

São Paulo versus Alexandre IV (Memória Apresentada ao 2.º Congresso Brasileiro de Geografia). *Diário de Pernambuco*, 26 de julho de 1910.

São Paulo versus Alexandre IV. Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*, 1910. 23 p. (2.º Congresso Brasileiro de Geografia).

“Ideal Social”. *Diário de Pernambuco*, 29 de julho de 1910.

Flora e Fauna Brasileira. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 2(3) janeiro, 1911.

A Propósito dos Platirrínios Brasileiros. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 2(4) abril, 1911.

Clima Brasileiro. Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*, 1911, 22 p. (3.º Congresso Brasileiro de Geografia).

Brasil, a Terra e o Homem. Recife, *O Tempo*, 1913, 206 p.

Uma fase da poesia de Jorge de Lima

JOEL PONTES

É comum, entre escritores brasileiros, falar-se de regionalismos particulares como se fossem o próprio Regionalismo. Nem sempre nos damos conta de que as regiões diferem, e chegam a diferir profundamente e, como as regiões, os homens. É certo que na literatura o Regionalismo tem características unificadoras de ordem técnica, ora mais, ora menos acentuadas, segundo os grupos de escritores conviventes em uma ou outra parte do país. Estas acentuações é que os distinguem e fazem o regionalismo do Nordeste diferente de outro: do gaúcho ou do da Amazônia, por exemplo. As coincidências que descobrimos entre Jorge de Lima e Mário de Andrade significaram lastro comum do Regionalismo Modernista, enquanto as singularidades de cada um marcarão regionalismos: o nordestino e o paulista. Outras singularidades, ainda, serão as determinativas da personalidade, numa espécie de concentração de círculos e libertação do poeta.

O regionalismo de que trataremos é o nordestino, em cujo limite moveu-se Jorge de Lima, por conjugação de deliberação próprias e influências alheias. Desejar, e exibir, ligação com a terra parece ter sido a posição de partida dos regionalistas. Mesmo que circunstâncias de nascimento e formação os afastassem da terra de origem, conduzindo-os para o cosmopolitismo dos maiores centros urbanos, desejavam recriar o mundo rural, quase sempre cenário da infância. Por este lado, surpreendemos o caráter memorialista do nordestino. Decerto não de todo imunes a vozes do passado, prestigiosas vozes na doutrina ou admiradas na literatura, estes regionalistas viram-se apoiados pela história antiga ou recente, balizada de exemplos de altivez nativista. Muitos orgulhavam-se do nome de família no rol dos heróis da luta contra holandeses ou revoluções liberais.

Falhando a ascendência ilustrada pela guerra, haveria, pelo menos, a de sangue, a de grandeza econômica ou a de discipularidade, mas houve casos em que foi possível juntar tudo isto: um avoengo de Guararapes, outro de 1817 citado por Muniz Barreto, o avô barão-senhor-de-engenho, o pai, já republicano, colega de Sílvio Romero, Castro Alves, ou Franklin Távora, o filho leitor de todos estes e Euclides da Cunha.

Aristocratas, ou aproximados da aristocracia no comportamento social, oscilavam pendularmente, como o próprio Castro Alves e abolicionistas em geral, fazendo-se, ao menos em literatura, irmãos dos negros, dos ofendidos e humilhados. A figura do bom senhor (o avô, o pai) termina por prevalecer ante a do senhor cruel (parente afastado ou estranho à família) assim como a mãe preta ou o ex-escravo doméstico eram ornados de boas qualidades, ficando as más para os negros distantes. O sentimento de solidariedade vai se esvaindo à medida em que abrange um mais vasto círculo, como se o regionalismo nordestino, muito circunscrito à memória, precisasse romper suas limitações, mais cedo ou mais tarde, para alcançar grandes ideais humanos.

Isto, dito sob visão panorâmica, talvez ajude na compreensão da poesia regionalista de Jorge de Lima. Poesia que evoluirá depois, como se sabe, em complexidade e riquezas espiritual e técnica.

Os polos principais parecem dispostos, segundo as limitações calculadas para este breve estudo. De Jorge de Lima, cuja complexidade de expressão artística abrange a pintura, a ficção em prosa, o ensaísmo, etc. só nos fixaremos na poesia. Mesmo assim, uma fase exclusiva nos interessa: a regionalista. Com isto situamo-nos perante dois dos mais vibrantes estudiosos de sua poesia: Luiz Santa Cruz e Murilo Mendes. O primeiro, pela importância extraordinária que atribui à palavra-chave *infância*, autoriza uma breve sondagem como a que aqui se faz, de interpretação parcial, ao escrever com a autoridade de companheiro e amigo íntimo do poeta, durante anos e anos: “não há um só poema ou um só personagem dele que, se não tenha raí-

zes profundas infantis, não tenha, por mais estilizado embora, traços indeléveis da sua própria ‘pura aurora da vida’. Se assim é, a ambiência humana em que essa infância se desenvolveu importa fundamentalmente. É o que acreditamos, sem deixar de pôr à disposição do leitor um argumento de completo antagonismo, expresso por Murilo Mendes na “Folha de São Paulo” de 15.3.1947 e transcrito pelo próprio Luiz Santa Cruz. Diz Murilo Mendes: “Jorge de Lima liquidou — espero que para sempre — com todo o regionalismo, tornando-se absurdo interpretá-lo em função do Nordeste. É agora o homem católico, o sacralizador da matéria do mundo, o vidente que antecipa o estado de justiça e de pureza a que a humanidade voltará um dia”... etc. Aqui, Murilo Mendes rejeita, sem procuração, toda uma fase da poesia de Jorge de Lima que se estendeu por 20 anos, e que em nada diminuiu o católico que foi até cerca de 1911, quando ainda hesitava entre o Seminário e a Faculdade de Medicina. Foi nessa Faculdade, e na Bahia, que teve a fé ressuscitada pelas alturas de 1914. É o que diz repetidas vezes no poema “Bahia de Todos os Santos”: que aos 17 anos seus professores retóricos, e médicos literatos (Afrânio Peixoto seria um deles? — me pergunto) injetaram-lhe “a ampola de água suja / de doutrinas sem fé”. A Bahia ensinou-lhe a crer, descrever e crer de novo:

“Tu és católica, tu és a fé, tu és a âncora do Nordeste, tu és a sempre nova”; etc. (69)

Se é isto a Bahia e se Murilo Mendes dá ao catolicismo do poeta uma ação tão decisiva em sua poesia, parece contraditório desdenhar da interpretação via Nordeste, via infância, via regionalismo.

Insisto em examinar essa fase, que considero de grande valor para a compreensão de sua poesia total, por ter sido fruto da escolha de um espírito já maduro e a passagem entre o parnasianismo inicial e as proposições da restauração da poesia em Cristo e onirismo das últimas obras. Também considero a poesia o centro de sua criação artística global, não só porque durante a vida inteira escreveu poemas, como também porque,

nas demais experiências com as artes, retrabalhou idéias que descobrira antes na poesia e que lhe pareceram merecer mais de um tratamento. Em poucas palavras: as diferentes versões de um poema, que João Cabral de Melo Neto, e outros menores, costumavam fazer, Jorge de Lima realizava entre poema e quadro, poema e romance e ainda, de outra maneira, entre poema e poema. José Fernando Carneiro, em *Apresentação de Jorge de Lima* assinala “o caráter onírico dos seus *Sonetos*, nos quais os mesmos temas se repetem e o mesmo sonho é sonhado duas ou três vezes, com pequenas variações. Muitas imagens desses sonhos são de novo lembradas em *Invenção de Orfeu*”.

Seu regionalismo pode ser situado, mais ou menos, entre 1927, ano dos *Poemas* e 1947, quando publicou os *Poemas Negros*. Dizer e repetir que estas datas são aproximadas é necessário, por mais que se saiba serem as fases de um poeta quase de impossível delimitação, de tal sorte vão se instalando aos poucos, ou desaparecendo. Ademais, temos as datas de publicações de livros mas não as dos poemas isolados. E temos, entre as datas-limites duas coleções de poesias: “Tempo e Eternidade” e “A Túnica Inconsútil”. O que parece brusca rutura, entre os *XIV Alexandrinos* e *Poemas*, talvez não o seja tanto, se buscarmos a explicação fora da literatura; na vida literária de Maceió, onde Jorge de Lima residia.

Com ele estão José Lins do Rego (que seria seu posfaciador), Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda e Valdemar Cavalcanti; bem junto, no Recife, Sílvio Rabelo, Olívio Montenegro, Odilon Nestor, Gilberto Freyre, que seria seu prefaciador. Nenhum destes nomes repercute ainda nos grandes centros literários do país, mas todos estão atentos às rebeldias dos jovens escritores da Semana de Arte Moderna e alguns, Jorge de Lima entre eles, sentem a sedução de escandalizar a província com uma dicção nova, ligada ao movimento de São Paulo como eco solidário, embora não desligada do pensamento dominante no Nordeste, que valorizava mais a tradição do que o dinamismo do progresso material. Jorge de Lima largou uma visão da arte por outra: o que lhe parecia moderno em um tempo não lhe pareceu mais pelas alturas de 1927. Depois, tam-

bém isto lhe parecerá ultrapassado e assim será seu roteiro até o fim, permanentemente marcado pela coragem de queimar barcos e pela atração das conquistas. Nisto convém voltar a Luiz Santa Cruz:

“Tão participante foi a obra de Jorge de Lima que os seus críticos apressados acusaram-no mesmo de oportunista demais, ou versátil por simples espírito de imitação, quando, na verdade, a versatilidade era do nosso povo em formação, de uma nação a aculturar-se a olhos vistos e o poeta, tão bem plantado em sua terra e em sua História, não poderia jamais, sem traição e sem fuga, ao menos, estética, negar-se a emprestar a sua voz a todas aquelas vozes gritando em torno dele”. (Santa Cruz, L. — Jorge de Lima poesia. Rio, Agir, 1963).

O parnasianismo e a província foram suas fidelidades até os *XIV Alexandrinos*. Parece ter vencido a timidez muito aos poucos, desligando-se progressivamente, primeiro da poética constringente, depois da própria terra, ao ver-se obrigado a mudar-se para o Rio. Primeiro, editando tiragens limitadíssimas (como Manuel Bandeira) de circulação, pode-se dizer, entre amigos, e só depois partindo para o grande público. Primeiro, fixado ao nordestino depois ao desespero de homem.

Meticulosa busca permite descobrirmos anúncios da futura defeção do jovem parnasiano: comparações, imagens e palavras indignas de quem foi proclamado “príncipe dos poetas alagoanos” por sua fidelidade ao Parnaso. Em 1916 iniciava um soneto dizendo:

“Como se nasce plátano ou carvalho
Eu nasci mangue no meu pátrio solo”.
e rima esta palavra com “atolo”. (5)

Aos 10 anos de idade versificava o orgulho pela terra, o sobrado da família, a piedade pelos pobres, a igreja e o religiosismo popular. Nada disto chegaria a chocar o parnasianismo brasileiro, tão pouco parnasiano, e tão brasileiro, em poeta nor-

destino com certeza de admiração do menino Jorge: Olegário Mariano. Após a publicação dos *XIV Alexandrinos*, o grande obstáculo seria romper com a forma consagrada, como o título de “príncipe dos poetas” e admiradores provincianos. A publicação dos *Poemas* “destruiu de maneira suicida sua reputação”, diz Otto Maria Carpeaux, mas toda aquela temática da infância, que pouco aparece na juventude, volta ao poeta, em 1927, agora sem reputação nos meios acadêmicos, mas iniciando sua jornada mais corajosa, com os amigos de Maceió e do Recife. Abre-se a fase regionalista com o menino impossível, Pai João, Lampião, Floriano e Padre Cícero, muito mais humanos do que o tipo do acendedor de lampiões do soneto que o celebrizara; nada filosofantes — por assim dizer, domésticos; nada posados na perfeição à Raimundo Correia — antes experimentados pela primeira vez — pois mais tarde voltarão — à maneira de Jorge de Lima. Ou, para melhor dizer, do Jorge de Lima que ele era então, à procura de quebrar decassílabos para encontrar seus ritmos próprios, fugir à rima para dizer como o povo, encontrar na vida nordestina as sagas, heróis e sentimentos que até então encontrara mais na leitura. Um poeta que responde às solicitações do momento e — o que é importante — nisto sente-se bem e produz melhor.

O rompimento não chega a ser tão violento como o suicídio. É mais uma transformação. O poeta ganhou público diferente — o dos jovens intelectuais que o cercavam — e libertou algumas de suas muitas possibilidades, como tornará a fazer no futuro.

Não queremos dizer, com isto, que qualquer fase seja a negação da anterior. É sucessão lógica e aprimorada. Nessa poesia modernista e regionalista podemos descobrir cuidados parnasianos e utilização de um fundo comum de percepções e imagens que o aproxima de Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Deste nos lembramos quando Jorge de Lima quase escreve o mesmo verso que está em *Pasárgada*:

“As moscas fazem uma manifestação de apreço aos
pobrezinhos” (87)

e também quando repete o sentido de “Os Sapos”, que é de 1918, dizendo de si mesmo ser

“o macaco mais triste dos macacos brasileiros”. (103)

Quanto a Mário de Andrade, as lembranças do Cabo Machado aparecem em “Retreta do 20”; “Ladeira do Gamboa” tem coisas de rua paulistana (como poesia, é claro) e ainda encontramos reminiscências em diversos lugares, como ao falar em

... “todos os bemóis de minha alma lírica” (85).

Isto não é mais do que a resposta do Nordeste à modernidade mais espetacular do eixo Rio-São Paulo. Também Jorge de Lima tentará o romance, a poesia chamada negra para a qual, aliás, foi mais bem dotada do que Mário e Raul Bopp, e a de integração americana, como Ronald de Carvalho e Augusto Frederico Schmidt, considerada a América o conjunto de formação ibérica embora, pelo ritmo, vez por outra, se aproximasse de Walt Whitman, como quase todos os cantores de cidades brasileiras da poesia do tempo. Aliás, esses pontos de contactos dos modernistas foram lembrados por Carlos Dante de Moraes em *Três Fases da Poesia*: “a atmosfera moral e estética propiciada por aquele movimento, foi-lhe sumamente fecunda e estimulante. Não que ele se nos apresente, nesta fase, como um poeta totalmente original. A “intenção” brasileira que impelia esses poetas, numa vasta colheita de matéria-prima através da nacionalidade, criou atitudes, modos de ver e expressões que se generalizaram. Houve influências mútuas que se propagaram espontaneamente, modulações comuns ante um problema artístico que a eles se oferecia mais ou menos idêntico, sem abafar-lhes o surto da personalidade. É assim que, a certos trechos, nos poemas nordestinos de Jorge de Lima, nós deparamos reminiscências e sugestões de outros corifeus do modernismo, sem falar de outras mais remotas, como as de Antônio Nobre por exemplo”.

Seu regionalismo modernista começa antropofágico e religioso ao contacto com a Bahia:

“tu, como toda mulher, tens os lugares sombrios mais
gostosos”

e, num processo muito seu, enumera, fornecendo farta alimentação aos críticos chegados à psicanálise:

“Baixa do Sapateiro!
Beco do guindaste dos Padres!
Barroquinha!
Tabuão!” (68)

O antropomorfismo das coisas e a coisificação do homem caminharão passo a passo por muito tempo. Vem da fase parnasiana, como um argumento a mais da inter fusão das fases. Em 1916 já escrevera, no soneto “Mangue”, ainda mais freudianamente, ou propositalmente:

“Para meu gozo, quero ser raiz,
Ser galho tosco, distribuir sementes,
Conquistar solo para o meu país”. (5)

Nesse antropomorfismo o Rio do Peixe lambe. Eis um verbo que se vai repetir sempre, com verdadeira obsessão, sempre ligado ao corpo feminino. Estranho sensualismo este, que atinge até uma santa, inventada pelo poeta. O rio que lambe a santa, de purificado em Jordão, sataniza-se:

Rio do Peixe — Rio Jordão
que lavaste Santa Dica,
que lambeste Santa Dica...
Rio do Peixe?
— não.
— Rio do Cão. (128)

Outro rio lambe a Serra da Barriga, de perfil a lembrar corpo de mulher:

Serra da Barriga, buchuda, redonda,
do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!
Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu! (148)

E os lábios de Celidônia, a linda muleca ioruba? Que feitiços possuíam para fazer o menino Jorge flutuar?

“Teus lábios roxos me bubuiando” (241)

Em outra ocasião, no poema ainda hoje moderno por seu despojamento e repetições internacionais — “O Nadador”, que logo veremos mais devagar — o corpo é masculino e o rio que o lambe é representado pela palavra água. Há um movimento frenético nessa água, tão rico de sugestões de gozo e morte que melhor será citá-lo que comentá-lo:

“A água te lambe, a água te abraça
a água te leva, a água te mata.
Nada, nadador!” (206)

No antropomorfismo sensual, temos ainda o verbo comer:

Iaiá me coma
Sou quim-bom-bô! (150)

— e o desfile de substantivos e verbos do poema, em si mesmo pagão, “Inverno”, cujo ritmo sincopado acentua o sensualismo:

Chegou o inverno!
Covas bem fundas
pra enterrar cana;
cana caiana e flor de Cuba!
Terra tão mole
Que as enxadas
Nela se afundam
com olho e tudo! (155)

Outra constante é o ingá. A vagem que se abre para mostrar o fruto macio. Na “Madorna de Iaiá”, a jovem é a polpa e a rede é a casca:

Iaiá ferra no sono
prende a cabeça
abre-se a rede,
como um ingá. (158)

Tudo isto será integração paisagem-povo-poeta numa fase de comunhão. O povo nordestino não era só igrejas, ladainhas, promessas. Na sua diversificação humana cabia muito mais coisas, contemporâneas e históricas, que Jorge de Lima redescobria num frenesi deslumbrado. Não foi o que aconteceu também a José Lins do Rego, confessadamente, sob a influência de Gilberto Freyre? Tudo quanto o europeísmo do Parnaso havia sufocado brotava novo e indisciplinado. A liberdade, conquistada nos *Poemas*, gira tonta como o galo rosa-dos-ventos da Igreja dos Martírios, de Maceió, encanto do poeta quando menino. Suas reviravoltas captam doidos e epiléticos (águas e ventos sempre são doidos) o Sertão, a cachoeira de Paulo Afonso, o rio São Francisco misturado com o próprio Santo que lhe deu o nome, sendo Delmiro Gouveia um mestiço inspirado pelo Santo para obrar o milagre da multiplicação. A rosa gira e não cessa, das plantas (a terminar com a cana dos bêbedos tristes, que provoca "alegria cor de brasa") à estrada de ferro inglesa e lembranças da escravidão. Se há poemas de sensualismo pagão, lidos em conjunto os desta fase inserem-se no amor ao próximo, que dá ao regionalismo de Jorge de Lima um caráter absolutamente próprio. O conjunto é cristão e brasileiro, como notou Roger Bastide: "sua conversão foi feita em várias etapas, e a primeira destas é a do regionalismo". (*Poetas do Brasil*, São Paulo, Editora Guaíra, Limitada, s. d.).

Em consequência, o personagem homem vai, aos poucos, se apropriando dos pequenos espaços que cabiam à paisagem e passando de indivíduo a povo. Jorge de Lima começa a alcançar valores coletivos. Sua religiosidade leva-o a se aproximar do candomblé — terreno de encontro África-Brasil, em povo e fé.

Um dos veículos dessa aproximação é, também, a linguagem. A fé nada tem com o Modernismo, mas a deliberada pro-

cura do estilo coloquial é conquista literária das máis férteis para o desenvolvimento da expressão brasileira, e foi levada pelo regionalismo dos *Poemas Negros* a extremos de exagero que não tentaremos defender. Não começou assim, porém. Boquinha da noite, tacos de pau, sabugos de milho dão o toque de magia ao "Mundo do menino impossível" que termina o dia dormindo ao canto do

Chô! Chô! Pavão!

Nem a lembrança dos jograis falta ao poema, que assim termina, em música. Dos restos de jograis esmolambados que erravam pelos antigos engenhos contando estórias e entoando cantigas. Jograis ex-escravismo pouco a pouco substituídos por outros, mistos de trovadores e jograis, os cantadores. Todos falando e cantando o que Bandeira chamou a língua certa do povo.

É nessa língua que o poeta Jorge de Lima vai descobrir seus melhores efeitos sonoros, na plethora de aliteração e onomatopéia. Como em outros modernistas o poema toma caráter multialogado, servindo as falas como repouso nas sequências de fonemas consonantais idênticos. Este recurso, além de aproveitar a inventiva do povo é um convite à declamação, arte infelizmente levada ao desuso, pelo ridículo a que ficou exposta na boca de falsos artistas. Arte tradicional e popular que o salão burguês abastardou e poetas de vanguarda — que, aliás, não alcançam o povo — procuram tornar impossível. Jorge de Lima regionalista é declamável e mais do que isto: oferece ao *diseur* possibilidades até histriônicas de ser protagonista, deuteragonista e coro ao mesmo tempo, como em "G. W. B. R." ou "Noite de São João", poemas em que os processos populares vêem-se autorizados, como em Antônio Nobre, pela posição do poeta — dentro do poema como um autobiógrafo — e distribuição de versos à maneira de narração, descrição e diálogo. Em qualquer destas posições, cobre-se de motivos para o abuso — tão popular e brasileiro — do diminutivo e chega a exigir, pela oralidade do verso, a dicção nordestina (sem o que o poema perde muito de sua verdade) como se o houvesse concebido

falando, e falando com o dengo próprio de que a língua portuguesa se impregnou nos engenhos de açúcar:

— Dê cá que eu chupo seu dedo
e você fica bonzinho!
E zás-traz chupam o dedinho
queimadinho do Zezinho! (84)

Esta prospecção do poeta nas cenas de sua infância amplia-se em gosto especial pelo passado, que é o traço de união entre sua filiação aos Modernismos de São Paulo e nordestino. Enquanto aquele via o aspecto pitoresco do passado, este o observava, buscando explicações para o presente, num clima de respeito e adaptação de soluções. Há nos paulistas o culto do progresso e nos nordestinos resistência, se o progresso atenta contra a origem e formação do povo. Jorge de Lima é, nisto, fiel ao Nordeste. Os mesmos lamentos que mais tarde seriam fechados de romances de José Lins do Rego, nele já se encontravam e, antes dele, em outros escritores que não eram poetas nem romancistas. Mas é ele quem dá voz, pela primeira vez, na poesia moderna, ao engenho de fogo morto, enquanto, ao lado, vibram as orgulhosas turbinas da Usina Leão. São Paulo cantaria a Usina, o Nordeste resistiu sentimentalmente. O poema "Banguê" combina tantos elementos dessa resistência que ostenta toda uma gama de caráter ontológico: ali temos o saudosismo, a busca do tempo perdido na fixação da paisagem física e tipos humanos condenados ao desaparecimento, o antiamericanismo, as velhas canções de trabalho, os pregões de feira, a incelença e até a enumeração de onomásticos e toponímicos frequentes nos engenhos: Dondon, Tetê, Bembem, Donana, Totô, Pipiu, Calu, Totonho, Maravalha, Corredor, Cipó Branco, Fazendinha, Burrego d'Água, Menino Deus. O processo enumerativo, neste caso, sem chegar a se constituir de palavras-chave, porque se refere a pessoas e lugares, dificulta a completa compreensão a quem não for capaz de entender o carinho que se elastece de Antônio a Tonho e Totonho; as origens no dengo das crianças desses apelidos de sílabas dobradas e o aspecto do banguê vencido, que Jorge de Lima vai espalhando em *flashes* ao longo do poema. Porque o banguê não é só a tosca fábrica

substituída pela engrenagem mais poderosa. É o centro de uma civilização, mais do que estabelecimento industrial. O banguê é até o canavial diferente, a mata diferente, o vocabulário, a vadiação dos meninos, o trabalho do boi, as lambanças dos caboclos, os senhores de espora, as sinhás-donas de cocó, cambiteiros, purgadores, abelhas na bagaceira, igreja, missa, faca de ponta e todo o mundo que perpassa no poema como um caleidoscópio para terminar em velório de homem e de tipo de civilização, como acontece em Lins do Rego:

"Totonho, Totonho!
Ouve a voz de quem te chama
vem buscar aquela alma
que há três dias te reclama!"
Banguê! E eu pensei que estavam
cantando nos ouvidos de você:
Banguê! Banguê!
Ouve a voz de quem te chama! (222)

Esta fidelidade sentimental à civilização que o português nos legou torna a linguagem de Jorge de Lima pouco receptiva a liberdades como a que acabamos de notar na expressão "os ouvidos de você", própria de outras regiões brasileiras não do Nordeste. Não foi caso isolado, embora tenha sido o mais ilustre, o de Antônio de Moraes e Silva, senhor de engenho e coronel das ordenanças de Muribeca, considerado por Camilo Castelo Branco o único lexicólogo da língua portuguesa. Outros senhores, aproveitando ócios, também cultivaram o bom vernáculo, depois do Moraes do "Dicionário", e liam bons livros. Padres-mestres, lentes de Direito do Recife, jornalistas e poetas eram apreciados sobretudo quando respeitadores da gramática sacramentada no antigo Reino. Em Alagoas não parece ter conseguido adeptos a ousadia de José de Alencar ao tentar abrasileirar o português escrito pelos brasileiros. A distância entre a fala e a escrita era escrupulosamente respeitada, bastando observar-se como Jorge de Lima escreveu até a publicação dos *Poemas*: optando pela correção gramatical. E como vivia, segundo ele próprio conta:

“ouvindo trovas, escutando missa
e descantes de quadra portuguesa”. (25)

Não é de estranhar que alguma coisa restasse na fase regionalista, até mesmo como sinal de amor à tradição. Resta o esquema de Antônio NOBRE, lembrado a propósito de poemas que conjugam descrição-narração-diálogo e o próprio poeta auto-contemplado como personagem. Resta o “Painel de Nuno Gonçalves” enxertado no livro como poema deslocado, com acentos pré-modernistas, única página dos *Poemas* que em nada lembra o Nordeste. E restam ainda testemunhos de orgulho pelas origens no perdão a Calabar, que não sabia o que fazia ao tentar substituir portugueses por holandeses na colonização do Brasil e em alguns versos duros a ouvidos brasileiros como em “Rio São Francisco”:

“Senhor| dai-me que comer|”

Noutra parte, os caminhos de Alagoas falam à maneira portuguesa a alguém que vai partir:

“— não vás: toma lá uma goiaba madura”. (76)

Heranças deste tipo não enriqueceram a poesia de Jorge de Lima, como também a empobreceram as palavras exóticas dos poemas negros, estas por não haverem penetrado no vocabulário normal do povo, provocando um hermetismo desnecessário, puramente lexicográfico. Entende-se o prolongamento religioso até os cultos afro-brasileiros, devido a sedução da liturgia católica sobre o senso estético do poeta. Seu catolicismo de então ainda era muito sensorial para desprezar o sincretismo dos negros e, do mesmo modo, a atitude para com estes completava, como completou, o sentimento de solidariedade a todos os nordestinos infelizes. Sentimento tão profundo que Jorge, cristão e afilhado de Nossa Senhora (32) fala como negro, crente de tantos deuses e misteriosos poderes como qualquer mandingueiro. Esta, a originalidade maior de sua derradeira posição regionalista: encarnar-se em outro. Como certos atores, emprestar ao personagem tudo quanto é, exceto a certeza de estar lidando com palavras para atingir finalidade artística.

Esta consciência dá margem a que a análise de qualquer poema — negro ou não — produza resultados semelhantes.

Temo-los inteiriços, vigilante contra imagens brilhantes que cortem o discurso e distraiam a atenção. A preocupação aristotélica de estruturar nítidas partes de começo, meio e fim pode mascarar-se em episódios pitorescos, intercalar-se de frase prosaica; pode até excluir o que seria o meio, mas sempre evita clarões perturbadores do fecho, como se ainda o perseguisse a lembrança da chave de ouro. Em poemas como “G. W. B. R.”, “Xangô”, “Meninice”, “Santa Dica”, “Essa nega Fulô” e tantos outros, os primeiros versos mostram o lugar, a situação e os personagens; vem depois o desenvolvimento, com uma quantidade variada de episódios e enumerações, *ad libitum*, que modulam a emotividade e a endereçam ao fim esperado. “G. W. B. R.” é toda uma preparação colorida para os versos rememorativos, quase um *envoi* de balada oferecida à própria infância:

Great Western of Brazil Railway
feita de encomenda para o Nordeste.
Minha primeira viagem deslumbrada!
Ferrugem. Fumaça. Meus brinquedos. Pó. (93)

“Xangô” é uma dança vivacíssima, terminada na chave de ouro da oração. Note-se, como no anterior, o contraste entre meio e fim. Em “Meninice” vai lembrando à irmã muitos jogos, emoções, pequenas felicidades para terminar dizendo:

“Eu era um menino de olhos extasiados
que tinham saudades
mas não chorava nunca!” (81)

Temos, até agora, a falta de imagens, a preparação do final e o final emotivo que embute o poeta em si mesmo, ora contemplativo, ora meditativo, mas sempre com o tom contrito da oração, que, por vezes, é simplesmente transcrita:

“Miserere mei, Deus, secundum magnam
misericordiantuam”. (126)

Imagens e metáforas têm que ser joeiradas para encontrarmos “rosas negras”, “um riso de canteiro novo”, (32, ambas) “sete cores cantarem sons” (94), “voz perpendicular” (102), mas esse pouco, embora belo e original, não é ornamento frequente no regionalista Jorge de Lima.

A figura anáfora e o conseqüente recurso estilístico da enumeração, sim; ambos favorecem os ritmos — o sonoro e o subjetivo — especialmente em poemas como “G. W. B. R.”, “Rio de São Francisco” e outros que necessitam sugerir velocidade contínua. Para esses a enumeração é preferida pelo poeta. Para dizer o que se vê pela janela do trem durante a marcha, diferente da do trem de Ascenso Ferreira. Neste, é uniforme e pode ser acelerada na leitura. Em Jorge de Lima a corrida é trôpega:

Sítios,
fazendas,
cercados,
terreiros,
moleques,
pinhões,
vales,
serranias,
queimadas,
Canaviais,
banguê.
Estações,
cidades
e cidades
todas iguaizinhas com
barbearias,
feiras,
padarias,
intendências municipais,
todas elas tão iguais,
com os mesmos telegrafistas avariados,
os mesmos chefes fleugmáticos,
os mesmos moleques que agridem à procura de
carrego.

A anáfora, que se encontra um pouco por toda a parte, dá aos poemas, também, apoio rítmico, aparecendo aos pares ou aos trios; poucas vezes com mais abundância:

todo florido de cravos,
todo florido de rosas! (132)
.....
“Vem de Oxalá, vem de Oxalá,
vem do oco do mundo,
vem do assopro de Oxalá,
vem do oco do mundo.
Quer é comer.
Quer é caruru de peixe,
quer é efô de inhame,
quer é oguedê de banana,
quer é olubô de macacheira,
quer é pimenta malagueta”.

A anáfora chega a minguar em polissíndeton, tão próximo, para fornecer aquele “estilo bíblico” que, aparecendo na fase regionalista, será tão trabalhado em fases seguintes:

“E meu pai, vendo aquele dia 23 tão lindo
e tão verde aquele mês de Abril,
e vendo seu primeiro filho,
bendisse a Deus primeiro,
e depois foi à folhinha
ver o nome do Santo que ali estava:
São Jorge!

E o guerreiro cresceu e foi vencer
todos os dragões da vida,
e não vencendo
cobriu com a humildade do seu Santo
a derrota do guerreiro:
Senhor tende piedade!”

Em tudo isto o que se nota de fundamental é a escravidão ao ritmo. O poeta parnasiano resiste à tentativa de suicídio. Resiste com um remédio de alta validade: o ritmo popular.

É tão fácil demonstrar a escravização às redondilhas maiores e menores como a proposital quebra com alguma frase prosaica. A intercalação de Manuel Bandeira no poema "Rua do sabão" tem o mesmo sentido de Jorge de Lima em "G. W. B. R.", ambos saídos do fundo comum modernista, e são ambas típicas da quebra do ritmo. Em Bandeira, temos a frase-verso:

"Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais".

Em Jorge de Lima, esta outra:

"O conferente é contra a velocidade".

Note-se também que, em ambos os casos, as frases aparecem logo depois de verso exclamativo, valorizador da oralidade: "Cai, cai, balão!" e "Vamos dar uma caninha ao maquinista!" Fala de funcionário zeloso e fala do povo.

Escravo do ritmo, Jorge de Lima tenta enganar-se ou enganar-nos, distribuindo as palavras de modo a formarem versos de variada métrica. A simples leitura revela a pobre mascarada.

"Boneca de Pano" está escrito em versos desiguais: de 11, 5, 5, 5, 10, 11, 11, 8 sílabas, etc. Esta é a máscara. A face nos revela a redondilha menor naquilo que poderia ser os 15 primeiros versos, 2 versos de redondilha maior, uma quebra, retorno à menor e duas quebras finais:

Boneca de pano dos olhos de conta,
vestido de chita,
cabelo de fita,
cheinha de lã.

De dia, de noite os olhos abertos,
olhando os bonecos que sabem marchar,
calungas de mola que sabem pular.
Boneca de pano que cai:
não se quebra, que custa um tostão.
Boneca de pano das meninas infelizes que
são guias de aleijados, que apanham pontas
de cigarro, que mendigam nas esquinas, coitadas!/
Boneca de pano de resto parado como essas meninas.
Boneca sujinha, cheinha de lã. —
Os olhos de conta caíram. Ceguinha
rolou na sargeta. O homem do lixo a levou,
coberta de lama, nuinha, /
como quis Nosso Senhor.

Este exemplo foi aqui apontado porque exhibe a predominância da prisão ao ritmo, a ligeira fuga para a redondilha maior e apenas três quebrados. Se quiséssemos mostrar poema em que a menor é ainda mais abundante, apesar de escrito com profusão de versos aparentemente endecassílabos, citaríamos "Xangô":

"Num sujo mocambo dos "Quatro recantos",
quibundos, cafuzos, cabindas, mozambos
mendigam xangô", etc. (96)

Ainda nessa linha, se quiséssemos ver predominante a redondilha maior, seria o caso de lermos "Santa Dica", onde, para quebrar a continuidade Jorge de Lima chega a usar o artigo *a*, demasiado para a métrica e para a beleza do verso. Trecho do poema:

Quando ela era pequena
não sofreu bicho de pé.
Quando ela era pequena
nunca esteve com puxado.
Ela nunca comeu terra
quando ela era pequena.
Quando ela ficou moça,
a cama dela era estreitinha
as mãos juntas para o céu
pernas juntas para o mundo. (135)

São quatro módulos ou segmentos e o dístico final. Afora este, a disposição podia ser arbitrária.

Temos os dois vértices do poema em *água e nadador*. O primeiro é trabalhado com anáfora e antítese — é falsa, é boa; é mansa, é doida, etc. — separada de seu adjetivo pelo único verbo, *ser*, até quase o fim, quando o ritmo suave de oito sílabas aparentes ou quatro reais, cortado pelo refrão de cinco, vai aumentando até a pergunta quebrada, que desencadeia e paranomásia. O *nada* verbo se transforma em *nada* substantivo, como no jogo de palavras de João Soares Coelho com ama (substantivo) amar e amada na cantiga 166 do Cancioneiro da Ajuda e como o Perdigão de Camões é pássaro e gente, e a palavra pena é penugem de ave, sofrimento e sentença, na mesma glosa conhecida. Água — nada — nadador formam o tripé sonoro no qual, antecipando irregularmente até o penúltimo verso, cuja significação técnica já foi examinada.

Do mesmo modo são moderníssimos os esquemas do “Santa Rita Durão” e “Democracia”. No primeiro, depois do terceto inicial, que lamenta apelido tão mal empregado, pois Durão devia ser nome de “caboclo de bagaceira ou cangaceiro do sertão”, vem uma série de negativas, no singular e plural, e só. No segundo, o esquema se resolve nestas palavras: tais coisas me aconteceram e, em consequência fiquei aluado, malassombroso, etc. vendo, conversando, emprenhando, etc... toda uma série de verbos com seus complementos que domina e conclui o poema.

Esta série nos remete ao último dos aspectos técnicos de afastamento progressivo do regionalismo, agora tomado como aproveitamento dos processos populares de fazer poesia. Queremos nos referir ao que chamaremos de colagem (tão frequente na poesia de hoje) e que existe no esquema anterior, como, igualmente em “Banguê”. Aproveitaremos outro exemplo mais breve e perfeito, onde não há excessão: “Nordeste”. Vamos separar este poema em quatro módulos. O refrão será a linha divisória. Justifica-se não vir completo na última aparição pela ên-

fase que o poeta quis dar ao terror, cortando a fala. Temos, primeiramente, o postal natureza:

Nordeste, terra de São Sol!
Irmã enchente, vamos dar graças a Nosso Senhor,
que a minha madrasta Seca torrou seus anjinhos
para os comer.

Em seguida, o refrão, tirado de uma brincadeira de meninos:

São Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor!

Agora volta a natureza em dois vocativos que abrem lugar a gritos de fanáticos:

Vamos lavar a Pedra Bonita, meus irmãos,
com o sangue de mil meninos, amém!
D. Sebastião ressuscitou!

Pela segunda vez o refrão separa, como uma ciranda ingênuas entre tragédias e comédias da vida:

São Tomé passou por aqui?
Passou, sim senhor!

Vem agora a referência à classe social privilegiada, pois o Nordeste a teve com toda a prosápia que lhe dava a fartura econômica:

Terra de Deus! Terra de minha bisavó
que dançou uma valsa com D. Pedro II.

O refrão separa pela terceira vez, suspenso pela agonia dos desprotegidos:

São Tomé passou por aqui?

E vem o último recorte para ser colado, onde se misturam pobres e ricos, no mesmo desespero de fé e morte, seca e injustiça social:

Tranca a porta, gente, Cabeleira aí vem!
Sertão! Pedra Bonita!
Tragam uma virgem para D. Lampião! (187)

Estes módulos podem ser alterados a gosto, como no "Poema do Nadador", porque são livres de sucessividade lógica ou poética. O leitor pode pensar em outro tipo de composição como nos modernos móveis, que têm aqui um precursor. Se é certo que o poeta não autorizou tal liberdade, também é seguro que temos obrigações para com a poesia, interpretando-a na medida dos nossos conhecimentos e descobrindo-lhe sempre novas possibilidades.

NOTA: os números que aparecem após cada citação indicam páginas de *Obra Poética*, de Jorge de Lima, ed. comple. em um vol. org. por Otto Maria Carpeaux, Editora Getúlio Costa, Rio, 1950.

Kelsen e a filosofia do direito

JOSÉ LUIZ MARQUES DELGADO

Visa o presente trabalho procurar apreender a natureza íntima do pensamento de KELSEN, exposto basicamente na sua "Teoria Pura do Direito" (2.^a ed., 1962, Armênio Amado, Lisboa). Ou seja, responder a esta pergunta: o que é essa teoria fundamentalmente, Filosofia do Direito ou Ciência do Direito? Ou, mais precisamente, a esta outra: pode ela ser considerada como Filosofia do Direito?

De fato, alguns intérpretes tem-na considerado como Filosofia do Direito. O que pretendo é mostrar, aqui, que tais interpretações não são fantasiosas, mas, antes, sugeridas por algumas passagens e até pelo espírito geral da obra de KELSEN. E indagar como isto pode ser feito, isto é, se se pode realmente tomar a doutrina kelseniana como autêntica Filosofia do Direito.

Antes disso, será preciso resumir essa doutrina a seu núcleo essencial mais significativo.

BREVE EXPOSIÇÃO DA REFORMA KELSENIANA

Chamemo-la, logo, de "reforma". Talvez, inclusive a mais profunda que se intentou fazer no pensamento jurídico do século XX.

KELSEN não o ocultou em nenhum instante. Desde o prefácio de sua "Teoria Pura do Direito", ele enunciava seus propósitos: o de desenvolver uma teoria jurídica "purificada de toda ideologia política e de todos os elementos de ciência natural, uma teoria jurídica consciente de sua especificidade porque consciente da legalidade específica do seu objeto", de tal sorte a aproximar os resultados da Ciência do Direito "do ideal de toda ciência: objetividade e exatidão" (vol. I, p. V).