavra, o também produtor de linguagem, seja no *Madame Bovary*, na *Educação sentimental*, em *Bouvard e Pécuchet*, na esquiwa inverossimilhança, no cientificismo cifrado, na desdramatização do enredo, e assim por diante. Ele se junta aos russos, aos nórdicos, aos ingleses, aos alemães, aos espanhóis, para afirmar a força do chamado “grande estilo”. Mas o “grande estilo”, na medida em que o Neoclassicismo e o Romantismo vão ficando distantes, cede lugar a uma literatura que oscila entre a ironia e a melancolia. O nosso Machado de Assis ainda uma vez recolhe essas pulsações.

Machado de Assis procura penetrar e manifestar o núcleo nervoso da realidade, a sede da complexidade, recorrendo à ironia, à obliquidade, à dissimilação. É quando a estética se antecipa à ética, sem abandoná-la.

Machado recorre à ironia para dar conta da complexidade do real. Ele desdobra a ironização para acompanhar as curvas da realidade. O próprio ceticismo se inscreve nesse movimento. Não é sem motivo que a ironia e o ceticismo, na maioria das vezes, se nos afigura como irmãos gêmeos.

## VII

Já o muralista Émile Zola, o líder do Naturalismo, proclamou aos quatro ventos a superioridade da ciência. Escreveu, de 1871 a 1893, a série romanesca *Les Rougon-Macquart*. Também ficou famoso o seu manifesto de escola *O romance experimental* (1880), inspirado pelo livro do cientista francês Claude Bernard *Introdução ao Estudo da*

*Medicina Experimental* (1865). Felizmente Zola não levou ao pé da letra o próprio manifesto. Aliás, os manifestos não têm tanta importância. São manifestações datadas, declarações traídas para felicidade de todos. Zola acerta porque erra. O que o salva são as suas transgressões estilísticas. *Germinal* rompe o círculo vicioso do dualismo ciência e arte, a que não escapou nem mesmo Eça de Queirós, e as pequenas patologias familiares dos brasileiros Aluísio de Azevedo (*O mulato*) ou Júlio Ribeiro (*A carne*).

O intervalo modernista no Brasil alternou Flaubert e Zola.

## VIII

A virada do século XX correspondeu à decadência de um conjunto de referências filosóficas e existenciais. Proust, Kafka, Musil, Svevo, Broch, ligam as duas pontas, a invenção verbal e a crítica da sociedade.

Os últimos realistas, já não digo os primeiros modernos, viram-se confrontados com o instável, o heterogêneo, o descentramento. E perderam a uma só vez a bússola e o caminho.

O romance dos 30 no Brasil soube operar essa transformação, sem recorrer à adjetivação. Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos. Tinha por detrás o romance realista americano das primeiras décadas do século XX, a chamada “geração perdida”, que abrigava os homens e as coisas simples de Ernest Hemingway e os homens e as coisas menos simples de William Faulkner, revelado ao mundo pela palavra e o prestígio de Jean-Paul Sartre. Igualmente a megalópole individual, anônima e multitudinária de John dos Passos.

O romance latino-americano altera o registro ficcional, sobretudo silenciosamente. Astúrias, Lezama Lima, Rulfo, García Márquez, Cortázar, Guimarães Rosa, são profundas marcas do caminho.



Mas não conseguiram evitar a adjetivação: fantástico, maravilhoso, e até realismo sujo, de Ferreira Gullar ou João Antônio. Os novos chilenos chegam a pregar pela narrativa “visceral-realista”, na onda da vanguarda “infra-realista”, com Roberto Bolaño à frente.

Tudo porque se ignorou que o real é a tensão constitutiva de homens e coisas, e que o apenas realismo é mais do que o realismo adjetivado, e que ele sozinho é muito mais do que o tão propalado hiper-realismo. O hiper-real é menos do que o real, assim como o texto é mais do que o hipertexto. O que me leva a imaginar de que temos de voltar a D. Miguel de Cervantes para seguir adiante.

# Literatura e homem sem transcendência

☞ NELLY NOVAES COELHO

Muito honrada com o convite para participar desde ciclo de conferências, é profundamente emocionada que me vejo aqui na Casa de Machado de Assis, recebida pela fidalguia de seus ilustres membros.

Confesso que, no momento de organizar as idéias para esta fala, fiquei bastante indecisa, quanto ao enfoque a adotar, para fazer o necessário recorte nesse período literário, – o do Realismo/Naturalismo, tão marcante na literatura brasileira do século XIX (e, por feliz acaso, o período em que viveu Machado de Assis).

Tal indecisão veio do fato de que, como sabemos, vista pelo prisma estritamente literário, estilístico/temático, a produção realista/naturalista já foi exaustivamente explorada, e toda repetição é massante. O que dizer, que já não tenha sido dito, sobre as especificidades literárias da extensa obra de Aluísio Azevedo? Ou do romance de Inglês de Sousa?

---

☞ Conferência proferida na ABL, em 30/9/2003, durante o Ciclo *Realismo/Naturalismo*.



Ou de Franklin Távora, Gastão Cruls, outros e outros? (Obviamente excluindo Machado de Assis, pois todo gênio é inesgotável...)

Prosseguindo nas interrogações: Qual seria o melhor ângulo para se falar aqui, neste limiar do século XXI, dessa literatura de hùmus positivista / materialista / evolucionista que expressa, contraditoriamente, o apogeu e o ocaso da Era Romântica? Talvez pudéssemos começar por defini-la como um *divisor de águas* entre a Ordem tradicional (cristã-liberal-burguesa que alimentou o Romantismo, de que somos herdeiros) e a Desordem modernista (materialista / evolucionista / apocalíptica) que explodiria com os *ismos* nos primeiros anos do século XX, e que até hoje, embora em contínua mutação e conquistas, ainda não construiu uma Nova Ordem.

Sendo “divisor de águas”, ambas as diretrizes (realista e naturalista) se igualariam como fenômeno literário. Parece que já é ponto pacífico de discussão, que elas diferem pouco entre si. Muito já se analisou a indefinição de fronteiras estilísticas / literárias entre Realismo e Naturalismo, para mostrar que, sendo ambos *originários de uma só fonte* (o novo e complexo pensamento positivista / evolucionista que se impôs no século XIX), *diferem apenas em aspectos circunstanciais* (maior ou menor contundência de linguagem, temática, concisão/extensão descritiva, etc.). A *ótica realista* privilegia as relações humanas na esfera da Moral ou da Ética; e a *ótica naturalista* prioriza o biológico ou o fatalismo determinista da natureza humana (taras, instintos patológicos, alcoolismo, histeria, homossexualismo, etc.).

Produção literária que acompanhou *pari passu* os progressos, conquistas, mudanças e perdas ou desnorreamentos que marcaram o Segundo Império (época em que o Brasil fixa suas principais coordenadas como nação autônoma), a do período realista/naturalista continua sendo uma fértil fonte de pesquisa, para o conhecimento de nossa construção como nação e de nossa possível identidade, com povo-fusão de raízes conflitantes que, pela alquimia do tempo, se fundiram... (Quem somos?)

Sendo essa literatura, uma importante fonte de conhecimento da realidade brasileira, em transformação durante a segunda metade do século XIX, qual o aspecto que mais interessaria enfocar aqui?

– O do *esforço nacionalista* (que já começara no Romantismo), para expressar na ficção ou na poesia uma *consciência* (ou realidade) *brasileira*, embora inevitavelmente fundada no *lastro europeu* que nos servia de bússola, de modelo?

– O do *político-econômico* que, nos rastros da Revolução Industrial e do Dinheiro (nova mola da sociedade que então se forjava), alterava pela base as fontes de produção e riquezas, os quadros ou hierarquias sociais e entre outras, também as relações homem-mulher?

– O do pensamento positivista? Aquele que fundado na Ciência e suas novas leis evolucionistas / deterministas / materialistas, por um lado, igualou a Inteligência do homem quase à de um deus; e por outro, determinando a “morte de Deus”, provocou a grande crise do Humanismo cristão.

Está claro, já pelo título desta nossa fala, “Literatura e homem sem transcendência”, que optamos por entrar pela “vereda” dessa crise que, provocada pela Ciência, abalou (ou destruiu?) a pedra-base metafísica (Deus) da Sociedade cristã-liberal, da qual somos herdeiros e transformadores. Referimos-nos, evidentemente, à *crise religiosa/metafísica* desencadeada pelas ciências naturalistas, ao provarem as leis da evolução da matéria (Materialismo, Determinismo, Evolucionismo). Leis essas que, por um lado, engrandeciam o homem, pelo poder de sua Inteligência, para ampliar o conhecimento e fomentar o Progresso, e por outro diminuía-mo, roubando-lhe a transcendência. Reduzido à pura matéria, o homem, automaticamente perdia sua origem bíblica, com “filho de Deus”. De “alma” se viu transformado em “lama” (como o romance naturalista tentou provar).

E se é verdade, como sabemos, que a humanidade em geral não foi tocada de imediato por essa crise (a Sociedade vivia, então, a faustosa, perdulária e alegre *Belle Époque!*), não é menos verdade que o “mundo pensante” foi atingido frontalmente. Diante do naufrágio dos antigos paradigmas e certezas absolutas, os “pensantes” (filósofos, poetas, romancistas e outros que buscam o que há por trás das aparências) se viram cindidos entre a *angústia* pela perda do centro sagrado (que dava o sentido último da vida humana) e a *euforia* pelo poder da inteligência humana, tal como a Ciência a revelava.

No Brasil, um dos “arautos” dessa crise, na esfera da poesia, veio de Portugal: Antero de Quental, em *Odes modernas* (1865), anunciava o novo mundo e o novo homem a ser descoberto:

*Os cultos com fragor rolam partidos;*

*E em seu altar os deuses cambaleiam.*

[...]

*os nossos Imutáveis ei-los idos*

*Como as chamas no monte, que se ateiam*

*Na urze seca e a aragem ergue um momento.*

[...]

*Que é Santos, dos altos e das grandezas,*

*Que inda há cem anos adoramos todos?*

*As verdades, as bíblias, as certezas?*

*Limites, formas, consagrados modos?*

*O que temos de eterno e sem enganos,*

*Deus – não pode durar mais que alguns anos.*

*O novo mundo é toda uma alma nova,*

*Um homem novo, um Deus desconhecido.*



Na verdade, a Poesia, aqui ou além, não foi um campo propício para as forças criadoras que atuavam no âmbito do Realismo/Naturalismo. O grande alvo da poesia passara a ser a “forma” que eterniza o “efêmero” da vida. O homem sem transcendência buscava no mundo das formas o sentido último do seu viver. Mas a forma pela forma... resultou na poesia parnasiana. A relação dos homens com o Mistério fora cortada pelo Darwinismo, pelas ciências naturais. E sem “mistério” a ser interrogado, não há grande poesia.

Entre nós, já no entresséculos XIX-XX, e ainda nos rastros do Positivismo, surge a grande voz poética de Augusto dos Anjos, poeta que se viu “à deriva” ao se ver revelado” pela Ciência, como “filho do carbono e do amoníaco”, mas sem poder explicar a “alma” que sentia dentro de si, ou a Idéia que, em substituição a Deus, se tornara o grande valor do Homem:

*De onde ela vem?! De que matéria bruta  
Vem essa luz, que sobre as nebulosas  
Cai de incógnitas criptas misteriosas  
Como as estalactites duma gruta?!*

*Vem da psicogenética e alta luta  
Do feixe de moléculas nervosas,  
Que, em desintegrações maravilhosas,  
Delibera e, depois, quer e executa!*

Mas a explicação científica (que o poeta aceita) é precária, pois não indica os caminhos de como essa extraordinária Energia possa ser aproveitada pelos homens. É o que o poeta diz em “O lamento das coisas”:



*Triste, a escutar pancada por pancada,  
A sucessividade dos segundos,  
Ouço, em sons subterrâneos, do Orbe oriundos,  
O choro da Energia abandonada!*

*É a dor da Força desaproveitada  
[...]*

(Mais de um século se passou sobre esse lamento do poeta e ainda estamos à espera que a Ciência nos responda... Quem somos nós?)

Voltemos à euforia das conquistas científicas. Sílvio Romero (que também escreveu poesia “científica”) é o grande exemplo da confiança nos novos conhecimentos que, na época, fecundaram a nossa cultura. Inclusive, chegando a conclusões opostas às de Augusto dos Anjos, embora partindo das mesmas fontes. (O que prova a relatividade das “verdades” e “certezas” de cada um de nós.) Em 1900, em prefácio no livro *Vários escritos* de Tobias Barreto (publicação póstuma), Sílvio Romero escreve:

“O decênio que vai de 1868 a 1878 é o mais notável o de quantos no século XIX constituíram a nossa vida espiritual. Quem não viveu nesse tempo não conhece, por não ter sentido diretamente em si as mais fundas comoções da alma nacional. Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista católica e eclética, a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas, o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do feudalismo prático dos grandes proprietários, a mais indireta opugnação.

[...]

De repente, por movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda sua nudez.

A guerra do Paraguai estava ainda a mostrar os imensos defeitos de nossa organização militar e o acanhado de nossos progressos sociais, desvendando repugnantemente a chaga da escravidão; e então a questão dos cativos se agita e logo após é seguida a questão religiosa. Tudo se põe em discussão: [...]

Na política é um mundo inteiro que vacila. Nas regiões do pensamento teórico, o travamento da peleja foi ainda mais formidável... Um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte. Hoje, depois de mais de 30 anos; hoje que são elas correntes e andam por todas as cabeças, não têm mais o sabor de novidade, nem lembram mais as feridas que, para as espalhar, sofremos os combatentes do grande decênio: *Positivismo, Evolucionismo, Darwinismo, Crítica Religiosa, Naturalismo, Cientifismo*, na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e de história literária, transformação da intuição do Direito e da política tudo então se agitou e o brado de alarma partiu da *Escola de Recife*." (Apud Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 184.)

Esta longa citação importa, aqui, na medida em que nos dá a síntese do que foi a revoada das "idéias novas" que lançaram os fundamentos do Brasil (hoje como todos esperamos!, em pleno processo de transformação).

E o romance? Nos rastros de Flaubert, Eça de Queirós e Zola (os grandes modelos...) o novo romance (ainda muito próximo do cariz romântico) passa a ter, como eixo temático, o adultério, a mediocridade humana, a vulgaridade, a traição, a vaidade tola, a mentira das aparências. O "amor puro" dos românticos agora soa falso. Dentro da nova visão de

mundo (sem Deus, sem transcendência e, portanto, sem céu, nem inferno, para premiar ou punir) o “pecado da carne” deixa de existir. O sexo se vulgariza, o “interdito ao sexo”, que estava na base da Sociedade cristã já não tinha razão de ser. A partir daí, lentamente, as relações homem-mulher entram em crise.

Dos nossos romancistas, destaco apenas a grande presença de Machado de Assis. Com sua genialidade transformou a inevitável angústia, pela perda das Certezas e do Absoluto, em ceticismo e irônica indiferença. A partir de *Memórias póstumas...* (1881) a *ótica trágica*, através da qual passou a ver a condição humana, foi “filtrada” ou neutralizada, em sua escrita, pelo *humor cético* com que pôs a nu a eterna distância entre o que o Homem aspira (ou pensa) – Ser ou Fazer – e o que ele realmente acaba sendo ou fazendo. Desde que não há o Absoluto, nem “verdades definitivas”, tudo pode ser e não ser. A vida não passa de um “jogo de cena” até que caia a “cortina” no ato final. Essa é a filosofia machadiana e de outros grandes pensadores pós-Positivismo. (Quanto a nós, como continuamos sem “verdades absolutas”, Machado é sentido como nosso contemporâneo.)

 ATLAS LITÉRIO: III – ATLAS: AS ESCRITORAS BRASILEIRAS

Encerramos esta nossa fala com duas grandes mulheres que, embora tivessem ficado à margem da história “oficial” da literatura brasileira, vêm sendo reconhecidas (em meio a tantas outras) não só como pioneiras das reivindicações feministas, mas principalmente como incentivadoras da Educação e da Cultura no Brasil do Segundo Reinado. São elas: a norte-riograndense Nísia Floresta (1810-1885) e a cearense Emília Freitas (1855-1908).

Nísia Floresta Brasileira Augusta é nome literário de Dionísia Gonçalves Pinto, de família abastada, inteligência privilegiada e espírito livre

que, obviamente, escandalizou a sociedade conservadora de seu tempo. Educadora, jornalista, tradutora, ensaísta e polemista empenhada nas questões abolicionistas, indianistas, republicanas e feministas, Nísia Floresta foi das primeiras mulheres no Brasil a escrever na imprensa. Começou como jornalista no Recife, em 1831, escrevendo para o jornal “dedicado às senhoras pernambucanas” *Espelho das Brasileiras* (propriedade do tipógrafo francês Garin). Nesses primeiros artigos, Nísia reivindicava mais direitos para a mulher, principalmente quanto à educação letrada, e tratamento mais humano para os escravos.

No ano seguinte (1832), publica *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, tradução do ousado livro de Mary Wollstonecraft (1759-1797), *Vindication of the Rights of Woman*, publicado na Inglaterra em 1792, e que, pelo escândalo provocado, foi imediatamente traduzido para o francês. A feminista inglesa dedicou o seu livro ao senhor Talleyrand-Périgord – o antigo bispo de Autun e líder moderado da Revolução Francesa – não exatamente para homenageá-lo, mas como forma de contestar suas idéias sobre a educação feminina. No Brasil, a tradução de Nísia Floresta (40 anos após a edição inglesa) também causou impacto nos meios cultos, pois teve em seguida mais duas reedições (Porto Alegre, em 1833, e Rio de Janeiro, em 1839). Com ele Nísia se tornou a primeira feminista brasileira.

Espírito inquieto e ousado, dedicou-se a muitas causas. Viveu em vários estados brasileiros, sempre combativa e escrevendo. Fundou no Rio de Janeiro um colégio para meninas que se tornou famoso, o Colégio Augusto (nome de seu marido já então falecido). A partir de 1849, passou a viver entre a Europa e o Brasil até fixar residência em Paris, onde passa a conviver com a intelectualidade francesa, que recebia em seus salões. Torna-se discípula, amiga fraternal de Auguste Comte e adepta da filosofia positivista. Em 1857, quando o filósofo faleceu, Nísia Floresta fez parte de seu cortejo fúnebre. A correspondência



trocada entre ambos foi zelosamente guardada pelos adeptos do Positivismo. As sete cartas dirigidas por Comte a Nísia Floresta encontram-se na Igreja da Humanidade ou Apostolado Positivista do Brasil, no Rio de Janeiro. As seis cartas de Nísia dirigidas ao filósofo estão arquivadas na Maison d'Auguste Comte, em Paris.



Emília de Freitas, espírito culto, poeta, jornalista, romancista, foi a primeira mulher a publicar livro no Ceará: a poesia de *Canções do lar* (1891), onde se faz sentir um novo espírito de mulher, fora dos padrões patriarcais da época. Sua cultura, imaginação rica e consciência crítica podem ser avaliadas em *A rainha do ignoto* (1899), o primeiro romance fantástico brasileiro, de que se tem notícia. De efabulação bastante complexa, a trama gira em torno de um jovem médico (formado em ciências naturais), atraído por uma misteriosa mulher, a “rainha do ignoto” (representante do mundo sobrenatural). (É de se lembrar que no final do século XIX, talvez como contraponto ao cientificismo imperante no meio culto, difundia-se secretamente a doutrina espírita, contida na obra de Allan Kardec, *O Livro Espíritos*, de 1857, e *O Livro dos Médiuns*, de 1862.)

*A rainha do ignoto* é um exemplo da diversidade de idéias e doutrinas conflitantes que se cruzavam no panorama cultural do Brasil do Segundo Reinado – período do Realismo/Naturalismo. A matéria literária desse romance resulta de uma complexa fusão: elementos do *romance gótico* (aventuras mirabolantes, fantásticas ou mergulhadas em mistério); elementos do *romance naturalista* (exigência de verdade documental, objetividade no registro dos fenômenos observados, preocupação com pormenores); elementos do *romance regionalista* do entreséculos (preocupação com as peculiaridades da região que serve de espaço aos acontecimentos, contrapondo seu primitivismo ou rusticidade

aos requintes de beleza, luxo e riqueza do mundo encantado que nele se oculta); valores da *concepção de mundo judaico-cristã* que consolidou a dualidade ou ambigüidade inerente à natureza feminina: anjo/demônio, pura/impura, etc. E, finalmente, *elementos do folclore* nordestino que, filtrados pela consciência da autora, revelam o grande potencial transfigurador de sua arte.

Com esse estranho romance, encerramos a nossa fala, que já se faz longa, lembrando que nele se fez ouvir a voz do “homem sem transcendência”, engendrado pela ciência positivista, e que procura uma resposta para a multimilenar pergunta: “Quem sou eu?”. Questão ainda hoje em aberto no âmbito do “mundo da ciência”, como lemos nas palavras do jovem físico Marcelo Gleiser:

“Desde os cantos de rituais até as equações matemáticas (que descrevem flutuações energéticas primordiais) a humanidade sempre procurou modos de expressar seu fascínio pelo mistério da Criação. [...] Todas as culturas tentaram entender nossas origens e a origem do mundo onde vivemos. [...] Por que existe o mundo em vez do nada? O que é o homem?”



# O realismo na obra de Machado de Assis

☞ ALFREDO BOSI

**D**esejo, inicialmente, agradecer ao coordenador desta série de conferências sobre o Realismo e o Naturalismo na literatura brasileira, o poeta Ivan Junqueira, Secretário-geral desta Academia, que juntamente com seu Presidente, Sr. Alberto da Costa e Silva, tem desenvolvido um programa de conferências temáticas para as quais, além dos nossos confrades, têm sido convidados professores das universidades e da USP, a que pertença.

Quando perguntado sobre eventuais planos que, na qualidade de novo acadêmico, eu poderia levar a efeito, nesta Casa, tenho respondido sempre que um dos meus sonhos é lançar uma ponte de duas mãos, entre a Universidade paulista e esta Instituição, cuja vitalidade cultural não cessa de afirmar-se. A rigor, esta ponte já vem sendo construída nos últimos anos. Cabe-me apenas percorrê-la, com o empenho que a causa merece. E aqui estou, recém-empossado, começando a cumprir, dentro dos meus limites, o papel de elo que decerto meus companheiros de

---

☞ Transcrição da conferência proferida na ABL, em 7/10/2003, durante o Ciclo *Realismo/Naturalismo*.



universidade deverão fazê-lo com igual ânimo. O tema é o realismo na obra de Machado de Assis.



Como habitar de novo este enorme lugar-comum, o realismo na obra de Machado de Assis? Lembro que passaram por esta Academia grandes estudiosos da obra machadiana, a começar pelo seu leitor, admirador e amigo dileto José Veríssimo, que dedicou o último capítulo da *História da literatura brasileira* inteiramente àquele que lhe parecia coroar todo o processo de formação da narrativa entre nós. Assim fazendo, Veríssimo respondia cabalmente a diatribes de outro acadêmico, grande historiador mas crítico arbitrário, Sílvio Romero, que escrevera um livro inteiro para diminuir a aura que já circundava o autor das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Dizem que Machado não leu esse livro e, em geral, não lia as críticas que lhe faziam. Feliz ele!

Em defesa direta de Machado, o conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira, o Labieno das *Vindiciæ*, que não por acaso seria o sucessor de Machado, assumindo a sua Cadeira em 1909. E nova coincidência feliz: ao conselheiro Lafayette sucedeu Alfredo Pujol, em 1917, a quem devemos a primeira biografia de fôlego de nosso fundador. E já vai ficando problemático falar em pura casualidade, se repararmos em que Alcides Maya, autor do estudo pioneiro sobre o humor machadiano, foi sucedido por Vianna Moog, ensaísta sensível aos ácidos das *Memórias*. Dois dos maiores intérpretes da obra machadiana honraram cadeiras desta Casa: Augusto Meyer e Raymundo Faoro – perda recente, de que tão cedo não iremos nos refazer.

Voltando ao passado, encontramos Mário de Alencar, verdadeiro filho do escritor nos seus últimos anos, amigo que o consolava da perda de Carolina. Escreveu textos comovidos sobre aquele que sempre honrara a memória de seu pai, José de Alencar.

Quanto a Graça Aranha, soube agradecer a generosidade com que o tratou o velho mestre, apoiando a sua candidatura precoce. Ao publicar a correspondência entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco, Graça Aranha a fez preceder de um dos estudos mais sutis e complexos sobre a inserção do grande escritor na cultura brasileira e universal. Também foram machadianos atentos Afrânio Coutinho, R. Magalhães Júnior e José Guilherme Merquior. Dos que ainda estão, felizmente, em nossa companhia, o nome que se impõe – e permitam-me que me atenha só a ele nesta enumeração – é o de Josué Montello, nosso decano, que esquadrinhou os escaninhos da sociabilidade literária e acadêmica de Machado, dando-nos a conhecer aspectos menos explorados da sua biografia.

Poderia ser composto um livro, ou provavelmente mais de um volume, sobre as leituras dos leitores de Machado de Assis que pertenceram à sua Casa. Fica a sugestão, que, se aceita, envolverá uma apurada pesquisa.



Nesta hora que me foi dada, gostaria de comentar precisamente a inserção de Machado de Assis na grande categoria estético-histórica que chamamos Realismo. Vou escolher, como guia seguro, precisamente Raymundo Faoro, que nos ensinou a situar as tramas e as personagens de Machado no quadro social brasileiro do Segundo Império e do começo da era republicana. Assim fazendo, Faoro valeu-se de visadas historicistas, no amplo espectro que vai de Marx a Weber e aos culturalistas alemães e, na raiz, a toda a tradição ocidental e aristotélica, que fixou a idéia de literatura como representação, literatura como mimesis. Essa tradição desemboca na proposta decidida de uma estética realista. O problema crítico que se arma e se impõe hoje é de definir as dimensões desse realismo.

No caso de Faoro, acontece que o crítico é aqui, em primeira instância, um historiador e um intérprete muito coerente da vida política brasileira. Antes de compor *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, Ray-

mundo Faoro foi, acima de tudo, o autor do clássico *Os donos do poder*. A sua ótica preferencial era a da estruturação e distribuição do poder, uma ótica de filosofia política, que não se basta com o estudo das classes econômicas de uma determinada sociedade, mas volta-se prioritariamente para o que Weber chamava de “estamentos” ou “estratos sociopolíticos”. As camadas que ascendem ao poder, e nele se mantêm, não só, ou não tanto, pela sua posição na escala da riqueza, mas pelo seu acesso às múltiplas hierarquias que integram a sociedade civil e o Estado: hierarquias da corte, hierarquias da burocracia, hierarquias da diplomacia, hierarquia militar, hierarquia forense, hierarquia eclesiástica e, por que não? hierarquia acadêmica.

A nova sociedade burguesa, embora ancorada, em última instância, nas relações de produção, herdou das sociedades mercantilistas e monárquicas anteriores à Revolução Francesa toda uma organização estamental, na qual não vigoram apenas as relações patrimoniais e os direitos de herança, mas também as hierarquias supostamente de mérito, de que a *noblesse de robe* – a nobreza togada – é exemplo nítido, na sua contraposição à nobreza de sangue, de origem puramente feudal.

Faoro, quando lia Machado, tinha as antenas voltadas para a constituição do poder no Segundo Império. É preciso lembrar que Machado nasceu em 1839, em plena campanha pela maioria de D. Pedro II, tendo vivido, portanto, ao longo de todo o Segundo Reinado e sobrevivido quase vinte anos a esse, pois só veio a falecer em 1908, ou seja, precisamente vinte anos depois da Lei Áurea.

Para um historiador social da envergadura de Raymundo Faoro, era uma mina riquíssima a explorar esse mundo de relações entre um escritor mulato, de origem pobre, sem ascendentes quer nobres e sequer burgueses, que subiu inicialmente, pela via do apadrinhamento ou amadrinhamento, mas bem cedo pelo mérito pessoal, no mundo do jornal e das letras e, depois, da burocracia imperial. Machado, ascendendo, pôde

observar a sociedade brasileira, especialmente a fluminense, de baixo para cima. O seu realismo deveria, por hipótese, ser mais complexo e mais mordente do que o dos escritores que viam a mesma sociedade a partir de uma posição de classe privilegiada. Machado conheceu o avesso do Brasil imperial, e que avesso!

Mas, como veremos, as coisas não são tão simples assim. E o mero sociologismo não dá conta da extrema complexidade do olhar machadiano, que me parece às vezes ter a estrutura de um verdadeiro enigma. Adianto aqui o grau da dificuldade, pois é difícil interpretar Machado apenas de um ponto de vista, de uma perspectiva social, quer positivista, quer marxista. Mas, detenhamo-nos, primeiro, no grande esquema formulado por Faoro em *A pirâmide e o trapézio* e vejamos qual é a sua hipótese central.

Começemos pelo título: por que “pirâmide”? por que “trapézio”? Imaginem uma pirâmide – se eu estivesse na classe faria o desenho, mas vocês têm imaginação geométrica e vão imaginar – cortada na sua seção superior, transversalmente, por um trapézio. A primeira figura, a pirâmide, na sua decidida verticalidade, procura representar a situação das classes: os que detêm as riquezas, os meios de produção, os senhores de escravos, que evidentemente estão rodeados e ancorados pelos comerciantes, exportadores, banqueiros, comissários, os homens do dinheiro. São minoria, mas ocupam o vértice da pirâmide. No extremo inferior, os que trabalham, basicamente os escravos, semi-escravos, agregados das grandes lavouras de exportação – café, açúcar, algodão, fumo, etc. Não há, em princípio, possibilidade nenhuma de mobilidade de posição nessa figura piramidal.

Quanto ao trapézio, este se caracteriza pela sua frontal horizontalidade, permitindo ver melhor a distribuição dos estamentos, das camadas de poder ou prestígio, que guardam, naturalmente, uma relação última com o poder econômico, mas que têm a sua estrutura, o seu funcionamento e a sua vida própria. As camadas da Corte, da Igreja, do Parlamento, do Exército, da

Diplomacia. Enfim, todo um articulado poder simbólico, que, naturalmente, vive dos excedentes da economia agroexportadora.

À primeira vista, as suas relações com o mundo do dinheiro, isto é, com a pirâmide, parecem muito tênues. Não são, em geral, os próprios senhores rurais, nem homens do comércio e das finanças que ocupam essas camadas, mas detêm parcelas significativas dos privilégios e do mando. É o mundo das influências, o mundo das recomendações, o mundo que tem a sua força própria, o mundo que legisla, que julga, que exerce o poder da palavra, da lei – e, no caso da Igreja, controla expressões de comportamento pessoal, moral, a vida privada. Essa rede interpessoal – matéria por excelência da narrativa realista – está quase toda pautada por padrões de conduta e de linguagem, que foram estabelecidos no passado e transmitidos, no presente, pelos juizes, sacerdotes, cortesãos, burocratas, diplomatas. Em suma, os donos do poder simbólico.

Raymundo Faoro não faz uma descrição estática do corpo social do Segundo Império; ao contrário, uma das suas hipóteses mais fecundas é precisamente a da vigência de um dinamismo profundo, que percorre com força crescente a vida social dos fins do século XIX, com a passagem progressiva de uma sociedade tradicional, toda baseada no *status* e nas expressões de honra e de decoro pessoal, para uma sociedade modernizada e que terá no mecanismo econômico, no dinheiro, a força mais ostensiva dos seus privilégios.

Não é preciso detectar a fonte weberiana desse esquema. Raymundo Faoro assume a sua filiação com a transparência dos pensadores coerentes. A importância extrema dada às camadas, aos estamentos e ao teatro político, é weberiana, e não marxista-ortodoxa. Igualmente, a contraposição substantiva de tradicional e moderno, comunitário e societário, vem do culturalismo alemão, de Tönnies, e tem naturalmente um papel fundamental em Max Weber, que estuda os valores para os quais se orientariam os comportamentos. E aqui Faoro traz afinidades com o

esquema de Sérgio Buarque de Holanda, evidente nas atribuições do Brasil antigo e Brasil moderno, Brasil rural e Brasil urbano-industrial, que constituem a espinha dorsal de *Raízes do Brasil*.

Pirâmide e trapézio, figuras que representam um espaço social; tradicional e moderno, qualificações que mimetizam um tempo social, mas um tempo complexo, que teria dentro de si dois tempos. É a linguagem de Faoro, que aprecia dizer: “Há um passado que não quer morrer e há um futuro que luta por nascer.” Então, aqui abrindo um parêntese explicativo, o esquema de Faoro é um esquema muito difícil de ser colocado em um espaço estruturado, de um ponto de vista estático. Pode-se desenhar uma pirâmide, pode-se desenhar um trapézio. O difícil é mostrar, espacialmente, que cada vez mais as relações econômicas, representadas pela pirâmide, acabam influenciando e movendo as relações e camadas estamentais. Não se trata apenas de sobrepor, num desenho, um trapézio sobre uma pirâmide, mas de mostrar caracteres genéticos: às vezes a pirâmide gerando o trapézio, isto é, os senhores de engenho sendo representados pelo Congresso, pela elite, e às vezes em posição contrária, as camadas do trapézio, baseadas na honra, na profissão, no decoro pessoal, passam a influir, através do Estado, na própria constituição econômica, sobretudo através da legislação e da constituição. Então, observe-se que é um esquema extremamente complexo, porque parece estático, por causa dos desenhos, mas é dinâmico, porque Faoro acreditava — em tese que é discutida — que, em torno da Abolição e no final do século XIX, começou a haver uma mudança efetiva na sociedade brasileira.

A sociedade que Machado de Assis descreveu e narrou seria uma sociedade que estaria, de alguma maneira, colocada ainda numa fase tradicional, embora uma ou outra situação, uma ou outra personagem, já apontasse para o predomínio das relações capitalistas, ou seja, relações em que a força do dinheiro aparece ostensivamente. Então, é um esquema estático, de um lado, parecendo um pouco sociologia durkheimiana,

e do outro lado é um esquema dinâmico. Esses dois esquemas ajudam extraordinariamente Faoro a ir situando as personagens dos romances e dos contos de Machado de Assis. Quem leu *A pirâmide e o trapézio* sabe que a fonte de Raymundo Faoro é toda a obra de Machado. Ele cita extensivamente todos os romances, grande parte dos contos, muitas crônicas. Enfim, o *corpus* dele é muito rico, só que ele procura ordená-lo em torno de situações sociais paradigmáticas. Isso seria a essência do realismo de Machado de Assis.



Em um segundo momento desta palestra, ainda seguindo Raymundo Faoro, eu gostaria de deter-me no capítulo em que ele se afasta de Machado de Assis e procura dizer: “Uma coisa é a sociedade espelhada em Machado de Assis, refletida na sua obra, iluminada pela sua maneira de ser, e outra coisa é a sociedade que os historiadores procuram colher, através de depoimentos, testemunhos, jornais, isto é, o mundo empiricamente testemunhado pela história.” Acho isso fundamental. Foi alguma coisa de grande delicadeza hermenêutica, interpretativa dele não confundir aquilo que o historicismo vulgar confunde. O historicismo vulgar procura, nas personagens, nada mais do que exemplos de situações sociais testemunhadas empiricamente. No fundo, o romance vira uma crônica de costumes. É claro que essa maneira de ver seria muito empecedora para Machado.

É muito importante saber – já que estamos numa linha de realismo e acreditamos numa estética de realismo – quais são as aproximações e os distanciamentos que Machado toma em relação à sociedade estudada pelo historiador.

Machado de Assis teria sido o expoente máximo do novo Realismo na medida em que teria conseguido compor situações e caracteres enraizados na estrutura social, tanto econômica – a pirâmide – quanto

cultural e política – o trapézio. Mas, escrevendo em um período de transição, contemporâneo da luta abolicionista, pró-republicana e modernizadora, teria sido capaz de mostrar os contrastes e, mais do que esses, as ambigüidades de personagens capazes de viver tanto em um universo da procura do dinheiro como em um universo que não pode assumir diretamente, por injunções de honra ou de simples etiqueta, o interesse do vil metal.

É uma sociedade que não conseguia ser nem completamente hipócrita, nem completamente cínica. Se ela fosse completamente hipócrita, sempre e de todas as maneiras encobriria os interesses do vil metal. Isso não ocorre. Se ela fosse completamente cínica, jamais encobriria os seus interesses e mostraria com todo despudor quais eram. Entre a hipocrisia e o cinismo há um largo caminho, e Machado sabe percorrê-lo com perfeição.

Uma sociedade que gerou hipócritas e cínicos, pessoas que não podiam tirar a máscara, porque dependiam dos mais fortes, dos mais prestigiosos. É a grande galeria dos agregados, dos dependentes, dos adulares, dos parasitas, que estão espalhados na obra de Machado. E pessoas que, eventualmente, podiam arrancar, despudoradamente, a máscara, ainda que para tanto precisariam fingir-se de mortos, como é o caso de Brás Cubas, que, desafrontado do século, quis dizer toda a sua verdade, já que ele estava morto. Mas, era preciso morrer para dizer toda a sua própria verdade, de tal maneira essa sociedade estava pejada daqueles valores tradicionais, pré-capitalistas, de honra pessoal, de decoro, de desinteresse, que formam mesmo o substrato de nossa idéia de nobreza, que sobreviveu ao estamento aristocrático. A palavra “nobre” está profundamente ligada à idéia do desinteresse. Nobre é a atitude desinteressada.

Essa conjunção semântica está muito presente no comportamento daqueles que não podem dizer o nome do próprio interesse, a não ser que já estejam mortos ou que sejam figuras caricatas. As figuras caricatas

de Machado de Assis, que aparecem desde os seus primeiros romances, são as que podem ser marcadas diretamente pelo interesse. São poucas e representam o que se chama de “tipicidade na obra de Machado de Assis”. Acho que não devem ser superestimadas, porque Machado não é um autor naturalista clássico, que vive em torno de tipos. Os tipos aparecem, como veremos, misturados com as pessoas, com os indivíduos, que têm uma autoconsciência da sua situação na sociedade.

De toda maneira, o valor supremo dessa sociedade ainda parece ser um valor tradicional, isto é, valores que imitam a imagem do nobre, do decoroso, embora desfrutem as vantagens da rica burguesia, mas sem dizê-lo abertamente.

No caso de Faoro, convidaria todos a fazerem uma leitura extensiva da obra, que não posso resumir aqui, porque é um verdadeiro mapa social da obra de Machado. Antes de Faoro, o único estudioso que tentou fazer isso, e às vezes acertou a mão mas não foi tão sistemático, foi Astrojildo Pereira, que tinha realmente uma formação marxista ortodoxa e dizia, com toda clareza, que os comportamentos da obra de Machado eram como se fossem metáforas, como se fossem às vezes alegorias dos comportamentos sociais. Ele tinha uma visão “especular” da literatura, a literatura como espelho da sociedade, dentro de uma perspectiva realista que me parece muito convencional e que pode acertar, aqui e lá, sobretudo quando há uma tipicidade muito ostensiva da personagem. Aí realmente se reconhece e se faz a homologia.

É claro que Raymundo Faoro foi muito além disso, primeiro pela sua fonte weberiana, que é mais complexa, e depois porque ele procurou mostrar que havia nas personagens esse gosto da máscara, essa necessidade de distanciamento que não aparece em Astrojildo Pereira, cuja obra ficou sendo, vamos dizer assim, a primeira grande obra sobre Machado de Assis, “historiador” do Segundo Reinado, o narrador do Segundo Reinado, que refletia a realidade social tal e qual.

Voltando ao mapa social da obra de Raymundo Faoro, há em todas as suas explicações, todos os seus exemplos, a idéia da assimetria. Tanto do ponto de vista da pirâmide como olhando para o trapézio, é quase impossível encontrar na obra de Machado duas pessoas que são, ou estejam, no mesmo grau, na mesma escada. Sempre há uma pequena diferença. No caso da pirâmide, a diferença é ostensiva, é grande, porque são as classes econômicas que estão em jogo; no caso dos estamentos, às vezes há um mínimo de diferença – pensemos um pouco na hierarquia militar, onde é mínima a diferença entre um capitão, um tenente-coronel, um coronel. Para nós, que estamos longe disso, talvez isso não signifique muito, mas, subjetivamente, cada um se considera aquilo que era o Alferes de “O espelho”, que passou a identificar-se com aquele posto, que está também alegorizado pela farda. E assim cada um pensa nas estruturas em que vive: os professores, a diferença entre o professor titular e o não titular – isso era mais forte ainda no tempo dos catedráticos, mas ficou mais sutil quando eles desapareceram. Pensem, no mundo da diplomacia, os graus mínimos que pode haver entre uma posição e outra; a mesma coisa na Igreja, santa e pecadora, porque há muitas vezes diferenças sutis entre um cardeal, um arcebispo, um monsenhor, e assim por diante. Tudo isso parece tão afastado do mundo do dinheiro e, no entanto, é uma fonte de micropoder.

Raymundo Faoro naturalmente não conheceu, e talvez não apreciaria muito as sutilezas de Foucault, mas o mundo de Foucault é um mundo que analisa o micropoder; atrás dele temos Weber, que analisou o macropoder. As assimetrias, pelas quais ninguém está exatamente no mesmo lugar do outro, está sempre um pouco acima ou um pouco abaixo, têm reflexos profundos no comportamento. O comportamento, a maneira pela qual a pessoa se vê a si mesma diante do outro, está condicionado, profundamente condicionado por essas diferenças, que

são objetivas, do ponto de vista institucional, mas são subjetivas do ponto de vista da resposta interna que se dá a esse universo.

Penso que Faoro encontrou, a esse respeito, a via mestra, ou uma das vias mestras – porque não há uma só – para entender a complexidade da obra de Machado, isto é, caminhar pelas assimetrias e verificar as ressonâncias internas que as assimetrias produzem nas personagens.

Esse universo pode ser estudado pela História. Há um momento, na obra de Faoro, em que se faz uma distinção entre a História e a obra de Machado de Assis. Vejam-se casos em que parece que o elemento econômico acabou cedendo a forças culturais ou políticas. Quando se estuda todo o processo da Abolição, vemos momentos muito tensos, em que os interesses criados, os interesses materiais de senhores de escravos, acabam cedendo à injunção da política internacional, como no caso da Lei Eusébio de Queirós, a lei que acabou o tráfico no Brasil. É claro que muitos daqueles que aceitaram essa lei, promulgada por D. Pedro II, aceitaram-na a contragosto, porque era muito importante continuar o fluxo de escravos. Mas alguma coisa diferente da economia interna pressionava, ou seja, de um lado a Inglaterra e, do outro, o desejo civilizatório de D. Pedro II e de alguns elementos da sua corte, quer conservadores quer liberais, de libertarem-se do peso da idéia da escravidão. Isso significa um conflito sutil entre interesses e valores. Interesses que são da pirâmide, valores que são das camadas do trapézio.

Mais aguda ainda é a análise que ele faz da Lei do Ventre Livre, em 1871. Foi muito difícil chegar a essa lei. O Imperador precisou manejar os vários conselhos até que finalmente fosse colocada em votação, com muita discussão e muita resistência, a Lei Visconde do Rio Branco. Então, temos de um lado, ainda, o peso da lavoura. É preciso dizer, contrariamente ao que muitos pensam, sobretudo na USP, que os deputados paulistas votaram contra a Lei do Ventre Livre, em 1871. Então, a idéia de que a modernização do café tinha chegado a um tal ponto, que os

nossos fazendeiros abriam mão dos seus escravos, não é verdadeira. Eles votaram contra, no entanto a lei foi aprovada, porque aí são valores civilizatórios fortes, de um liberalismo mais avançado, que pesavam sobre os interesses econômicos.

Esses exemplos são dados porque fazem parte da História política do Brasil. E Faoro procura mostrar que nem sempre a obra de Machado pôde refletir isto. A obra machadiana não é um compêndio da História do Brasil. Muitos fenômenos peculiares mesmos da História do Brasil não estão senão de raspão na obra de Machado. E por que é assim? Porque a visão que Machado tinha da vida política não é a visão que o historiador têm das estruturas políticas, da relação do Estado com a sociedade civil. A relação que Machado tem com a política ele a conheceu bem, porque desde jovem foi um jornalista acreditado no Senado. Ele tem numerosíssimas crônicas sobre os deputados, sobre as eleições. À primeira vista parece que Machado era um homem que estava encharcado, intoxicado de vida política.

Uma vez, numa palestra de nosso saudoso Antonio Callado, ele começou a dizer: "Na visão de Machado de Assis, o Brasil é intoxicante." Contrariamente ao que se pensava, de uma maneira muito injusta e falsa, que Machado estava alienado da vida política, isto não é nada verdadeiro. Só que precisamos ir com certo cuidado, assumir essa nova conquista historiográfica, isto é, Machado foi um homem profundamente tocado pela vida política brasileira, e não só a brasileira — vemos, nas crônicas, que a presença de Napoleão III é muito forte, a presença da política turca e, até de uma maneira jocosa na obra dele, a modernização da Turquia. Se se lê com cuidado, vai-se pescando numerosas incursões de Machado na vida política nacional e internacional.

Ao assumir isso, como assumimos hoje, como verdade, que Machado é um homem do seu tempo, temos que chegar perto daquilo que é a perspectiva, daquilo que é essencial na obra literária dele, que "não é o

espelho, mas a lâmpada”. Faoro tem um capítulo em que metforiza essas duas visões, a do espelho e da lâmpada. O espelho seria aquilo que Flaubert e Stendhal queriam: atravessar com um espelho em um carro uma cidade da França, e aí tudo aquilo que a cidade apresentasse se refletiria e o autor realista, de alguma maneira, seria responsável pela transcrição desses protocolos realistas. A lâmpada é mais sutil. O que iluminar desta vasta complexidade e descontinuidade do mundo real? O que preferir? O que escolher? O que selecionar? O que acentuar? O que esquecer? O que deixar na sombra? O que é indiferente e o que é fundamental? Esse é o momento da subjetividade.

Aquí me parece que a crítica realista ortodoxa é deficiente, porque ela está de tal maneira preocupada em mostrar a relação especular, que às vezes perde o pé no sentido de não ver que existe um momento da seleção. Esse momento da seleção tem causas numerosas, algumas ideológicas, outras psicanalíticas. É a coisa mais difícil saber por que alguém seleciona isto e não aquilo. O fato é que seleciona. E a partir da seleção há construção da narrativa, da personagem, e mais minudamente, a partir da seleção, há o jogo da escolha de cada palavra, com toda a radiação e conotações que cada palavra tem. Este é o momento da criação, que é um momento expressivo e um momento construtivo.

Raymundo Faoro, embora não seja um crítico literário, embora não use as categorias que nós, supostos professores de literatura, usamos, no fundo o que ele viu com extrema agudeza é que a lâmpada – usa esta palavra, tirada de um trabalho que ele lera algum tempo antes, porque ele catava aqui e lá, fazia escolhas que não eram profissionais do ponto de vista literário – pode deformar. Imaginem uma luz de vela, ela pode transformar objetos empíricos em verdadeiras fantasmagorias. Está aí a literatura simbolista e surrealista para mostrar isso. Não que não tenham conexão com a realidade – seria uma posição irracionalista e frequentemente reacionária. É que há uma conexão própria, uma conexão que vem

da escolha, e essa escolha é condicionada por um tal número de determinações, um tal número de condicionamentos, que não podemos simplesmente aplicar qualquer esquema que diz: aqui foi a ideologia *x*, aqui a ideologia *y*, que pesou, dada realmente a complexidade da relação individual e freqüentemente inefável, no sentido de dificilmente traduzível, do escritor com a sua própria realidade.

Acho este um momento muito feliz da obra de Raymundo Faoro, e queria acentuá-lo porque, a rigor, só vai aparecer no fim da obra. Aqui talvez eu faça um *mea culpa*: quando escrevi, em mais de uma oportunidade, sobre a fortuna crítica de Machado de Assis, sobretudo em *Machado: o enigma do olhar*, sinto que fui um tanto sumário na apreciação de Raymundo Faoro – esta conferência de alguma maneira me resgata – porque insisti muito numa idéia que é verdadeira, mas não é toda a verdade, a idéia de que Raymundo Faoro foi, sobretudo, o grande descobridor do mapa social do Brasil na obra de Machado. É verdade, pode-se ler Faoro como uma espécie de diagnóstico completo, de radiografia das classes, dos estamentos, das assimetrias. Mas, no final de *A pirâmide e o trapézio*, e aqui e lá, esparsamente, procura mostrar que há uma tensão, na obra de Machado de Assis, entre o espelho e a lâmpada, ou seja, há uma tensão entre o mapa social, a “sociologia” embutida na obra dele, e o que ele chama de moralismo. Essa é uma idéia que, depois, felizmente, pude aprofundar em vários outros contextos, mas que aqui vou procurar identificar com certa simplicidade.

O moralismo – é conveniente até usar esta palavra em francês, *moralisme* – nada mais é do que a visão dos homens do Renascimento e, depois, da época de Luís XIV e Luís XV. Em toda a literatura do final do século XVII, que tem como centro La Rochefoucauld, e outros estudiosos do comportamento humano, como Pascal, com a diferença de que, para ele, havia o fenômeno da graça, Vauvenargues, La Bruyère, o que existia era a imanência do coração humano, com as suas paixões, as

suas ambições, as suas máscaras. Isto é uma tradição cultural. Faria parte do que os historiadores franceses chamam hoje a história das mentalidades. Existe uma análise moral do ser humano anterior à psicanálise, para alguns até preparatória, porque a idéia fundamental é a idéia do mascaramento, ou da sublimação, ou do recalque. De toda maneira, é a idéia de que aquilo que é patente é uma coisa, mas atrás do patente está o latente, a idéia da suspeita de que um comportamento pode ser remetido a causas inconscientes; a idéia de que aquilo que parece muito racional nada mais é do que a máscara da vontade de viver ou da vontade de poder.

Aquilo que, no século XIX, Freud e, um pouco antes, Schopenhauer disseram de maneira extraordinária, e até, no caso de Freud, criar uma ciência do estudo do comportamento humano, foi precedido longamente pelos clássicos do estudo da moral, do *ethos* humano. Machado de Assis era um leitor absolutamente apaixonado desses clássicos, não por um motivo de erudição, não por um motivo de conhecimento, mas porque se identificava, a lâmpada dele ia a fundo e se identificava com aquela visão cética, amarga, desses mesmos moralistas.

Raymundo Faoro mostra que uma interpretação “moralista” do comportamento humano é uma interpretação que não obedece aos cânones sociológicos, ou seja, se há um comportamento público de um certo político, de um homem religioso, de um militar, o sociólogo vai estudar esse comportamento do ponto de vista das classes sociais, dos estamentos a que a pessoa pertence, vai tipificá-lo e dizer: ele só poderia ter agido assim, de acordo com as forças determinantes da sua classe, do seu estamento. Um moralista vai observar o mesmo comportamento, os mesmos gestos, as mesmas palavras, as mesmas possíveis intenções, só que vai considerar isto como umas das variantes do eu, do *moi haïssable*, do orgulho, da vaidade, da inveja, do ciúme, de toda aquela fenomenologia das paixões que a gente conhece já desde Aristóteles, que foi estu-

dada tanto pela ética clássica, mas que foi esquadrihada e, de maneira muito ácida, pelos moralistas franceses.

Muitas vezes as situações machadianas e as reflexões que ele faz – reflexões parentéticas, metalingüísticas, observações que ele faz rapidamente, o sorriso sardônico – podem ser transpostas exatamente nas palavras de um La Rochefoucauld. Por exemplo, uma das coisas mais terríveis que ele diz é que “os fracos não podem dizer sempre a verdade”. Isto pode parecer uma coisa cínica, mas quão verdadeira é. A fraqueza do coração humano impede, porque a verdade seria um desmascaramento. E não é justo que os fracos tenham que se desmascarar. Que os ricos e os fortes o façam, tudo bem, pois que podem fazê-lo. Quem não o pode fazer deve ser astuto. É uma coisa que vem de Maquiavel, outro leitor extraordinário e de uma rudeza, às vezes, violenta: “quem não pode ser leão, que seja raposa”; em suma, há toda uma dinâmica em que se justificam certos comportamentos. Parece que Machado é extremamente concessivo e condescendente para com certos comportamentos, que são comportamentos de desmascaramento ou de ambição.

Lúcia Miguel-Pereira, uma das minhas autoras prediletas, que fez um estudo notável sobre Machado de Assis, descobriu, muito femininamente, que várias personagens femininas de Machado, sobretudo da primeira fase, eram personagens que precisavam esconder seus verdadeiros sentimentos porque eram agregadas, e enquanto agregadas tinham efetivamente que agradar às suas madrinhas, geralmente baronesas ou mulheres muito ricas, para poderem sustentar a sua posição e, através das relações naturais, ascender na escala social. É o caso típico de Guiomar, em *A mão e a luva*, que aparece como uma pessoa extremamente ambiciosa, mas aceita e de alguma maneira justificada pelo complexo de favor da sociedade fluminense da época. Então, mesmo no jovem Machado, ainda muito envolto em certo moralismo convencional, tradicionalista, haveria o pontuar de situações em que se condescende, se aceita que as

personagens fracas precisam defender-se nesse mundo hostil, nesse mundo freqüentemente avesso, em que elas entram como agregadas, como figuras inicialmente desprotegidas.

Pareceu-me que a introdução do critério moralista, no sentido clássico francês, é tardia na obra de Raymundo Faoro. É no final da obra que ele mostra que o moralista, aquele que conhece o coração humano, de alguma maneira está acima do sociólogo, sobreleva de alguma maneira a observação sociológica. No fundo, o que interessa a Machado é o coração humano, o coração humano frágil, o barro humano que não é só da sociedade fluminense, é alguma coisa que faz parte mesmo do ser humano, o que, portanto, universaliza a leitura de Machado.

Hoje eu diria, com pouco mais de escrúpulo, dialetizando e matizando, que há desde o início, na obra de Raymundo Faoro, prenúncios desta contraposição de uma análise moral a uma análise sociológica clássica, só que ele abandona a hipótese, por páginas e páginas em que ele faz só a descrição social, e só no final é que ele vai dar ênfase de novo a essa abordagem. Para mim isso é fundamental, e nos meus trabalhos tenho procurado rastrear sempre a universalização de Machado, não em contraposição à idéia do Machado de Assis local, ao mostrar a escolha dos objetos. Os objetos são locais, a paisagem carioca está lá. Muitos críticos achavam que em Machado havia pouca paisagem, Coelho Neto dizia que sentia falta de ar quando lia Machado de Assis. Há toda uma tradição que mostra que Machado era avesso à paisagem. Depois vem Roger Bastide, o grande sociólogo francês que viveu em São Paulo tantos anos e escreveu um ensaio notável para mostrar o quanto a natureza está presente em Machado. Mário de Andrade fica no meio, dizendo que Machado não tem a paixão da natureza.

Machado é um miniaturista. Sinto em Mário de Andrade um certo sentimento de reserva, mostrando que Machado era uma alma que segurava demais, não se abandonava, não tem momentos de exaltação. Vivem-

do no Rio de Janeiro e não ter momentos de exaltação da natureza pode parecer um paradoxo, ainda mais o Rio de Janeiro do século XIX com o esplendor da sua natureza. Então, Machado seria um miniaturista, um homem que diz qual é a rua certa, o bairro certo, um homem que pontua, mas com uma certa *secura* e não com aqueles haustos que viriam do Romantismo e de outros da tradição de Rousseau.

Deixando de lado essa contraposição, é evidente que o quadro de Machado é absolutamente local, carioca no sentido particular e fluminense em geral. O que não é carioca e fluminense – e nisso me afasto da sociologia pura – é a perspectiva de Machado, que pode ser lida perfeitamente por um francês, por um inglês, por um espanhol, por um italiano, por um russo, por um norte-americano. Ele flui dentro da tradição ocidental desse realismo, que é um realismo que vê não só de fora, mas vê as reações internas.

Como uma última pincelada, no sentido de dimensionar um pouco mais um capítulo mais adiante da obra de Raymundo Faoro, diria que, nessa estruturação dos tipos, Faoro está sim preocupado com a assimetria, diz isso de maneira coerente, seus exemplos são numerosíssimos, mas é preciso ver que há uma dinâmica interna na obra de Machado, em que predomina a idéia central do interesse econômico ou do interesse de *status* na maioria absoluta dos seus contos, daí tantas frustrações – a obra de Machado é cheia de ambiciosos frustrados –, além disso ou juntamente com isso, há uma ou outra personagem que, talvez pela sua raridade atípica, chama mais atenção pelo contraste com o típico – não por acaso todas personagens femininas, que resistem à corrida para o dinheiro ou para o *status*. Essas personagens podem ser interpretadas até como sobreviventes do Romantismo.

Isso é pouco. Numa mesma sociedade, complexa e contraditória, existem os valores dominantes – estamos vendo uma sociedade ao mesmo tempo burguesa e patriarcal – e, portanto, as personagens quase todas se

pautam por eles, e existem momentos em que há uma resistência difícil de explicar em termos sociológicos puros, mas explicáveis pela admissão de uma corrente cultural ampla de valores, que muitas vezes atravessa a sociedade, resiste a ela, luta com ela e tem uma dimensão que pode parecer ou utópica ou saudosista. Ou lançada para o futuro ou ancorada no passado, mas não absolutamente contemporânea da luta do presente. Há análises da sociedade de massas, análises minuciosas do que é uma sociedade de consumo, que caracteriza nosso mundo atual, e há ao mesmo tempo correntes muito vivas e muito dramáticas que se opõem a essa mesma sociedade e procuram um diálogo, às vezes áspero, com ela mesma.

Então, o historiador do futuro, daqui a cem anos, o que irá fazer? Vai voltar para nós e vai dizer: sociedade de consumo. Vai fazer a tabela completa dos nossos consumos, e pareceremos todos, assim, uns animais consumidores. Mas, será que ele não terá a caridade, a *caritas*, de olhar também esse passado e ver que muitos resistiram, de formas variadas, e que isto é que compõe a complexidade mesma da nossa sociedade?

Olhando para a sociedade de Machado de Assis, vemos personagens como Guiomar, que ilude a própria madrinha e que sobe realmente na vida, friamente, e consegue um casamento, vamos dizer, superior à sua própria situação porque é uma mulher ambiciosa. E, num romance posterior, que é *Helena*, um romance já tão estudado do ponto de vista sociológico, vemos uma personagem que morre de pudor. Há alguma coisa mais espantosa do que alguém que morre de pudor? Pois Helena morre de trauma, de medo de ser considerada uma moça interesseira, que entrou na família do Conselheiro Vale como se fosse filha da família, e na verdade não era. Quando essa situação foi desmistificada, ela sentiu um trauma e, mesmo quando a família não só a perdoou como queria incorporá-la, portanto a situação estava resolvida do ponto de vista estritamente dos interesses dela, ela se recusa, se fecha. Parece uma personagem romântica, mas eu diria que é mais do que uma personagem ro-

mântica, porque é um ser que não corre para o destino feliz que poderia ainda ser seu. Há um momento em que ela poderia escolher o seu próprio interesse, mas aí era tarde porque ela própria já não podia suportar uma carga de desprezo que ela mesma tinha interiorizado.

Vê-se aí como as duas coisas estão juntas: a sociedade patriarcal, patrimonial, a pessoa que introjeta os seus valores e a pessoa que procura superá-los, como Guiomar, que queria casar-se, conseguiu seu objetivo e subiu socialmente na vida, e a outra personagem que se recolheu à sua própria interioridade.

Em *Iaiá Garcia*, isto é evidente. Nesse longo romance há uma personagem chamada Estela que também, a partir de um certo momento recusa, contrariamente a Iaiá Garcia, que aparece como uma moça ambígua e ambiciosa, o amadrinhamento e passa a viver solitariamente, como uma pessoa que escolhe um destino mais modesto. No final, ela não quer nem mesmo ficar com a família e vai procurar uma profissão, vai ser professora de meninas e sair daquele ambiente em que ela vivia e onde ela poderia ainda fruir dos bens.

Há outra personagem, Lalau, do romance *Casa velha*, uma personagem interessantíssima. Como ela vive numa casa em que o jovem herdeiro se apaixona por ela, e poderia haver um casamento entre o rico e a pobre, a mãe do rapaz inventa até, de uma maneira cruelíssima, que haja um incesto entre os dois, porque Lalau teria sido uma filha bastarda do marido dessa senhora. Ela inventa isto para afastar de vez a possibilidade desse casamento. Isto mostra o quanto o casamento de classes diferentes era aborrecido por uma dama do Segundo Reinado. Depois disso, um padre que conhece a história da família descobre, num livrinho na biblioteca do antigo senador, um papel que prova que eles não eram irmãos. Portanto, era preciso desfazer tudo isso: a dama se arrepende, o rapaz volta e quer casar-se com aquela moça, porque agora já não há entrave incestuoso nenhum. Nesse momento, em que todos poderiam

encaminhar-se para o fim feliz, em que os sentimentos e os interesses estariam juntos – o que é sempre a meta suprema da sociedade burguesa, que os interesses se casem com os sentimentos, e tudo acabe muito bem – nesse momento ela se recusa, prefere casar-se com um criado da casa, contra a vontade de todos, e ela passa a ter uma vida própria. Diz Machado, no final, para nossa grande perplexidade: “E foram muito felizes.” Não sabemos o que significa esse “e foram muito felizes”, mas pode ser até que tenham sido muito felizes, porque a ambigüidade fica no final.

Esses são casos isolados, que revertem um pouco a análise puramente sociológica. A análise sociológica se contenta com os tipos e considera que todos os comportamentos estão, de alguma maneira, amarrados a condições de classe. Mas, como dizia Tasso, “o que há de mais divino se evola”, porque o que há de belo em Machado de Assis é a capacidade de mostrar as diferenças de caracteres dentro de uma situação típica do Segundo Reinado. Então, uma coisa é o espelho, outra coisa é a lâmpada.

Para concluir diria que, de um lado, há essas figuras que citei, que são figuras atípicas, na medida em que o típico não é isto, e há o típico, a personagem que efetivamente deseja subir na vida e cria uma rede de comportamentos em que está latente a ambição. Na medida do possível essa ambição procura ser realizada, e só por acaso do destino ela é frustrada, porque o móvel profundo é, se não o dinheiro, a sede de nomeada, no caso de Brás Cubas. E freqüentemente é mais a sede de nomeada, o desejo de aparecer, como no caso de Rubião, o que determina efetivamente os comportamentos.

Já que estamos falando de figuras femininas, e estas aparecem como embriões de uma atipicidade dentro da pesada tipicidade realista, gostaria de citar um trecho de *Quincas Borba*, que sempre me impressionou, para dizer com franqueza, sempre me comoveu muito. Nessa passagem, quase no final do romance, temos, no nível individual, no nível da subjetividade, uma contraposição de comportamentos de duas ricas damas do Segundo

Reinado. Temos uma situação de classe igual, as duas se conheceram num chá beneficente, então elas fazem parte do *grand monde* a que aspiravam, e pelo qual Machado de Assis tinha particular atração. São duas senhoras desse mundo, mas aparecem juntas num momento crucial. Rubião enlouquecera, depois de ter sido explorado vilmente pelo casal Palha e Sofia, e ter-lhes dado o capital para que subissem na vida. Depois que enlouqueceu, passou a ser uma figura extremamente inconveniente para o casal, sobretudo para Sofia, dadas as paixões totalmente extemporâneas e certas atitudes que ele tomava e que a apavoravam, a ela, que tinha ensaiado, há muito tempo atrás, o baile do adultério mas que, agora, estava já perfeitamente vacinada e queria bastante distância daquele impertinente Rubião. Ele enlouqueceu e, a pedido de amigos, foi colocado numa casinha, longe, na Rua do Príncipe, e de lá ele passou para o hospício. Nessa casinha ficou apenas o cachorro de Rubião, ou seja, Quincas Borba, e o criado que o cuidava. De lá de sua casa de dementes, Rubião pedia que alguém fosse visitar o cachorro. Um modesto pedido, porque pelo menos ele queria ter a certeza de que o cachorro era bem tratado. Uma das cláusulas do seu testamento foi a de que tratassem bem do cachorro.

Esse pedido, tão modesto, foi recusado justamente por Palha e Sofia, que achavam que aquilo era “uma amolação de todos os diabos”. Acontece que, entre as amigadas que Palha tinha feito na sua ascensão social, estava um casal rico, de origem gaúcha. O marido aspirava ao posto de ministro. Sofia queria muito conviver com a senhora, D. Fernanda, que era um modelo de bom-tom e distinção. Ela, uma nova-rica, queria ser distinta como D. Fernanda. Queria saber o que faz um rico, como se veste, como fala. D. Fernanda, contrariamente a Sofia, era uma pessoa que tinha uma simpatia universal. Coisa rara e, em Machado, mais rara ainda, e ele diz que D. Fernanda era uma pessoa benévola. Nas suas relações com os outros, a simpatia sempre predominava. Quando D. Fernanda soube que Rubião desejava essa visita, foi ela própria convidar



Henrique Bernardelli (1858-1936)

*Machado de Assis*, 1905

Óleo sobre tela, 103 x 117 cm

Acervo da Academia Brasileira de Letras.

Sofia. Esta, que tanto devia ao ex-riço de Barbacena, quer agora esquivar-se ao trabalho de cumprir pessoalmente aquele modesto desejo.

“– Mando ver, é aqui perto, propôs Sofia.

– Vamos nós mesmas. Que tem?” – disse D. Fernanda atalhando a uma eventual relutância de Sofia com a pergunta.

Foram a pé do Flamengo à Rua do Príncipe. A casa cheirava a mofo. A poeira do desmazelo penetrava tudo, o chão, os móveis. As reações de Sofia vão do aborrecimento ao nojo: “Que bobagem!” pensava. E de si para si achava a companheira singularmente romântica ou afetada.

“– Oh! insuportável! Acudiu Sofia, respirando com asco.”

Machado analisa a fundo a sensação de total exterioridade que a casa e os seus trastes causavam em Sofia. A trivialidade daquilo tudo não lhe dizia nada ao espírito, nem ao coração. E a lembrança do alienado não a ajudava suportar o tempo. Tinham ido para saber do cão, e seria natural que Sofia perguntasse por ele ao criado. Mas Sofia não queria mostrar interesse por ele, nem pelo resto. Sofia gostaria de agir com Rubião e o seu cachorro do mesmo modo que já vinha fazendo sistematicamente com os parentes pobres e os amigos velhos da infância, tratando-os com frieza bastante para apartá-los de uma vez por todas da sua vida.

Mas D. Fernanda lá estava, perto dela, e Sofia não podia “desconcertar o sorriso aprovador com que acudia a todas as observações” daquela senhora tão importunamente humana.

Atente-se agora para a visão que tem o narrador dos sentimentos de D. Fernanda:

“Sem que nenhuma recordação pessoal lhe viesse daquela miserável estância, sentia-se presa de uma comoção particular e profunda, não a que dá a ruína das coisas. Aquele espetáculo não lhe trazia um tema de reflexões gerais, não lhe ensinava a fragilidade dos tempos, nem a tristeza do mudo; dizia-lhe tão-somente a moléstia de um homem, de um homem

que ela mal conhecia, a quem falara algumas vezes. E ia ficando e olhando, sem pensar, sem deduzir, metida em si mesma, dolente e muda.”

A contigüidade do espaço físico – estão as duas na mesma sala empoeirada – e dos espaços sociais – ambas são damas de sociedade – não as aproxima por dentro. É, ao contrário, a descontinuidade, a distância, o antagonismo existencial que o narrador se propõe marcar de forma incisiva: “D. Fernanda está comovida até o fundo da alma, como se lhe doesse a imagem do pobre homem ausente daquela casa, onde tudo falava de carência e abandono. Sofia sente fastio. Toda ela é a opacidade do corpo irritado, com o incômodo do pé, do vazio, das pulgas, da pobreza feia e molesta. A alma exterior de Sofia quer o luxo burguês e o esplendor do palacete, que ela e o marido estavam construindo em Botafogo, quem sabe com quantos bons contos de réis tomados ao ingênuo Rubião. A alma exterior da bela Sofia fora como que subtraída, a contragosto, da sua vista e do seu alcance, e toda ela reduzida a um aposento escuro e sujo, àquela imundície da qual estava morta por fugir.”

Mas Sofia não estava só. Ao seu lado via D. Fernanda, que também foi ver a parte da sua alma exterior, pois era senhora de invejável *status*, por isso “Sofia não ousava articular nada, com receio de ser desagradável a tão conspícua dama”.

Nessa coexistência física e social de mulheres tão opostas entre si, e fora da opinião, a alma exterior exige que o tipo burguês recalque em público o grau extremo da sua reificação. Mas recalque apenas, por medo, e não por sublimação. Por medo de parecer não estar à altura do padrão de comportamento ideal que é considerado nobre, desde que praticado por alguém dotado de posses e de alta posição, como esta “tão conspícua dama”. Do rico imite-se tudo, até a excentricidade da virtude.

Veja-se e admire-se a amplitude do olhar machadiano. Os gestos de asco de Sofia, apenas contidos pelo guante das conveniências, são previsíveis. Menos trivial, mas nem por isso menos realista, é a insistência

com que o nosso narrador volta os olhos para os olhos de D. Fernanda e os contempla longamente, num momento breve em que a dama e o cão se entreolham. A beleza da passagem pede transcrição:

“D. Fernanda coçava a cabeça do animal. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no íntimo um do outro. A simpatia universal, que era a alma desta senhora, esquecia toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie. E sentindo que sua presença levava ao animal uma sensação boa, não queria privá-lo do benefício.

– A senhora está se enchendo de pulgas – observou Sofia.

D. Fernanda não a ouvia. Continuou a mirar os olhos meigos e tristes do animal, até que este deixou cair a cabeça e entrou a farejar a sala.”

Depois de algum momento, saíram. “Sofia, antes de pôr o pé na rua, olhou para um e outro lado, espreitando se vinha alguém. Ao ver-se livre da pocilga, readquiriu o uso das boas palavras” e o bom humor, falou-lhe de Rubião e do palacete de Botafogo, e convidou D. Fernanda a ir com ela ver as obras da casa.

E assim saíram as duas senhoras.

Termino com essa descrição, que sempre achei muito comovente, para mostrar como, em Machado de Assis, o realismo tem todas as dimensões: de fora para dentro, e de dentro para fora, e de dentro para mais dentro ainda.



# Realismo e Naturalismo

☞ NELSON MELLO E SOUZA

Nesta oportuna série da Academia Brasileira de Letras sobre aspectos do Realismo e do Naturalismo tivemos, até agora, diversas e bem fundamentadas exposições. As abordagens foram variadas, incluindo o realismo na ficção brasileira. O que nos permite transitar num espaço novo, aberto pela sociologia da cultura, debatendo nesta palestra as causas e formas socioculturais que orientaram a produção artística na direção do Realismo.

Já que percebemos certa ambigüidade no significado das palavras e nas múltiplas dimensões de um único conceito tentemos definir nosso campo. O que é, afinal, “Realismo”, e sua decorrência, o “Naturalismo”?

## ☞ O PROBLEMA DOS CONCEITOS

O Realismo e o Naturalismo têm sido entendidos, pela crítica especializada, na cultura do Ocidente moderno, como “escolas” dominantes na produção literária e nas artes plásticas.

Entende-se “escola”, em arte e literatura, como a visão de mundo que surge numa certa época e certa cultura passando a ser, depois de aceita,

---

☞ Conferência proferida na ABL, em 14/10/2003, durante o Ciclo *Realismo/Naturalismo*.

tendência dominante na atuação e formação do artista. Por quê? Porque arte se renova de época para época; sua dinâmica é fenômeno conhecido na sociologia da cultura. As vanguardas artísticas por isto mesmo constituem parte integrante do universo social. Podem ser anônimas, porque anônima foi a arte em muitas eras e culturas, mas a vanguarda lá está, como força de rompimento e de inovação. A arte geométrica arcaica, não figurativa, desapareceu na Grécia antiga em torno do século VIII. Foi substituída pela representação do mundo encantado de deuses e heróis, representados em forma humana na cerâmica negra. Ignoramos o autor ou autores dessa mudança de estilos. Sabemos que foi expressão da pia-deira unificadora da cultura em torno de seus mitos de fundação, somando-se a arte plástica ao canto dos aedos, num conjunto expressivo que dava sentido ao presente e ao passado, à vida e à morte. Da mesma forma são ignorados os gênios anônimos que inovaram no realismo da cerâmica vermelha, absorvendo como parte de sua inspiração, representações do mundo e da vida cotidiana.

É válido admitir estarmos diante de um fenômeno de “escolas” artísticas que foram surgindo pela força de vanguardas inovadoras. Toda “escola” que fica como expressão de uma época sintetiza um rompimento, uma concepção divergente do belo e da finalidade social da arte. Não foi diferente com o Realismo e o Naturalismo no Ocidente moderno. Inovações na concepção da arte. Como “escolas” foram entendidos na interminável sucessão transformativa da arte.

#### BASES SOCIAIS

Vejamos as bases sociais, porque alterando-se as condições da existência há sempre repercussões nas formas de ver, sentir e reproduzir a vida.

O século XIX foi particularmente sensível a esse fenômeno. Foi século intenso e longo. Sociologicamente, seu início ocorre em função

dos acontecimentos precipitados pela Revolução Francesa e seu fim, como admite Hobsbawm, coincide com a época aberta pela Primeira Guerra Mundial (1914-18).

Constituiu um cenário de convulsões inusitadas e transformações inesperadas devido ao advento da indústria como forma de produzir usando energia fóssil a mover máquinas poderosas reunidas num local específico, as chamadas “fábricas”, neologismo aceito pelos tempos.

Uma nova classe representou seus valores e visões de mundo na passagem turbulenta do agrarismo para o industrialismo. Estradas de ferro, indústrias que se multiplicavam, navios a vapor, telégrafo, gás de rua iluminando melhor as cidades desde a década de 20, são inventos aproveitados pela burguesia para construir seu universo de ação e de poder, liderando a economia e a política. O transporte perde a conotação pessoal e elitista com os chamados *omnibus*, outro neologismo surgido à época para indicar transporte para “todos”, ainda puxados é certo por tração animal. Foram produzidos e introduzidos em Londres em 1929. Em pouco tempo difundiram-se para outras capitais, dominando o transporte público das grandes cidades. Nessa época as primeiras e embrionárias fábricas de fundo de quintal começam a ganhar dimensões de espanto, exigindo atenção. Em 33 a Inglaterra cria as inspeções regulares, em 45 Engels, empresário em Manchester, publica o seu famoso estudo sobre as condições da classe operária. Leis antiexploratórias do trabalho infantil são promulgadas. Tudo mudava e mudava rápido. Uma nova ética social começa a ganhar força, condenando abusos, inspirando as idéias de liberdade e igualdade, gerando protestos e até a série de revoluções nacionais que atormenta as classes dominantes e atordoia a Europa organizada em 1848.

Antigas certezas não mais resistem aos novos tempos da ciência, da razão, da técnica e do progresso. Em meio a sustos o homem sente-se lançado no abismo da dúvida. Desmoronam-se interditos, modificam-se

modas e valores, abrem-se espaços para a perplexidade. Debilita-se o sentido do absoluto. Max Stirner exprime este sentimento quando, na década de 30, publica o seu famoso *O Eu e Ele mesmo*. Sua tese é cáustica, colocando o indivíduo concreto e sua vida como o princípio e o fim de tudo. Com seus laços sociais abalados no mundo anônimo das cidades em formação acelerada, o *homo problematicus* surge no espaço social, responsável por si mesmo, em luta competitiva pelo trabalho e pela vida. Um relativismo feito de realidades objetivas e valores esvaziados substitui a grande referência secular da vida, ancorada no inquestionado. Um sentimento de pobreza espiritual e impossibilidades existenciais revelam a insignificância do indivíduo.

A ciência física e a social, com suas descobertas, agregam desequilíbrios para a ordem e a estética da alma. Os estudos de Nicholas Carnot, com as bases da segunda lei da termodinâmica, a da entropia energética, têm resultado moral: anunciam um fim para o Cosmos; W. Wundt trata cientificamente a psicologia, dissolvendo o mistério do comportamento; Leopold Von Ranke desmistifica a vida dos papas com seu estudo histórico sobre o papado; David Strauss, a de Jesus. Tudo isto acontece em meados da década de 30; Renan publica, em 1957, seus estudos críticos sobre a religião, fortalecendo o agnosticismo emergente. Babbage aproveita os conhecimentos já acumulados pela física e a matemática para inventar o "engenho analítico", o bisavô das máquinas de calcular e do computador. As máquinas começam a nos ensinar a pensar. Substituem o homem no que de mais humano nos caracteriza como espécie: a faculdade de raciocinar e formular pensamentos em forma de conceitos, de modo lógico e concatenado.

Dispensável aumentar a lista das inovações do período. Basta registrar o fato: o progresso material avançava. Trazia transformações de muitos tipos. Entre elas a sombra dos deserdados, dos expulsos do campo pela mecanização agrícola, a viver em guetos nas cidades que cres-

ciam, formando as vilas-miséria, os aglomerados de baixa renda. Nessas condições o subjetivismo romântico começa a sofrer sérios ataques como expressão do potencial contido na verdade humana. O realismo sociológico encontrava espaço para surgir.

Dickens sente-se estimulado a reproduzir esse lado sombrio da realidade que Zola, bem mais adiante, descreve em *Germinal* e *L'Assomoir*. O realismo nutre-se dessas circunstâncias. E surge como proposta literária que registra esta crônica de espantos.

Há os que tentam datar o realismo moderno. E jogam a culpa sobre Darwin. Para a sociologia da cultura trata-se de assertiva improvável. O que se deve notar é seu caráter de processo coletivo a ganhar velocidade bem antes de Darwin preocupar-se com a origem das espécies. Darwin não é causa, é conseqüência. Sua obra é coetânea do furacão dissolvente. Uma de suas expressões na era da ciência, da indústria e do materialismo. Foi um elo na cadeia do desencanto, mais um espectro do absurdo a rondar a alma de um homem esvaziado, o homem do século XIX. Musset, bem antes de Darwin, já percebera o fenômeno e definira esse homem como um ser em transição, solto no espaço de sua própria ansiedade, tendo perdido o chão antigo sem ainda encontrar o solo novo. Não é necessário esperar pela *Terra vazia* de T.S. Elliot, nem pelo *Som e a fúria* de Faulkner para descrevermos o homem esvaziado de encanto, o "homem sem importância" de Musil, ser perdido em si mesmo, espírito sem equilíbrio, em fuga descabelada para lugar algum.

☞ A LINGUAGEM

Podemos agora tentar a conceituação proposta no início relativizando os fatos. Toda escola é fugaz. Tem início e fim. O Realismo, ao contrário, é tão antigo quanto a arte. Sendo corrente estética que atravessa os séculos, o novo que o caracteriza no século XIX é a inflexão

sociológica adequada à época. Seu foco de atenções é o submundo, as misérias que se acumulam na zona de sombras do pesadelo social que surgia com a indústria e a urbanização galopante. Fenômeno inexistente no passado agrário, quando mais de 80% da população vivia dispersa nos campos.

Dickens resume a situação: “*It was the best of times; it was the worst of times.*” Sem dúvida, era o melhor dos tempos e o pior dos tempos porque o progresso material era visível, a riqueza aumentava de forma galopante, mas levava em sua garupa de assombros a miséria dos novos proletários urbanos. Se a utopia científica alçava vôos ambiciosos ante o progresso evidente, curvava-se, deprimida, ante a miséria estridente.

Foi quando os elegantes e refinados Goncourt indagam se, num tempo como este, as classes baixas, o homem comum, não teriam direito a ser personagens de romance. Escrevem a história de sua cozinheira, *Germinie Lacerteux*, como a verdade escondida dos olhos que não a querem ver. Afirmavam que *le vrai, tout cru e tout nu, c’est l’art*. E a verdade dos tempos estava ali, na vida de milhões de Germinie Lacerteux.

Balzac já o fizera antes dos Goncourt. O próprio Baudelaire reconhece essa prioridade, em carta a propósito de Champleury, considerado um dos precursores do Realismo.<sup>1</sup> Flaubert tampouco escrevera sobre jovens sofisticadas da aristocracia e sim sobre uma insignificante burguesinha provinciana. Em carta a George Sand de 15 de dezembro de 1866 diz: “*Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel*”, isto é, não é produto da imaginação romântica.

Este meio século de cidades aglomeradas sobre si mesmas, tortas, imundas, implacáveis, densas, com uma classe de ricos indiferentes e

---

1  Bornecque, J.N. e Cogy, P. *Realisme et Naturalisme*. Paris: Classique Hachette, 1958, p. 44.

uma alarmante massa de miseráveis dependentes, teria de ser reproduzido na literatura. “*C’est le vrai. C’est le cru.*”

O pintor Courbet reafirma esta missão artística do Realismo. Seu primeiro dever é recusar-se ao imaginário, pintar sinceramente a realidade imediata; e Duranty o completa afirmando ser indispensável entender o lado social do homem.<sup>2</sup>

A literatura entrava em sintonia com os tempos. Nova em cada geração, abria-se para o mundo que surgia com personagens até então inexistentes na literatura romântica, como a família dos Rougon Macquart, descritas em seus séculos de vida, com comportamentos explicados e justificados pela tendência cientificista de Zola.

A realidade podia ser repugnante, mas dentro dela vivia-se a vida que cabia viver e a morte que competia morrer. Não havia disfarce.

#### ∞ O REALISMO: ESCOLA OU TENDÊNCIA DA ARTE?

O Realismo moderno surgia nessa época. Entendido como nova “escola” de arte, define-se em oposição ao Romantismo, porque sem concessões ao pieguismo e à imaginação sonhadora.

Não obstante compete-nos indagar: será a colocação do problema nestes termos aceitável para a sociologia da arte?

A tendência classificatória é inerente ao processo humano de pensar. Ordena o tumulto dos fatos, o fluxo dos fenômenos. Permite ao homem situar-se ante a realidade polimorfa que o envolve em cada instante, em ondas de complexidade difícil de assimilar. Pelo conceito o homem a domestica. Sem ele se perde no absurdo, fica sem bússola espiritual. Organizar a arte em “escolas” é parte deste esforço classificatório. Mas a arte demonstra certo desconforto com as dicotomias conceituais por-

---

2 ∞ Idem, ib., pp. 26 e 27.

que o conceito é expressão do logos e a arte surge da intuição e do sentimento. O conceito fixa e imobiliza, com a força de seu olhar gelado; a arte se agita e se transforma com a espontaneidade de um garoto levado.

Entendido como “escola” moderna, o Realismo revela inúmeras vantagens para a compreensão. Mas esconde certas dificuldades porque, sob o ponto de vista da filosofia da arte, é, na verdade, decorrência de um dos objetivos mais antigos e perenes, proposto desde Aristóteles, o da *mimesis*, no caso, “*mimesis social*”.

Por ser inclinado à reprodução do mundo dos costumes e da natureza dentro de sua proposta artística, o Realismo sempre fez o que o século XIX o surpreendeu a fazer: retratar a vida e até a psicologia das pessoas. O rosto de Gioconda ficou entre nós porque reproduz, com “realismo”, o mistério da mulher. Não foi apenas a beleza dos traços e da composição que envolveram a obra de fascínio e justa admiração. Sob o ponto de vista técnico, o grande Leonardo compartia seu talento com outros mestres da época. O domínio da mimese pelo segredo realista de seu aprofundamento psicológico foi decisivo para a justa receptividade da obra.

Como objetivo, é bem antigo. A busca da verdade real e da reprodução exata da forma, da vida e do medo, segue um curso cuja origem tem seus primeiros registros nas cavernas de Altamira e Lescaux.

O Realismo do século XIX não inova quanto a este aspecto. Sua tendência mimética é clara. Deu origem aos famosos cadernos de notas que os escritores habitualmente passaram a carregar consigo para registrar os fatos, as coisas e os tipos que viam. Pretendiam ser retratistas da vida, das condições ambientes, mas também da alma e das relações entre os homens.

A diferença reside em sua vertente sociológica, por um lado, psicológica por outro. Na primeira dimensão esta forma de conceber o realis-

mo em arte desenvolve perspectiva que descreve e condena o tipo de vida miserável, a devastação percebida no cotidiano de milhões de pessoas.

Jamais houve algo similar. O Realismo moderno nos descreveu o que escorria pelas veias abertas do século XIX. Na segunda dimensão revelava a influência da ciência em arte, inspirava a definição de Flaubert, procurando a verdade de um relacionamento humano influenciado por condições ambientais, educação, hereditariedade, temperamento, tensão e repressão sexual, tudo de acordo com as linhas que a psicologia vinha traçando como ciência emergente. Era um aspecto novo na história da arte e do pensamento. Menos original que o primeiro porque a psicologia do amor e do ódio, do ciúme e da ambição não eram exatamente novidades na literatura. Confronte-se Shakespeare, Aretino, Tirso de Molina, o teatro francês do século XVII, Choderlos de Laclos e tantas outras grandes expressões da literatura do passado pré-industrial. A novidade era sua explicação científica.

Desejamos sublinhar o seguinte: rotular este dedicado e antigo apego à mímese de “escola nova” dificulta a compreensão de sua fonte original e dissolve o mistério da arte. A busca de uma ordem fácil contraria a complexidade do fenômeno artístico.

∞ NOTAS PARA UMA FILOSOFIA DA ARTE

Talvez não seja impróprio indicar que o movimento contínuo da arte escapa ao conceito de “escola” porque pode ser entendido e reduzido a quatro grandes vertentes criativas, bem demarcadas entre si: a primeira, a *ornamental*, orientada pelo incontido impulso estético que nos constitui como homens, sem nenhum sentido prático, a refinar e embelezar os escudos e punhais de todos os guerreiros antigos, a produzir em formas e cores as vestes das mulheres e os vasos de argila que transportavam a água nas culturas da Agrária. A maior ou menor beleza não

alterava a eficiência mortal das armas, a amena proteção da roupa ou a capacidade de transporte dos vasos. Sendo inútil para a vida prática era essencial para o homem como animal de significações. Era, simplesmente, “arte pela arte”, inteiramente despreocupada com a mímese. Entendida como tendência permanente, fica particularmente difícil caracterizá-la como “escola”.

A segunda é a *simbólica*. A arte simbólica, ao contrário da ornamental, tem um objetivo. Liga-se ao sentido, à paidéia, à expressão de uma verdade compartilhada de modo consensual, reforçando-a como verdade. Na arte simbólica o artista transpõe objetos e idéias de um contexto familiar para outro exótico, com o objetivo de exprimir o inexprimível, unindo sentimentos fragmentados num todo de emoção e vigor pessoal, dando forma a nossa esperança e corpo ao nosso medo. Ou cria objetos inexistentes na vida para exprimir um sentimento. O cetro e a coroa são objetos artisticamente projetados e compostos para simbolizar o poder. Na magistral conferência de Ivan Junqueira sobre o Simbolismo, todos puderam sentir que a “cruz” do cristianismo não é a “cruz” realista, instrumento comum e secular de tortura no mundo antigo, mas um ícone da convergência de sentimentos em torno do drama de Jesus e da catarse espiritual que este drama provoca na consciência do crente. O Simbolismo, da mesma forma que o antecedente, a tendência ornamental, é despreocupado com a mímese. É forma perene de arte. Sua origem perde-se nos tempos. Tampouco pode ser reduzida à categoria de “escola” porque atravessa tempos e culturas, sempre viva entre os homens.

A terceira é a tendência para o imaginário *abstrato*. Sem qualquer molde real. Impulso arcaico, primário, que não distingue nem se importa com o ‘indivíduo’ e sim com o ‘arquétipo’. Pitágoras o transformou em base de sua filosofia do número, os astecas em sustentáculo espiritual de sua religião de sacrifícios e de sua arte de monstros sobrenaturais. Entre os gregos vemos esta projeção da arte nas figuras do medo corporificadas

nas harpias, sátiros, ciclopes, centauros, monstros disformes que exprimiam o abstrato sentido pelo homem como expressões reais da maldade e do terror. Não havia molde real para o artista. Jamais seguiu-se, nesta forma de arte, o caminho da mímese. Cézanne, fixando o grande objetivo da arte moderna, tentou a busca das formas originais, cubos, cilindros, esferas, abandonando os modelos completos que o meio lhe fornecia. Piet Mondrian fez algo similar com suas árvores espectrais, resgatando, pelo esqueleto arquetípico, a base da construção das formas, num esforço de 'abstração' do empírico. Há muito de Platão por aí metido, não fosse Platão também um discípulo de Pitágoras. O que se percebe na abstração é serena docilidade ante o mistério do ser por trás do mundo fenomênico. Nada tem de 'escola' e sim de inflexão filosófica ou religiosa da arte.

Finalmente a quarta, a única forma de arte cuja tendência para a mímese é seu objetivo filosófico claro. A arte *imitativa* e reprodutiva.

Proponho examinar o fenômeno da mímese, básico neste projeto de concepção artística, sob duas vertentes: a idealista e a realista. O objetivo é o mesmo, a forma diversa. Ambas tentam reproduzir a natureza e o homem, a sociedade e a psicologia das relações, como verdade percebida ou intuída. Mas se afastam no conceito de realidade e no papel conferido à imaginação criativa.

Na Grécia clássica a mímese predominante foi a idealista. Miron desenhou sua famosa vaca, inspiradora de tantos epigramas, com tal "realismo" que confundia a todos. Mas era um produto da imaginação porque seguramente não a teve como modelo estático. Fídias não contemplou nenhum Deus, não esteve diante de nenhum modelo divino quando projetou a estátua de Minerva no Parthenon e a de Apolo como protetor de Atenas. Foram idealizadas. Exprimiam verdades sentidas. Era uma forma ideal de mímese, com base no mundo objetivo. O ideal se inspi-

rava em modelos existentes no real, observações empíricas do mundo existente como mundo.

Leon Battista Alberti, este imenso gênio do Renascimento, esclarece a diferença. Narra que Zêuxis, tendo de pintar no templo de Lucina em Crotona, cidade de Pitágoras, foi buscar no ideal o que não podia encontrar reunido num único corpo real.<sup>3</sup> O mesmo nos diz Rafael. Em carta a Costiglione afirma que, incumbido de pintar uma bela mulher, serviu-se de uma idéia já que os modelos reais não se ajustavam ao que desejava.<sup>4</sup>

Outro exemplo claro está no escultor anônimo do grupo Laoconte. Evidentemente o artista não testemunhou a morte mítica do sacerdote tebano. Ele a reproduziu na imaginação, mas os músculos tensos e a expressão de dor, angústia e desespero ao ver-se a si mesmo e a seus filhos enlaçados no abraço torturante e fatal, reproduziam os esgares e movimentos reais de qualquer homem a padecer do mesmo tormento. Era uma forma de mimese, do que o escultor testemunhara como verdade da dor e da morte sob suplícios, fenômeno não de todo raro no mundo antigo. São exemplos de mimese idealista porque sem dúvida, em muitos casos, nem havia modelo ou verdade histórica. Seria também realista? Sem dúvida, devido aos detalhes verídicos, como no caso do Laoconte, do esforço e do medo, tão minuciosamente reproduzidos.

A fronteira da mimese é elástica.

A arte é sempre bem mais que sua própria verdade criativa. É parte decisiva de nossa paidéia. Por isto Kafka diz em carta a seu amigo

3  ALBERTI, Leon Battista. *Della Pittura*, em obras completas, ed. Janitschek, 1857, p. 151.

4  PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de Belo*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2000, p. 59.

Pollock que só entende a literatura como um machado que rompe o mar de gelo existente em nós.

A mímese, sendo ideal, é rompimento e negação com o mundo objetivo, o grande alvo de sua preocupação reprodutiva; sendo real, é também expressão de abstrações e sonhos. Procura o que existe como expressão do humano, mas também o mistério do ser e os tormentos da vida, porque desse conjunto se faz o homem.

Devido a estas quatro dimensões perenes é complicado dividir a arte em escolas. A não ser que aproveitemos a utilidade da classificação com uma ressalva: sem esquecer de inseri-la no universo aberto pela filosofia da arte.

#### ☞ A ÉTICA E A ESTÉTICA DO REALISMO MODERNO

Vamos insistir neste ponto. A diferença entre o Realismo moderno e o antigo, por exemplo, o da arte greco-romana do retrato, que ainda podemos ver nos murais preservados, é a imersão no social, sua adequação aos tempos da fumaceira, do vapor e dos cortiços, tipo de cenário a estimular criações artísticas dentro de um tempo inclinado ao esforço analítico "*scientifique*" e "*impersonnel*".

Ao envolver-se no social baixou o foco de visão, deixou para outro espaço o homem como um ser de enigmas e desenganos. Assim como abandonou qualquer esforço idealizante, à la Fídias, ou à la Rafael. Este é o ponto que, a nosso ver, demarca a fronteira entre o realismo do mundo moderno e o descritivista e idealista do antigo.

#### ☞ RESISTÊNCIAS E PROTESTOS

O Realismo moderno, por baixar o indicador de modelos na escala social e estética, gerou resistências. Foi percebido como agressão contra

a ética social e o bom gosto, como Brunetièrre, por exemplo, o notou. A missão da literatura seria elevar a inteligência, melhorar os costumes, ao invés de relatar vícios, desordens, deformações patológicas, sob o pretexto de reproduzir a verdade. No Brasil, Sílvio Romero foi dos mais cáusticos condenadores desta ética, dizendo que o realismo se inclina para a safadeza e a vilania. Para a “bandalheira”, segundo sua expressão.

Quanto à estética, o “realismo” seria a negação do belo. Quanto à ética, a negação do “bom”, do “exemplar”. Foi visto como unilateral e deformante, rompendo com os paradigmas que sustentaram a estética por séculos.

Não há, na estética tradicional, e isto vale para o realismo arcaico, oposição entre o “feio” e o “mau”, por exemplo. Nem dicotomia entre o “belo” e o “bom”.

Pela beleza encaminha-se a paidéia do bem. Cesare Ripa sintetiza este sentir num artigo denominado “Belezza”, publicado na revista *Iconografia*, número de março de 1603. Diz ele que a beleza “pode ser definida como um esplendor que decorre da luz emanada por Deus”. Mesmo o realismo “feio” de Caravaggio, ao pintar seus santos descalços e sujeitos, em ambientes toscos de sombra e de pobreza, não rompe o paradigma. A “sujeira” enobrecia a dedicação; a pobreza a santidade. Sua “feiúra” era “bela”.

Não era admissível nenhuma simetria psicológica entre feiúra e bondade. O inferno, o Hades, sempre havia sido, por consenso antigo, um sítio de horror, podridão e tormentos. As figuras torturantes de Hieronymus Bosch reproduzem o que a mente do homem sempre sentira, ante a presença do mal. Feiúra. Nojo. Escuridão. Assim como a bondade era luminosa. Não há “fada” que não seja bela, modelo de graça e perfeição. Grosseteste dedicou sua vida à metafísica da luz; a iconografia medieval reproduz a santidade com um halo de luz em torno da cabeça; o movimento francês pela verdade e a razão denominou-se “iluminismo”. O

inferno de Dante é um dédalo escuro. Frankenstein é feio e sombrio, assim como Mr. Hyde, sempre vestido de preto, é o monstro do mal, a antítese do claro e risonho Dr. Jeckill. O lado sombrio da alma de Dorian Gray ficou gravada em seu retrato horrendo e disforme.

Romper esta tradição não foi nada fácil para o realismo moderno, sendo compreensível a tormenta desencadeada.

Diante dos novos fenômenos da vida, sintetizados mais acima como exemplos, tornou-se viável levantar a questão do belo em arte devido à sua pedagogia social implícita. Para o Realismo, a arte teria de revelar o lado escuro do homem abandonado e sujo, deseducado e feio; teria de não se esconder da verdade, do *tout cru*. Havia uma ética de apoio. Pela revelação dos desacertos ajudava-se a sociedade a colaborar em sua correção. Os realistas ou eram socialistas, como Courbet o grande pintor dessa época o foi, ou simplesmente contestadores da ordem sem o desejar, como o burguês Balzac. Não é por outro ângulo que Balzac foi o autor preferido de Engels e de Marx. O Realismo teve função social específica. Agitou o que a sociologia de perfil socialista já vinha absorvendo, ao estudar o destino dos proletários, dos “humilhados e ofendidos”. Talvez devido a esse perfil Lukács estude o Realismo sob a perspectiva da esquerda socialista.<sup>5</sup>

☞ REALISMO E ROMANTISMO

Um ponto merece ser destacado. Falamos do reducionismo realista. Reduccionismo porque retirava o mistério do homem de sua preocupação. Simplificava o homem. Seu confronto com o Romantismo tem esta origem filosófica. A aversão não é fácil de ser explicada já que ambos se propunham a entender a vida e a condição humana. Se o Realismo do

---

5 ☞ Lukács, G. *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: ed. Siglo XX, 1965.

século se apresentasse como complemento necessário às várias lacunas românticas, corrigindo ao mesmo tempo seus excessos seria perfeitamente aceitável. Porque o Romantismo também foi reducionista. Sem dúvida negligenciou os aspectos sociais que o Realismo colocou em destaque. Mas o Romantismo, em sua proposta original, tentou a busca de nossa verdade interior, escondida de nós e excluída das artes pela obsessão racional e cientificista da época das Luzes. Aceitou como um fato a tendência do ser humano para o sonho, o amor e o ódio. Seu lado sério não pretendia apenas ornamentar as horas ociosas de donzelas piegas e jovens apaixonados, mas aprofundar-se na compreensão do homem, de seu subjetivismo complicado, de seu comportamento na vida, marcas psicológicas de nossa forma de ser. Idéias e valores românticos sempre estiveram conosco, sempre existiram em nós, pelo menos se os entendermos como os entende Christopher Fray: *“Out of this, out of dereliction, grows the achievement of the falling shadow, pain’s patient benediction.”*

Livrentemente o traduzimos: “Do sentimento do abandono, cresce a conquista da sombra caída, a paciente bênção da dor.” Esta “conquista da sombra” tem origem romântica, misteriosa, mas é a fonte da poesia, portanto de uma verdade humana. Dor e ansiedade, a ambivalência e o medo, o encanto e o susto são formas perenes de sentir o mistério da vida.

Por isto não nos parece possível concordar com Lukács em seu conceito de “homem total” nas artes como aquele que, eliminando a suposta alienação romântica, incorpora o proletário esquecido. O “homem total” não é a resultante simplificada da incorporação pela arte de um elemento de nossas classes desvalidas. O “homem total” terá de ser conceito filosófico para ser verdadeiro. É abrangente e completo, incorporando em seus valores e em sua psicologia a parte esquecida de nosso ser-no-mundo. Nossa verdade transcende a dicotomia classista burguês-proletário.

Ela é “realisticamente” feita de sonhos frustrados, impulsos para o infinito, motivações inconscientes, amores sem causa e ódios sem explicação. Tanto para burgueses quanto para proletários. Dostoievski o exprime pela fala de seu Dmitri Karamazov: o homem “é amplo demais”. Só por esta via aproxima-se de sua “totalidade”.

Compreender a totalidade desta forma abrangente é dado fundamental para bem descrever a vida que todos vivemos e os sonhos que todos sonhamos. É conceder à mímese o direito de voltar-se para o lado obscuro do ser fenômeno que o Romantismo transformou em base de sua inspiração artística.

Somos feitos de sonhos, afirma Calderón de la Barca. “*Y los sueños, sueños son.*” Miragem de Próspero ao admitir, na Cena I do Ato quarto da *Tempestade*, que “somos feitos da matéria dos sonhos”. Mas também somos o empresário calculista, o político manipulador, o gigolô implacável, o especialista em falsidades e indiferenças, o tipo que traz em si a luxúria que o faz esquecer a honra, como diz Shakespeare na mesma peça.

Se esta é a verdade do homem, tão bem compreendida pelos trágicos gregos, por que deixar de confrontá-la? Se o Realismo se propõe ao aprofundamento social da mímese, não podia se apresentar como a negação, mas como o complemento necessário a um romantismo reducionista de aspectos essenciais da vida social.

Nenhum dos dois grandes movimentos pode ser corretamente captado apenas como “escola”. Assim pensa e sustenta Carmelo Bonet em seu estudo sobre o Realismo. Ele o vê como importante corrente estética que atravessa os tempos sem perder a força.<sup>6</sup> Sob este ponto de vista, superando a limitação de “escolas” ambos se oferecem, por inteiro, como vias de acesso à exploração do “homem total”. São duas faces da

6∞ BONET, Carmelo. *El Realismo literário*. Buenos Aires: ed. Nova, 1958, p. 7.

tendência da arte em busca de nossa verdade. Parte do esforço que nos faz debruçar, como eternos Narcisos inquiridores, em busca de nossa imagem multifacetada e fugidia.

Lembremos a figura imortal de Quijote. Em passagem conhecida, ao ver, bem longe, pequenos arbustos sedentários, os descreve como pequenos burricos montados. Sancho balança a cabeça em desalento. E lhe mostra a realidade: “*Pero yo te digo, Sancho amigo, son burricos como yo soy D. Quijote y tu Sancho Panza [...] a lo menos a mi, tales me parecen.*”

O real, tantas vezes, é a versão subjetiva do que se projeta no objetivo, susceptível de muitas interpretações nem sempre coincidentes. Sem devaneios, amores e mortes, sem desacertos e controvérsias, não seríamos homens mas formigas robotizadas. Não iríamos roubar o fogo dos céus nem criar a “pompa e a circunstância” que tanto deslumbram a nossa glória. A evidência da inutilidade está por toda parte. Está nos conflitos que produzem uma história humana inundada de sangue. Mas o homem insiste em sua vida e na luta que o impele a vivê-la.

O confronto com o Romantismo foi posição perdida porque nela se esfumou a possibilidade do realista entender o complexo.

A busca de uma nova mimese, a social, esforço persistente do realismo moderno, deixou importante saldo positivo. Foi postura absorvida por inteiro pela literatura do século XX. Hoje, neste início de milênio, a literatura não mais repudia o “homem comum” nem despreza, como motivo de inspiração, as tramas de sua vida mesquinha e vazia de sentido. O Realismo segue sendo uma tendência viva, mesmo depois de morto como “escola” literária. Tendência inerente a quem orienta seu talento específico para reproduzir a vida em trabalho ficcional.

∞ NATURALISMO E SUA ÉTICA

Falta-nos sublinhar a diferença entre Realismo e Naturalismo. Nós a sentimos viva e clara em suas éticas de apoio.

O *tout cru et tout nu* foi o mote dos realistas e seus mestres. Tocados pela dureza da vida, entenderam ser missão da literatura não escondê-la dos olhares indiferentes. Assim fizeram Balzac, Renan, os Gongourt, Zola, nosso Eça. Foi também o objetivo dos escritores brasileiros que deram seguimento a esta verdade e absorveram este princípio estético e moral. Não apenas Machado, Lima Barreto, Aluísio Azevedo em suas descrições da egoísta psicologia urbana, com suas tensões, injustiças e deformações da vida. Nossos regionalistas foram buscar a verdade social esquecida no fundo do sertão, como o fez Euclides, ou nas lutas diuturnas e cansadas dos vaqueiros de nossos pampas, como descreveu Simões Lopes; na solidão sufocante da Amazônia, como tentou Inglês de Sousa; ou no interior de Minas, como narrou Afonso Arinos. Ali encontraram os esforços dos humildes e esquecidos, a dureza de seu existir concreto, o *tout cru* e o *tout nu* de uma realidade social desconforme, injusta e desumana.

O Naturalismo, outra palavra ambígua, resume uma tendência artística que a separa, por sutil diferença, do Realismo. Esta fronteira difícil de perceber proponho que a tracemos pela forma de abordagem e principalmente pela ética explícita do Realismo. Enquanto o Realismo se concentra no mundo observável e na incorporação, como parte deste mundo, de todas as classes e tipos sociais, defendendo sua visão objetiva, o Naturalismo vai além desta proposta descritivista e neutra. Pretende explicar cientificamente o comportamento e ação humana, relacionando, de modo lógico, causa e efeito. Aceita a visão determinista dominante nas ciências da época. Para a arte naturalista inexistente o aleatório. Tudo se explica, o crime, como Lombroso o tentou mostrar, a obsessão amo-

rosa, o comportamento inquieto e o contemplativo. Taine justifica essa busca de explicação com sua assertiva famosa: “o vício e a virtude são produtos como o vitríolo e o açúcar”. O meio, a hereditariedade, as raças, plasmam o ser.

Em síntese, a diferença estaria em que o Realismo descreve para revelar e comover; o Naturalismo explica para nos ajudar a entender.

Na psicologia do Naturalismo vimos, pela primeira vez, o retrato honesto de mulheres que sucumbiam aos apelos do sexo, colocando em risco sua reputação e suas vidas, por força de impulsos que estavam acima de sua capacidade de reação. Eça as exibiu, Júlio Ribeiro as descreveu e sem dúvida tanto a sonhadora Bovary de Flaubert quanto a inteligente e nobre Ana Karenina de Tolstoi nada puderam fazer para escapar de suas respectivas tragédias.

A fronteira é difusa porque o racionalismo, no seu romance urbano, explora o mesmo ângulo. Da mesma forma que o Naturalismo, expõe a indiferença social e a maldade humana, o feio e o torto, o patológico e o brutal. Com pequena quase imperceptível diferença. Nele há um apelo subjacente para revisão de nossa ética, ao incliná-la para a visão disforme do social.

Nos escritores naturalistas esse apelo não é perceptível. O Naturalismo aceita a vida como ela é. Tende a buscar justificativas científicas, em termos de pressões impossíveis de conter. Bom exemplo é a herança difícil dos Rougon-Macquart. O que está implícito na saga dessa família é tratar-se de fato comum em todas as sociedades e épocas, explicável pela ciência, um problema que hoje em dia chamaríamos de “genético”. A revisão ética, no primeiro caso, o dos escritores realistas, seria possível e decisiva; no segundo inútil.

Devido a essa postura, o Realismo teve função social específica. Ao descrever a verdade observável ajudou no esforço de denúncia e de reforma, fazendo-nos sentir e sofrer com as vítimas da vida. No caso dos

naturalistas podemos até sofrer também, e muito, mas agora convencidos de nada ser possível fazer para alterar a sorte de suas personagens, vítimas de heranças difíceis, distúrbios orgânicos ou psicológicos, temperamentos cruéis e obstinados, ambientes sufocantes, tudo de acordo com a ciência da época e sua visão impositiva, determinista, do destino pessoal.

### ☞ CONCLUSÃO

Finalizo esta palestra e esta noite de convivência espiritual com as palavras de Shakespeare: "*In such a night as this, when the wind did gently kiss the trees.*" Pois esta foi uma noite para ser lembrada por mim. Balançou, ao suave vento do encanto literário, minha rotina de aridez nos estudos que realizo de modo sistemático.

Despeço-me reconhecendo este fato sociológico: a arte cria valores. Nela inspiro minha sociologia da vida e dou vida à minha sociologia de profissão.

"O que perdura é estabelecido pelos poetas" – já nos diz Hölderlin.

O que os realistas e naturalistas fizeram, em todos os tempos, foi a revelação dramática da vida. Criaram novos valores.

A falha do Realismo moderno e principalmente de sua seqüência literária, o Naturalismo, foi entender o homem como um feixe de sangue e nervos, de pulsões sexuais e heranças sem remissão, um organismo "natural".

Não parece correto, nem mesmo possível, interpretar o remorso, como o fez Zola em *Thérèse Raquin*, de forma fisiológica. O mundo dos valores, o moral e o psicológico são mistérios do espírito que escapam a interpretações lineares.

Stendhal nos parece mais correto ao descrever o desvario final e sem sentido lógico de seu Julien Sorel, um tipo por ele descrito como exem-

plo de cálculo para ascender socialmente. Contraditório, imprevisível, egoísta e amoroso, fatal e ameno, Julien Sorel representa o “homem total”. Não é possível captá-lo pela objetividade da ciência, mas pela subjetividade da arte. Não se explica logicamente seu impulso homicida relativamente a uma mulher que se perdera em seu passado, justamente ante um presente de realizações, no auge de sua glória.

Stendhal nos faz ver este homem indecifrável, “amplo demais”, cuja existência nos ensina a verdade do seu mistério. Por ser contraditório, é coerente.

A busca de sentido não se resume na tarefa de ampliar o conhecimento, e sim na procura honesta de orientação para a vida. Não está nos fatos acumulados, mas nos valores sublimados. Nenhuma ciência nos responde á angustia e muitas a aprofundam. Somos condenados a suportar, com dificuldade, o nosso próprio ser.

Foi este aspecto de nosso existir no mundo que escapou, por completo, aos realistas, principalmente aos naturalistas. Não somos apenas entes de razão, ou filhos de uma herança impossível de descartar. Estamos mais próximos de entes da vontade, filhos da sorte, da esperança, do amor e do sonho.

# *A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo*

☞ SERGIO PAULO ROUANET

**P**retendo abordar, nesta palestra, *O homem*, de Aluísio Azevedo. Começarei por um resumo, inevitavelmente mais longo do que seria necessário no caso de obras mais conhecidas do autor. Em seguida, tentarei examinar o livro do ponto de vista estritamente literário. Finalmente, explorarei a questão até agora não tematizada das semelhanças entre a descrição da histeria feminina, tal como ela aparece no romance, e a concepção freudiana de histeria, que só se tornaria conhecida anos depois.

A heroína é Madalena, ou Magdá, como era conhecida em família a filha do Conselheiro Pinto Marques. Morava com o pai e uma velha tia, Camila, numa casa em Botafogo. Magdá tivera um companheiro de infância, Fernando, que morava na mesma casa e passava por afilhado do Conselheiro. Fernando ajudava a menina em seus estudos, e com o tempo os dois se apaixonaram, decidindo que se casariam. Percebendo isso, o Conselheiro chama o rapaz, e confessa que ele era o fruto de uma relação adúltera que tivera com uma senhora já falecida. Conseqüen-

---

☞ Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 21/10/2003, encerrando o Ciclo *Realismo/Naturalismo*.

temente, Magdá era irmã de Fernando e o casamento era impossível. Fernando fica arrasado, mas atende ao pedido do pai de não dizer a verdade a Magdá. A moça não compreende a frieza do homem que ela considerava seu noivo. Depois de sucessivos adiamentos, ele confessa que não pretendia pedi-la em casamento, como haviam combinado antes, e que partiria breve para a Europa, sem saber quando voltaria. Magdá tem uma crise nervosa – a primeira de uma longa série. Diante dessa reação, Pinto Marques não vê outra alternativa senão contar a verdade à moça, que só então compreende a atitude de Fernando e parece perdoá-lo. Chega o médico, o Dr. Lobão, cirurgião eminente, mas grosseiro e truculento. Faz várias perguntas à moça, e entre outras coisas inconvenientes quer saber se ela tinha muitos namorados. Secamente, ela se recusa a responder. Lobão percebe que está no caminho certo. Diz ao pai, ao sair, que a moça precisava casar-se logo, sob pena de que seu estado nervoso degenerasse em histeria. Fernando viaja para a Europa, e Magdá comporta-se bem, sem crises nervosas, tanto na festa de despedida quanto no momento da partida. Mas depois de alguns meses, Magdá começa a emagrecer, perde o apetite, não suporta o barulho, passa mal com certos perfumes, tem medo de insetos e outros animais. O Dr. Lobão volta à sua tecla de sempre: era preciso casar a menina. O Conselheiro sabe disso, e não cessa de organizar bailes em sua residência, na esperança de encontrar um marido para a filha. Nisso chega a notícia da morte de Fernando, em Portugal. Magdá fica aterrada. É perseguida por terríveis pesadelos, em que o morto era o principal protagonista. Um dia vê um sapo no jardim, e é acometida por convulsões e dores no estômago. Cada vez mais brutal, o Dr. Lobão não tem mais meias palavras: ela precisava de coito, de homem! Dócil, o Conselheiro volta a dar bailes. Aparecem vários candidatos, mas nenhum agrada à doente. Ela parece interessar-se por um conde bem apessoado, mas uma noite, estando ela ao piano e o fidalgo virando-lhe a partitura, é acometida por um novo ataque. É que havia descoberto, a passear no colarinho do seu pretendente, um inseto da mesma cor do jaquetão com que ele se exibia

a cavalo. O quase noivado se desfaz. Desanimado, o Conselheiro leva a filha a passear na Europa. Mas seu estado não melhora. Um dia, no cemitério, visitando o túmulo de Abelardo e Heloísa, Magdá põe-se a dançar e a cantar, salta sobre sepulturas, e acaba prostrada no chão, ofegante, com a roupa em frangalhos. A visita a igrejas e mosteiros só faz dar nova direção à enfermidade da moça, a mania religiosa. Ela fala em entrar num convento. De volta ao Brasil, cai sob a influência da tia, Camila, beata que estimula por todos os meios o ardor místico da sobrinha, dando-lhe orações que a protegessem das tentações diabólicas e fazendo-a ler livros piedosos. Magdá devora a *Imitação de Cristo* e o *Cântico dos Cânticos*. Visita igrejas, dirigindo-se a Cristo com paixão de esposa. Proibida de sair, sobrevêm as convulsões, tem febre. É a febre histórica! diz o Dr. Lobão, ameaçador. Na esperança de que a mudança de ares faça bem a Magdá, o pai decide levá-la para a Tijuca, numa velha casa rodeada de árvores.

Na Tijuca, a doença segue seu curso. Magdá fica impertinente, queixando-se de todos. Tosse durante o dia e tem asma de noite. A velha Camila morre, enquanto Magdá, ao lado da agonizante, acometida por uma nova crise de coréia histórica, acompanha com os pés uma melodia que só ela ouve: um, dois, três... Tem uma nova criada, a portuguesa Justina, prestimosa e bem-humorada, que logo se torna indispensável. Agora a maior diversão de Magdá é olhar pela janela a pedreira em frente, admirando a força física dos trabalhadores, seus músculos tesos, seus corpos nus e suados. Um dia ela convence o pai a subir com ela à pedreira. Chegando ao alto, não tem forças para descer, mas é ajudada por um dos trabalhadores. Ela se deixa levar, esticando nervosamente os músculos num estremecimento de gozo, estreitando-se ao peito do rapaz, como se aquele calor de carne sã estivesse atirando uma esmola à fome do seu miserável sangue. Depois vem a reação: chegando à casa, tem um acesso de cólera contra o trabalhador, arranca suas roupas, enojada, sentindo em todo o seu corpo o mesmo cheiro de carne suada, o enjoativo bodum do moço da pedreira.

De noite, vem o primeiro sonho. Ela está na pedreira, começa a cair, mas um braço vigoroso lhe prende a cintura. É o rapaz da pedreira. Agora os dois estão caindo juntos, abraçados; de repente um violento sopro de vida lhe penetra as vísceras, e os dois se unem, em pleno vôo. Quando pousam no chão, aparece o Conselheiro, raivoso. Ele vira tudo, sabia que a moça estava desonrada, e expulsa-a de casa, por mais que ela quisesse defender-se, dizendo que a culpa não fora dela, e sim da sua carne, dos seus sentidos. Acordando, ela procura o pai, que na vida desperta continuava carinhoso como sempre, pronto a protegê-la contra o intruso que habitava dentro dela. Ela sai com o pai, e dá com o trabalhador da véspera, que viera buscar a gratificação prometida pelo Conselheiro. Magdá se perturba, e se abraça ao pai. A moça se retira, e o rapaz se despede, depois de receber o dinheiro. O leitor é informado de que ele se chama Luís, é português, e noivo da irmã de Justina, Rosinha.

De noite, Magdá tem um segundo sonho, continuação do sonho da véspera. Ela é levada pelo moço para o alto da pedreira, que agora é uma floresta exuberante. O moço diz que assumira o aspecto de um trabalhador rude para atraí-la por sua virilidade, evitando assim a mesma sorte dos pretendentes excessivamente refinados, que Magdá rejeitara outrora. Mas sua origem era nobilíssima, pertencia a uma nova raça humana, era o produto mais aperfeiçoado da evolução. Os dois amantes se possuem sobre a relva, numa cópula panteísta que é acompanhada pela natureza inteira, com as árvores contorcidas atirando-se umas às outras, rangendo os galhos, e o sol emprenhando a terra numa fornicação de luz. Magdá acorda, envergonhada com sua luxúria, ela, de princípios morais tão elevados, ela, filha de um Conselheiro do Império! Reza diante do crucifixo, para livrar-se da perseguição noturna, mas Cristo não a atende.

E vem o terceiro sonho, em que ela volta à floresta da véspera, passeia com o moço, come frutas colhidas por ele, e adormece, justamente no momento em que acordava na vida real. Ela está com um gosto de sangue na boca, estalando a língua com freqüência. Mas parece ani-



mada, e pede ao pai que a leve a passear na cidade. Vão ao Campo de Santana, cujas árvores parecem imitar as do sonho. A moça contempla uma escultura representando um homem que lutava com uma fera e impressiona-se com os músculos atléticos do homem.

Em seu próximo sonho, Magdá conta ao amante que fora ele que vira no Campo de Santana, sob os traços do lutador de bronze. O moço a leva a uma ilha, a Ilha do Segredo, que os dois alcançam depois de terem atravessado um rio, nus. Mas ela está fraca, e pede que o amante a fortifique. O rapaz pica o braço com um espinho, e oferece-lhe o sangue. Magdá revive, readquire suas cores, enquanto Luís ouve-lhe o estalar da língua e o hausto sôfrego de criança gulosa. A ilha, que os dois vêm do alto de uma montanha, é deslumbrante: são teus domínios, diz o moço, és a rainha deste reino. Há um aroma de magnólia em toda parte. Em sua felicidade, Magdá se esquece da advertência que lhe fizera o rapaz de não colher uma certa flor, porque se isso ocorresse ficariam na ilha para sempre. Colhida a flor, há um enorme estrondo, e o rio invade a ilha. Magdá perde os sentidos. E acorda com o pai ao lado, queixando-se de uma explosão na pedreira, que produzira o estampido ouvido por Magdá. Acordada, Magdá se enoja com o cheiro de magnólia, que só ela sentia, e com o gosto de sangue na boca. Seria Justina a responsável por essas sensações abomináveis? Não, Magdá é obrigada a convencer-se da inocência da criada. O que mais a incomodava era o último sonho, um sonho de nudez que feria o seu pudor de mulher honesta. Ela decide não dormir mais, e para resistir ao sono vai rezar diante do crucifixo. Pede a Cristo que a proteja dos seus desejos lascivos, que a acompanhe em seus sonhos, para que eles se tornem inocentes. Mas de repente percebe que não era Cristo que tinha diante de si, e sim o outro, o demônio. O sedutor diz que a procurara em vão no mundo que os dois habitavam, e pede que ela fique a seu lado, para sempre.

Na vida real, Magdá piora. Mata um casal de rolas, surpreendidas em flagrante delito de procriação. Quebra uma valiosa estatueta, representando um casal de adolescentes se beijando, e põe a culpa em Justina. Na

vida onírica, um escaler aporta à ilha em que Magdá e Luís tinham ficado confinados depois da explosão. Além dos marujos, há dois homens e algumas mulheres. Um dos homens é o Conselheiro, vestido de oficial de marinha. Ele diz que perdoa a filha e só lhe pede que ela oficialize sua união, casando-se com Luís. O outro homem é um morto, Fernando, seu irmão e seu primeiro amor. Uma das mulheres é Rosinha. Ela está de joelhos diante de Fernando, como Madalena aos pés do Ressuscitado. Mas Rosinha também é ela mesma, e como tal agride Magdá por ter-lhe roubado o noivo e por tê-lo enfraquecido, tirando-lhe o sangue, como um vampiro. Agora Magdá não distingue mais entre sonho e realidade. Fala de episódios ocorridos em sua vida onírica como se fossem reais. No sonho ela se torna mãe de um menino chamado Fernandinho e na vida real tem saudades do filho e ordena que Justina aqueça leite para a criança. Em uma de suas últimas visões, Magdá vai ao berço de Fernandinho, e pega-o no colo, enquanto o menino olha pela janela e grita para um vulto que passeava na mata: Papai! Era o Cristo, que logo se converte no moço da pedreira.

Quando isso, na vida real, Luís se casa com Rosinha. Magdá pede a Justina que traga os dois recém-casados a seu quarto. Ela lhes oferece vinho, no qual vertera estricnina, contida num xarope. O casal morre envenenado. Magdá vai sendo levada para a Casa de Detenção, e em seu delírio acha que o carro é um barco, e a rua um rio. Os policiais são tripulantes, que ela encarrega de remarem até a Ilha do Segredo. O barco é arrebatado por um turbilhão de vagas, mas Magdá é arremessada à praia. Está em sua Ilha, mas não encontra em casa nem Luís nem Fernandinho. Ela se lembra vagamente de ter visto o cadáver de Luís, em sua outra vida. Alucinada de dor, começa a espedaçar todos os móveis. Um homem enfia-lhe uma camisa de força. É posta numa jaula, enquanto o Dr. Lobão pragueja porque não pode carregar a louca no mesmo instante para sua casa de saúde, e o pai chora, por ter perdido definitivamente a filha.



Qual o valor literário de *O homem*? Depois de fazer os elogios de praxe a *O mulato*, a *Casa de pensão* e a *O cortiço*, praticamente todos os críticos e historiadores da literatura estão de acordo em menosprezar esse romance. Em sua *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero, passa uma descompostura em regra na heroína, acusando-a de ser cultora da meia ciência e dos estudos indigestos, e diz que falta ao livro invenção, o que, tratando-se de romance naturalista, significa “falta de observação direta, segura e pessoal” (p. 254). Em *Prosa de ficção*, Lúcia Miguel-Pereira diz que *O homem* está entre os “livros mais falsos que já se têm escrito” (p. 151). A *Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, considera que nesse livro Aluísio “falhou sensivelmente”, por ter empregado “seu mais decidido esforço para ajustar-se, numa linha ortodoxa, às diretrizes técnicas do Naturalismo” (vol. 2, p. 61). Para José Guilherme Merquior, a heroína é uma ninfomaníaca, simples marionete, um “irrealíssimo feixe de instintos” (p. 115). Outros historiadores silenciam sobre o livro, o que em si já é um julgamento. É o caso de José Veríssimo, em geral simpático a Aluísio Azevedo, de Ronald de Carvalho e de Alfredo Bosi, que não dedicam uma única linha ao romance. Criticado ou ignorado, *O homem* é objeto de um consenso negativo.

Uma leitura isenta mostra que esse menosprezo é injusto.

A crítica de Sílvio Romero no fundo se dirige menos ao romance que à educação livresca dada à pobre Magdá. Talvez tenha faltado realmente ao autor “observação direta, segura e pessoal” de casos de histeria, porque afinal um romancista brasileiro não tinha, como Zola, o recurso de observar, na Salpêtrière, as histéricas de Charcot, mas ele soube compensar essa desvantagem pelo estudo consciencioso do seu tema. Afinal, as informações de Zola sobre a hereditariedade, viga-mestra dos Rougon-Macquart, não vieram de observações pessoais e sim da leitura de um tratado do Dr. Prosper Lucas.

A observação de Lúcia Miguel-Pereira de que *O homem* é um livro “falso” deriva de um preconceito anti-naturalista, aplicado a um autor que nem sequer pode ser visto como um naturalista integral. É o mesmo

preconceito que levou Machado de Assis a considerar “falso” um livro como *O primo Basílio*, opinião que poucos partilhariam hoje em dia. Alegou-se que o livro de Eça fora salvo da “falsidade” pelos personagens secundários, como a criada Luísa e o Conselheiro Acácio, mas o mesmo se pode dizer dos personagens secundários de *O homem*, como a criada Justina. Esses aspectos positivos são destacados por Tito Lívio de Castro, e endossados por ninguém menos que o próprio Sílvio Romero, que em outra ocasião criticara o livro de Aluísio.

Os comentários contidos na obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho e os feitos por José Guilherme Merquior têm o defeito de levar demasiadamente a sério o “cientificismo” de Aluísio Azevedo. No *Homem*, o jargão científico é reduzido ao mínimo, e em geral é usado por um personagem caricato, o Dr. Lobão. Com suas numerosas seqüências oníricas, escritas num estilo que nada tem de científico, Aluísio se situa, aqui, entre o Romantismo de suas origens (*Uma lágrima de mulher*, de 1880) e o Simbolismo, que seria inaugurado pouco depois por Cruz e Sousa, com *Broquéis* (1893). Temos às vezes a impressão de estar lendo uma das novelas alucinatórias de Gérard de Nerval, mais que a de um discípulo de Zola. Aliás, mesmo quando Aluísio segue Zola, nem sempre é o Zola do *Roman expérimental*, e sim, muitas vezes, o etéreo autor do *Rêve*, ou o escritor simbolista da *Faute de l'abbé Mouret*, cuja descrição do amor de Serge e de Albine no meio da natureza luxuriante do Paradou deve ter inspirado a cena em que Magdá e Luís se amam na floresta tropical, rodeados de árvores em transe. Podemos ir mais longe, e perguntar-nos se Aluísio não estaria antecipando André Breton, com sua valorização surrealista do sonho e do inconsciente. Por todas essas infidelidades à estética naturalista, Aluísio criou uma heroína que não é uma marionete, como escreveu Merquior, ecoando uma expressão de Machado, que chamou de “títère” a Luísa do *Primo Basílio*. Não é um útero, não é um feixe de nervos, é uma figura dolorosamente humana. Magdá sofre como podia sofrer na antiguidade uma personagem perseguida pelas Fúrias, e o fato de estar sujeita a determinismos que não eram

conhecidos no tempo de Medéia não impede que ela fosse uma heroína trágica.

Mesmo considerado como romance naturalista, *O homem* tem o mérito da originalidade. Sem dúvida, a histeria feminina aparece em toda parte na obra de Zola. Na *Fortune des Rougon*, Adelaide, a fundadora da dinastia, é vítima de furores uterinos que vão lançá-la nos braços de Macquart. Em *Une page d'amour*, a pequena Jeanne é presa da terrível “nevrose cloro-anêmica” que aflige as mulheres púberes. Na *Conquête de Plassans*, Marthe mergulha na nevrose mística. Nana é uma histérica de luxo, reinando como uma sultana no grande lupanar em que se tinha transformado a França de Napoleão III. Mesmo fora do ciclo dos *Rougon-Macquart*, em *Fecundidade*, por exemplo, a histeria ronda as mulheres que se fizeram “castrar”, removendo o útero para poderem dedicar-se inteiramente ao prazer. Mas em todos esses exemplos, a histeria é um episódio, e não o centro da obra. Que eu saiba, *O homem* é o primeiro romance em que a histeria é o princípio, o meio e o fim. O desenvolvimento da narrativa acompanha o desenvolvimento da doença. Nisso Magdá é única. Tem descendentes, porque um ano depois seus passos seriam seguidos pela Lenita da *Carne*, de Júlio Ribeiro, mas não tem ancestrais.

É curioso: encontramos no *Homem* vários elementos que reapareceriam no *Cortiço*, publicado três anos depois. O trabalhador de pedreira Luís, português hercúleo e analfabeto, cobiçado por Magdá, é o protótipo de Jerônimo, também trabalhador de pedreira, também português, hercúleo e analfabeto, cujo casamento é desfeito pela sensualíssima Rita Baiana. A estalagem fronteira à casa do Conselheiro, na Tijuca, é parte de um cortiço, em que habitam Luís e sua família, exatamente como no romance de 1887, em que o sobrado do rico Miranda é limítrofe do cortiço de João Romão. A moça Pombinha, seduzida para o homossexualismo por uma *cocotte* francesa, tem as primeiras regras no meio de um sonho lúbrico em que ela imagina que uma borboleta vai pousar-se em seu sexo. Em seu sonho, ela diz coisas de dar inveja a

Magdá: “Vem! Vem!... pouso um instante em mim! Queima-me a carne no calor de tuas asas!” (p. 180).

Podemos dizer que o livro de 1887 seria uma espécie de ensaio geral do de 1890, em que o romancista, senhor de sua arte e tendo abandonado suas fantasias românticas e seus modelos cientificistas, teria chegado, enfim, à plenitude do seu talento de observador da vida e de criador de tipos? Talvez, mas podemos dizer também que os dois livros são o direito e o avesso um do outro, que *O homem* é um *Cortiço* sonhado, que *O cortiço* é um pesadelo vivido, que a doença de Magdá, filha da repressão, é a expressão da sexualidade burguesa, enquanto a lascívia de Pombinha, por sua desmedida, é a expressão da sexualidade proletária. São duas doentes, uma por falta e outra por excesso, tão contrastantes entre si quanto as histéricas de luxo que Freud recebia em sua clínica vienense contrastavam com as histéricas indigentes que Charcot exibía em seu hospital. Mais arguta que muitos críticos literários, Magdá pressente essa relação. Num dos seus delírios, ela vê a pedreira assumir o aspecto de um gigante ciclópico – é Luís. Mas a figura colossal do seu amado vai diminuindo, até voltar a ser montanha. Desfeita a névoa que recobria a pedreira, vai aparecendo toda uma paisagem de bairro popular, com sua animação mesquinha: “alvejavam curvas tortuosas, que se desfaziam em ruas e caminhos, e pontos negros que eram carroções de lixo, e outros menores e ligeiras que eram carrocinhas de pão... e homens... apregoando perus, frutas ou garrafas vazias; e lavadeiras com imensas trouxas de roupa na cabeça; e pretas e pretos carregando altos tabuleiros de verdura ou carne fresca. E ouviam-se vozes de gente... latir de cães... rodar de seges; um esfalfado zunzum de mundo gasto e enfermo, que acorda contra a vontade, inalteravelmente, como na véspera, para vegetar mais um dia de tédio, à espera da morte.” (pp. 213-214). É a paisagem do *Cortiço* e das ruas que rodeiam a estalagem de João Romão, com suas lavadeiras, suas carroças de lixo, suas seges, seus cães vadios. Sob os olhos de Magdá, a pedreira da Tijuca, aninhada numa floresta idílica, paraíso de classe alta, racha-se ao meio e revela a pedreira

de Botafogo, encravada num bairro popular: “Oh, que miséria, meu Deus!” diz Magdá, com asco.

Tudo isso não sugere que longe de ser um livro menor, *O homem* forma um díptico com *O cortiço*, e tem a mesma importância que ele?



Passemos agora à terceira parte da palestra, a questão da semelhança entre as idéias centrais do livro e as de Freud.

PRIMEIRO: Qual é, exatamente, a natureza da doença mental de Magdá? Freud distingue três grandes grupos de afecções psíquicas: as perversões, as psicoses e as neuroses, entre as quais a histeria. De certa forma, a doença de Magdá tem características dos três tipos. Ao matar o casal de rolas, prenúncio do crime que ela cometeria mais tarde contra os noivos, Magdá está demonstrando traços de uma perversão muito específica, o sadismo, que pode ser visto como regressão a um estágio primitivo de organização da libido, o sádico-anal ou o sádico-oral. Da psicose ela tem as alucinações (embora elas apareçam também em outras afecções, inclusive na própria histeria). Mas a enfermidade básica, à qual podem ou não associar-se características de outros distúrbios psíquicos, é de caráter neurótico: a histeria.

No entanto, é preciso distinguir de novo. Há dois tipos básicos de histeria: a de conversão, em que o conflito físico é simbolizado em sintomas corporais variados, como convulsões, paralisias, tosses, dores de estômago, etc., e a de angústia, cujo sintoma principal é a fobia. Os dois tipos se fundem em muitas das histéricas de Freud. Elas exibem sintomas de conversão, como tiques nervosos, contrações, paralisias motrizes, e fobias, como o horror a ratos, insetos, etc. A histeria de Magdá é dessa natureza mista. Vimos que ela ostenta numerosos sintomas físicos, como a coréia, o hábito de estalar a língua, tosse, dispnéia, e fenômenos alucinatórios, de natureza visual ou olfativa. Cada um desses sintomas pode ser encontrado nas doentes de Freud. O estalar da língua aparece na Frau Emmy von N. A tosse e a dispnéia aparecem em Dora. As alucinações

visuais aparecem na paciente de Breuer, Anna O, que via serpentes imaginárias, na Frau Emmy von N., que viu uma vez um carretel de lã transformar-se num camondongo, e em Frau Cecília M, que via seus dois médicos, Freud e Breuer, enforcados um ao lado do outro. As alucinações olfativas aparecem em Lucy R., que sentia permanentemente um cheiro de sobremesa queimada. Em geral esses sintomas simbolizam impulsos sexuais recalcados, e correspondem de perto à sintomatologia histérica de Magdá. Assim, a análise revelou que o estalar de língua da Frau Emmy von N. era a reprodução exata do ruído que certas aves fazem no momento da cópula, enquanto a dispnéia e a tosse de Dora simbolizavam, respectivamente, a respiração ofegante dos parceiros durante o sexo e uma fantasia de *fellatio*. Esse último exemplo nos permite conjecturar qual era a natureza do “sangue” que Magdá tirava do seu amado de sonho, recuperando com isso o vigor e a beleza, e que lhe dava uma sensação acre na boca, em sua vida desperta. Quanto à fobia, Magdá depois do primeiro trauma não podia ver sanguessugas, rãs, aranhas, o movimento vermicular de certos répteis e se de noite encontrava um gato, experimentava um choque elétrico (p. 49). Uma vez, depois da notícia da morte de Fernando, viu um sapo no jardim e teve uma crise de nervos, precisando ser carregada para o quarto (p. 54). É exatamente a zoofobia das histéricas de Freud. Frau Jenny von N, por exemplo, tinha medo de praticamente todos os animais, como insetos, ratos e gatos.

No entanto, sabemos que o caso de Magdá não era o de uma histeria típica, pois sua doença terminou na psicose. Ora, Freud estava perfeitamente consciente da relação entre a histeria e a psicose. No início, ele chegou a fundir as duas entidades clínicas, falando numa “psicose histérica”. A histeria é uma forma de defesa contra uma representação indesejável, mas quando a conversão é incompleta produz sensações mentais dolorosas, contra as quais a paciente procura defender-se através do delírio psicótico, que cria uma realidade alucinatoria, em que o desprazer é anulado. Foi exatamente o caso de Magdá, que mergulhou

na psicose, em que ela vivia num universo paralelo um grande amor e uma felicidade perfeita, depois do fracasso da histeria como forma de solucionar seu conflito psíquico.

SEGUNDO: Freud afirma a etiologia sexual, mas não orgânica, da histeria. Distancia-se, assim, da tradição que vem desde os gregos (*histera*, em grego, significa útero), segundo a qual a histeria era uma doença de origem uterina, que afetava o corpo em sua totalidade, por “sufocações da matriz.” Essa tradição persistiu até o século XIX, e Charcot foi um dos primeiros a defender a tese de que a histeria não resultava de uma lesão orgânica, mas tinha uma origem psicogênica, ou seja, era uma afecção psíquica – uma neurose. Demonstrava essa tese fabricando em suas doentes sintomas artificiais, pela hipnose, e removendo-os pelo mesmo método. Para Charcot, a origem da enfermidade era um trauma, que tinha ligação com o sistema genital. Freud tomou de Charcot a idéia do trauma, mas deu-lhe o sentido especial de um choque sofrido na infância, sob a forma de uma tentativa de sedução por parte de um adulto. Mais tarde, com o abandono da teoria da sedução, a teoria do trauma foi sendo relativizada, ao mesmo tempo que ganhou ascendência o conceito de conflito psíquico. A histeria resultava do recalque de uma representação socialmente inaceitável, em última instância de caráter sexual, e da conversão da libido liberada em inervações somáticas – os sintomas histéricos.

O livro de Aluísio Azevedo também defende, como Freud, a idéia de uma ligação íntima entre a histeria e a sexualidade. Em certos momentos, essa ligação é pensada em termos orgânicos – sua sede estaria no útero, como pensava a medicina grega. Em parte, é o que pensa o Dr. Lobão: “O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se não lho permitem, dana! Ora aí tem!” Mas logo em seguida acrescenta uma idéia desconcertantemente moderna, a que Freud só chegaria quase vinte anos depois: a de que a gênese da histeria estaria no conflito entre duas instâncias, uma que recalca, em nome da moralidade sexual vigente, e outra que é recalçada. A moça

precisava de coito, de homem, diz o brutamontes. Se não, viveria em “luta aberta consigo mesma... a luta da matéria que impõe e da vontade que resiste; a luta que se trava sempre que o corpo reclama com direito a satisfação de qualquer necessidade, e a razão opõe-se a isso, porque não quer ir de encontro a certos preceitos sociais”. A etiologia orgânica é afastada indiretamente quando Magdá já está na Tijuca. Os médicos lhe fazem uma “compressão do útero”, com resultados totalmente nulos, com o que Aluísio deixa claro que a verdadeira causa da doença estava alhures. A causa provocadora da histeria fora um trauma, a ruptura do noivado, que sacudiu a moça convulsivamente, “numa descarga de soluços que se tornavam progressivamente mais rápidos e mais fortes, à semelhança do ansioso arfar de uma locomotiva ao partir”. A esse trauma inicial somou-se um segundo, produzido pela morte de Fernando, que fez a moça ficar aterrada, com medo do escuro. Como observou o Dr. Lobão, Magdá “acabara de sofrer um formidável abalo com a morte de uma pessoa que ela estremecia muito... o que convém agora é evitar que essa impressão permaneça, que avulte e degenera em histeria”. Não é bem o trauma sexual postulado pela teoria freudiana, mas Freud não recusaria à perda de Fernando a condição de “agente provocador” da doença, mesmo que sua causa original fosse um trauma de outra natureza, situado num passado mais remoto. Afinal, a doença de boa parte das histéricas de Freud tinha sido deflagrada pela morte de um ente querido.

TERCEIRO: Os sonhos recorrentes de Magdá são partes integrantes do seu delírio. Para Freud, não haveria mistério nisso, porque os sonhos e as idéias delirantes provêm da mesma fonte, o material recalcado, e visam ao mesmo objetivo, a satisfação de um desejo, a correção de uma realidade insatisfatória. Para Freud, o sonho era uma forma normal de psicose, nisso concordando com Kant, para quem “o louco é um sonhador acordado”, e com Schopenhauer, que via no sonho uma breve demência e na demência um sonho prolongado. Mas em condições normais, o estado onírico e o de vigília não se comunicam, e o sujeito

acordado sabe a diferença entre ilusão e realidade. Esse vínculo com a realidade se mantém na histeria, e certamente eram dessa natureza os primeiros sonhos de Magdá, no início de sua moléstia. Eles podiam ser assustadores, como os de Frau Jenny von N., nos quais se manifestava sua zoofobia, e em parte os de Dora, graças aos quais Freud conseguiu interpretar a histeria de sua paciente, mas Magdá, acordada, sabia que eram sonhos. O material recalcado inconsciente contentava-se com eles, pois não era ainda suficientemente forte para irromper na vida desperta. Depois da experiência na pedreira, os sonhos foram se tornando cada vez mais explícitos, mas Magdá tinha ainda a capacidade de revoltar-se contra o suposto desregramento de sua vida noturna. Finalmente, na última fase de sua doença, a fronteira entre as duas esferas se extingue. A vida onírica se infiltra em sua vida desperta, como quando ela sente cheiro de magnólia no quarto, ou quando pede a Justina que aqueça o leite do seu filho fictício, ou quando imagina estar num barco, no final. A lógica do sonho se impõe na vida real. O assassinato de Luís e Rosinha é perfeitamente motivado, à luz dessa lógica, porque afinal ela se casara com o moço em sua vida de sonho, agora a única real, e portanto fora traída quando o rapaz se uniu a Rosinha. Como Magdá era a Rainha da Ilha do Segredo, a traição configurava um crime de lesa-majestade, para o qual a morte era a única pena possível.

Quanto aos sonhos em si, eles obedecem a todas as características isoladas por Freud. Estão evidentemente a serviço da realização de desejo, na medida em que ajudam Magdá a criar uma realidade mais bela. Em seu conteúdo manifesto, entram restos diurnos, como o episódio no Campo de Santana, em que ela viu um lutador de bronze, que o sonho transformou em Luís. Apesar do seu erotismo aberto, estão sujeitos ao recalque, o que obriga o trabalho do sonho a recorrer ao simbolismo. Assim, a cópula de Magdá e Luís, em pleno vôo, é inteiramente freudiana, porque o vôo representa o ato sexual. A cena em que Magdá se desnuda na frente de Luís parece aludir a um dos sonhos típicos descritos por Freud, o sonho de nudez. Esses sonhos são reminiscências de

infância e representam a reativação dos impulsos exibicionistas comuns a todas as crianças, que gostam de aparecer nuas diante dos outros. Mas enquanto as crianças não se envergonham de sua nudez, no adulto esses sonhos são em geral acompanhados de uma sensação de angústia, que denota a ação da censura. Foi a vergonha sentida por Magdá, durante o sonho e depois dele.

Há três homens nas diferentes seqüências oníricas, quase como na canção de roda, em que o primeiro era seu pai, o segundo seu irmão e o terceiro aquele a quem deu a sua mão. Como todo pai, o conselheiro é uma figura cindida, o pai punitivo do primeiro sonho, que rejeita a filha, e a figura carinhosa de outro sonho, que abençoa Magdá e aprova sua escolha. O irmão é Fernando, que o sonho ressuscita, e o amante é Luís, que o sonho exalta, transformando o pobre cavouqueiro num ser excelso: duas formas de realização de desejo. Ao mesmo tempo, as três figuras vão se interpenetrando. O pai é o mais antigo objeto de amor, e nisso é da mesma natureza que os dois outros amados, que por sua vez se fundem na imaginação de Magdá. Fernando é Luís, o que é simbolizado seja pelo nome de Fernandinho que Magdá dá ao filho de Luís, seja pelo fato de que tanto Fernando quanto Luís assumem, alternadamente, os traços de Cristo.

Enfim, o episódio final, em que os amantes ficam isolados na ilha porque Magdá colhe a flor proibida, representa a tomada de consciência por parte da moça de que agora a psicose não teria mais volta, e de que ela era responsável por isso, violando uma interdição, cuja natureza fica evidente no simbolismo da flor arrancada (defloração).

QUARTO: A mania mística de Magdá é quase um texto clínico sobre a psicopatologia da vida religiosa. Freud sempre viu na religião uma forma “normal” de neurose obsessiva, exprimindo a nostalgia de um pai onipotente. No início, em Botafogo, esse aspecto “normal” ainda prevalecia, porque não estava associado ao delírio, mas a carga erótica das orações já atingia os limites da pornografia. “Jesus... amado meu, esposo de minha alma”, rezava a moça, “protege-me contra mim mesma! Exconjura

o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma!.. Não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto já as línguas do inferno me lambendo as carnes do meu corpo e enfiando-se pelas minhas veias!.. Amado do meu coração, espero-te esta noite em meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até o fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro como a luz do teu divino espírito!”

Na Tijuca, o misticismo se agrava, porque Magdá vê o Cristo se desprendendo da cruz, ouve suas palavras e sente seu beijo. Cristo é evidentemente Luís, mas se Luís é Cristo, é um Cristo curiosamente edipiano, que elogia a beleza de Magdá comparando-a à de sua própria mãe, Maria Santíssima. Ocorre que o delírio religioso de Magdá não abrange só o Novo Testamento, mas também o Velho. Por isso, a fala do Cristo tem o aspecto de uma litania em homenagem a Maria, mas também o tom oriental do Cântico dos Cânticos. Com isso, Magdá se transforma em Maria, encarnação do amor divino, mas também em Sulamita, a noiva bem-amada. O homem do crucifixo tem agora três identidades; a de Cristo, a de Salomão e a de Luís. Logo surge uma quarta: é Fernando, o irmão morto, porque o fantasma se dirige a Magdá como “minha irmã, minha esposa, minha amada”. E eis que aparece uma quinta: é o Outro, o demônio. Ora, para Freud, o diabo representa o lado mau do pai, do mesmo modo que Deus representa seu lado positivo.

Se é assim, as figuras deflagradas pela crise religiosa servem para que Magdá passe a viver o sonho como se fosse a realidade, e a realidade como se fosse um sonho, pois quase todas essas identificações têm sua contrapartida na vida onírica: a polaridade Deus e o diabo, representada pela cisão entre o bom e o mau pai; Luís como o diabo, no episódio em que o moço da pedreira leva Magdá ao alto de uma montanha, para que ela possa contemplar seu reino, eco evidente do episódio evangélico da tentação de Cristo; Luís como Cristo, representado pela afirmação do rapaz de que descendia de uma estirpe exaltadíssima, como Cristo, filho de Deus, e pelo episódio em que o menino vê Cristo através da janela,

na verdade seu pai; Fernando como Cristo, representado no episódio em que Maria Madalena (Rosinha) se ajoelha aos pés do irmão morto de Magdá, o que dá à moça o benefício secundário de poder chamar a rival de prostituta. Por sua vez, Magdá é ao mesmo tempo Sulamita, a esposa mística, Maria Madalena, a pecadora que amou Cristo (Magdá é a contração de Madalena) e Maria, mãe do Menino-Jesus (Fernandinho), que ela depois acaba perdendo, como a Maria bíblica perde o verdadeiro Cristo.

Em suma, os pontos de cruzamento entre a concepção de histeria de Aluísio Azevedo e a de Freud incluem (1) a sintomatologia – os sintomas de Magdá são praticamente os mesmos que aparecem nos vários estudos de caso de Freud; (2) a etiologia – tanto Aluísio como Freud consideram a histeria uma doença ideogênica, e não orgânica, destacam o papel do trauma como agente provocador, e vêm nos sintomas a expressão de um conflito psíquico, criado pela oposição entre um impulso sexual e uma instância que representa a moralidade externa; (3) a natureza e o papel dos sonhos – os sonhos de Magdá são óbvias realizações de desejo, seu conteúdo é sempre sexual, seu simbolismo é o descrito por Freud, e a relação que eles mantêm com a doença de Magdá é a mesma que Freud postula para o vínculo entre o sonho e a histeria; e (4) a mania religiosa – a descrição dos êxtases místicos e das aparições diabólicas corresponde às explicações psicanalíticas mais ortodoxas.

Admitidas essas semelhanças, surge uma pergunta naturalíssima: como explicá-las? Uma influência direta de Freud está excluída, porque Aluísio não pode ter tido acesso aos artigos que Freud publicou em alemão nos anos oitenta, em revistas especializadas, e os *Estudos sobre a histeria*, de Freud e Breuer, só foram publicados em 1895, oito anos depois do lançamento de *O homem*. Resta a hipótese de uma influência indireta através de Charcot, o grande inspirador de Freud. Mas será que nosso romancista conhecia Charcot? Nada é menos certo. Para que essa hipótese tivesse alguma plausibilidade seria preciso que as obras principais de Charcot tivessem sido publicadas pelo menos de um a dois

anos antes de *O homem*. Ora, por uma curiosa coincidência, muitas obras que poderiam interessar Aluísio foram publicadas no mesmo ano de 1887 em que saiu o romance. As *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière* se estendem de 1872 a 1887. É no mesmo ano de 1887 que começam as *Leçons du mardi à la Salpêtrière*. E é de 1887 um dos livros que teriam sido mais úteis a Aluísio, *Les démoniaques dans l'art*. Nesse livro, Charcot estuda fenômenos de possessão e de misticismo mórbido e descreve uma nova variedade de histeria, a “demoníaca”, aquela em que a Inquisição via a presença do diabo no útero das mulheres. Ora, vimos que entre os sintomas de Magdá estão crises de delírio religioso, em que ela vê o diabo e entra em êxtase.

Sem dúvida, não era fisicamente impossível que Aluísio tivesse tido acesso a livros tão recentes, porque afinal as livrarias da Rua do Ouvidor estavam cheias das últimas novidades francesas, mas nesse caso poderíamos esperar que movido por um sentimento muito humano de vaidade Aluísio mencionasse Charcot em seu romance, para ostentar sua familiaridade com um saber recém-saído do forno, em Paris, e chegado ao Rio pelo último pacote do Havre. Por exemplo, teria sido normal que o rabugento Dr. Lobão tivesse citado o médico francês em suas conversas com o Conselheiro.

No entanto, Charcot não aparece no livro. Em vez dele, aparecem nas epígrafes dois personagens hoje quase desconhecidos, o Dr. P. Briquet, autor de um *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, e Guislain, autor de *Phrénopathies*. De Briquet, Aluísio cita a frase seguinte: “*Les passions et les affections morales tristes sont les seules qui prédisposent à l'hystérie.*” A citação de Guislain vai na mesma direção: “*L'aliénation est, à bien considérer, une douleur; le malheur est au fond du plus grand nombre des vésanies.*”

As citações são curiosas, porque apontam claramente para uma causa não-orgânica da histeria, para uma “infelicidade” que Freud reconhecia como intrínseca à histeria, quando dizia que sua terapia tinha como objetivo transformar a “desgraça histérica em miséria banal”. Nesse caso,

essas figuras misteriosas seriam “elos ausentes” entre Aluísio e o pensamento de Freud.

Sim, mas quem foram Briquet e Guislain? Eles não estão nem no Grand Larousse nem na Enciclopédia Britânica. Não figuram no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. No entanto, seus vestígios aparecem onde eles mais nos interessam, nas obras completas do próprio Freud. Guislain está na *Interpretação dos sonhos*, num capítulo sugestivo, porque tem a ver com algo de muito central para nosso romance, a relação entre as doenças mentais e os sonhos. Nessa passagem, Freud diz que J. Guislain havia descrito um caso em que “o sono era substituído por um estado de loucura intermitente”. Quanto a Briquet, encontrei uma referência a seu nome no relatório que Freud apresentou em 1886 à Faculdade de Medicina de Viena, depois de seu estágio em Paris. Briquet é incluído entre os antecessores de Charcot no hospital da Salpêtrière. Uma preciosa nota de pé de página nos informa que o Dr. Briquet vivera entre 1796 e 1881, e que seu *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1857) tinha inspirado decisivamente Charcot em sua concepção da histeria.

Os *missing links* que procurávamos estão achados. Se Aluísio se parece com Freud, é porque leu autores que também Freud havia lido, como Guislain e Briquet, e porque Briquet influenciou Charcot, que por sua vez influenciou Freud.

Mas tudo isso tem um aspecto suspeitamente reducionista. Uma obra pode se inspirar em muitas fontes, mas não se confunde com elas. Resta sempre uma parte irreduzível de invenção pessoal, e, dada a estatura intelectual de Aluísio Azevedo, tenho a impressão de que sua concepção de histeria deve muito à sua própria fantasia criadora. É justamente esse o privilégio da literatura, segundo Freud. Observando seus próprios processos mentais, muitos escritores anteciparam verdades sobre o psiquismo humano que a psicanálise só confirmaria muito depois. Uma novela como a *Gradiva*, de Jensen, descreve um caso psicopatológico, desde sua gênese até sua cura, com uma exatidão médica que não

poderia ser excedida por nenhum psicanalista. Sem deixar de ser literatura, e exatamente por ser *literatura*, *Grádiva* é também um verdadeiro protocolo clínico. Seria *O homem* da mesma natureza que a *Grádiva*?

Só poderemos tirar essa questão inteiramente a limpo depois que tivermos localizado as fontes científicas de Aluísio Azevedo, tanto as duas que ele indicou expressamente como outras que não conhecemos ainda. Mas qualquer que seja o resultado dessa consulta, é tempo de retirar *O homem* do limbo a que até agora ele foi relegado pela crítica e pela história da literatura, colocando-o no lugar que ele legitimamente tem direito de ocupar, ao lado de *O mulato*, da *Casa de pensão*, do *Coruja* e de *O cortiço*.



COMPOSTO EM MONOTYPE CENTAUR 11/15 PT; NOTAS, 9/12 PT

markgraph

Rua Aguiar Moreira, 386 - Bonsucesso  
Tel.: (21) 3868-5802 Fax: (21) 270-9656  
e-mail: [markgraph@domain.com.br](mailto:markgraph@domain.com.br)  
Rio de Janeiro - RJ

“Qual a razão do paralelismo entre nossa época e a época do Barroco? [...] a queda do socialismo real, a selvageria das guerras inter-étnicas do final do século e a emergência de uma dupla barbárie, a terrorista e a americana, fizeram-nos viver o fim de todas essas ilusões, num estado de espírito que não deixa de ter semelhanças com a grande melancolia que se abateu sobre a Europa no período pós-renascentista. O resultado é a cultura de hoje, que como a do Barroco associa fé e dúvida, a esperança de construir um mundo humano e a suspeita de que a salvação não é desse mundo.”

SERGIO PAULO ROUANET

“Somos, o Brasil, um projeto do Contra-Renascimento, em flagrante oposição aos Estados Unidos, única nação do mundo que nasce burguesa e, até hoje, permanece burguesa, portanto um projeto do Renascimento, da Reforma, do salto para o capitalismo.” ILDÁSIO TAVARES

“Gregório de Matos foi um poeta elípticamente dramático, encarnando de modo exemplar a tendência teatral – encenatória, ilusionista – da própria cultura barroca.” ADRIANO ESPÍNOLA

“...citamos Domício Proença Filho, na apresentação de *A poesia dos inconfidentes* – único livro que reúne a poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto em edição crítica e comentada: ‘Senhores do verbo naquele amanhecer da pátria, eles fizeram História e fizeram Poesia. Por uma e por outra, immortalizaram-se’.” LETÍCIA MALARD

“Silva Alvarenga é o único injustiçado dos poetas árcades.” PEDRO LYRA

“Falar do Romantismo é basicamente, para nós, falar de um momento inaugural e de um momento de demarcação fundamental na história da cultura brasileira.”

EDUARDO PORTELLA

“...a literatura romântica começa por negar a imitação de modelos, a idéia de mimesis, as unidades de ação, tempo e lugar, a estrita e geométrica divisão entre gêneros, para tentar florescer desimpedida.” LEONARDO FRÓES

“...na busca das origens, a busca seduz mais do que o encontro.”

ANTONIO CARLOS SECCHIN

“...o intercâmbio dialógico da poesia e da filosofia no Romantismo alemão vinculado à escola de Jena constitui o fundamento da tradição revolucionária da lírica moderna, que se caracteriza pela interpenetração dinâmica da inspiração e da reflexão, do envolvimento emocional e do distanciamento crítico, do vigor da paixão e do rigor da razão.” RONALDE DE MELO E SOUZA

“O realismo é um dos movimentos mais indefinidos da história literária. [...] começa a construir pontes entre os prolongamentos românticos e os primeiros acenos modernistas.” EDUARDO PORTELLA

“Muito já se analisou a indefinição de fronteiras estilísticas / literárias entre Realismo e Naturalismo, para mostrar que, sendo ambos originários de uma só fonte (o novo e complexo pensamento positivista / evolucionista que se impôs no século XIX), diferem apenas em aspectos circunstanciais.” NELLY NOVAES COELHO

“Como habitar de novo este enorme lugar-comum, o realismo na obra de Machado de Assis? [...] Vou escolher, como guia seguro, precisamente Raymundo Faoro, que nos ensinou a situar as tramas e as personagens de Machado no quadro social brasileiro do Segundo Império e do começo da era republicana.” ALFREDO BOSI

ISBN 85-7440-082-3

