

ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

dupl
Revista
de Cultura da
Universidade do Recife

II
Outubro-Dezembro
1962

Ac. 208678
Em 1.
8667415

Estudos Universitários

Revista de Cultura da Universidade do Recife

II OUTUBRO—DEZEMBRO 1962

ENSAIOS

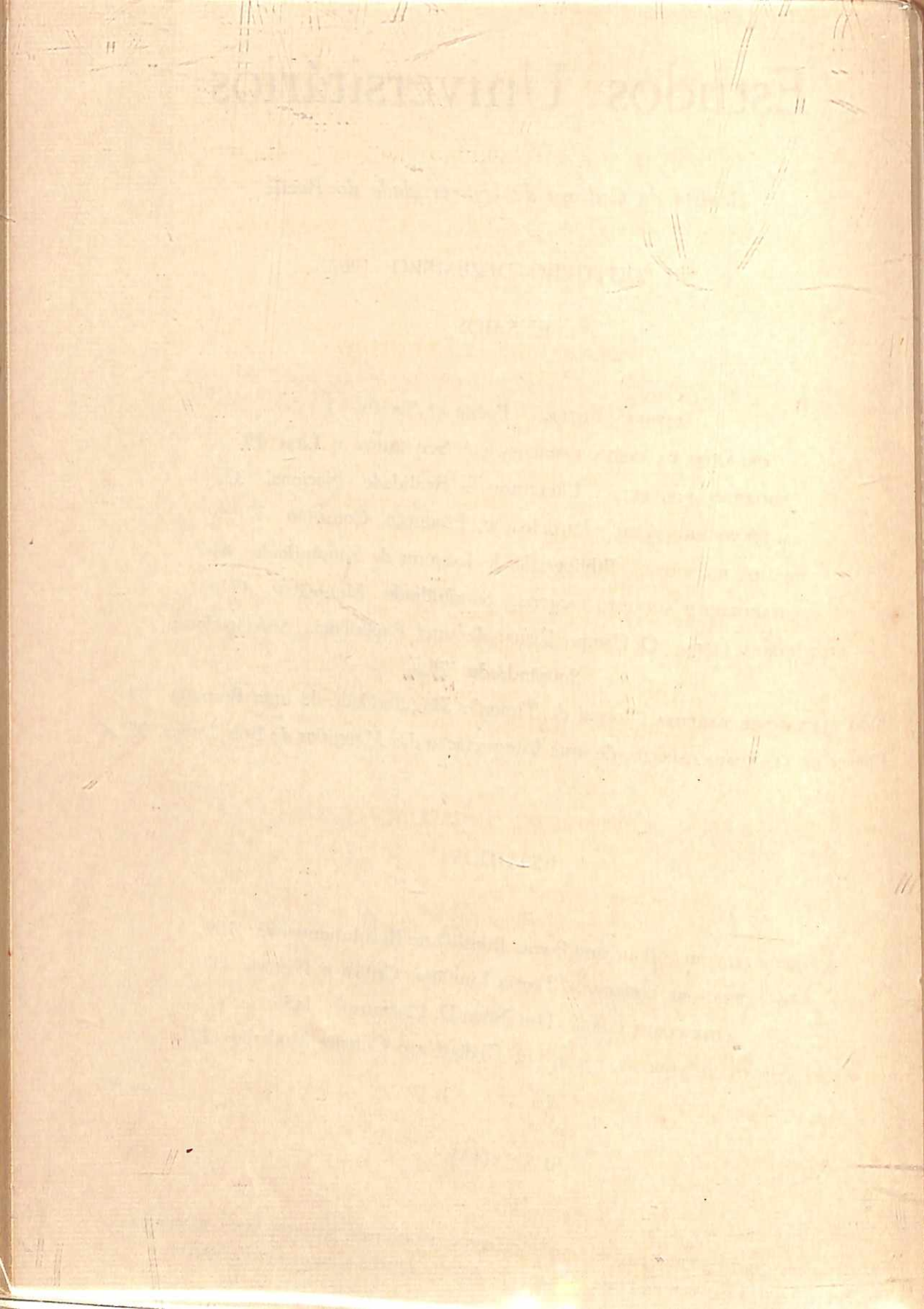
- PIERRE FURTER. *Poésie et Société* 5
- ORLANDO DA COSTA FERREIRA. *A Serpente e a Lira* 19
- EDUARDO PORTELLA. *Literatura e Realidade Nacional* 33
- DÉCIO PIGNATARI. *Participação, Produção, Consumo* 37
- ERTHOS DE SOUZA. *Bibliografia de Joaquim de Sousaândrade* 41 ✓
- HAROLDO E AUGUSTO CAMPOS. *Sousândrade: Montagem* 45 ✓
- LUIZ COSTA LIMA. *O Campo Visual de uma Experiência Antecipadora: Sousaândrade* 75 ✓
- JOÃO ALEXANDRE BARBOSA. *"Jornal de Timon": Singularidade de uma Resposta* 89
- HERON DE ALENCAR. *Aspectos de uma Interpretação das Memórias de Brás Cubas* 97 ✓

ESTUDOS

- PIERRE FURTER. *Pour une Poésie Brésilienne Revolutionnaire?* 109
- JOÃO ALEXANDRE BARBOSA. *Teoria Literária, Crítica e História* 111
- LUIZ COSTA LIMA. *Um Nôvo D. Casmurro?* 115
- JOSÉ OSMAN DE FREITAS. *Jean-Luc Godard e o Cinema Moderno* 121

RESENHAS

ORLANDO DA COSTA FERREIRA, VAMIREH CHACON, FRANCISCO AUSTERLIANO BÂNDEIRA
DE MELLO, LUIZ COSTA LIMA, SEBASTIÃO UCHOA LEITE, ROBERTO CÂVALCANTI



ESTUDOS UNIVERSITÁRIOS

REVISTA DE CULTURA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE

Reitor JOÃO ALFREDO GONÇALVES DA COSTA LIMA
DIRETOR

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Aluizio Bezerra Coutinho
Prof. Cecília Maria Domenica Sanioto Dilascio
Prof. Evaldo Bezerra Coutinho
Prof. Francisco de Albuquerque Barbosa
Prof. Guilherme de Albuquerque Martins
Prof. José Cavalcanti de Sá Barreto
Prof. Gilberto Osório de Oliveira Andrade
Prof. Luiz Maria de Souza Delgado
Prof. Luiz Ferreyra dos Santos
Prof. Luiz Osório de Siqueira Neto
Prof. Maria do Carmo Tavares de Miranda
Prof. Newton Lins Buarques Sucupira

COMISSÃO DE REDAÇÃO

Prof. José Gláucio Veiga
Prof. Joel de Albuquerque Pontes
Prof. Rui da Costa Antunes

SECRETÁRIO-EXECUTIVO: Prof. Luiz Costa Lima

CORRESPONDENTE NA ESPANHA: Dr. Angel Crespo

RESUMOS EM FRANCÊS E INGLÊS: Jarbas Maciel, Juracy Andrade e Pierre
Furter

CAPA E PROJETO GRÁFICO: Orlando da Costa Ferreira

REUNIAO DE CURTIDORES DE CERVEJA DO BRASIL

REUNIAO DO ALMOO-GO DO LUGAR DO COITO ALMA

CONSELHO GERAL

1. O Conselho Geral é composto de 12 membros, sendo 6 eleitos e 6 nomeados.
2. Os membros eleitos são: Sr. João da Silva, Sr. Antonio da Costa, Sr. Carlos da Silva, Sr. Roberto da Silva, Sr. Paulo da Silva, Sr. Marcos da Silva.
3. Os membros nomeados são: Sr. Fernando da Silva, Sr. Luiz da Silva, Sr. Roberto da Silva, Sr. Carlos da Silva, Sr. Antonio da Costa, Sr. João da Silva.
4. O Conselho Geral é presidido pelo Sr. João da Silva.
5. O Conselho Geral é responsável pela administração do Estado.
6. O Conselho Geral é responsável pela elaboração do orçamento do Estado.
7. O Conselho Geral é responsável pela elaboração das leis do Estado.
8. O Conselho Geral é responsável pela elaboração das políticas do Estado.
9. O Conselho Geral é responsável pela elaboração das estratégias do Estado.
10. O Conselho Geral é responsável pela elaboração das ações do Estado.

CONSELHO DE FISCALIZACAO

1. O Conselho de Fiscalizacão é composto de 5 membros, sendo 3 eleitos e 2 nomeados.
2. Os membros eleitos são: Sr. João da Silva, Sr. Antonio da Costa, Sr. Carlos da Silva.
3. Os membros nomeados são: Sr. Roberto da Silva, Sr. Paulo da Silva.

REUNIAO EXTRAORDINARIA DO CONSELHO GERAL

CONFERENCIA DE TRABALHO DO CONSELHO GERAL

REUNIAO DE TRABALHO DO CONSELHO GERAL

REUNIAO DE TRABALHO DO CONSELHO GERAL

REUNIAO DE TRABALHO DO CONSELHO GERAL

Poésie et société

SI L'ÉTUDE DU ROMAN — surtout des oeuvres réalistes du XIX^e siècle — a souvent conduit les critiques à adopter, malgré eux, une attitude proche de la sociologie de la littérature, la poésie semble échapper à toute méthode d'inspiration sociologique. En France, par exemple, depuis Victor Hugo même avec le cas particulier de la poésie de la Résistance qui n'est aujourd'hui qu'une parenthèse sans développement et à l'exception de l'oeuvre de P. Eluard, les poètes ont toujours plus accentué leurs positions associées, dont une revue comme *TEL QUEL* (Ed. du Seuil) donne une image exacte, encore que juvénile. Une analyse sociologique ne saurait donc établir qu'un constat négatif qui n'atteindrait l'essence de la poésie contemporaine; elle établirait tout au plus en quoi les poètes contemporains refusent leur société. Cette situation ne se limite nullement à la France, mais s'étend à l'ensemble de la littérature occidentale. Pour ne retenir que des exemples frappants, on pourrait citer en France l'oeuvre critique d'un M. Blanchot ou d'un M. Raymond, en Allemagne d'un E. Staiger ou H. Frederich au Portugal J. G. Simões ou J. de Sena et au Brésil un A. Coutinho: tous se refusant à une influence quelconque de la critique sociologique qui elle, se cantonne prudemment dans les domaines, publics, du roman et du théâtre: comme P. Szondi en Allemagne, L. Goldmann et B. Dort en France, A. J. Saraiva et O. Lopes au Portugal ou N. W. Sodré au Brésil.

Cette rupture entre une critique "poétique" et une critique "sociologique" tend depuis une dizaine d'années à diminuer. Tout d'abord le "dégel" idéologique par-delà le ri-

deau de fer a permis de redécouvrir G. Lukács, surtout un "jeune Lukács" (25); d'autres oeuvres, injustement oubliées, ont été ramenées à l'actualité intellectuelle en particulier celle de W. Benjamin (8), enfin des critiques, plus jeunes, ont continué leurs importantes recherches comme T. W. Adorno 1,2), J-P. Sartre (39,40) accompagnés des oeuvres plus discrètes d'un R. Barthes (5), d'un R. Escarpit (13) ou d'un G. Mounin (31); A. J. Saraiva enfin dont une communication récente montre la profonde évolution (38). Il semble donc utile de refaire le bilan de la recherche sociologique, quitte à emprunter des chemins nouveaux, peut-être hérétiques, mais qui auront le mérite de renouveler entièrement les données mêmes du problème. C'est pourquoi, et pour mieux aiguïser la discussion, il a semblé intéressant de nous concentrer sur le domaine difficile des relations de la critique poétique et de l'analyse sociologique. Ainsi serait-il possible tout à la fois de mettre à l'épreuve, dans son point faible, l'approche sociologique de la littérature et de résoudre un des problèmes centraux de la littérature moderne: la signification actuelle de la poésie dans la situation contemporaine.

—

Avant tout, il serait important de préciser la notion de "sociologie de la littérature" qui est loin, comme le prouve la discussion qui suivit une communication de A. Memmi sur ce sujet (28:p.159ss), de se résumer à un seul point de vue. En effet, il est impossible de postuler l'identité du fait littéraire et du fait sociologique, car l'oeuvre littéraire, ap-

partenant au domaine de l'imaginaire, n'est ancrée dans la réalité sociologique que fort partiellement. D'autre part, l'oeuvre authentique est un ensemble cohérent qui, tout en se totalisant peu à peu dans ses différentes lectures, ne peut être réduit à une totalité sous peine de perdre la richesse qui lui donne sa valeur esthétique: phénomène que G. Lukács avait déjà remarqué bien avant Sartre d'ailleurs (27:p.353). Peut-être serait-il bon, pour apporter un certain ordre, de reprendre la classification que deux excellents articles avaient déjà préparée: celui de R. Wellek (45:p.89-106) et celui de R. Newald (32), cité par P. Ludz (19:p.28ss). En fait "la sociologie de la littérature" recouvrirait cinq acceptations fort différentes:

I. Elle pourrait être l'analyse de la position sociale du poète dans le temps et l'espace, telle que Taine par exemple l'imagina, et qui se propose de situer un poète en fonction de son milieu. C'est la méthode scolaire qui part de l'extérieur (des données biographiques, héréditaires, des influences...) pour atteindre le centre, traditionnellement désigné par le "style" d'un auteur.

II. Elle pourrait au contraire partir de l'étude de la signification sociale d'une oeuvre. Par exemple de la répercussion, de l'influence, de l'utilisation politico-sociale d'une oeuvre poétique. Ce serait poser le problème du public et du succès littéraire. Cette ligne de recherche qui détermine la responsabilité, surtout politique, d'un poète a beaucoup préoccupé G. Lukács au point de l'amener à rédiger, par exemple, une *Brève histoire de la littérature allemande* (22) que veut prouver la trahison des clercs germaniques.

III. Abandonnant tout jugement éthique ou politique, une sociologie de littérature pourrait chercher à dégager l'image que donne une oeuvre d'une société. Cette compréhension d'une oeuvre comme "document" est à l'origine des travaux d'un A. J. Saraiva (34, vol I) ou des remarquables recherches d'un Bénichou sur la morale du Grand Siècle en France, d'un L. Goldmann sur Pascal et Racine.

IV. Au contraire, en s'inspirant d'une des idées centrales du "jeune Lukács" (25) qui écrivait en 1909 "ce qui est vraiment social dans la littérature c'est la forme" (19:p. 71),

la sociologie de la littérature pourrait étudier les relations qu'entretiennent les formes poétiques et les structures sociales. Il est intéressant de noter que presque simultanément un L. Goldmann (17), un A. J. Saraiva (38) et un L. Costa Lima (9) indépendamment l'un des autres, se sont proposés une telle analyse ouvrant ainsi des perspectives passionnantes sur les littératures française, portugaise et brésilienne.

V. Enfin, la sociologie de la littérature pourrait prétendre à analyser dialectiquement et dynamiquement la poésie comme langage en se souvenant que la société humaine se définit avant tout par sa langue, véritable "corps social". La poésie serait donc la mise en forme individuelle, esthétique et sur un plan imaginaire, de cette institution sociale qu'est le langage, recherche que l'étude de J-P. Sartre *L'Orphée noir* (40:229-287) avait préparée.

En fait, et cette disposition devrait déjà le montrer, il s'agit moins de cinq approches divergentes que de cinq niveaux de l'approche sociologique qui, chaque fois, engloberait l'oeuvre entière tout en approfondissant à chaque passage sa compréhension critique. Au lieu d'une critique littéraire concentrique et unilatérale telle que Taine l'envisageait, la critique sociologique suivrait un itinéraire analogue à une spirale qui, à chaque niveau, éclaire une partie de la réalité tout en s'identifiant toujours davantage à l'oeuvre étudiée.

Le premier niveau, l'analyse sociologique de la condition du poète, a une valeur essentiellement pratique. La connaissance du milieu évite au critique de poser des exigences inutiles. Elle renvoie à la situation concrète de la création, car elle désacralise la poésie en lui rendant sa contingence historique et charnelle. Elle rappelle la condition humaine de la création poétique. En ce sens, le précis de R. Escarpit (13) est particulièrement utile lorsqu'il montre pourquoi la littérature n'existe pas encore dans le phénomène de la création mais qu'elle se construit peu à peu à travers un processus de fabrication et de distribution pour ne surgir comme "littérature" que dans la con-

somation non du "Public" (extrapolation sentimentale et naïve de la critique romantique) mais des publics qui existent dans la société actuelle. Certes, dans la situation contemporaine de la France et d'une bonne partie de l'Europe, le poète peut feindre d'ignorer ce circuit commercial. Il peut le tenir pour secondaire, négligeable. En réalité, il en tient compte quand il participe de la "cuisine" des intrigues et des compétitions qui absorbent une bonne part de ses forces créatrices. Par contre dans un pays comme le Portugal ou le Brésil, la présence objective de la masse des analphabètes et l'existence d'une multitude d'illétrés rendent sensible le poids du circuit commercial. Il n'est plus possible alors de négliger les contingences de l'édition et de la distribution. C'est pourquoi il devient nécessaire pour la critique littéraire de se préoccuper d'une véritable "politique du livre" (R. Escarpit, 13: p. 14 ss). Mais pour cela, il faudrait que la critique universitaire daignât s'ouvrir au domaine sociologique.

R. Escarpit note qu'aujourd'hui encore la plupart des éditeurs français travaillent selon une méthode empirique qui ignore les techniques des études du marché commercial, et ne possèdent aucune statistique sérieuse de leurs publics.

Plus concrètement, la critique littéraire prendra conscience à ce niveau de sa responsabilité pédagogique et sociale: elle doit apprendre à lire, c'est pourquoi, elle doit mettre le public en contact avec les oeuvres. Tout d'abord en traduisant, éclairant et préparant le public aux oeuvres et non, comme elle le fait souvent, en vivant comme un parasite aux dépens de la production d'autrui. Cette tâche pédagogique implique une dimension sociale: c'est le circuit entier de la distribution qui doit être repensé en créant de nouveaux circuits de bibliothèques mobiles, en ouvrant les bibliothèques publiques à une consultation populaire afin de libérer la littérature des limites du ghetto culturel des lettrés. Parallèlement à cet effort de responsabilité culturelle de la critique pour démocratiser la littérature, l'analyse de la condition sociale de l'écrivain devrait faciliter une prise de conscience professionnelle. La création d'une Société des écrivains portugais est

un pas important pour créer, au Portugal, les possibilités concrètes d'une profession littéraire et combattre réellement l'amateurisme littéraire. Cependant une fois la condition sociale étudiée, analysée et même améliorée, rien n'est dit et rien ne sera jamais dit sur la création elle-même. On aura beau accumuler les données sur le milieu, il n'est pas encore expliqué comment et pourquoi un individu est devenu poète et tel autre ingénieur.

Par-delà ce niveau pragmatique, nécessaire sans être essentiel, le second niveau de recherches a un caractère plus négatif. Le premier niveau nous rendait un poète démythifié — le poète d'inspiration surgit comme un professionnel —, le second nous rend sensible à l'ambiguïté du succès. R. Escarpit insiste sur la complexité des causes du succès littéraire (13: p. 18 ss) qui ne dépend pas seulement de la qualité de la création mais des possibilités commerciales du fabricant — pensons au génie publicitaire d'un Juillard par exemple, éditeur de F. Sagan —, de la puissance de la distribution — comme en URSS etc. Mais l'ambiguïté du succès littéraire nous renvoie à l'ambiguïté de la lecture: celle-ci est toujours une traduction qui implique certains risques. Un succès peut donc être lié à ce qui n'est justement pas essentiel dans une oeuvre. Ou bien, une oeuvre prend plusieurs significations divergentes selon les cadres de référence (12): non seulement dans le temps, mais dans l'espace. Il suffirait de noter l'extraordinaire succès en France d'un Jorge Amado et la méconnaissance d'un Graciliano Ramos. D'autre part une oeuvre peut répondre aux besoins d'une société par son idéologie, c'est-à-dire par les idées qu'elle véhicule souvent à son insu. A. J. Saraiva dans son étude sur Camões (36 et 37) a montré comment le grand poète lyrique luso n'a réussi que partiellement à créer un poème épique. En effet ce n'est ni le thème historique de la continuation en Orient de la croisade péninsulaire, ni le thème érudit de la valorisation de la langue portugaise qui donnent au poème sa structure, mais bien le thème mythologique. Paradoxalement:

"la pensée la plus profonde et la plus vive des *Lusiades* n'est pas exprimée par ses héros et par les actions féroces qu'ils réalisèrent, mais bien par le monde gratuit de ses dieux et déesses... Camões ne peut déjà réaliser que par l'imagination les idéaux de la Renaissance" (36: p. 163).

Le critique, en mettant à nu l'idéologie ou les idéologies d'un auteur, pour contraint, négativement, à aller à l'essentiel d'une oeuvre, c'est-à-dire à ce qui peut durer. N. W. Sodré dans un livre récent a prouvé qu'au XIX^e siècle la littérature brésilienne est imprégnée d'une idéologie du colonialisme qui trahit, à son insu, sa volonté d'affirmation nationale. La contradiction est patente dans l'oeuvre de J. de Alencar (42: p. 37-60) dont l'exaltation de l'indien est en fait une dépréciation du noir. Cette ambiguïté ronge aussi l'oeuvre d'un Euclýdes da Cunha (42: p. 253-273) qui, tout en louant les "jagunços" de Canudos, ne voit dans la révolte de Canudos qu'une conséquence irrémédiable de leur dégénérescence raciale. Le critique a donc comme but, à ce niveau, de démasquer un auteur en dévoilant son idéologie qui contredit parfois sa propre intuition. Toute importante que soit ce démontage idéologique, il nous semble encore insuffisant. Ses limites sont, d'une part de ne pouvoir admettre qu'une oeuvre imprégnée d'une idéologie inadmissible soit en même temps une oeuvre valable, d'autre part, d'être incapable de montrer comment une oeuvre peut dépasser esthétiquement son idéologie. Il est symptomatique que N. W. Sodré lorsqu'il achève son étude sur Euclýdes et qu'il veut définir le style de l'auteur, accumule les citations en manifestant clairement son incapacité à dépasser le second niveau de l'interprétation sociologique.

La critique sociologique, au second niveau, ne peut prétendre qu'à élaborer les prolégomènes à toute critique authentique (41). Une fois déblayées les mystifications, une fois le lecteur déniaisé, il est nécessaire d'expliquer la permanence de certaines oeuvres — les chefs d'oeuvre — et la disparition des épigones. Comme K. Marx l'avait pressenti, le véritable problème de l'histoire

littéraire c'est de comprendre 'pourquoi aujourd'hui encore les tragédies grecques sont belles' (19: p. 66). A. J. Saraiva (35) suggère qu'une oeuvre littéraire est grande lorsqu'elle donne une image inexhaustive d'une société passée. Certaines oeuvres du passé nous touchent parce qu'elles font surgir dans toute sa complexité un monde devenu étranger soit par l'évolution historique soit par la distance de l'éloignement spatial. L'oeuvre littéraire aurait donc une valeur de "document" car, ayant une fonction sociale (6), répondant toujours à un besoin social (7, 31), elle draine avec elle une "totalité concrète" qu'elle rend présente dans un rayonnement continu (38). Le beau livre de L. Goldmann sur Pascal et Racine (14) est la preuve de la valeur de cette interprétation, comme l'ouvrage inachevé de G. Lukács sur Goethe dont il nous est parvenu que quelques fragments (21).

Cependant cette approche sociologique est limitée au passé. En effet, il est plus aisé avec la distance qu'introduit le recul historique, de distinguer dans le passé une "totalité concrète" que de supputer dans l'actualité quelle sera la totalité qui se fait. D'autre part cette approche suppose un travail considérable de dépouillement de documents sur une époque qui est fort difficile sinon impossible dans l'actualité. C'est ainsi qu'un G. Lukács devient toujours plus discret lorsqu'il s'approche de l'actualité et son silence sur B. Brecht est aussi significatif que la discrétion de A. J. Saraiva sur la littérature portugaise actuelle. C'est pourquoi, pour éviter de confondre dans l'actualité un "Béranger" avec un "Victor Hugo", pour distinguer entre l'oeuvre d'une F. Sagan, intéressante sociologiquement mais peu achevée esthétiquement, et celle d'une Nathalie Sarraute; entre un Prévert et un Michaux, faut-il encore approfondir la méthode et chercher la relation entre la poésie et la société non au niveau de la condition sociale du poète, de son idéologie ou de la valeur documentaire de son oeuvre, mais au niveau de sa forme poétique.

La façon la plus simple, et la plus efficace, d'établir une relation entre une oeuvre

vre poétique et une société est de supposer que celle-là reflète celle-ci. La critique lénino-marxiste, celle qui en URSS a défendu avec tant d'acharnement le "réalisme socialiste", admet par exemple une relation unilatérale entre les infrastructures économico-sociales et son image dans la superstructure littéraire. C'est justement cette simplification positiviste, mécaniste et causaliste, que G. Lukàcs a constamment dénoncée et qui l'a conduit, dans une oeuvre récente, à insister sur la valeur critique du réalisme soviétique (23: p. 168-266). Sans cesse G. Lukàcs est revenu sur l'importance de la forme qui médiate un contenu et qui entretient un rapport dialectique avec une société. Pour lui, les relations dialectiques entre une oeuvre et une société ne se nouent que dans le rapport formel: aux "Lebensformen" correspondent les "Kunstformen" (19: p. 71 ss). C'est pourquoi Teyssèdre, dans son étude sur l'esthétique de G. Lukàcs, a pu la nommer un "académisme libéral" (26: p. 114). Contre la théorie léniniste de la connaissance, qui suppose que la conscience reflète la dialectique de la nature, G. Lukàcs a toujours défendu la valeur de "praxis" de la conscience humaine, c'est-à-dire le rapport dialectique qu'elle entretient avec la réalité extérieure. S'il est vrai que la conscience est un "reflet", cette "réflexion" n'est pas passive, mais active. Elle est réfléchissant et non réfléchissante. Elle "réfléchit" moins qu'elle ne "réfléchit". Déjà M. Merleau-Ponty, dans sa remarquable étude critique de la pensée politique de G. Lukàcs, avait noté le double sens, passif et actif, de la notion allemande de "Wiederspiegelung" (29: p. 92) qui, traduite en français, hésite entre un sens passif: reflet, réfléter, miroir ou image et un sens actif: réflexion, réfléchir, structure significative.

Cette conception dialectique de la conscience humaine de G. Lukàcs admet une activité responsable sur le plan artistique. La poésie ne résonne pas à l'unisson de l'univers, mais son activité créatrice le contraint à choisir de façon critique la meilleure forme possible qui réfléchisse la réalité. En d'autres termes, sa préoccupation essentielle n'est pas d'adopter une idéologie ou un message qui l'engagent, mais son occupation

est de créer une forme, la plus riche et la plus significative, de sa situation dans le monde. La forme poétique n'est pas seulement un vêtement qui habille plus ou moins habilement des idées, mais un point de vue critique et responsable, au niveau de l'imaginaire, sur la réalité globale.

La problème de l'engagement pour un artiste se pose donc au niveau même de sa création. Le poète, pour s'engager, n'a pas besoin de lier sa plume à une idéologie et à devenir un porte-parole. Son engagement se manifeste par son attitude esthétique à l'égard des formes poétiques du passé et du présent. C'est dire que l'engagement littéraire est toujours indirect et, en ce sens, l'art est un malheur. L'artiste s'engage dans une activité qui n'atteint pas directement la réalité. Certes le poète peut refuser ce malheur. Il a la liberté de préférer l'action à l'art. Mais il cesse alors d'être un poète. Le grand danger, c'est de vouloir miser sur les deux tableaux de manière à pouvoir toujours, une fois, se sauver si l'un se révélait insuffisant. C'est par son style que le poète exprime donc son attitude sociale comme Mário de Andrade l'avait pressenti d'une façon visionnaire dans sa note sur "la valeur socialisante du rythme chez M. Bandeira" (4: p. 30) ou sur "la théâtralité chez C. Alves" (7: p. 110), le poète par excellence de la mauvaise foi.

Pour rendre sensible cet engagement, la critique littéraire doit admettre l'historicité non seulement de la littérature, mais de la langue. C'est en tenant compte de la condition historique de la poésie qu'il est possible de comprendre qu'elle a une "finalité" sociale (31). Comme le dit R. Barthes (5) il faut que "la langue s'impose à nous comme une institution historique", c'est-à-dire comme une "anti-nature". Déjà G. Lukàcs avait proposé que la nature est essentiellement "une catégorie sociale" (20: p. 165).

Quelle peut être aujourd'hui la finalité de la poésie dans la société contemporaine? W. Benjamin (8), étudiant l'oeuvre de Baudelaire souligne que les transformations sociales du XIX^e siècle en Europe en créant

en particulier des centres urbains tentaculaires ont éliminé certaines attitudes esthétiques. La société industrielle n'a pas seulement modifié les goûts et les habitudes du public, mais la perception artistique est aujourd'hui traumatisée par la vie urbaine. L'homme moderne est devenu par exemple insensible à une attitude contemplative ce qui, selon W. Benjamin, entraîne son désintérêt profond pour le lyrisme comme attitude esthétique et comme forme poétique. Il est intéressant de noter à ce propos que, dans le modernisme brésilien, cette modification industrielle très sensible à São Paulo est liée à une violente réaction esthétique contre le lyrisme traditionnel, sensible non seulement dans l'oeuvre de M. Bandeira mais dans la véritable invasion du style colloquial dans l'oeuvre de Carlos Drummond de Andrade comme l'a fort bien analysé L. Costa Lima (9: p. 72 et 93 ss).

La société industrielle a provoqué d'autres transformations encore: non seulement dans la perception du monde, mais aussi dans la condition existentielle du poète. Une des caractéristiques de notre société urbaine est d'avoir rompu les liens entre l'auteur et le public. Comme nous le signalions à propos des recherches de R. Escarpit, le poète aujourd'hui n'écrit plus pour son public, mais s'adresse à des publics. Le théâtre bourgeois, selon G. Lukács (19: p. 261 ss) souffre lui aussi d'une rupture entre le dramaturge et son public qui explique la disparition de la tragédie et le surgissement d'un art grotesque comme celui de F. Dürrenmatt. Plus important encore, le poète perd totalement sa fonction d'héraut ou, pour rappeler une notion bien romantique, de "vates". Contre Heidegger qui s'obstine à croire que l'Être parle par le poète les poètes modernes ont toujours plus le sentiment de leur isolement, du caractère profondément privé de leur créations. Notons par exemple l'aventure spirituelle de Hugo Ball, le fondateur avec Tzara du mouvement Dada à Zurich, qui parcourut exactement toute cette évolution: partant d'une vision messianique du théâtre, il pensa réformer la société par le spectacle; puis se rendant compte à quel point sa génération avait été trahie par la "Kultur", il organisa une véritable liquida-

tion culturelle à Zurich avec le mouvement Dada; pour en arriver à renier toute littérature et à s'engager dans l'action politique comme journaliste tout d'abord, puis comme pamphlétaire. Il acheva cette extraordinaire aventure spirituelle en se convertissant au catholicisme, en 1920, adoptant une attitude critique à l'égard de la tradition ecclésiastique. Le même mouvement centripète pourrait se retrouver d'ailleurs dans l'oeuvre d'un Michaux.

Quelle sera la raison qui repousse le poète contemporain dans la sphère privée? Pour répondre à cette question capitale, il faut tenir compte de l'évolution globale de notre société sous le régime capitaliste. Dans une société dominée et animée par le capitalisme, la valeur d'échange tend à dominer toujours davantage le valeur d'usage. Dans une telle société, tout est mesuré à l'aune du quantitatif, symbolisé par la marchandise et par l'argent. Or ce processus de "réification", remarquablement démonté par G. Lukács (20: p. 109-256) et développé par L. Goldmann (15: p. 64-106), moteur de la prospérité européenne, a pour conséquence linguistique de réduire la langue à sa fonction utilitaire: à ce jargon international qui s'appelle le français, l'anglais "commercial". Ainsi la "réification" atteint le poète au coeur même de son activité artistique puisque le rôle du poète est justement de donner aux mots de la tribu une valeur unique, caractéristique, G. Lukács dirait: "typique". Pour échapper à cette "réification" du langage, la poésie moderne est tombée dans l'hyperbole de la qualité. Elle devient de plus en plus difficile, ésotérique. Il est notable que la popularité de la poésie française pendant la Résistance est liée au désir profond de ce mouvement de renouveler la structure sociale française. L'écroulement de ses projets politico-sociaux est lié à la perte qui grève de la popularité de la poésie qui s'est scindée aujourd'hui en une poésie populiste du type de celle de Prévert et une poésie hermétique du type de celle de Ponge.

Le poète cherche donc à échapper à la "réification", sans se rendre compte que son refus du public, l'enferme dans une aliéna-

tion encore plus profonde. Il a accompli en effet ce que la société lui demandait indirectement: montrer que la poésie n'est pas sociale, n'a pas de place dans la société (2). L'ésotérisme de la poésie, qui libère la pureté de la poésie, enferme le poète dans son isolement. La poésie moderne en croyant condamner la "réification", rassure la société tout en s'assurant une place confortable. Jamais on n'a autant publié de poèmes en France, et jamais on ne les a aussi peu lus, remarque ironiquement G. Mounin (31). L'ultime conséquence de cette position, c'est que la recherche de la qualité poétique en soi peut se retourner contre la poésie elle-même. Le poète "réifie" sa propre création en faisant de son poème un objet, dur, solide, résistant. Mais une pierre, un objet pour résistant qu'il soit a perdu la résistance infiniment supérieure, parce que vivante, que lui conférerait son humanité. Pour rendre la poésie incorruptible, le poète en vient à objectiver sa création, à faire du poème un objet concret. Mais, en utilisant les armes mêmes du capitalisme, en luttant contre la "réification" au second degré, le poète fait le jeu, dans sa création, du capitalisme. Il cède dans son art même aux séductions les plus subtiles de l'inhumanisme capitaliste: son art justifie au niveau de la création artistique la "réification" des relations humaines. Il tombe dans ce que K. Marx, puis G. Lukács, nomment le "fétichisme" (20: p. 109-256); en poésie en substituant la vision à la parole, en emprisonnant le lecteur dans le poème-icône (38), en éliminant la liberté qu'introduit dans la langue, la parole. C'est pourquoi la poésie concrétiste ne parle plus, elle montre. On comprend dès lors comment un D. Pignatari pour sympathique que soit sa position et son jugement sur la poésie actuelle brésilienne, puisse citer dans un même article un E. Pound, fasciste notoire et C. Drummond de Andrade, un homme de gauche (33: p. 66); qu'il accepte d'insister sur l'activité politique socialiste de C. D. de Andrade et taise l'activité criminelle de E. Pound à la radio de Rome pendant la guerre. Il y a des silences qui sont plus honteux que certaines affirmations. Et il n'est plus étonnant que la groupe au Portugal qui introduisit la poésie concrétiste, "Tempo Presen-

te", soit en même temps le groupe le plus fasciste du milieu intellectuel portugais.

La même évolution se note dans la critique "poétique" qui cherche dans le "style" la solution humaine qui libèrera l'homme de son historicité (10). Cette tentative de dépasser sa condition par la beauté, cette recherche de ce que E. Staiger appelle le "Zeitlosdauernde" (43) me paraît être une profonde et subtile aliénation qui revient à enfermer la poésie dans le ghetto éternel de la beauté, à préférer pour finir l'art à l'humanité; à regretter la cathédrale de Varsovie et non les Juifs du Ghetto.

Mais comment rendre à la poésie son historicité sans tomber dans la plate prosodie démagogique d'un "réalisme socialiste"? Le Futurisme, le mouvement Dada et le Modernisme brésilien ont pensé retrouver la véritable vie, la réalité dans sa virginité originelle, non par la pureté de la création, mais dans la destruction des formes de culture. Il s'agissait de repartir à zéro, de se dépouiller afin de retrouver dans sa violence même la liberté créatrice. Ces révoltes, qui rappelaient la puissance de la liberté humaine dans un monde qui se vouait à la destruction insensée de la guerre des tranchées, ouvraient cependant des abîmes de magie. Hugo Ball s'est rendu compte le premier des tentations magiques où les Dadaïstes perdaient toute lucidité. W. Benjamin a noté comment le Futurisme italien dans sa quête d'une vitalité authentique en est arrivé à exalter la guerre qui devenait "une satisfaction esthétique de la perception modifiée par la technique" (8: p. 235). En effet la rupture totale avec la tradition ouvrait sur un individualisme exacerbé qui conduisit le poète dans l'impasse de l'anarchie. W. Benjamin continue en rappelant le danger d'une inversion de ce mouvement: à cette "esthétisation de la politique, répond la politisation de l'art" (ibid). Et, en effet, le mouvement Dada en abandonnant l'asile politique de Zurich pour le champ de combats idéologiques de Berlin lors de la défaite allemande de 1918, ne put s'engager dans la réalité berlinoise qu'en se reniant comme littérature. Le même phénomène se rencontre dans le Modernisme brésilien dont M. de Andrade dénonce l'infantilisme politi-

que, fruit d'une révolte incomplète qui s'aliéna dans sa propre désaliénation.

Ces impasses de la poésie contemporaine expliquent la méfiance d'un G. Lukàcs ou l'un L. Goldmann à l'égard de la poésie. Si la poésie contemporaine a gagné aujourd'hui sa perfection, elle y a perdu son public. La poésie française, et allemande, a en quelque sorte sacrifié sa signification au signifiant, ce qui entraîne, en particulier dans le jeune public, un éloignement presque total de la poésie. La poésie semble aujourd'hui réduite à la conception aristocratique de T. W. Adorno d'un art "comme négation absolue" (3). Si la poésie, comme le note L. Goldmann (17), échappe en partie à la "réification" en atteignant immédiatement certaines valeurs essentielles, elle est devenue incapable de les transmettre, de les communiquer. Comme le prévoit T. W. Adorno (I, vol. II) le comble de la réussite poétique sera donc le silence.

Ce jugement pessimiste, qui rejoint celui de Hegel pour qui la poésie devait disparaître parce qu'elle appartient à une forme inférieure de la conscience, doit être nuancé. Certes, on pourrait noter que la forme épique, qui aujourd'hui a complètement disparu de la poésie, ne revit que dans le roman avec le "Don paisible" de Scholokow. Certes, l'éloignement progressif de G. Lukàcs de la poésie est lié à sa conscience toujours plus aigüe de sa responsabilité politique: la poésie était encore une forme légitime lorsqu'il défendait une vision tragique de l'homme qui s'exprimait surtout par la forme brisée, indirecte, de l'essai (27: p. 354 et 1). Cependant ce jugement pessimiste sur la poésie n'est-il pas lié à un extrême rationaliste qui croit que l'irrationnel ne se conjure que par le refus de toute "fluidité" de la pensée, pour reprendre une notion de M. de Andrade (4: p. 118)? N'y a-t-il pas une attitude profondément antimusicale chez G. Lukàcs, comme le notait Teyssèdre (26: p. 100)? Position qui rejoint les jugements aberrants d'un L. Lefebvre qui annonçait la disparition du mythe et du symbole, la substitution des "médiations" par les "moyens" poétiques: véritable institu-

tionalisation de la terreur stalinienne dans la critique littéraire (18: p. 127-132).

Et cependant une autre attitude serait possible. Dans un discours que G. Lukàcs adressa en 1956 au 4e Congrès des Écrivains de l'Allemagne de l'Est, il insista sur la notion de "perspective" qui ouvre la littérature sur la réalité par une attitude aussi peu utopique, que fataliste, qui porte dans une situation concrète l'espoir d'un futur (19: p. 254 ss). Or l'idée de perspective est très proche de la notion de "visualisation" que L. Costa Lima développe à propos de l'œuvre du poète brésilien J. Cabral de Melo Neto (9: p. 102 ss). L'exemple de J. Cabral montre que le poète n'est pas seulement placé dans l'alternative d'une destruction du langage ou d'un enlèvement dans l'objectivité, du couple "échec/réussite" sartrien qui fascine tant D. Pignatari (33: p. 58 ss) mais qu'il peut, en visualisant une situation, se porter tout à la fois responsable de la réalité et indiquer une espérance concrète. Si le poète ne peut plus prétendre à la position d'un "vates", il reste un "médiateur" ou, comme le dit W. Benjamin, un "traducteur". Par son poème il voile la réalité, il recouvre la réalité de l'opacité des mots; mais ce "voilement" est en même temps un dévoilement car il rend la réalité présente dans un appel à une interprétation (8). Le poète en jouant avec l'ambiguïté même du langage, à la fois institution sociale et parole individuelle, propose un objet à notre lecture qui devient le sujet de notre interprétation (11).

Dans ses "Prolégomènes à une esthétique marxiste" (24), G. Lukàcs expose "la catégorie de la particularité" c'est-à-dire de ce qui permet de saisir l'originalité artistique dans le rapport dialectique d'opposition entre la tradition littéraire et l'autonomie créatrice de l'artiste. Le particulier fonde le "typique" (cf. aussi 19: p. 58 ss et 15: p. 40 ss) qui n'est pas un moyen terme mais la création d'une forme qui admette la liaison intime du particulier et du général. Sur ce point L. Goldmann a développé la notion de G. Lukàcs en proposant de substituer au "type", trop rationnel et statique, la notion de G. Lukàcs en proposant de substituer 45-63, 107 ss et 16). D'une forme littéraire, la

"structure significative" à la "totalité concrète", structure existentielle, il y aurait donc un rapport analogue à celui que G. Lukàcs prévoyait entre les "Kunsformen" et les "Lebensformen". Cette structure se définirait comme: "un ensemble significatif et dynamique de relations entre les différents aspects d'une seule et même réalité sociale, ensemble d'une valeur telle que tout changement d'un aspect ou des relations entraîne dans les autres des changements corrélatifs" (17).

Or la "structure significative" n'est pas nécessaire, elle est possible. Elle dépend de l'activité créatrice et critique de l'artiste. Elle tend vers un "maximum de conscience possible"; elle est donc liée à la qualité esthétique de l'oeuvre. Enfin elle peut prévoir, ou manifester par avance, une structure concrète qui est encore en processus de formation. Il reste pour nous, de définir comment pratiquement cette "visualisation", cette création de "structure significative" est possible pour le poète. Pour cela nous allons aborder le dernier point de notre analyse: le rapport entre le langage comme institution sociale et la parole comme création poétique personnelle.

La fameuse distinction du linguiste de Genève F. de Saussure entre la "langue" et la "parole", entre la réalité en soi, sociale et transitive, et la réalité pour nous, personnelle et intransitive du langage a été développée par J-P. Sartre (39: p. 63 ss) quand il propose que le poète se situe socialement, assume sa responsabilité de poète, en visant "les mots comme des choses et non comme des signes". J-P. Sartre rejoint donc G. Lukàcs et L. Goldmann en soulignant la situation marginale du poète: par son attitude devant le langage, le poète se couperait du circuit normal de la vie quotidienne. R. Barthes en distinguant "l'écrivain" de "l'écrivain" admet la même différenciation. Le poète, comme type et idéal de l'écrivain, a une conception tautologique du langage: sa quête et son activité poétique consiste à travailler le langage par un effort de création qui ne sort pas du langage. Au contraire l'intellectuel, le critique et l'écrivain, cherche à transiter le langage et à s'adresser par ce

moyen à autrui. Le poète donc ne peut s'engager dans le monde directement puisque son activité ne change pas le monde, mais consiste au contraire à le rendre présent en chargeant encore l'opacité des mots qu'il utilise (39: p. 86 ss.).

Dans son bel essai sur la poésie noire d'expression française, "L'Ophée noire" (40: p. 229-287), J-P. Sartre en administre la preuve en montrant comment les poètes africains transforment le français, langue universelle par excellence, la langue de la communication des peuples de la Communauté française, en une arme noire de l'autonomie absolue des peuples africains. Les poètes africains ne parlent plus aux Français, mais violent le français pour éveiller chez leurs frères noirs la conscience de leur "négritude". Le poète inverse le langage et crée une présence intolérable du monde qui provoque, phase caractéristique de la morale sartrienne, le surgissement de la liberté et de la révolte politique. Cette dialectique sartrienne du néant et de l'être, de l'échec et de la réussite qui fascine tellement D. Pignatari (33: p. 58 s) doit être cependant comprise "cum grano salis".

En effet, J-P. Sartre est moins un théoricien qui construirait peu à peu une esthétique, qu'un pamphlétaire, notre unique pamphlétaire actuel, qui possède le génie de transformer un pamphlet en un traité, d'écrire 400 pages là où un écrivain arriverait péniblement à 4 ou 5 pages. J-P. Sartre est si proche de la réalité quotidienne qu'il prend toujours une position extrême qui en fait saillir les contradictions mais qui rend sa position souvent intolérable. S'il n'y a rien de plus suggestif que la lecture d'une page de Sartre, il n'y a rien de plus dangereux que l'extrapolation d'une citation. Au fond de la pensée de Sartre, à l'origine de son dynamisme juvénile, il y a la vieille passion révolutionnaire française qui suppose que la régénération ne se fait que par la violence. Par exemple le choix combien significatif d'expressions comme (39: p. 64) "le poète s'est retiré d'un seul coup... il a choisi une fois pour toutes..." nous renvoie à une conception tragique de la conscience humaine que J-P. Sartre partage avec G. Lukàcs. C'est d'autant plus curieux que J-P. Sartre

reproche exactement ce manque d'épaisseur historique à G. Lukàcs dans sa "Critique de la raison dialectique". Comme G. Lukàcs, comme tous les révolutionnaires athées, Sartre croit que la vérité ne s'acquiert que par la violence que la désaliénation ne se fait que par un processus radical, un passage du néant à l'être. Or cet emportement politique ne correspond nullement au soin que J. P. Sartre apporte par ailleurs à suivre les cheminements de la prise de conscience et en ce sens il est regrettable que la rupture de Sartre avec Merleau-Ponty l'ait conduit à un durcissement excessif de sa pensée.

Dans le cas particulier de *L'Orphée noir*, l'interprétation de J-P. Sartre est exacte pour l'oeuvre d'Aimé Césaire qui, à cette époque, était membre du P. C. français et partageait avec ses compatriotes un idéal révolutionnaire de violence. Aujourd'hui la *Tragédie du Roi Christophe* d'Aime Césaire montrerait au contraire une conception beaucoup plus nuancée de l'évolution post-coloniale. Quant à l'oeuvre de L. S. Senghor, elle échappe dans son essence même à J. P. Sartre. En effet le président de la République du Sénégal a réussi le tour de force d'introduire dans une prosodie classique — le poète est d'ailleurs agrève de grammaire — l'apport traditionnel africain: l'élément rythmique et chorégraphique de la poésie orale, créant ainsi une synthèse qui, pour discutable qu'elle soit, est la preuve de la partialité sartrienne.

Notons enfin que dans les multiples essais littéraires de J-P. Sartre, jamais on ne rencontre un seul vers. De sorte qu'on pourrait se demander si la position extrême, terroriste, de J-P. Sartre n'est pas une autodéfense, une manière d'accuser sa position pour éviter de montrer sa profonde incapacité à comprendre le phénomène poétique, comme, et le parallèle n'est pas fortuit, il a été incapable de comprendre l'amour humain. De même que dans la morale sartrienne l'homme reste l'ennemi de la femme, ainsi la prose refuse la poésie.

Or, pour prendre un exemple brésilien, comment juger de ce point de vue l'oeuvre de J. Guimarães Rosa qui a créé dans *Grande Sertão: Veredas* une prosepoétique? Une

mystification donc? Ce serait aussi naïf que de croire que l'ironie d'un F. Pessoa ou le style colloquial d'un C. D. de Andrade empêchent l'éclosion d'une prosodie! L'intérêt de la littérature brésilienne actuelle me semble justement de nous contraindre, nous Européens, à revoir de façon critique nos catégories les plus conventionnelles.

C'est à la lumière de "*La phénoménologie du langage*" de M. Merleau-Ponty (30) qu'il faudrait reprendre l'analyse de la dialectique du langage comme instrument — la langue — et du langage comme objet — la parole —. En effet cette dialectique, qui dégénère dans "Situations II" en une opposition, est liée d'une part au geste, c'est-à-dire à notre existence corporelle (M. Merleau-Ponty parle d'une "quasi corporeité du significant") et d'autre part à notre historicité (l'importance du phénomène de la "sédimentation"). Ces deux parallèles nous rendent attentifs à l'épaisseur du langage cause tout à la fois de notre emprisonnement dans la tradition mais origine de notre liberté concrète.

De même que l'enfant doit apprendre à dominer son corps qui est tout aussi bien le sien qu'une réalité autonome, ainsi, pendant son adolescence, doit-il apprendre dans un corps à corps avec les mots, à acquérir son langage (44). C'est dans la lutte quotidienne avec la compréhension du concept qu'il étend son extension; et inversement. Or cette lutte avec les mots est liée à sa prise de conscience. Réfléchir, qu'est-ce sinon prendre conscience de sa position dans le monde au niveau du langage? De la même manière, c'est en prenant conscience de l'Histoire comme origine et lieu de son histoire personnelle, que l'adolescent peut admettre que les mots ont déjà un sens, qu'il y a une sédimentation des significations. Le langage doit être repris pour pouvoir communiquer: c'est-à-dire se donner à autrui comme identique et différent. Le langage devient cette "institutionnalisation de la subjectivité" (R. Barthes) qui permet au poète de se communiquer.

La position marginale du poète n'est donc plus une exclusion mais la marge de liberté sociale nécessaire à son activité. Ainsi le fait que le poète n'a qu'une activité sur le plan de

l'imaginaire, n'implique nullement qu'il soit un rêveur ou un songeur. L'imaginaire n'est pas un irréel, mais un réel qui se pose comme négation, déjà J-P. Sartre dans ses nombreuses analyses de l'imaginaire, avait montré, l'imagination est la source de la liberté créatrice.

Le poète n'est donc plus coincé entre l'échec et réussite, mais il croit qu'il est possible au sein du langage de se manifester de façon universelle. La poésie est la preuve qu'il est possible de se rendre personnel sans rompre la communication avec autrui. Dire le monde, ce n'est pas nier sa réalité, mais prouver au niveau du langage qu'il est transformable. Nous ne sommes plus pris dans l'alternative tragique du silence et de la conversation, de la poésie ou de l'action, mais nous sommes introduits dans une tâche pleine d'espoir et d'espérance concrète d'une création à la hauteur de l'homme, par l'homme et pour l'homme d'un monde plus humain. La poésie comme l'écrit Th. W. Ador-

no (2) "est le cadran solaire de la philosophie de l'histoire".

La poésie n'est plus un malheur, mais une proposition à sortir de notre subjectivité. Elle est la création esthétique occidentale qui correspond à l'idée hébraïque que "connaître est un acte". De même que le verbe lie charnellement l'homme à sa femme, ainsi liturgiquement le verbe lie la créature à son Créateur. Non seulement le poète voit le monde, mais il dit ce qu'il voit non dans le sens traditionnel et mélodramatique d'une prophétie qui transcende notre condition, mais dans le sens vétéro-testamentaire d'une vision plus aigüe de la vérité incarnée. Le poète comme le prophète ne voit pas le futur, mais discerne dans la réalité la plus concrète son sens le plus profond. Comme disait G. Lukàcs, peu de temps avant d'être isolé dans l'exil politique, aux écrivains allemands: "La littérature n'est justement valable — et elle a une grande valeur — que lorsqu'elle traduit dans la forme un mouvement réel de l'évolution" (19: p. 258).

BIBLIOGRAPHIE

1. T.W. Adorno *Noten zur Literatur I et II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1959 et 1961.
2. Ibid. *Zur Dialektik des Engagements*, Die Neue Rundschau, Hamburg, 1962 n.º 2.
3. (O.K. Werckmeister) *Die Kunstwerk als Negation*, Die N. Rundschau, 1962/n.º 2.
4. M. de Andrade *Aspectos da literatura brasileira*, Livraria Martins, Rio, s.d.
5. R. Barthes *Le degré zéro de l'écriture*, Edt. Seuil, Paris, 1956.
6. R. Bastide *Arte e sociedade*, São Paulo, 1945, cf. *Les problèmes de la sociologie de l'art*, Cahiers internationaux de sociologie, Paris, 1948/n.º 4.
7. Ibid. *Sociologie et littérature comparée*, Cah. intern. sociol., Paris, 1959 n.º 26.
8. W. Benjamin *Oeuvres choisies*, trad. M. Gandillac, Juillard, Paris, 1959, cf. *Illustrationen, choix et notes de S. Unseld*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1961.
9. L. Costa Lima. *Dinâmica da Literatura brasileira: situação do seu escritor*, Recife, 1961.
10. M. de Diegues *L'écrivain et son langage*, Gallimard, Paris, 1961.
11. H.D. Duncan *Language and Literature in Society*, Univ. Chicago Press, 1953.
12. J. Duvignaud *Problèmes de sociologie de la sociologie des arts*, Cah. intern. sociol., Paris, 1959/n.º 26.
13. R. Escarpit *Sociologie de la littérature*, 2e édition, PUF, Paris, 1960.
14. L. Goldmann *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1956.
15. Ibid. *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris, 1959.
16. Ibid. *Marx, Girard, Lukàcs et la sociologie du roman*, Médiations, Paris, 1961/n.º 2.
17. Ibid. *Problèmes d'une sociologie du roman*, Cah. intern. sociol., Paris, 1962/32.
18. H. Lefebvre *Contribución a la estética*, trad. esp. Ed. Procyon, Buenos Aires, 1956.
19. G. Lukàcs *Schriften zur Literatursoziologie*, introduction et choix de P. Ludz, H. Luchterhand Verlag, Neuwied, 1961.
20. Ibid. *Histoire et conscience de classe*, trad. Axelos, Edt. Minuit, Paris, 196.
21. Ibid. *Goethe et son temps*, trad. L. Goldmann, Nagel, Paris, 1949.

22. Ibid. Brève histoire de la littérature allemande, trad. Goldmann et Butor, Nagel, Paris, 1949.
23. Ibid. La signification actuelle du réalisme critique, trad. Gandillac, Gallimard, Paris, 1960.
24. Ibid. Prolegomeni a un'estetica marxista, trad. italienne, Edt. Riuniti, Roma, 1957.
25. (L. Goldman) L'esthétique du jeune Lukács, Médiations, Paris, 1961/n.° 1.
26. (Teyssèdre) L'esthétique de G. Lukács, Lettres nouvelles, Paris, 1960.
27. (P. Furter) La pensée de G. Lukács en France, Revue de phil. et de théol. Lausanne, 1961/n.° 4.
28. A. Memmi Cinq propositions pour une sociologie de la littérature, Cah. intern. sociol., Paris, 1959/n.° 26.
29. M. Merleau-Ponty Les aventures de la dialectique, Gallimard, 1958.
30. Ibid. Signes, Gallimard, 1960.
31. G. Mounin Poésie et société, PUF, 1962.
32. R. Newald Literatur in Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart, 1955.
33. D. Pignatari Situação atual da poesia no Brasil, Invenção de Orfeu, São Paulo, 1962/n.° 1.
34. A. J. Saraiva Para a história da cultura em Portugal, Publicações Europa-América, Lisboa, 1961.
35. Ibid. História da cultura em Portugal, Lisboa.
37. Ibid. História da Literatura portuguesa, Coleção Saber, Lisboa.
38. Ibid. A obra literária como significante, comunicação ao II Congresso de Crítica Literária, Assis, 1961.
39. J-P. Sartre Situations II, Gallimard, Paris, 1950.
40. Ibid. Situations III, Gallimard, Paris, 1952.
41. N. W. Sodré História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos, J. Olympio, Rio, 1960.
42. Ibid. A ideologia do colonialismo, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, Rio, 1961.
43. E. Staiger Versuch über den Begriff des Schönen, Traktat, Zürich, 1943, of trad. port, Estudos Universitários, Recife, 1962.
44. P. Thevenaz L'homme et sa raison, II, La Baconnière, Neuchâtel, 1957.
45. R. Wellek Theory of Literature, Harcourt, New-York, 1942/56.

Zurich et Recife.

NOTE Ce travail est le fruit d'un séminaire sur le même sujet, dirigé dans l'auditoire du S.E.C. à la demande de l'Université du Recife. Il n'aurait été réalisé sans l'aide et sans le concours actif des auditeurs, et en particulier du Prof. L. Costa Lima, que je remercie d'avoir accepté de s'engager aussi profondément dans ce dialogue, riche de futures possibilités.

RÉSUMÉ

L'auteur, à propos de la crise européenne de la poésie contemporaine, prétend montrer l'intérêt d'une approche sociologique de la littérature. Celle-ci ne se limite pas à une seule méthode, mais se diversifie dans une recherche globale qui analyse l'oeuvre littéraire à différents niveaux, successifs et totalisants. Une compréhension sociologique de la littérature engloberait donc les cinq niveaux suivants:

I. Il s'agit tout d'abord de préciser la position d'un auteur dans son milieu, afin de dégager quels sont les problèmes professionnels qu'il doit résoudre pour pouvoir s'exprimer dans une société donnée. A ce niveau, la critique aboutirait à des conclusions sociales et pédagogiques, à, par exemple une "politique du livre" et "une éducation à la lecture".

II. La critique peut confronter l'idéologie d'un poète et celle de son milieu. Elle détermine alors la position idéologique d'un poète et sa conscience de sa responsabilité politique. Souvent, à ce niveau, elle a une valeur négative de démythification.

III. Abandonnant tout jugement éthique ou politique, la critique d'inspiration sociologique établit quelle est l'image qu'une oeuvre propose d'une réalité sociale actuelle ou passée.

A ce niveau, elle admet que l'oeuvre est un "document social" qui peut donc être interrogé comme tel.

IV. Partant d'une conception historique des formes littéraires, admettant avec G. Lukács que c'est la forme qui est le social, la critique cherchera à dégager la valeur sociale de l'attitude esthétique d'un auteur. A ce niveau, c'est l'attitude esthétique face à la tradition ou aux oeuvres contemporaines, c'est par son style que l'auteur révèle, de façon intime parce que lié à son activité créatrice même, sa position dans le monde. C'est à ce niveau que le problème de l'engagement de l'artiste doit être jugé. Par exemple, il importe d'analyser la création poétique contemporaine en fonction de l'évolution aliénante et réifiante de la société capitaliste et néolibérale. On établirait alors que loin de mourir, la poésie dans la société moderne sauvegarde la liberté créatrice, ouvre des perspectives sur le futur, bref défend une conception humaniste du progrès.

V. Enfin la critique pénètre au coeur du phénomène poétique lorsqu'elle cherche à établir qu'elle est la relation, dialectique et

dynamique qu'entretient le langage comme institution sociale et la parole comme création personnelle. Contre J-P. Sartre et avec R. Barthes, la critique cherchera à établir comme la

poésie est "l'institutionnalisation de la subjectivité". Elle montrera que l'activité poétique est essentiellement une praxis au niveau de l'imaginaire, un geste de liberté engagée.

ABSTRACT

Concerning the crisis of present day European poetry, the author tries his hand at showing the value of a sociological approach to literature. That would not involve only one method, but rather would branch out into a sort of global research whose primary purpose would be to analyse in an integrating way the literary production at successive different levels. Such a sociological understanding of literature would thus imply the following five levels:

I. The position of the author in his "milieu" should be at first established in an attempt to determine which **professional** problems he is up to solve in order to express himself in a given society. At this level, literary criticism would reach conclusions of a social and pedagogical character; as for example a "book policy" and some form of "reading education".

II. Criticism should face a poet's ideology as well as that of his "milieu". It would thus be determining a poet's **ideological** position together with his degree of consciousness towards his own political responsibilities. It often has, at this level, a negative value in which it consists mainly of a process of demystification.

III. Apart from any ethical or political judgment, criticism of a sociological tinge should be able to establish what sort of image a certain work is supposed to impart of a given social order, whether an actual or a past one. At this level, it admits that such a work

is no less than a **social document** which may be approached as such.

IV. Starting from a historical conception of literary forms in claiming with G. Lukàcs that **it is form which constitutes the social**, criticism shall attempt to separate social value from esthetic attitude in an author. At this level, it is believed that it is through an author's esthetic attitude towards tradition or contemporary works together with his style that he really reveals his position in life. It is at this level that an artist's engagement must be judged. An illustration of this would be the importance in analysing contemporary poetic creation as a function of the so called alienating evolution of capitalistic and neo-liberal society. It would be seen then that poetry not only does not dye out but serves as a keeper of freedom of creation, opening new perspectives for the future and, to sum it up, defending a humanistic conception of progress.

V. Finally, criticism shall penetrate the inner core of the poetic phenomenon when it tries to determine the dynamic and dialectical relation between language as a form of social institution and the word as a purely personal product of creation. Against J. P. Sartre and together with R. Barthes, criticism shall try to establish that poetry is the **institutionalization of subjectivity**. It shall moreover show that poetic activity is essentially a "praxis" at the level of imagination, something like an act of engaged liberty.

A Serpente e a Lira

É PRECISO ANTES DE TUDO considerar a Letra, pequeno enigma em sua demasiada clareza. Ninguém sabe como surgiu e tinham razão os calígrafos medievais com suas capitulares antropomorfas, pois também ninguém sabe como surgiu o homem. Toda a vez que desconhecemos a origem de uma coisa, ela é tão velha quanto o homem. A origem da poesia se perde no mito e nas práticas de magia. Versos ou cabalismos, não se poderia dizer se aquilo que agradava era mais importante do que aquilo que provia. "O homem acreditava — diz E. Sitwell¹ — que o uso de certos ritmos lhe daria poder sobre os ritmos da natureza: a floração, o crescimento, a reprodução". E talvez também por isso desse aos primeiros sinais de comunicação a forma de objetos naturais. Outras vezes era o poder de descobrir o futuro — de intensificar o irreal — que pretendia conseguir, e então acreditava ler a linguagem que devia estar oculta nos objetos naturais, ou nos artefatos que havia fabricado à imagem e semelhança das coisas naturais. Nas letras, por exemplo. Antigos sacerdotes germânicos e escandinavos escreviam seus misteriosos sinais — as "runas da sorte" — em pequenos bastões de madeira que eram jogados ao azar — ou com presunção de ciência — e "liam" o futuro na constelação de signos que se formava, assim como por muito tempo (e ainda hoje) se pretendia ler nos signos zodiacais, ou atribuir a cada homem uma "estrêla", funesta ou providencial. Dupla heresia, o místico voltando ao mágico, e o alfabeto ao ideograma. Regressões que continuarão.²

Esse primitivo entrelaçamento da Letra, da Poesia — intensificadora do real — da

Magia, e também do Jôgo, "jamais abolido", repete-se sem cessar através dos tempos. E numa igual confusão de planos, como vermos. O sacerdote que jogava as runas também escrevia êsses sinais sobre menires e muitas vezes o espírito do Jôgo — quem sabe? — o induzia a construir com êles figuras que se supõem gratuitas. Desenhava com as letras, criava novas formas com as mágicas formas ancestrais. Um pensamento estético o impulsionava talvez por baixo da capa de animismo.

Os mais belos exemplos de monumentos rúnicos dessa espécie são talvez os escandinavos. Datam em geral do IX ao XI séculos, mas alguns vêm de tempos pré-cristãos. "Nas inscrições mais antigas — escreve sobre êles um especialista³ — as runas são dispostas verticalmente e se lêem de baixo para cima. Mais tarde acrescentaram-se molduras de linhas, de modo a estender sucessivas tiras de sinais. Essas tiras assumem existência formal independente e acabam adquirindo o aspecto de serpentes. Gradualmente elas se transformam em animais fabulosos com pés e cascos, entrelaçados de modo cada vez mais complicado. Não tinham significado simbólico e sua única função era a de emoldurar ou ornamentar as runas".

Este o plano primitivo. Dir-se-ia que as letras, por um miraculoso poder transmitido a formas providencialmente engendradas, desencadeiam continuamente um impulso no sentido da volta às formas figurativas de onde nasceram. O "A" bovino cança-se de estar de cabeça para baixo e o "B" abre novamente suas portas. A antítese conceito-figura é da mesma espécie. Também as palavras procuram remontar incessantemente

às formas figurativas que espelhavam um dia. “Enquanto a linguagem da vida ordinária, em sua qualidade de instrumento prático e manual, vai continuamente desgastando o aspecto imaginativo de tôdas as palavras e supõe uma antinomia que se aparenta estritamente lógica, a poesia cultiva deliberadamente o caráter figurado da linguagem”.⁴

Os chineses e japoneses consideram seus manuscritos verdadeiras obras de arte e seus mestres calígrafos tornaram-se por isso tão famosos quanto seus pintores e poetas. Quadros puramente caligráficos são vistos pendendo das paredes de habitações japonesas e quanto à pintura chinesa todos sabem como o arabesco da escrita é uma continuação do arabesco da figura.

Pierre Alechinsky, pintor da Escola de Paris e que rodou no Japão, em 1955, o filme *La Calligraphie Japonaise*, está perfeitamente qualificado para nos contar, na primitiva versão chinesa, a pequena história que se encontra no Prólogo do *Rantai*, e em que ele vê um “belo exemplo de inspiração caligráfica”⁵. No ano de 413, Ogushi, um dos mais velhos mestres calígrafos, convidou quarenta e um poetas seus amigos para uma reunião no jardim de Rantai, através do qual voltaria um regato. Os poetas sentam-se em ambas as margens e bebem *saké* em pequenas taças que são passadas de um a outro fluando nas voltas da corrente. Cada taça que vai passando é apanhada, esgotada e novamente cheia de vinho. Durante esse jogo, os participantes compõem um poema que é também pôsto dentro das taças e deslizado de uns para os outros. Foi nessa reunião que Ogushi compôs o seu famoso Prólogo, traçando-o numa fôlha de sêda com um pincel feito de barbas de rato. Passada a embriaguês do festim de vinho e poesia, Ogushi tenta em vão recopiar seu poema. De fato, nunca o conseguirá, nunca mais poderá recapturar a misteriosa inspiração. O segundo imperador Tang tomou-se de tal admiração por aquelas formas caligráficas que jamais quis delas separar-se e deliberou que a fôlha de sêda miraculosa o acompanhasse ao túmulo. A pequena história é assim um dos mais expressivos testemunhos da imemorial convivência da letra e da poesia.

Há hoje no Japão um movimento caligrá-

fico de vanguarda, assim chamado embora consista antes num renascimento. Das formas caligráficas agora ressuscitadas diz o colaborador japonês do artigo antes citado que “são tão desvinculadas quanto deve ser qualquer forma de arte e que, avançando ainda mais na direção da imagem que foi a sua matriz, tentam através de espírito ousado e livre reencaminhar a escrita para a apreensão de uma imagem vital e característica”. “Seria isto permissível — pergunta ele — ou constitui um tabu a regra básica segundo a qual os caracteres, sem deixar de ser imagem, constituem signos com função social e portanto não deve o artista isolar-se com eles em seu mundo privado?” Segundo ele, os japoneses jamais esquecem que o traço dos caracteres é uma criação de imagens, e apreciam a escrita de sinais prontos no papel branco como arte abstrata condicionada ao mais alto grau de disciplina espiritual.

O caso do silabário japonês é no entanto quase tão diferente do problema dos ideogramas chineses quanto o do próprio alfabeto ocidental. Os japoneses sabem que os sinais de sua escrita são formas arbitrariamente simplificadas, seccionadas, dos sinais chineses, mas a tenacidade com que se caracterizam as tradições orientais ainda dá lugar a que professores japoneses ensinem às crianças que, por exemplo, o caráter com que se escreve “montanha” origina-se do desenho de uma montanha. É certo que professores ocidentais — franceses, italianos, espanhóis, ingleses, portugueses — poderiam fazer o mesmo com relação à nossa letra “m”, mas apenas fantasiosamente, pois a tradição semita de há muito que se perdeu no mundo ocidental e um professor jamais se lembraria de dizer que o nosso “A” é a forma invertida de uma cabeça de vaca, tal como a teriam imaginado os fenícios, de acordo com uma linha de atribuições de resto bastante contestada. Essa fantasia poderia quando muito coincidir com os “alfabetos rimados”, jogo mnemônico oferecido às crianças de todos os tempos e de todos os lugares. Os ingleses por exemplo, registraram a forma — “A” was an applepie”, corrente em 1671.

Nosso jogo de ocidentais com as letras é muito mais o jogo do sacerdote germânico com suas runas ou o do epigrafista escandi-

navo com seus zoomorfismos literais. Depois de um longo convívio com a iluminura e a miniatura medievais, E. A. van Moé nos legou um precioso documentário sobre as formas das letras dos manuscritos europeus.⁶ Segundo ele, "a história da inicial ornada seria sem dúvida a história da luta que a botânica e a zoologia, apoiada em significados simbólicos, mantiveram contra a geometria das formas clássicas, luta que análogamente se observa na escultura, notadamente na forma dos capitéis, e também na ourivesaria". "Para compreender essas iniciais é preciso porém conhecer os livros onde elas se acham, os quais eram destinados ao serviço divino, cada categoria possuindo suas iniciais privilegiadas". E cita as do *Sacramentaire de Gellone*, o mais antigo sacramentário francês, "cujos A, por exemplo, são formados por dois peixes, sem que se possa afirmar que haja aí uma reminiscência do *ikhthys* dos primeiros cristãos". "Outras iniciais têm a forma do corpo humano e cabeça de animal: acham-se nos textos relativos aos evangelistas e não se pode deixar de pensar em certas velhas figuras dos hipogeus do Egito".

Magia e impressionismo: Hugo, para quem a Literatura cifrava-se a rigor na Poesia, representa uma volta inconsciente do espírito às próprias origens da Literatura, quando toda a forma de escritos, mesmo os históricos, filosóficos e jurídicos, apresentavam-se sob formas poéticas ou poetizantes. Empédocles e Lucrécio — lembra-se — ainda escreveram tratados em forma de poemas, e os grandes poemas épicos não deixam de ser a História em versos. Pois Hugo também tinha sua interpretação mágica das letras. "A espécie humana, o mundo, o homem inteiro, está no alfabeto", dizia ele. Sugeriu os objetos a que corresponderia cada letra: "primeiro a casa do homem e suas estruturas, depois a justiça, a música, a igreja, a guerra, as colheitas, a geometria, a montanha, a vida normal, a vida monástica, a astronomia, o trabalho e o repouso, o cavalo e a serpente, o martelo e a urna, as árvores, os rios, os caminhos. Enfim, o Destino e Deus, eis o que contém o alfabeto".⁷ Espécie de ingênuo impressionismo folclórico? Mais tarde, em "Alchimie du Verbe", Rimbaud se empantava da própria ousadia de suas "Voyel-

les", mas o famoso poema era talvez apenas o princípio de um grande passo que não chegou a ser dado no sentido de uma mais profunda exploração da Letra, compreendida dentro do Livro, fôsse do "único Livro" que era a idéia mestra de Mallarmé. Pois Rimbaud, ao recordar que inventara a cor das vogais, confessava ter amado "as pinturas idiotas, as cimeiras das portas, os ornamentos, as telas dos saltimbancos, as tabuletas, as iluminuras populares" (e iluminuras são as *Illuminations*, palavra inglesa), os "livrinhos para crianças", dos quais se supõe serem as "Voyelles" uma reminiscência, assim como "regulado a forma e o movimento das consoantes".⁸ Sua curta e atormentada vida literária não lhe ia permitir reflexões mais extensas sobre o significado da letra tipográfica, que no entanto chegaria a preocupar outro agitado poeta da sua estirpe, o suíço Blaise Cendrars.⁹

O grafismo ocidental moderno não se pode vangloriar de parentesco muito estreito com as artes plásticas, pelo menos ninguém poria na parede um quadro com letras que não fôsse uma comunicação no sentido prático, em que pesem as pesquisas dos pintores cubistas e recentes experiências de calígrafos¹⁰, bastante próximas aliás de certas composições de Mondrian, da fase "Mais e Menos".

As tentativas de fusionismo da letra e da ilustração passam dos manuscritos iluminados para o livro impresso, a princípio através de compromisso entre os primeiros impressores e as corporações de miniaturistas e logo depois, quando a gravura em relevo pôde ser adjudicada ao livro, através do trabalho livre dos xilógrafos. Preocupação exclusivamente ornamental, como a de quem esculpia uma rosácea num frontão. Ao lado disso, alguns calígrafos criavam fantásticos "alfabetos humanos", uma vez mais voltando ao antropomorfismo, mas já agora no plano do "Grotesco", desprovido portanto do vigoroso e ardente espírito religioso, das reminiscências cabalísticas ou das concepções apocalípticas dos mais antigos letristas medievais. Daí por diante, o domínio é da pura curiosidade, do virtuosismo, do malabarismo sem consequência para a história da letra, pois tais alfabetos apenas ficavam para

exemplo de habilidade caligráfica nas páginas dos manuais.¹¹

Em pleno Renascimento, o interesse pela letra toma outro sentido. Redescobre-se a grave, clara e bela simetria das formas epigráficas romanas, talvez a mais significativa contribuição dessa civilização à criação plástica. É na Itália que a Imprensa retoma a tradição latina, abandonando pelas formas curvas da letra carolina os perfis fraturados da escrita gótica. E porque são romanas as iniciais que para o alfabeto renascido se criaram à base das inscrições monumentais, romanas serão os caracteres a princípio chamados "lettere antiche" em oposição ao gótico que, nesse sentido, era um modernismo...

A forma das letras, presa a um localismo fortemente identificador, desde a minúscula carolina que refletia o curvilíneo modelado da arte românica, e desde a letra gótica com suas angulosidades e remates romboidais equiparáveis às ogivas, aos arcobotantes e às "bexigas de peixe" da arquitetura e da ornamentação góticas, já se podia filiar claramente aos grandes movimentos artísticos. Mas a partir das romanas, principalmente das maiúsculas lapidares, a coisa parece ser feita mais conscientemente. Há tratados: o *De Divina Proportione* de Luca Paccioli (1509), o *Unterweisung der Messung* de Dürer (1525), baseado por sinal no cânon do corpo humano, o *Champfleur* de G. Tory (1529), livros onde pela primeira vez se desenvolve uma particular estética da letra.

É que o livro, tipograficamente multiplicado, vai aos poucos e cada vez mais deixando de ser um objeto exclusivamente suntuário ou um aparato litúrgico, para receber e refletir, muito mais largamente, ao sópro mais vasto das ruas e à luz mais humanamente doméstica das habitações comuns, todos os anseios e todos os impulsos vitais de todos os homens. Liberta-se de sua quase única temática, interna e externamente, laiciza-se em toda a extensão da palavra, e como que se enobrece ainda mais ao receber a marca de todas as variações sofridas pelo impulso criador do pensamento plástico — desde o grafismo novo do itálico no *Virgilio* aldino de 1501, ao grafismo novo dos li-

neais Futura nos livros da Bauhausverlag de 1923.

O alfabeto acompanhava a religião, o cristianismo e o latim, acompanhava também os pavilhões nacionais e o comércio¹², mas a letra vai daí por diante acompanhar o artista. Num livro por si mesmo belíssimo, o holandês Gerard Knuttel tentou pela primeira vez uma aproximação global da letra e da obra de arte através dos tempos¹³, espécie de continuação do livro de van Moë. Veja-se o seu intuíto, com os paralelos que estabelece: uma página de góticos italianos "rotunda" e um afresco de Andrea Castagno; os itálicos de Griffo e uma alegoria de Bellini; a caligrafia de Ludovico degli Arrighi e uma Madona do Parmeggianino; os romanos de Jenson e a igreja de Santa Maria dei Miracoli de Veneza; os "romanos do rei" de Grandjean e o domo dos Inválidos; Garamond e Philibert Delorme; Bodoni e Canova; Didot e Girodet; Perrin e Ingres; William Morris e Burne Jones; Auriol e Toulouse-Lautrec; Emil Weiss e Kokoschka; Imre Reiner e Zadkine; os lineais de De Roos e a arquitetura "internacional" de Brinkman e Van der Vlugt. Não se trata, é claro, de uma descoberta, mas de uma confrontação global que jamais se havia feito com tão bons recursos e em tamanha extensão. Aparece então outro plano: a letra fala a linguagem dos estilos. O lionês Perrin, cujo estilo tipográfico é comparado acima à pintura de Ingres, fez recriar os chamados "romanos antigos" porque achava que os tipos existentes não se adaptariam à composição de certa obra de arqueologia que se dispunha a imprimir. Logo esses seus novos "elzevires" se tornam, segundo a concepção de editores franceses contemporâneos, os tipos mais adequados aos textos de poesia. Saudosista de medievalismos, William Morris havia "goticizado" o desenho puramente "romano" de Jenson. E aos textos literários de vanguarda reservam-se as letras de traços uniformes, sem remates, tão cara aos concretistas brasileiros, assim como uma referência à "era da máquina" sugere desde logo a dureza das letras dotadas de remates quadrangulares.

Há então todo um sistema de correspondências que é preciso esclarecer. A Letra, que se esquematizou e acursivou, perdendo

qualquer semelhança com possíveis origens ideográficas, continuamente volta a essas formas como que atávicas através da composição caprichosa de linhas ou de páginas de texto. A Letra, tomada como símbolo de seres, de coisas, de sentidos, de propriedades, numa outra volta, subjetiva, às suas origens mágicas ou litúrgicas. A Letra, que necessariamente reflete os estilos dominantes, falando a linguagem desses estilos que por sua vez devolvem estados de espírito ou atmosferas culturais, fixando por meio de sua linguagem especial, determinado tono moral, atitude humana ou situação do homem perante si mesmo.

Formalmente, também o livro acompanha as outras formas de vida, esteticamente traduzida nos estilos. Estilo, não o homem, mas a época, pois aqui não vale o grafismo pessoal, que desfecha outra ordem de considerações e desemboca na duvidosa trilha da grafologia que nem de longe tentaremos explorar. Não é no plano do caráter — cada uma nesse sentido tão pouco profunda — que acontece o fenômeno de que tentamos falar. Sabe-se que a unidade do livro é o par de páginas, mas pouco se repara que o seu desenho gráfico, o seu "risco", para usar terminologia "ecológica", deve corresponder ao desenho da letra, acaso quisermos respeitar o clima de repouso necessário à operação de ler. Pois aí é que está a dificuldade. O adversário do grafista, adversário intransigente e vigilante, é a Legibilidade. "Eu sou a Dificuldade", diz ela para o projetista gráfico, tal como o modelo Valéry parecia dizer ao escultor que lhe fazia o busto. E, de novo, não valem os grafismos personalistas. Insensivelmente, deslisamos para o último plano das correspondências: assim como o estilo caligráfico pessoal, o estilo tipográfico pessoal não pode ser considerado na generalidade da coisa gráfica. O que não é um estilo válido, suscetível de prolongamentos e variações, em vez de repetições e decalques, dentro da universal unicidade do homem. Mas é tempo de dizer o que é essencial.

—

Recomeçamos da data em que pela primeira vez nos tempos modernos se tentou

com um texto tipográfico voltar ao pictograma das cavernas. Tinha de ser a poesia o veículo, dado o seu poder de sugestão e sua qualidade de conservadora da linguagem figurada. Esses primeiros jogos são porém de naturezas diversas. Como no caso das inscrições rúnicas, em certas composições tipográficas a idéia é de criar apenas um ornamento puro, não simbólico. Outras, mais complexas, ensaiam construir um duplo ideograma: a figura representa uma idéia que efetivamente é descrita com as letras e palavras que formaram o arabesco. Enfim, joga-se com volumes e espaços que tomam o lugar de valores sintáticos. Essas espécies de jogos florais poético-tipográfico ora apenas graduam um pensamento ingênuo, ora revelam a incontornável e perene recorrência de obscuras tendências do espírito, que se pode aproximar bastante do mentar poético. A concepção mallarméana do Livro pode representar o ápice supremo do jogo.

A idéia de uma tipografia figurativa é bastante antiga e na maioria dos casos desprovida de maior significado, ou o tem bem menor do que, por exemplo, as formas naturais imprimidas a certos elementos de estrutura arquitetônica, onde a intenção é a mesma, já o dissera van Moé com relação às iniciais iluminadas. A ela se filia também — filho espúrio — o artifício de desenhar com sinais e fios tipográficos, a que por sua vez se aparenta o desenho com as letras e os sinais da máquina de escrever, meros devaneios de desocupados.

Espécimes tipográficos do primeiro jogo encontram-se por exemplo na edição aldina do *Sonho de Polifilo* (Veneza, 1499), na qual se vê inclusive um cálice formado pelo texto que remata um capítulo, forma paralela à dedicatória, também em forma de cálice, dos *Poems* 1923-1954, de E. E. Cummings (New York, Harcourt, Brace & Co.). Mas já a coluna dotada de base a capitel que aparece no livro *Arte of English Poesie* (Londres, 1589), é de fato uma visualização da metáfora pela qual o autor compara a Inglaterra a "the sounde Pillar/ [that] Is plainely exprest/ Tall stately and strait By this noble pourtrayt". O volume é realmente muito curioso: num seu "livro II", por exemplo, reproduz as formas geométricas

que um poeta deveria utilizar nesse jôgo e cita o caso de um monarca oriental que recebera de sua espôsa um losango formado de texto escrito com rubis e diamantes.¹⁴ A coluna de 1589 pode ser comparada também a exemplo moderno, neste caso o do poeta Warfield C. Richardson (1823-1914), cujo poema, composto em forma de ânfora, começa de fato, internamente: "There was an old decanter/ and its mouth was gaping/ wide", etc.¹⁵

Além dos simples alfabetos rimados, a literatura infantil fornece exemplos notáveis de tipografia figurativa. Veja-se por exemplo o *vôo* na popular história do urso "Winnie-the-Pooh" de A. A. Milne (1926) — "if this is flying I shall never really take to it" — em que as palavras desta linha sobem e descem imitando os movimentos a que o personagem se refere. Não esqueçamos os exemplos tirados de Lewis Carroll, este extraordinário caso de matemático, de autor de uma *Symbolic Logic* (1896), de poeta, de autor de histórias para crianças e de excepcional fotógrafo. A meio caminho entre a história para crianças e a poesia, fica o poema humorístico, como o de certa Aimee Jackson Short incluído na citada antologia de C. Wood, e que constroi um guarda-chuva ao mesmo tempo que conta um "non-sense" acerca de Lord Chamberlain.

O caso de Apollinaire¹⁶ é porém único e alguns dos seus caligramas são coisas realmente notáveis, como o assimétrico "Il pleut" ou "La Colombe Poignardée et le Jet d'Eau", rigorosamente axial. Alguns voltam à ingenuidade de "Paysage", de "La Cravate et la Montre", etc., mas outros são descortinadores de vasto limiar, como o "Venu de Dieuze", em que o desenho do signo gráfico aparenta uma pesquisa mais refletida em direção ao expressionismo literal. Permanente e inquietante coincidência: Apollinaire, como Rimbaud e Cendrars, também amava a estampa popular, irmã da poesia popular e do alfabeto popular. Em "C'est Lou qu'on la nommait" ele se imagina partindo para a guerra "comme ces guerriers qu'Epinal/Vendait Images populaires/ Que Georgin gravait dans le bois". A forma das letras, o duplo jôgo de imagem-conceito letra-figura perseguiu incessantemente o poeta e essa

constante se entrelaça mesmo em seus poemas não tipograficamente figurativos. Definitivamente reveladores são os últimos versos do poema que já leva o título significativo de "L'inscription Anglaise". O poeta-soldado, solitário acampado na Champagne, esfôrça-se para evocar através da fumaça que sobe do fôgo acêso diante do bivaque a imagem da pequena viajante que entrevira na estação de Marselha:

Tandis que les volutes bleuâtres
qui montent
D'un cigare écrivent le plus tendre
des noms
Mais les noeuds de coulevres en
se dénouant
Ecrivent aussi le nom émouvant
Dont chaque lettre se love em belle
anglaise

Jôgo verbal entre o inglês *love* "amar" e o francês *love(r)* "enrolar (cordas) em círculos superpostos", e entre *anglaise* "mulher" e *anglaise* "forma de caligrafia inclinada e de terminais espiralados". E o que dizer do "noeud de coulevres" que reaparece aqui formando letras, como acontecia nas pedras rúnicas e nos manuscritos litúrgicos medievais? Mas não é prudente ir mais adiante nessa linha

Et le soldat n'ose point achever
Le jeu de mots bilingue que ne
manque point de susciter
Cette calligraphie sylvestre et vernale

cujas pontas filiformes enroladas lhe lembram as formas vernais, os brotos também espiralados das plantas, assim retornando a primitivas fontes ideográficas.

Passemos em silêncio sobre Marinetti e sua "revolução tipográfica", cujas invenções tiveram outro sentido: o da pura agitação, com repercussões fora da poesia, que nos guardamos para ver depois.

Anterior aos *Calligrammes*, o poema-cons-telação de Mallarmé¹⁷ pode ser preliminarmente situado por meio de um anacronismo: é um avanço, poderoso e consciente, não com relação às realizações (que são de outra ordem), mas sobre algumas das idéias que re-

pontavam sob certas construções de Apollinaire.

Conta Valéry, em texto bastante conhecido,¹⁸ que, quando corrigia as provas da primeira e grande edição em livro do *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, edição que de resto não seria publicada, pediu-lhe Mallarmé sua opinião "sobre certos detalhes da disposição tipográfica, essencial à sua tentativa". À noite, quando o acompanhava à estação, "o inumerável céu de julho enfeixando tôdas as coisas num grupo cintilante de outros mundos", e quando marchavam os dois, "fumantes obscuros, por entre a Serpente, o Cisne, a Águia e a Lira", pareceu-lhe nesse momento "estar inserto no próprio texto do universo silencioso: texto feito de claridades e de enigmas tão trágico ou tão indiferente segundo o queiram; que fala e que não fala; tecido de múltiplos sentidos; que reúne a ordem e a desordem; que proclama um Deus tão poderosamente quanto o nega; que contém em seu conjunto inimaginável, tôdas as épocas, cada uma associada ao distanciamento de um grupo celeste; que relembra o mais decisivo, o mais evidente e incontestável sucesso dos homens, a realização de suas previsões, — até à sétima decimal; e que esmaga êste animal testemunha, êste contemplador sagaz, sob a inutilidade dêsse triunfo". Ai estava para êle a origem da "maravilhosa tentativa" da cosmogonia mallarméana. "Onde Kant, talvez com bastante ingenuidade, acreditava ver a Lei Moral, Mallarmé percebia sem dúvida o imperativo de uma poesia: uma Poética". Com efeito, "esta dispersão radiosa, estas sarças pálidas e ardentes, estas sementes quase espirituais, distintas e simultâneas, a imensa interrogação proposta por um silêncio carregado de tanta vida e de tanta morte, tudo isso, glória por si mesmo, estranho total de realidade e ideais contraditórios, devia mesmo sugerir a alguém a suprema tentativa de reproduzir-lhe o efeito". E Mallarmé o havia tentado: "Ele tentou enfim erguer uma página à potência do céu estrelado!" Assim Valéry acreditava ter captado o mais profundo sentido de um poema. Saberia êle porém que ao mesmo tempo achava a explicação definitiva para tôda a eterna temática que envolve a poesia, a magia e a

letra, "estranho total de realidade e de ideais contraditórios", "texto feito de clarezas e de enigmas"?

Em termos valéryanos. Com Mallarmé¹⁹ seria preciso aplicar o seu método de “deci-frações em cadeia” às “subdivisões prismáti-cas da Idéia”. Temos de fazer um longo aprendizado para ler as “runas da sorte” lan-çadas por êsse nôvo mágico. Acontece que estamos, pela primeira vez, tentando a “vi-são simultânea da Página” através da qual “corre o fio condutor latente”. Algo como a totalizadora visão joyciana do *atual* aplica-da ao que é uma transposição intensificada dêsse *atual*. A página tomada como unida-de (assim como o verso é “a linha perfeita”) e onde os “brancos” são dispersados dinâmi-camente, em vez de formarem “silêncios” in-termitentes em tôrno das estrofes tradicionais.

A visualização do poema escrito deve acompanhar sua variação temática e musical. Parecia-lhe, de fato, "algo muito anormal que abrindo um livro qualquer de poesia estivéssemos sempre seguros de encontrar, de uma ponta à outra, ritmos uniformes e convencionais, justamente quando se pretende despertar o interesse para a essencial variedade dos sentimentos humanos". Era preciso então operar no poema a mesma transformação por que passara a música: "em vez das melodias de desenho inteiriço, uma infinidade de melodias quebradas que enriquecem a tessitura sem que a cadência se sinta fortemente marcada".

E eis enfim realizado *Un coup de dés*: uma frase, que é o próprio título do poema, dividida em fragmentos que aparecem em grandes caracteres no texto e o seccionam em pequenas melodias por sua vez prismatizadas interna e externamente. A recorrência, o *vertere*, a melodia inteiriça, são substituídos pela sugestão de um texto que não pára porque é feito de infinitas paradas — rítmicas, temáticas, psicológicas, visuais — assim como os pontos da retícula, aumentados, são vistos individualmente sem deixar de nos devolver a imagem completa impressa pelo clichê.

Formalmente, Mallarmé não considerava apenas os caracteres tipográficos, cujas diferenças "entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, ditam sua im-

portância à emissão oral, e cuja colocação — média, em cima, embaixo da página, faz notar que a intonação deve subir ou descer”, como se os caracteres fossem os diferentes instrumentos da orquestra sinfônica que passava a ser o seu poema. Mas, na sua permanente obsessão do Livro Único — “o ritmo mesmo do livro, então impessoal e vivo, até na sua paginação, justapõe-se às equações deste sonho, ou Ode”.

Similarmente, a linguagem poética — intensificadora do real — é a descrevia como “a maravilha de reduzir um fato da natureza à sua quase desapareição vibratória no jogo da palavra”, mas, já se vê, o que o fascinava não eram as palavras isoladas, mas a relação e o jogo, “o verso, que de muitos vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória”, o verso que quebra o isolamento da palavra. Orquestra ou constelação — de palavras, de vibrações, de prismas, de reminiscências de objetos, de sugestões e de letras, prêsas às leis de uma nova mecânica poética, axiada na frase retriz que percorre — recorrente cometa — o espaço cênico ou cósmico do inumerável poema. O poema todo que se dobra sobre si mesmo ampliando ao infinito o sentido da clássica estrofe.

Descartadas experiências irrelevantes, como a do poeta francês La Mesnardière (1610-1663), que revolucionariamente tentou realçar palavras num texto poético por meio de itálicos, ato de que se arrependeria amargamente em face do insignificante resultado obtido, ainda mais sendo ele autor de uma *Poétique* — Mallarmé é o primeiro a tirar partido efetivo da gama tipográfica num texto poético.

Fora da poesia, mas diretamente influenciada pelos movimentos literários de vanguarda, a tipografia também inicia uma marcha para além de sua “realidade” tradicional, já indicada nos deslocamentos de volumes observado nos impressos “art nouveau”. O grafista italiano Carlos Frassinelli, que participou do movimento futurista foi autor pioneiro de uma “Rivoluzione grafica”, lançada através da revista *Il Risorgimento Grafico*, em 1921-1922, e que consistia numa ten-

tativa “de estabelecer os fundamentos de uma tipografia vibrante e psicológica mediante a utilização de caracteres expressivos, do som e do formato do papel, da cor e do odor da tinta, sem renunciar completamente aos princípios tipográficos clássicos”.²⁰

Sabe-se como repercutiram freneticamente na Rússia os programas já de si delirantes do futurismo e do dadaísmo. Paralelamente ao transplante dessas idéias, os grafistas russos fundam a chamada “Tipografia elemental”, de formas livres, assimetricamente equilibradas ou dinamicamente simétricas, em seguida divulgada na Alemanha através de número especial (1926) da revista *Typographischer Mitteilungen*. A esta escola russa se filia em breve a “Neue Typographie” alemã de Jan Tschichold (1928), de inspiração nitidamente cubista, mas já a essa altura estava a tipografia recebendo a vasta contribuição das formas experimentalmente desenvolvidas no seio da Bauhaus.

O primeiro impresso da Bauhaus — o programa da sessão de lançamento no teatro de Weimar, em 1919 — desenhado por Peter Rohl, era apenas uma reminiscência do “Jugendstil”, assim como ainda o eram, mas já revelando a busca de novos caminhos, o caligrafismo de Lyonel Feininger e o goticismo nôvo de Johannes Itten, revelados em páginas de albuns de 1921.²¹ Com a fundação da Bauhausverlag em 1923 encontramos já plenamente realizada a nova linguagem tipográfica. Uma linguagem que, segundo Moholy-Nagy, “combina elasticidade, variedade e uma nova concepção do emprêgo do material de imprimir, uma linguagem cuja lógica depende da adequada aplicação dos processos de impressão”. É por essa época que Paul Renner cria os caracteres lineais *Futura*, lançados pela fundição Bauer sob a etiqueta de “die Schrift unserer Zeit”.

Mas leia-se o que dizia ainda Moholy-Nagy no trecho do seu *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher 8, 1925) reproduzido no livro que acabamos de citar: “A clareza deve ser especialmente enfatizada, pois a clareza é a essência da tipografia moderna, que contrasta com a antiga escrita figurada. Antes de tudo, pois: absoluta clareza em todos os trabalhos tipográficos. A

comunicação não deve laborar sob noções estéticas preconcebidas e as letras nunca devem ser comprimidas dentro de uma forma arbitrária — como um quadro” (p. 78). O espírito geométrico se opõe então ao espírito romântico: é um novo classicismo que surge. São evitadas daí por diante as composições diagonais e verticais que caracterizavam a tipografia elemental russa; as capas das edições da Bauhausverlag são prodígios de equilíbrio, clareza e impacto comunicativo, combinados com uma utilização e disposição também novas do material ilustrativo à base de fotografias, novidades autênticas e férteis, dificilmente hoje avaliáveis justamente porque todos os produtos gráficos internacionais e cotidianamente consumidos desde então pode-se dizer que são criações bauhausianas. Clareza, equilíbrio e, ao mesmo tempo, liberdade de “falar” dada aos próprios caracteres. E os caracteres — formas extraordinariamente depuradas de artefatos — falam sempre uma linguagem repoussante quando pensamentos ilógicos não interferem em sua forma de vida.

Uma coisa não se perdoa à Bauhaus: a idéia um tanto frívola de Herbert Bayer adotada em seguida nas publicações do grupo. “Por que — perguntava ele — devemos usar, escrever e imprimir dois alfabetos, um grande e um pequeno, para exprimir um único som? Não pronunciamos um *A* maiúsculo e um *a* minúsculo”. Não obstante, o poeta E. E. Cummings adotaria em seguida essa pura excentricidade tipográfica, sem fundamento real na mecânica da leitura e incapaz de modificar o seu tono.

A revolução tipográfica culminaria, por outro lado, no “negrismo” que por volta de 1930 dominou o impresso e que consistia no uso de tipos e filêtes espessos e de clichês de grandes chapados ou de fundo negativo. Também — forma cara, por exemplo, a Tschichold (que acabaria por voltar à tipografia clássica, clara e axial) — é resultado dessas pesquisas a não justificação da margem direita da composição, ou o arranjo, sobre essa margem, das linhas incompletas de fim de parágrafo, e, nos textos de ostensão (cartazes, anúncios, etc.), o artifício, muitas vezes de grande efeito, de dispor o texto de modo a produzir verticalmente uma linha formada por

uma mesma letra, jôgo em que, por exemplo, é habilíssimo o “grafiker” suíço Walter Marti.²²

Parece nutrir-se um pouco de tudo isso, de um pouco de cada uma dessas coisas, a linguagem poético-tipográfica do movimento concretista. O depoimento de José Lino Grünewald²³ esclarece-lhe as múltiplas origens na vertente poética: Mallarmé, Pound; Apollinaire, Cummings, os futuristas, Oswald de Andrade e João Cabral de Mello Neto. Deixemos de lado o romance (Joyce), a pintura (Mondrian) ou a música (Webern), para somente lembrar os nomes dos expoentes citados pelo autor a que nos referimos. De Mallarmé: os prismas intercontagiantes das palavras, a gama dos caracteres os “brancos” ou silêncios mediais e marginais, o fluxo da composição tipográfica. De Pound: o ideograma chinês, a justaposição de palavras, a montagem cinematográfica. De Apollinaire: a sugestão do “pensar sintético-ideológico”, certa fragmentação do discurso, um esboço do “processo de simultaneidade”. De Cummings: o espaço gráfico como elemento de composição, a decomposição da palavra tendo em vista “efeitos fisiognômicos”, “a similitude de letras”, “as propriedades visuais de alguns sinais gramaticais”. De Oswald de Andrade: “o instigante ideograma crítico do cotidiano”, “a arquitetura concretizante” de alguns dos seus textos poéticos. De João Cabral: a “disciplina de autocontenção”, a “funcionalidade estritamente substantivante dos elementos de composição”, as “nomeações concretas para criar uma imagem dinâmica”. Eis o intrigante instrumental do movimento concretista brasileiro que, segundo o mesmo autor, ainda ia cotejar-se na velha Europa, antes de se consubstanciar “em meta final”, com objetivos idênticos do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, cujos poemas “obedeciam a uma maior simplicidade de elementos convocados”.

Daí a receita geral: o poeta concretista “tem em mãos um certo número ou quantidade de palavras/dados com os quais se julga em condições de fazer um poema. Estuda então o melhor modo de dispô-las no es-

paço, mediante as relações de proximidade e semelhança existentes entre elas tanto no campo semântico como no sonoro ou no visual", etc. Em parte, isto me parece bastante identificável, subjetiva e praticamente, com o que acontece ao grafista em seu trabalho de construir um texto de ostensão ("display"), e suas origens se podem elucidar na vertente tipográfica ou simplesmente letrística por meio de consulta ao estoque de exemplos que me dei ao trabalho de reunir desde o princípio deste texto. Por outra parte, revela mais uma vez o espontâneo surgimento da resposta humana "à potência do céu estrelado": a atitude ilógica, somente possível no poeta, diante do enigma da criação cujos elementos ele transfere para suas mãos em forma de palavras.

Certo, o poema-objeto dos concretistas difere bastante do poema-constelação de Mallarmé no que se refere à sua convivência com a letra. Mallarmé buscava uma correspondência entre os naipes sinfônicos e os perfis tipográficos, que por suas diferenças de forma como que tiravam da página sonoridades diferentes. Os concretistas limitam-se (parecem limitar-se) a um só desenho de letras: os lineais, e a uma só espécie, a de caixa-baixa. Suas correspondências sonoras não são as puramente plectrais tiradas de cordas de diferentes tamanhos: suas cordas têm de ser ao mesmo tempo tangidas e premidas em diferentes lugares.

A questão de evitar as maiúsculas, sabe-se que não encontra apoio nas exigências da leitura. A isso pode-se dar duas respostas: primeiro que a necessidade de maiúsculas é mero produto de hábito multiseccular; e segundo, que a poesia foge, por sua natureza ilógica e mágica, às fórmulas da leitura comum. Diremos, porém, que o pensamento dos poetas a esse respeito — dos poetas cuja função social tem sido e é cada vez mais esclarecedora e fecunda — não se coloca de molde a arranhar sequer a concepção tipográfica do livro geral, com isso querendo dizer que tipografia sem maiúsculas seguirá sendo uma forma ilegível, do mesmo modo que a poesia se tornou ilegível para o público em geral. Certo, a poesia escapa às regras da leitura comum, linear, "quadrada": o verso, recorrendo à sonoridade, necessitou sempre de disposi-

ção visual especialmente conformada no papel. Mallarmé, num lance genial, distenderia ao máximo esse recurso: em vez da "fiction d'une éblouissant rail continu" o livro para ele devia ser uma "expansion totale de la lettre", "une mobilité". O livro, "spacieux, par correspondances" devia "instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction". Para ele era sempre o livro, e não a página, o livro cuja tomada de posse tem a participação da consciência do leitor desde o momento em que ele o viola com o corta-papéis: "varié en airs, deviné comme une énigme — presque retait par soi".²⁴ O que desejava o poeta era pois uma nova atitude total do leitor para com o livro, e não uma leitura-choque, como a que é própria dos anúncios. J. L. Grünwald chamando o poema concreto de "ideograma crítico da atual infra-estrutura econômico-social", revela que esse "experimento estético" beneficia-se inclusive da "linguagem especial da propaganda" e da "técnica dos anúncios luminosos" (p. 10-11). Já Haroldo de Campos²⁵ falava numa "noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial", realizável através de recurso "a uma sintaxe visual-ideográfica, quando não meramente combinatória, para controlar o fluxo dos signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a entropia", etc. Deliberadamente esquecendo a permanência no elemento *operário* do elemento *artesão*, através do *desenhista industrial*, limitemo-nos a sugerir se comparem esses ideais com os ideais do "diretor artístico" de periódicos ou com as teorias do "desenhista gráfico" da propaganda impressa. A máquina do poema concreto corre pois esse risco: o de realimentar-se positivamente e transformar-se numa outra máquina.

O texto-choque, concorrendo com a imagem-choque, a leitura imposta ao transeunte nos cartazes, ou ao leitor nas páginas das revistas e jornais, a composição tipográfica que assume formas insólitas, assimétricas, "diferentes", negras, "originais", no intuito de criar contraste gritante com o texto circundante e assim "coagir" o leitor a considerá-la, somente o consegue por meio desse contraste, pois no dia em que uma revista ou um jornal observar em toda a sua matéria a disposição particular dos anúncios — então estaremos

todos adaptados ao seu fluxo a jatos, que deixarão, como o fluxo contínuo, o "rail continu" de Mallarmé, nos deixa hoje, tranquilamente reflexivos e deliberativos. Haveria então um grafista de vanguarda que "inventaria" um tipo de anúncio "repousante", linear, montado nos trilhos da composição clássica... E a história recomençaria, se acaso fôsse ficção científica.

Mas sou adepto da tipografia de ostensão — até onde cabe. E do poema concreto — até onde existe. É verdade que se pode em certo sentido falar no "retrocesso a um ingênuo procedimento mágico, superado por séculos de civilização", como faz Oswaldino Marques, talvez o crítico mais estrito e cerrado da poesia concretista²⁶. Mas é também verdade que não está de todo superado o procedimento, pois se trata de eterno regresso sobre os excêntricos do "mecanismo mágico da mentalidade do homem primitivo, atuante ainda na civilização contemporânea numa escala muito mais extensa do que geralmente se suspeita", como bem reconhece o mesmo crítico. Acredito ter evidenciado a permanência desse "desejo de ideograma" nutrido pelo homem desde que começou a timidamente traçar em ossos de renas lineamentos de figuras que correspondiam sinteticamente ao seu pobre estoque de conceitos. Mesmo quando, milhões de anos depois, já havia aperfeiçoado esses símbolos tirando-lhe o contorno figurativo, a eles voltava por meio de desenho "em segundo grau", como diria Oswaldino Marques, isto é, pelo desenho com as próprias formas dos sinais tornados lineares pelo desgaste.

A idéia central deste estudo é pois a de afirmar a legitimidade do impulso concretizante, em sua qualidade de constante da natureza humana, venha de onde vier. Mas não a de defender a substituição total do texto poético tradicional, que só é tradicional porque é a cristalização de todo o resto do acervo de aquisições do espírito humano através dos tempos, assim como, para aproveitar as palavras de Oswaldino Marques, "o processo de referências e figurações, no nível ideativo, tem que se operar sobre o tecido de associações milenarmente mentado pela espécie". As formas concretizantes, porém, são também milenarmente mentadas, e se

não se admite certos exageros dos teóricos e de muitas criações nesse campo, muitos poemas concretistas são realizações poemáticas absolutamente válidas, tão válidas quanto outras composições na linha "tradicional", "artesanal", sintaticamente lisíveis. Pouco vejo (ou sinto), por exemplo, no poema "Terra" de Décio Pignatari, reproduzido no apêndice do artigo de J. L. Grunewald. Os dois poemas de Gomringer despertam-me tão somente vívidas reminiscências de antigas cartilhas. Classificaria o poema "Pedra", do próprio Grunewald, como uma espécie nova de "caligrama concreto", enquanto "Mar Azul" de Ferreira Gullar é muito simplesmente, no seu andamento de "melodias partidas" — um belo poema.

¹ Sitwell, E. "Poetry". Cassell's *Encycl. of Literature*. London, 1953. v. I, p. 423.

² Este caráter mágico do alfabeto, segundo J. G. Février (*Histoire de l'Ecriture*, Paris, Payot, 1948, apênd. III: "Alphabet et Magie", pgs. 588-91), "foi se atenuando sem desaparecer, ao passo que o fonetismo superava a ideografia. Mas, por uma espécie de choque de retorno, o alfabeto, que parecia consagrar o triunfo do fonetismo integral, tornou-se muitas vezes um pretexto para especulações absconditas". Février enumera vários exemplos: a identificação, pelos gregos, das sete vogais com os sete planetas; o nome 'Iáw da divindade judia significativamente contendo a primeira e a última letras do alfabeto; a especulação pitagórica de superpor as 24 letras do alfabeto grego aos 12 signos do zodíaco; a menção ao alfa e ao ômega no *Apocalipse* como símbolos do princípio e do fim de todas as coisas; o Tau comparado à cruz, etc.

³ Meyer-Honegger, Hans. "Runic stones in Scandinavia". *Graphis* 66: 340-345. Zürich, jul.-aug. 1956, p. 341.

⁴ Huizinga, J. *Homo Ludens; el juego y la cultura*. Versión espanhola de E. Imaz. México, F.C.E., 1943, p. 205.

⁵ Alechinsky, Pierre & Hideo Kobayashi. "Japanese Calligraphy and Abstraction". *Graphis* 68:542-555. Zürich, nov.-dec. 1956, p. 552.

⁶ Moé, E. A. van. *La Lettre Ornée dans les Manuscrits du VIII^e au XII^e Siècle*. Paris, Ed. du Chêne, 1949, p. 5-6.

⁷ Hugo, Victor. "La Philosophie des Lettres", título com que aparece esse trecho do seu *Voyages en France* em *Le Courrier Graphique* 6:20. Paris, mai 1937.

⁸ Um exegeta, H. de Bouillone de Lacoste, diz em nota a esta passagem sobre as consoantes: "A idéia é obscura, mas prova que para

Rimbaud cada letra do alfabeto era dotada de certo poder, de uma vida particular. O jovem vidente não pensa em inventar um alfabeto novo, mas em dar um sentido às formas antigas, consideradas como símbolos". Cf. A. Rimbaud, *Pages choisies*, Paris, Hachette, 1955 p. 59.

⁹ Ver, sobre esse aspecto da obra de Cendrars e nesta mesma revista, o estudo de Pierre Furter, que refere o interesse do atormentado suíço pelas mesmas espécies de grafismos que fascinavam Rimbaud.

¹⁰ Ver, por exemplo, os quadros caligráficos "abstratos" de Ulfert Wilke reproduzidos sob o título "To be seen but not read" em *Print* X(5):16-24. New York, oct-nov. 1956.

¹¹ Sobre esses alfabetos figurados, consulte-se o breve mas valioso artigo de Arnold Pfister "The Spirit of the Late Gothic Era: an Initial Alphabet of 1464" em *Graphis* 41:236-238. Zürich, 1952.

¹² Cf. Diringer, David. *The Alphabet, a key to the history of Mankind*. London, Hutchinson. 1949, p. 552-53.

¹³ Knuttel, Gerard. *The Letter as a Work of Art; confrontations of contemporaneous expressions of Art from Roman Times to the Present Day*. Amsterdam, Lettergieterij "Amsterdam", 1951.

¹⁴ Ver o artigo "Figurative Typography" em *Print* IX(4):10-16 e 55. New York, march-april 1955. Nesse livro vê o comentarista de *Print* "algumas das formas que séculos depois seriam utilizadas por poetas como Dylan Thomas e E. E. Cummings".

¹⁵ Publicado por Clement Wood em seu *Poets' Handbook* (Greenberg, N. Y., 1940). Segundo *Print*, art. cit.

¹⁶ Apollinaire, G. *Calligrammes, poèmes de la*

Paix et de la Guerre (1913-1916). Paris, Mercure de France, 1918. Cito uma edição moderna, com fac-símiles reduzidos (Lausanne, Mermod, 1952).

¹⁷ Mallarmé, St. *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Paris, NRF, 1914, anteriormente publicado na revista internacional *Cosmopolis*, Londres, maio de 1897, p. 417-428. Reporto-me, para tudo o que se refere a Mallarmé, à edição das *Oeuvres Complètes*, Paris, NRF, 1956.

¹⁸ Valéry, P. *Variété II*. Paris, NRF, 1929.

¹⁹ Cf. sobre essas passagens: "Autobiographie" (1885), "Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil" (1886), "Sur l'évolution littéraire" (1891) e o Prefácio a *Un coup de Dés* (1897).

²⁰ Frassinelli, Carlo. "História, desarrollo y elementos de la nueva Tipografía". Em seu *Tratado de Arquitectura Tipográfica*. Trad. de J. Aguilar. Madrid, Aguilar, 1948, p. 176-202.

²¹ Ver Bayer, Herbert & Walter e Ise Gropius. *Bauhaus 1919-1928*. Boston, C. T. Branford, 1952.

²² Marti, Walter. *Typographie*. Lucerne (ed. do autor) 1957.

²³ Grünewald, José Lino. "Poesia Concreta". *Revista do Livro* 10:9-36. Rio de Janeiro, junho 1958.

²⁴ Cf. "Quant au Livre", nas *Oeuvres...* p. 369-387.

²⁵ Campos, Haroldo de. "A Temperatura Informacional do Texto". *Revista do Livro* 18: 61-70. Rio de Janeiro, junho 1960.

²⁶ Marques, Oswaldino. "Concretismo, ou uma Hipótese Superada". *Revista do Livro* 10: 37-53. Rio de Janeiro, junho 1958.

RÉSUMÉ

L'auteur étudie la récurrence de l'entrelacement des thèmes de la Poésie, de la magie et de la Lettre à travers les temps. La lettre, épurée et rendue linéaire par le dégât, revient toujours à ses origines idéographiques, moyennant le dessin figuratif bâti avec les lignes mêmes du texte ou par la mise en valeur de son graphisme dans le texte, tendance obscure de rendre un culte aux formes de la nature, dont les rythmes de croissance, de floraison et de reproduction, le primitif croyait pouvoir transporter dans les rythmes du vers. Le prêtre germanique que prétendait lire dans les "runes du sort", en les jetant au hasard, a son successeur dans l'astrologue de nos jours, qui devine l'avenir dans les signes du zodiaque et attribue à chaque personne l'influence d'une étoile. Il y a une correspondance qui montre l'attitude constante de l'homme devant l'énigme de la création, parmi les diverses tentatives d'intégration de ces éléments, recueillis en des espaces et des temps différents: les serpents et les animaux fabuleux des monuments runiques scandinaves, les lettres

antropomorphes et zoomorphes des manuscrits médiévaux, l'inspiration poético-calligraphique des chinois, l'adaptation des styles typographiques au contenu des textes, les culs-de-lampe liguratifs des incunables et des livres modernes, les calligrammes d'Apollinaire, le poème-constellation de Mallarmé, les "Voyelles" de Rimbaud, la poésie concrétiste brésilienne. On trouve une explication générale pour le phénomène dans la rêverie qui a saisi Valéry quand une nuit d'été, il accompagnait Mallarmé qui lui avait présenté les épreuves typographiques du poème "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", rêverie qu'il raconte dans *Variété II*. Ensuite l'auteur parle de l'évolution de la typographie moderne, depuis les expériences du futurisme, de la Typographie Élémentaire Russe, de la "Neue Typographie" allemande, jusqu'au fonctionnel bauhausien, pour arriver enfin au texte-choc de la propagande, le courant typographique qui est à l'origine du mouvement concrétiste. On croit cependant à sa légitimité.

en dépit de la critique la plus rigoureuse et malgré une certaine exagération de ses propres théoriciens, car on croit qu'il représentent une forme de plus de la permanent perplexité

de l'homme devant la création, qu'il cherche à concrétiser par des signes visuels, doués d'une puissance poético-magique, idée centrale de cette étude.

SUMMARY

The closely knit fabric of interlacing themes of Poetry, Magic and Letter throughout historical times is considered here. Letter, cleansed and made into something essentially linear by centuries of use, goes constantly back to its ideographic origins by means of a type of figurative drawing through the lines of the texts or by the emphasis put on its purely graphical aspects in the phrase. It can be easily seen here the age-old tendency towards the cult of the forms of nature whose rhythms in such processes as growth, blooming and reproduction primitive man believed to be the same with the rhythms of the verse. The German high-priest who intended to read into the future has been modernly replaced by the astrologer who works with the Signs of the Zodiac and attributes to every man the influence of a certain planet or star. There always seems to be a correspondence between many an attempt to integrate these elements into some feasible explanation of the enigma of creation: the anthropomorphic and zoomorphic letters of Medieval manuscripts, Chinese poetical ideographic writing, the assimilation of typographic styles to the message of a text, the figurative endings of the incunabula and of modern books, the so-called Apollinaire's calligrams, Mallar-

mé's constellation-poems, Rimbaud's "Voyelles" and finally Brazilian concrete poetry. A general explanation for this phenomenon may be found in the type of rapture that would ensue Valéry's contact with Mallarmé's poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", as told in his *Variété II*: the poet had tried to "lift a page to the heights of the starry skies", "a text that resembles the silent universe, made up of brightness and mysteries", "a sum total of reality and contradictory ideals", "something that smashes this animal witness, this keen spectator". Next, the evolution of modern printing is reviewed, from the times of futurism, of Russian Elemental Typography, of German "neue Typographie", through Bauhausian functionalism up to the shock-text of propaganda which makes up most of the typographical trend of concretism. Its legitimacy is nevertheless taken into account, in spite of the most severe critics and the exaggerations of its theoreticians. And it happens so precisely because it is here believed that this is but one more aspect of the perennial perplexity of man contemplating creation, something he tries to crystalize into visual signs of a poetical-magical power. Which, in turn, is precisely the subject matter of this study.

Literatura e Realidade Nacional

No INSTANTE em que o processo histórico brasileiro caminha na direção dos seus projetos específicos, não nos é lícito admitir uma literatura marginalizada, indiferente ao seu condicionamento fático. Não podemos e não seria honesto negligenciar a importância da sua ação na frente cultural. Cabe, aos que fazer literatura nêsse estágio do nosso desenvolvimento, integrá-la autenticamente na "armada da cultura".

Fosse outra a *situação* brasileira, e essa responsabilidade estaria naturalmente cercada de apreensões. Mas hoje, hoje temos o tempo a nosso favor, como um aliado dessa empresa. Em "30" empreendeu-se uma caminhada no sentido do Brasil-Brasil (Era em grande parte o esquema de "22" traduzido em termos de ação política). Aquêles anos marcaram o encontro do brasileiro com a sua realidade. Com essa terra que era "terra incógnita" para a República Velha, já que pensava o Brasil através de esquemas teóricos importados (A alienação era a enfermidade que consumia a todos: e são exemplos típicos a constituição de 91 — mera *tradução* do presidencialismo norte americano, com uma ética Auguste Comte. Também o positivismo "enragé" do Código Civil). "30" foi verdadeiramente o início de uma fase realista. Mas de um realismo natural, instintivo, comprometido com as impressões de primeira vista. Predominava o conhecimento impressionista. Os seus homens eram antes homens de ação que de pensamento. Havia uma urgência que não se harmonizava com a reflexão. Os homens que poderíamos identificar como de pensamento estavam também alienados. É certo que de forma diversa da República Velha.

Estes aderiam às novas formulações políticas européias, imaginando com elas poderem resolver a problemática brasileira. Esqueciam-se de que estavam recorrendo a matéria igualmente importada, defasada. Isto ocorreu com aquelas correntes, umas de direita, outras de esquerda, que se insurgiram contra a cidade liberal burguesa. O primeiro é o caso tragicômico do Integralismo. O segundo é o do PCB que, amparado na pseudofundamentação teórica dos seus líderes, e na ausência generalizada de conhecimento objetivo da realidade brasileira, não conseguiu escapar à alienação, e reduziu a sua máquina a um organismo hoje inoperante e retardatário. Julgavam que as ideologias, por serem novas na Europa, se aplicavam tranquilamente ao Brasil. Imaginavam aconselháveis à hipótese brasileira soluções engendradas por outras realidades. E êste equívoco persiste ainda. Esqueceram-se de que até mesmo nessa época interdependente que vivemos, época de integração universal, somente nos integraremos na medida em que formos *nós*.

O período sucessivo, de certo modo, poderia ser chamado de romântico. Refiro-me aos dias idealistas de "45". Fazíamos uma revolução às avessas. Retornávamos a moldes políticos antihistóricos, porque ultrapassados (Veja-se exemplo característico na pregação udenista). O panorama internacional e os enganos teóricos de "30" e "37" ensejaram o episódio de "45". A data de um retrocesso em nossa história cultural. No campo literário o fracasso se verificou através de uma oposição à experiência dos modernistas de 22 e de 30. O *instrumentalismo* não apenas não aprofundou essa ex-

periência, como se opôs a ela. Por isso a chamada "geração de '45" silenciou cêdo, institucionalizou-se, esterilizou-se. No campo político a consequência foi semelhante. A Constituição de 46 só não está totalmente alienada graças à ação de representantes de um pensamento político atualizado e ao hábito, consolidado através de quinze anos, de pensar a realidade brasileira. Mas não souberam seus protagonistas buscar um fundamento econômico e financeiro capaz de atender às novas obrigações. Este fundamento só mais tarde seria encontrado. Depois de intenso período de reflexão, de atenção para a nossa realidade.

As gerações de hoje, beneficiadas já por essa tradição autoreflexiva que se foi formando, desejam-se mais conseqüentes. Estão de posse de análise objetiva da nossa realidade. Formulam soluções acima dos expedientes impressionistas. O realismo de hoje é um realismo aparelhado, científico. Pensamento armado. É a perspectiva que está exigindo a modificação estrutural das nossas instituições. Já sabemos como o Brasil realmente é. Podemos, portanto, deduzir como ele *deve ser*. Podemos enunciar uma política que atenda às necessidades e não apenas aos ideais. Uma política ontológica e não simplesmente lógica. Porque a lógica não tem os pés na terra.

Este país modulado pelo realismo, por esse sentido da necessidade, calcula o seu caminho. E porque assim age reclama, pela voz popular unânime, as chamadas reformas de base. A presente situação interna e externa, econômica e política, com a qual o Brasil se defronta, exige atitudes concretas. Urge organizar o país para os seus novos encargos, corrigir as contradições de um desenvolvimento que se desenrola assimetricamente, promover uma distribuição mais justa da renda nacional. Urge descentralizar o processo cultural.

Mas é preciso para isto que nos engajemos todos, o político, o intelectual, o operário, o estudante. Que haja uma mobilização profunda de toda a nossa capacidade produtiva. Essa arregimentação das nossas próprias energias — muito mais do que os auxílios externos — deve ser a verdadeira força motriz de nossa arrancada desenvolvi-

mentista. Mas é indispensável uma palavra de ordem inspiradora de confiança. Decidida. Autêntica. Elaborada de uma perspectiva rigorosamente brasileira. Porque uma nação é um estilo, uma alma, uma perspectiva. O êxito do nosso futebol, da nossa música popular, se explica exatamente pela fidelidade absoluta a esse estilo, a essa alma, a essa perspectiva. São elementos de vanguarda na consolidação do processo nacional. É preciso que a eles se incorporem os retardatários. Para que *sejamos*. Consistentemente.

E para servir a essa causa foi criada a revista *Tempo Brasileiro*. Para trazer o seu esforço reflexivo ao nosso desenvolvimento. A transformação brasileira não se consumará se não se efetivar também na faixa cultural. Isto não tem sido compreendido pelos nossos dirigentes, insensíveis, despreparados quase sempre, e nem tampouco pelos nossos intelectuais, inertes quando não alienados. Assiste-se, com silêncio e indiferença criminosos, à colocação da cultura à margem do acontecer nacional. A cultura não auxilia e nem é auxiliada. Pelo menos tanto quanto deveria. Quando nos percebemos um povo todo empenhado na simples subsistência, não é honesto o cruzar de braços. É preciso despilatar o intelectual. Que ele também lute — à sua maneira, é claro — para conferir ao homem enclausurado pelo subdesenvolvimento uma outra medida. O Brasil somente se solucionará do ponto de vista do Brasil. Pretendemos o Brasil por ele mesmo. As soluções para os seus problemas não podem ser importadas. É necessário evitar o engendramento estranho. O intelectual tem importante papel na formação dessa perspectiva autenticamente brasileira. Vivemos, sem dúvida, uma fase interdependente. Mas a interdependência, a integração, só será viável se for a soma respeitosa de especificidades. Nossa realidade é demasiado complexa para conformar-se com os dogmas placidamente estabelecidos ou com os esquemas alheios ou estranhos a sua índole.

Mas eu gostaria de particularizar um pouco o caso da literatura. É ela — sou forçado a reconhecer — peça retardatária dentro do processo. A realidade fenomenal brasileira é

muito mais rica e forte do que a consignada em nossa literatura. Daí certos aspectos da vida e da alma brasileiras não terem sido captados pelos nossos escritores. Falo em termos de autenticidade.

Falarei agora da inércia. Nossa literatura continua identificando-se por uma visível vocação de impotência para criar seus próprios instrumentos e temas. Somos, com raras exceções, literatura de repetidores. Este fato é alimentado por uma superlativa inércia, que insiste em contaminar o sistema cultural do país. Essa inércia se manifesta preliminarmente no caráter deploravelmente conformista que é ainda o da maioria dos nossos escritores. Mas se manifesta igualmente na direção das Universidades, das casas editôras, dos centros de pesquisas, na própria concepção de cultura que o Estado comodamente adota.

Existem é certo, os componentes válidos desse quadro aparentemente sombrio. Os elementos positivos que aceleram a marcha. Que se sobrepõem aos saudosistas; àqueles que debruçados sobre o passado imaginam-se descobridores do futuro. Àqueles autores ou movimentos supostamente vanguardistas mas, na verdade, nada além de produtos anacrônicos de uma postura inocente e falsa. Acredito que hoje, distanciados quarenta anos da Semana de Arte Moderna, com o nosso discernimento crítico funcionando a todo vapor, podemos dizer, com razoável propriedade, da situação e futuridade dessa literatura. Eu a vejo hoje, neste preciso

instante, e no auge do seu percurso dialético, num período enormemente fecundo. Explico a sua autenticidade pelo esforço de desalienação iniciado. E sua riqueza e amplitude pela visível diversificação do trabalho literário criador. A ponto de nela convivem, com suas individualidades nitidamente configuradas, herdeiros do psicologismo, do regionalismo, do instrumentalismo. Todos eles, agora, lúcidamente entregues à tarefa de criar ou manipular instrumentos e temas especificamente brasileiros. Repelindo convenientemente a defasagem de outrora. E através desse sadio empenho amplificador, dilatando as dimensões do nosso campo criador. Construindo uma literatura do tamanho do Brasil; que não lhe envergonhe, porque lhe corresponda, que não seja a sua sombra, mas o seu reflexo.

E tudo isto se vem verificando graças a notável tomada de consciência do trabalho literário. Devida sobretudo às novas formulações críticas. A uma crítica literária que deixou de ser mero exercício impressionista para ser uma forma superior de conhecimento. Devida igualmente ao surgimento das Faculdades de Letras, agente da ampliação do mercado consumidor de literatura e, em consequência disto mesmo, do mercado produtor de literatura. A ambição de desenvolvimento atingiu a literatura. Que os nossos escritores não se percam, não se marginalizem, não se deixem tragar pelo processo. E que saibam ser fiéis às suas novas responsabilidades.

RÉSUMÉ

Au moment où le processus historique brésilien entre dans la voie de projets spécifiques, il n'est plus possible de créer une littérature en marge de la société. Il est vrai que ce n'est pas la première fois que l'on veut engager dans la société l'écrivain brésilien. Cela a été le but des écrivains de 22, traduit en 30 en des termes politiques. Ces années-là ont vu l'affrontement des Brésiliens et de leur réalité. Cependant les temps n'étaient pas favorables à cette entreprise et la responsabilité naissante a été faible et limitée. De toute façon, on commençait à se libérer de l'aliénation. Les années 30 ont été le début d'une phase de réalisme, quoiqu'insolent, sans l'appui des intellectuels étrangers. La période suivante, celle de 45, est selon l'auteur une régression à des modèles politiques périmés, régression provoquée par la situation internationale et par les erreurs théori-

ques de 30 et de 37. La génération de 45 s'institutionnalise vite tant au point de vue politique que littéraire.

La génération actuelle a l'avantage de compter sur un passé d'autoréflexion, reçu des autres générations, et d'être appuyée par le caractère irrévocable du développement national. L'esprit réaliste actuel fait preuve de l'avantage de critique et moins d'instinct. D'où la clameur pour les réformes de l'infrastructure du pays. Il faut cependant engager l'intellectuel dans cet effort national. La transformation du Brésil ne peut pas se faire sans le travail de ses intellectuels. Il semble qu'on ne l'a pas compris.

L'auteur analyse ensuite la position retardataire de la littérature, qui n'est pas encore apte à comprendre la réalité brésilienne. Notre littérature reste inerte.

Le bilan final de l'auteur est optimiste. Il

croit que l'intense prise de conscience du travail littéraire conduira à une appréhension

plus globalisante du Brésil, de la part de ses écrivains.

SUMMARY

At a time when the Brazilian historical process tends towards the crystalization of its specific goals a marginal literature cannot be accepted anymore. It is true that this is not the first time one tries to turn the Brazilian writer into someone responsible for the community's fate. This was precisely what our 1922 writers had in mind and also precisely what in 1930 was put into practice. Those years represent the meeting point of Brazilians and their reality, though time was not yet ripe for those attempts at intellectual and political liberation. Their responsibility then turned out to be limited and bordering on sheer failure. Be as it may, the fact is that we were trying to rid ourselves of our political alienation which used to be then almost absolute (the Author illustrates this fact our 1891 Constitution, a crude imitation of American presidentialism in which it was injected quite a measure of Comte's ethics, as well as with our *enragé* Civil Law). The year 1930 has been the starting point of rather realistic period, though naive and not at all supported by the work of our *intelligentsia*, which insisted in importing their motivations and solutions from across the Atlantic.

The following period, namely the year 1945, seems to the Author to be a setback in which a retrogression towards long-overcome political effected, something he thinks to be definitely lined up with the international situation at that time and the many mistakes of a theoretic

type which were committed in 1930 and 1937. Thus it stems from this fact the rather quick institutionalization both political and literary of that generation of writers and thinkers.

Present day generations have a few advantages over those past ones, as for example the fact that they now count on a fairly extended background of critical reflexion on those experiences as well as on the irreversible character of the development of our Nation. Now, so to say, the realistic character of whatever is going on in the minds of our writers seems to have a critical tendency rather than a purely intuitive one. This is precisely where all this cry for basic reforms come from. Its is thus understandable that our *intelligentsia* should be brought into the crucible of our national effort. The transformation that Brazil is undergoing cannot and should not be accomplished independently of our thinkers and writers. But the Author wonders whether this fact has ever been fully understood.

The backward nature of Brazilian literary production is then analysed with an eye on its incapacity to encompass the whole of Brazilian reality. Brazilian literature still remains static. Nevertheless, the Author's final account is optimistic. He certainly believes that the present day trend in our literary production towards an ever increasing consciousness of its political responsibilities will engage our writer in our historical process.

Participação, produção, consumo

No *vostok* IV, Popovich provavelmente terá lembrado, para seu momento de grandeza, trechos de poemas de Iessiênin e Maiaçóvsqui, poetas de sua predileção. Mas o nome-de-guerra orbital que lhe impingiram foi *Águia de Ouro*. E o de Nicoláiev: *Falcão*. A burocracia sempre querendo entrar com sua coroa-zinha de latão. Bem, os astronautas norte-americanos exclamam: "Gee, t'is great!" Trogloditismo cósmico.

Em setembro último, uma das palestras de Alain Robbe-Grillet foi na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras — Universidade de S. Paulo. Durante os debates, tentei dizer-lhe que o chamado *nouveau roman* seria antes um *pré-nouveau roman*, e que seria difícil colocar o problema do novo romance sem colocar o problema da prosa, melhor ainda — do texto. Respondeu que não se pode presumir qual ou como deva ser o novo romance e indagou se minha interpeleção não conteria (continha) uma crítica à frase bem comportada ("um peu sage") do *nouveau roman*. Para ele, a perturbação da frase tradicional é coisa do passado: assim, hoje, na pintura, observa-se a tendência de uma volta ao figurativismo. Ao que lhe foi dito que o neo-figurativismo que vem por aí (esperemos pela VII Bienal) é uma imposição dos mercadores de arte, mais uma manobra destinada a não deixar morrer uma arte morta — a pintura. Arte figurativa — se alguma pode existir ainda — é o cinema.

Pela visão subdesenvolvida da cultura, o Brasil só pode exportar as matérias-primas do exótico: a flora, a fauna, a luz tropical e as assim chamadas artes populares, de que Portinari, Vila Lobos e Jorge Amado são famosos representantes... Até a miséria tem um quê de folclórico.

Mercado. Fomento do consumo interno. Sem produção. Inflação. Resultado: plágio ou chupança, isto é: artes formalistas.

"A prosperidade nos negócios é um sinal de eleição" — Oswald de Andrade.

A revista *Time*, de 7/9/62, dedica oito páginas a cores ao neofigurativismo norte-americano, que agora parte para a conquista mundial através de uma mostra itinerante intitulada *Art: USA: Now*. E comenta: "Entrepreneur Nordness believes that U. S. artists will begin to get a bigger slice of the international art market — and inflated U. S. prices will begin to level off as more realistic appraisals emerge from competition with European contemporary painters". ("O empresário Nordness acredita que os artistas dos Estados Unidos começarão a ter uma fatia maior do mercado internacional de arte — e os excessivos preços americanos começarão a baixar de nível na medida em que estimativas mais realistas emergem da competição com os pintores contemporâneos europeus").

Depois de 50 anos, o cidadão norte-americano Stravínsqui volta, de visita, à União Soviética.

Os artistas brasileiros do ex-realismo socialista estão novamente animados. O boom neo-figurativista vai provocar um *jour de fête* geral: poderoso tônico para o recém-criado mercado de arte nacional. Naturalmente, a maioria dos pintores (que havia aderido ao tachismo e ao expressionismo abstrato) terá de reconverter seu expressivo artesanato. O que, aliás, farão sem muita morte na alma. Teremos muitas retrospectivas.

No almôço de despedida a Robbe-Grillet,

na sede da UBE paulista, uma escritora, num transporte patriótico, depois de afirmar que é preciso mostrar o "verdadeiro" Brasil aos estrangeiros, arrematou: "Afinal, o que importa é a vida, e não a arte". Robbe-Grillet arregalou os olhos, meio que levantou os braços e enguliu seu bocado de vatapá, camuflado do muxoxo-gemido de gozação gentil. Mas sua esposa não se conteve: "Afinal, o que é que estamos fazendo aqui?" (no sentido de: tal seria um artista não falar de arte). Curioso é que, minutos antes, as senhoras escritoras presentes se açodaram em recolher todos os paliteiros da mesa. Que não os visse o francês, rata imperdoável. Na França não se usa palito. Mas no Brasil se usa. Ou, pelo menos, em São Paulo. Ah bom, mas São Paulo não é o "verdadeiro" Brasil...

Poesia concreta participante é engajamento ao nível da invenção artística: não pode haver outro. Nessa situação, o grande homem da luta é Maiacóvski.

A Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo está para lançar um concurso de composições musicais. Pelo edital do concurso, é proibido lançar mão de tema de folklore. Mas é obrigatória a adoção dos ritmos do choro, da valsa e do baião! Nem era necessária tão ridícula humilhação para provocar o furor dos jovens compositores (Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira), que já aprontaram um requerimento-protesto. Enquanto isso, a Comissão Estadual de Literatura também instituiu um concurso de poesias (150 mil cruzeiros): é proibido concorrer com poesia satírica.

"É com a ópera italiana que vai salvar o mundo". Oswald de Andrade.

Maiacóvski, que Stalin "oficializou" (post mortem) como o poeta da revolução, é praticamente ignorado pelos "donos" da arte participante no Brasil. Naturalmente, tentarão ignorar também Ievtchenko, jovem poeta soviético, que agora continua Maiacóvski, entre um retrato de Hemingway à mesa e um quadro cubista na parede — e sentando a pua na arte da *telega* (carroça). Mas os concretos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, com a colaboração do prof. Boris Schnaidermann, estão fazendo

grandes traduções dos poemas mais contundentes daqueles poetas.

Enquanto isso, no Brasil, no "verdadeiro" Brasil, o CPC (Centro Popular de Cultura). A julgar pelo ante-projeto da autoria do sr. Carlos Estevam, volta-se simplesmente ao realismo socialista, sob a denominação de "arte popular revolucionária". Temperando jdanovismo com algum Sartre, e não sem pena, o sr. Carlos Estevam conclui pelo pior: a arte popular revolucionária deve utilizar os estereótipos da cultura popular, com capacidade de comunicação já comprovada. Enlatados pópulo-artístico-revolucionários. O mais deslavado formalismo. E dizer que Maiacóvski (que os cepecistas desconhecem) chamava de "inventalíngua" ao povo.

O que vem por aí é um tremendo contragolpe anti-cultural, anti-artístico, mac-artístico. A arte tendo de pagar as longas despesas da incapacidade criativa.

A poesia concreta coloca-se ao nível da produção. É poesia de base. Pesada. Máquina-ferramenta. Participante.

É o equívoco consumatório de uma cultura que promove Castro Alves à posição de "poeta social do Brasil". Agora se começa a ver que o grande poeta participante do século passado — um dos grandes poetas da língua — foi o dificilmente declamável Sousaândrade. Portinari terá sido pouco mais do que o Pedro Américo ou o Vítor Meireles do modernismo: o guindaste do consumo o elevou às nuvens. Mas o grande pintor é Volpi, que não produz mais do que dez ou doze obras por ano. Vila Lobos deixou cerca de duas mil peças musicais. Mas o produtor Anton Webern só trinta e duas — que estão na base de toda música nova que se produz hoje. Até o "American Jazz Quartet", que aqui se exibiu há pouco, cita Boulez e Stockhausen. Mas os nossos camargos-guarnieris impõem os ritmos do baião e do maxixe.

Essa arte popular revolucionária do sr. Carlos Estevam é a arte do *best-seller*. Que arte popular é essa que não contribui com nada para a cultura do povo? Incapaz de absorver criticamente a inventiva da arte popular, da arte anônima e da arte do passado, rouba, chupa, plagia e deturpa. Nada pior do que esses intermediários, esses atravessadores da cultura popular e revolucionária.

Porque o sr. Carlos Estevam não dá uma espiada em alguns números da revista cubana CASA?

Talvez seja por deferência à estatura anã dos fazedores desse tipo de arte que a União Soviética nos envia (à Bienal) amostras do que de mais acadêmico produziu. Enquanto isso, envia Ievtuchenko pela Europa e à Cuba.

"O pagador de promessas" vem com a palma de ouro, "O assalto ao trem pagador" lhe é superior — mas o grande filme ao nível da produção é "Os Cafajestes".

Até ontem, os arquitetos não tinham sua profissão autônoma regulamentada. Além disso, não queriam ser classificados como artistas (pejorativo para a clientela). E ficavam à mercê dos engenheiros civis (aliados das firmas construtoras e incorporadoras). Hoje, apenas satisfeitos nas suas justas pretensões, lançam-se vorazes contra qualquer artista (sem CREA) que pretenda fazer desenho industrial (*industrial design*). Querem encampar a coisa, já se formaram em Associação dos Desenhistas Industriais Profissionais, já têm sua cadeira de Desenho Industrial, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — e tomam regulamentação leonina para todos os lados. Mas não ficam por aí. Justamente os mais ignorantes e picaretas já começam a pulir seus palpitantes de bufo terrorismo cultural sobre a pintura e demais artes. Sempre na base da "participação", naturalmente. E muito acatados pelos novéis pintores figurativos (en-

mendas de murais de centenas de metros de cruzeiros quadrados).

No meio desse irracionalismo, o problema da comunicação não vai encontrar nesga de solução. Viciado pela idéia de mercado. O consumo. O sucesso. O povo simplesmente entendido como público consumidor. O povo: uva total sempre verde da raposa trústica.

É imoral, é impostura reacionária, devolver ao povo, sob a pomposa denominação de arte, os dejetos (estereótipos) de sua própria cultura.

"O engenheiro Sajeve, na luta contra o naturalismo que o Partido procura impor, afirmou que "se podem exprimir idéias não só pelo assunto, mas pela própria pintura". Oswald de Andrade.

Enquanto isso, na União Soviética, Katátsov retoma a linha inventiva (interrompida pelo stalinismo) de Eisenstein: "Quando voam as cegonhas". Os treze volumes das obras completas de Maiaçovski — só os palavrões censurados: primeira letra e três pontinhos — foram tirados a 190.000 exemplares. E a própria obra de Iessienin ("E minha irmã começa/ abrindo como bíblia o *Capital* ventruado/ a me falar de Marx,/ de Engels.../ Jamais, em tempo algum,/ dei-me ao trabalho de ler tais livros...") é tirada a meio milhão de exemplares!

"Não há arte revolucionária sem forma revolucionária". Maiaçovski.

RÉSUMÉ

En analysant plusieurs événements l'auteur rappelle à l'artiste certaines exigences illégitimes, officielles ou officieuses, concernant l'engagement, la production et le marché de l'art. La bureaucratisation de la culture et l'officialisation de l'art, par exemple, nous conduisent aussi bien au doigt noms de guerre pour les astronautes russes, à l'exportation brésilienne de matières premières, ou à la défense de thèmes folkloriques dans un concours officiel à São Paulo, en contradiction avec l'obligation de rythmes populaires. L'équivoque de la production artistique pour le grand public compris ici uniquement comme marché de consommation se montre dans l'exposition Art: USA: Now qui servira, selon le *Times*, aux artistes nord-américains pour qu'ils gagnent "une tranche plus grande du marché international de l'art". La tendance au retour au figuratif dans la peinture est une solution pour ne pas laisser mourir un art déjà mort, car s'il y a un art

figuratif c'est le cinéma. Un autre exemple est la position du Centre Populaire de Culture (CPC), de Rio, pour qui l'art populaire doit utiliser des stéréotypes d'une efficacité déjà éprouvée. Encore deux exemples: l'exaltation de Castro Alves comme "poète social du Brésil", qui méconnaît Sousândrade, qui était réellement engagé, et la promotion de Portinari au dépens de Volpi. C'est ainsi que l'encouragement de la production conduira, au plagiat et au formalisme; la préoccupation d'exporter le "véritable" Brésil amène à la présentation d'un Brésil falsifié: le soi-disant art populaire révolutionnaire, retour au réalisme socialiste, n'est que l'art du best-seller. Ainsi le véritable problème de la communication est négligé et les idées de marché, de consommation et de succès — imposture réactionnaire — ainsi que l'incapacité d'absorption critique de la puissance créatrice de l'art populaire ne font que restituer au peuple, sous le beau nom d'art, les déchets d'une culture.

SUMMARY

Reporting on a few events, the author places the artist in front of certain genuine impositions leading onto greater participation, production and consumption of Art. Bureaucracy of culture together with an official art, for instance, have a number of curious effects: colorful names given to the Russian astronauts, the exportation of Brazilian raw-material of bizarre art and the recent prohibition of folk art themes in an official contest set up in São Paulo. The failure of art mass production (if one understands the people here as simply a form of a consumer's market) finds an example in the new motto **Art: USA: Now** which will greatly contribute, according to the *Times*, to american artists getting a larger share of the Art international market. For it is not difficult to see that trend towards the revival of figurative painting is but an intelligent move in order to try to avoid the final decay of an already dead art form. Figurative art, if it exists at all, is no other than motion picture. Another equally good example would be, according to a research led by the **Centro Popular de Cultura** of Rio, the conclusion that any popular art must use, so to say, stereotypes of already known effectiveness.

Still other examples could be found in the undue exaltation of Castro Alves as the "social poet of Brazil" at the same time that Sousândrade would be discriminately left unknown; again in the unjustified promotion that Portinari has received so far, in spite of even a Volpi. The author believes that it is bound to follow from all of this some sort of excessive catering of a type of art production which will definitely lead onto sheer imitation and formalism. Thus, the preoccupation as regards the exportation of the "true" Brazilian art will end in showing only a falsified picture of Brazil. Also, this pretentious revolutionary popular art, which in the long run represents a draw back into socialist realism, will not prove to be better than the so-called best-seller art. Thus, the author concludes, the real problem of communication is left aside and the ideas of market, of consumption and success (which seems to be but a deceptive move of the reaction) take its place. The incapacity in critically assimilating the inventiveness of popular art only pays back to the people, under the pompous name of art, the rubbish of their own culture.

Bibliografia de Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902)

I. OBRAS DE SOUSÂNDRADE

Harpas Selvagens, poesias. Tip. Universal de Laemert, Rio de Janeiro, 1857, IV + 308 pp.

Guesa Errante: poema americano, São Luiz do Maranhão, 1866.

A Casca da canelleira (steep-ple-chase), romance por uma boa duzia d'esperanças. São Luiz do Maranhão, Tip. de Bellarmino de Mattos, 1866, 92 + 1 pp. (Sòmente um capítulo é de Sousândrade, sob o pseudônimo de Conrado Rotenski).

Eolias: poesias Lyricas. São Luiz do Maranhão, 1868.

Impressos, poesias Lyricas. Por J. S. A. Primeiro volume. Tip. de Bellarmino de Mattos, São Luiz do Maranhão, 1868, 189 + 1 pp.

Impressos. Por J. S. A. Segundo volume. Tip. de Bellarmino de Mattos, São Luiz do Maranhão, 1868, 64 pp.

O Guesa errante, canto III. Tip. de Bellarmino de Mattos, São Luiz do Maranhão, 1869, 30 pp.

Obras poeticas. Tomo I. New York, 1874, V + 108 + 71 + 198 + 2 pp. Com retrato do autor. (A numeração corresponde às três partes em que se divide: "Guesa errante". (os quatro primeiros cantos), "Eolias" "Harpas Selvagens").

Guesa errante. New York. Cantos V e

VII + 79 pp. numeradas de 109 a 188.

O Guesa errante. New York, 1877.

O Guesa, poema. Printed by Cook & Halsted. The Moorfields Press, London, s. d. (1884?).

Novo Eden, poemeto da adolescência. Tip. a vapor de João de Aguiar Mineida & Cia., São Luiz do Maranhão, 1893, 88 pp.

"Mademoiselle". Poesia in *Cancioneiro Alegre* de Camilo Castello Branco, vol. I, Pôrto, 1887, 2a. ed., pp. 141-143. & ed. 1927 p. 141-142.

II. SOBRE A VIDA E A OBRA DE SOUSÂNDRADE

Barbosa, Domingos. "Souzândrade". In: *Silhuetas*, Imprensa Oficial, Maranhão, 1911.

Campos, Augusto de & Campos, Haroldo de. "Montagem: Sousândrade". *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 dez. 1960, 1.º jan. 1961, 15 jan. 1961, (29 jan. 1961), 12 fev. 1961, (26 fev. 1961).

Campos, Humberto de. "Um precursor". *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1919. (Assinado com o pseudônimo de Micromegas).

"O precursor". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1924.

Ref. in: *Crítica*, 3a. série. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1935, p. 16-18.

——— Ref. in: *Diário Secreto*, vol. I, Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1954, p. 300-301.

Cândido, Antônio. Ref. in: *Formação da Literatura Brasileira*, vol. 2, São Paulo, Liv. Martins Ed., 1959.

Carvalho, Antônio dos Reis. Ref. in: *A literatura maranhense*. Biblioteca Internacional de Obras Célebres, vol. XX, p. 9741-9742.

Carvalho, Edgard. "O Antropófago do Romantismo". *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 1957.

——— "Joaquim de Souza Andrade". In: *Panorama da Poesia Brasileira*, vol. II, "O Romantismo", Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1959, p. 140-143.

Castello Branco, Camilo. In: *Cancioneiro Alegre*, vol. I, Pôrto, 1887, 2a. ed., p. 141-143.

Celso, Afonso. "Souza Andrade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1926.

Coelho, J. M. Vaz Pinto. "Promessas Literárias". *Diário do Rio de Janeiro*, Rio, 16 jul. 1867 (*Sobre Harpas Selvagens*).

Costa Lima Filho, Luiz. Ref. in: *Dinâmica da literatura brasileira: situação de seu escritor*. Recife, 1962, pp. 50-53.

Cunha, Fausto. "Sousândrade e a colocação dos pronomes no Romantismo". *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 1954.

——— "Sousândrade". In: *A Literatura no Brasil*, vol. I, tomo 2, Rio de Janeiro, 1956, p. 829-833.

Freyre, Gilberto. Ref. in: *Ordem e Progresso*, 2.º tomo. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1959, p. CXIII, 260 & 261.

Grieco, Agrippino. Ref. in: *Evolução da Poesia Brasileira*. 2ª. ed. Livraria H. Antunes, Rio de Janeiro, p. 50-51.

Lopes, Raimundo. "O "Guesa" de Sousa Andrade". In: *Revista das Academias de*

Letras, Rio de Janeiro, vol. V, out. 1939, n.º 15. Transcrição in: *Luz*, Joaquim Vieira da — *Dunshee de Abranches e outras figuras*, Rio de Janeiro, 1954, p. 243-254.

Marques, Astolfo. Ref. in: *A Nova Aurora* (Novela Maranhense). Tip. Teixeira, Maranhão, 1913.

Meirelles, Mário M. "Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade)". In: *Panorama da Literatura Maranhense*, São Luiz, Maranhão, Imprensa Oficial, 1955, p. 101-102.

Montello, Josué. Ref. in: *Autores e Livros*, v. I, p. 248 (9.11.41).

Moraes Filho, Mello. Excerpto do segundo canto do *Guesa Errante* in: *Parnazo Brasileiro*, vol. II, Garnier, 1885.

Muricy, Andrade. Ref. in: *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Tomo I, p. 60.

Paiva, Tancredo de Barros. Verbetes 282, 656 e 1247 in: *Achêgas a um Dicionário de pseudônimos*. Ed. J. Leite & Cia., Rio de Janeiro, 1929.

Peixoto, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1931, p. 220.

Rebouças, André. Ref. in: *Diário e Notas Autobiográficas*. José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1938, p. 255.

Reis, Antônio Simões dos. "Andrade, Joaquim de Sousa (P.E.)". In: *Poetas do Brasil*, (*Bibliografia*), 1.º vol., Rio de Janeiro, 1949, p. 158.

Ribeiro, João. "Souza Andrade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º jul. 1932 (*sobre o trabalho de Clarindo Santiago*). Transcrição in: João Ribeiro, *Crítica*. Vol. I. "Clássicos e Românticos Brasileiros", Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952, p. 158-160.

Romero, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Garnier, 1903, 2a. ed. Melhorada, tomo 2.º, p. 405-408, (Liv. José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1943, 4.º vol., 3a. ed aumentada).

Sacramento Blake, Augusto Victorino. "Joaquim de Souza Andrade". In: *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, 4.º vol. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1898, p. 246.

Santiago, Raimundo Clarindo. *Souza Andrade, o solitário da "Vitória". Ensaio crítico*. Sep. da Revista da Academia Brasileira de Letras, 1932, 31p.

——— *Comemoração do 1.º centenário do nascimento do poeta Sousa Andrade*. Gráfica Renascença, Parnaíba, 1937, 26 p.

Serra, Astolfo. "O Guesa Errante". In: *Revista da Academia Maranhense de Letras*, vol. III, São Luiz, 1936.

Silva, Francisco Inocêncio da. "Joaquim de Sousa Andrade". In: *Dicionário Bibliográfico Português, Lisboa*, 1860, tomo 4, p. 157 e tomo 12 (1884), p. 154.

——— "Joaquim Antônio de Sousa Andrade". In: *Dicionário Bibliográfico Português, Lisboa*, 1884, tomo 12, p. 13 & 364.

Silva, M. Nogueira da. "Bibliografia de

Sousândrade". In: *Repertório Mundial, Bibliografia Brasileira*, tomo III, Rio de Janeiro, nov.-dez. 1925.

Sobrinho, Manoel. "Sousa Andrade" (Versos escritos para a comemoração, em 9 de julho de 1933, no centenário do nascimento do poeta). In: *Hora iluminada*, Ed. Aurora, Rio de Janeiro, 1948, p. 142-145.

Veríssimo, José. Ref. in: *Estudos de Literatura Brasileira, 1.ª série (1895-1898)*. Garnier, Rio-Paris, 1901, p. 77-105, (Um romance Simbolista).

"Joaquim de Sousa Andrade". In: *Antologia da Academia Maranhense de Letras*, São Luiz do Maranhão, 1958, p. 47-49.

"Joaquim de Sousa Andrade, ou Sousândrade". In: *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, vol. XXIII, p. 11452.

"Souza Andrade, Joaquim de". In: *Enciclopédia e Dicionário Internacional Jackson*. vol. XVIII.

AUGUSTO e HAROLDO DE CAMPOS

Montagem: Sousândrade

No QUADRO DO ROMANTISMO brasileiro, mais ou menos à altura da denominada 2a. geração romântica (conceito cronológico), passou clandestino um terremoto.

Joaquim de Sousa Andrade, ou Sousândrade, como o poeta preferia que o chamassem, agitando assim, já na bizzarria do nome, aglutinado e acentuado na esdrúxula, uma bandeira de guerra.

Nascido no Maranhão em 1833 e lá falecido em 1902, ao cabo de uma vida aventureira e de prolongadas andanças pelo mundo, o surpreendente poeta, cujo primeiro livro (*Harpas Selvagens* — 1857) antecede de dois anos a publicação das *Primaveras* de Casimiro de Abreu, produziu uma obra que não teve nem poderia ter o auditório que merecia. Simplesmente escapava ao limiar de frequências da sensibilidade de seus contemporâneos, que se definia pelas principais vertentes do Romantismo canônico, que são as que acabariam, afinal, consagradas pelos nossos historiadores da literatura, com variação, apenas, aqui e ali, de uma hierarquia de preferências.

Sismo de vibração acima da curva acústica da época, a obra de Sousândrade, como ele próprio previra, ficou à margem:

"Ouvi dizer por duas vezes, que 'o Guesa Errante' será lido cinqüenta anos depois"; Entristeci — decepção de quem escreve cinqüenta anos antes" ("Memorabilia", 1877 — introdução ao Canto VIII da edição no-vaioquina do *Guesa*). E à margem continua. Clandestina. Ou quase. Se se tem falado algo dela nestes últimos tempos, não se cogitou sequer de reeditar qualquer dessas raridades bibliográficas, de remotíssimo acesso, em que se converteram os seus li-

vros. Esta montagem se propõe a ser o primeiro passo para uma antologia crítica da obra sousandradina. Propõe-se a romper o "blackout da História". A repôr em circulação alguns dos textos básicos do poeta maranhense, numa amostragem preliminar mas suficiente para dar uma idéia das extraordinárias surpresas que o mundo do cantor do *Guesa* reserva para a mente moderna.

Além da barreira de silêncio que urge quebrar, outro aspecto existe a reconsiderar no caso Sousândrade. Impõe-se o reexame de certas colocações daquela crítica de exceção, que, fugindo à regra geral de omissão pura e simples, tem tomado conhecimento do poeta e contribuído, em maior ou menor escala, com pistas e indícios, para que sua obra não seja cancelada pela desídia coletiva de uma obliteração total. Simultaneamente, porém, esta crítica minoritária, de uma ou de outra forma, por uma espécie de compromisso ritualizante na reiteração de alguns pontos de vista preconcebidos, tem, pode-se dizer, favorecido mais a configuração de um esotérico "mito" sousandradino do que a sua iluminação. A análise pormenorizada disto que chamaremos "Rituais em torno de Sousândrade" (parafraseando o crítico norteamericano James Blish a propósito de fenômeno semelhante ocorrido em torno da obra de Ezra Pound) será feita no estudo que os autores vem preparando como introdução a uma Antologia Crítica do poeta maranhense. Por ora, limitar-nos emos a lembrar que esta crítica tem admitido gradações de compreensão e sensibilidade para com a obra sousandradina: no passado, desde a opacidade de um Veríssimo, que repudiou sobranceiramente Sousândrade no mesmo texto em

que mal compreendeu o simbolismo brasileiro, até a franca simpatia, assaltada de perplexidade, de um Sílvio Romero, responsável em essência, pela visão que ficou até hoje de um Sousândrade irregular, capaz de audácias que projetam fora da "toada comum do tempo", mas de escassa inteligibilidade. Cite-se ainda o interesse de Camilo Castelo Branco, no *Cancioneiro Alegre* (obra polêmica, onde nomes mais afamados não escaparam à pena mordaz do escritor português), que considerou Sousândrade "o mais extremado, mais fantasista e erudito poeta do Brasil na atualidade". Neste século, há os depoimentos de Humberto de Campos e João Ribeiro. Numa outra pausa, pois não se trata propriamente de profissionais da crítica ou de escritores conhecidos, mas de coestaduanos entusiasmados sobretudo pela vida do poeta, há os estudos de Clarindo Santiago (*O Solitário da Vitória*) e Astolfo Serra (*Souza Andrade*), que além de lançarem alguma luz sobre a sua fascinante biografia, revelam-nos aspectos de sua obra. Destaque especial merece Clarindo Santiago, cujo trabalho (1932, Revista da Academia Brasileira de Letras), embora se ressinta das convencionalidades do panegírico, acusa uma surpreendente receptividade para com as leis do mundo sousandradino, na recusa em subcrever a pecha de ilegitimidade atirada contra o poeta e no esboço de um roteiro-chave de *Guesa* e do *Novo Eden*, seus dois poemas mais controvertidos. Recentemente, Fausto Cunha, em *A Literatura no Brasil* (obra de uma equipe dirigida por Afrânio Coutinho, — v. I. t. 2, 1956), redigiu um breve estudo sobre o poeta maranhense, ao qual é justo considerar-se uma primeira tentativa de avaliação, nos termos de uma crítica moderna, da obra do autor das *Harpas*, com uma contribuição de relevo especialmente no tocante à estilística sousandradina. Isto não obstante, não foge o crítico a certas constantes do "Ritual", repisando nas pegadas de Sílvio Romero os prejuízos de ininteligibilidade e desnivelamento estético (chega a falar, com acrimônia inexistente em Sílvio, em "aberração" e "desarrazoado patológico" e insiste, contra toda a evidência, numa suposta "carência de poemas ou trechos representativos no plano do valor poético"). Ed-

gar Cavalheiro, pouco antes de falecer, achegou-se, pela sedução da biografia, ao mundo do maranhense. Percebeu com acuidade a importância de suas inovações e traçou mesmo um paralelo entre o cantor do "Guesa" e Oswald de Andrade, em artigo publicado no Suplemento Literário de "O Estado S. Paulo" (*O Antropófago do Romantismo*, 1957), onde assinalou a diferença entre o estro sausandradino e o de seus contemporâneos, alertado que a obra do poeta ainda aguarda um julgamento crítico apto a aprender-lhe o sentido. Fez mais: incluiu-o, com dois poemas, no volume dedicado ao Romantismo do *Panorama da Poesia Brasileira*, — II (Civilização Brasileira, 1959). Já o crítico Antônio Cândido, na sua *Formação da Literatura Brasileira* (Martins, 1959, vol. 2), não demonstrou maior interesse pelo poeta, tratando-o como um romântico menor, convencionalmente; prejudicou-lhe a visão, sem dúvida, o lamentável desconhecimento da obra de Sousândrade, pois circunscreve sua apreciação apenas ao primeiro livro, *Harpas Selvagens* (conforme revelam as notas bibliográficas do volume), omitindo toda a evolução subsequente dessa obra, sobretudo o *Guesa*, poema em XIII Cantos, a empresa mais ambiciosa do maranhense, à qual foram dedicados cerca de trinta anos de trabalho.

Pode-se dizer que uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é o de ser ele acompanhado pelo redescobrimento de poetas e fases literárias boicotadas e obscurecidas pela rotina de uma tradição petrificante. Nossa época assistiu à reabilitação de Gôngora, posto de lado durante séculos como responsável por uma poesia rendilhada e ôca. O Gôngora anatematizado por gramáticos e retóricos eminentes, que García Lorca, em 1927, via "solo como un leproso lleno de llagas de fria luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora". Coisa semelhante aconteceu com os chamados "poetas metafísicos" ingleses, reavaliados em famoso ensaio por T. S. Eliot (*The Metaphysical Poets*, 1924): era a recuperação, para a poesia de hoje, de poetas como Don-

ne, Crashaw, Marvell, etc., incompreendidos durante muito tempo como fúteis cultores do "wit" e do torneio verbal exasperado. Os exemplos se multiplicam. Poetas marginais de épocas mais recentes, como Nerval, Lautréamont, Corbière, são hoje "monstros sagrados" do patrimônio poético universal. Pound 'colhe no ar uma tradição viva', desde o "trobar clus" provençal de Arnaut Daniel e desde as baladas de Guido Cavalcanti até o "Sordello", de Robert Browning, suprimido de edições acadêmicas sob a pecha de obscuridade. Herbert Read (*Form in Modern Poetry*, 1948), dá uma posição tódia especial de destaque a Gerard Manley Hopkins, 1844-1889), cujo primeiro editor (1918), o "poeta laureado" Robert Bridges, ao mesmo tempo em que o resgatava póstumamente do olvido, quase por um pacto de amizade, o acusava de "afetação metafórica, perversão do sentimento humano, exagerado Marianismo, desenfreiamento puramente artístico, faltas definidas de estilo, inacreditável puerilidade nas rimas — por vêzes desagradável, vulgar e mesmo cômica — e, de um modo geral, de obscuridade deliberada e desnecessária", concedendo-lhe apenas "algumas raras e magistrais belezas". Segundo Read, o dr. Bridges nada mais fêz do que julgar o acusado por um código errado, nisto evidenciando no fundo simplesmente sua "carência de simpatia — não de simpatia pessoal — mas de simpatia em ideais poéticos". E Hopkins, mais conhecido a partir de uma 2a. edição de 1930 (prefaciada compreensivamente por Charles Williams), ressurge nas ousadias formais de Dylan Thomas, cujos primeiros poemas aparecem em 1934.

A poesia moderna acaba sendo em grande medida, conforme se pode estabelecer com base no estudo do Simbolismo feito por Edmund Wilson, uma resultante da contribuição prenunciadora de "alguns Românticos que, de certa maneira levaram o Romantismo muito mais além do que jamais o fizeram Chateaubriand ou Musset, ou do que Wordsworth e Byron, e que se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo e, mais tarde, foram colocados entre os seus santos".

No Brasil, Sousândrade — justamente um

desses Românticos projetados para além da compreensão de sua época — espera a revisão de seu processo de olvido. Uma revisão que, superados os limites da língua, há de situá-lo em nível internacional no plano dos pioneiros da poesia que hoje aceitamos como contemporaneamente válida: as *Harpas Selvagens* são de 1857, ou seja, do mesmo ano das *Fleurs du Mal*, de Baudelaire; dos primeiros Cantos do *Guesa*, datados de 1858, consta uma edição já em 1866.

A obra de Sousândrade oferece um panorama extremamente sedutor para a análise estilística e o comparatismo. Nela se pode distinguir o traçado nítido de uma "work in progress", no curso de mais de três décadas de uma continua experimentação com a linguagem, desde as *Harpas* até o *Novo Eden* (de 1888-1889, publicado em 1893). Neste mais do que trintênio, houve uma radicalização e uma renovação crescente de processos estilísticos, alguns apenas esboçados no primeiro livro e que acabaram atingindo seu apogeu no *Guesa* (edição defichos do *Novo Eden*, composição alegórica que o poeta dedicou à República recém-proclamada).

Os textos sousandradinos, considerados estruturalmente, como processos de signos estéticos, desbordam dos quadros do Romantismo. Já salientara Sílvia Romero, embora sem dar ao fenômeno a exata empostação crítica: "o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização do seu meio; suas idéias e linguagem têm estrutura". Trata-se, realmente, de uma linguagem que apresenta níveis estilísticos vários, uma linguagem sincrética por excelência, abrindo-se num verdadeiro feixe de dicções, que tanto vai se alimentar nos clássicos da língua, quanto se projeta em invenções premonitórias do futuro da poesia. Ela se opõe mesmo aos clichês da sensibilidade e aos afrouxamento da dicção romântica tal como se fixou entre nós (retoricismo sentimental, platitudo discursiva, etc.).

Uma das grandes linhas que se podem discernir nessa linguagem é o *barroquismo*. Não se cogita, aqui, no conceito de Barroco como "estilo histórico", que deve ser limitado no tempo entre os fins do século XVI e o século XVII, e no Brasil, segundo Afrânio

Coutinho, penetraria no século XVIII e atingiria mesmo "o começo do XIX, sob um mimetismo de decadência". A obra sousandradina, que se constituiu a partir de 1857, no bojo da 2a. geração Romântica portanto, esta obviamente fora desses limites históricos. Empregar-se-á aqui um conceito de Barroco, ou melhor de *barroquismo*, como "estilo abstrato" por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que são posteriores, inclusive modernas (nesse sentido, vejam-se Amado Alonso sobre Pablo Neruda; Murilo Mendes e João Gaspar Simões sobre a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; Cavalcanti Proença sobre Guimarães Rosa, etc.).

Na obra de Sousândrade este caráter barroquista se manifesta nos cultismos léxicos e sintáticos (palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos; hipérbatos, elipses violentas, elusões e alusões, etc.); no arrojado processo metafórico, que não hesita ante a *metáfora pura* e catacrese; na recarga de figuras de retórica; no requinte da tessitura sonora, que incorpora os entrechoques onomatopaicos e a dissonância, enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina), francesa, anglo-germânica), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês. Até o "pathos" sousandradino oferece certas analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante e pluralista: no poeta maranhense, seus arrojados formais tinham um lastro emocional em sua vida acidentada e peregrinante e um lastro intelectual na sua experiência de civilizações variadas e na sua vasta e multilíngue área de leitura.

Ao lado do *barroquismo*, há a considerar na poética de Sousândrade uma componente por assim dizer "imagista", voltada para um tipo de imagem visual menos erichada de intelectualismo e de "wit" e tôda feita de impactos diretos olho-coisa, luzmovimento. É um Sousândrade que lembra a "fanopéia" poundiana (the throwing of an image on

the mind's retina", the moving image") de poemas de "Personae" e de muitos "Cantares". Em Pound são comuns trechos como estes:

"Crescent of blue-shot waters, green-gold in the shallows"

("Foice de água azul-cambiante, verde-ouro nos baixos");

"Black, azure and hyaline
glass wave over Tyro"

("Negro, azul e hialino
onda de vidro sobre Tiro").

E em Sousândrade também:

"Em sempre-movel iris, verde-neve
Azul jacinto e as abrasadas rosas";

ou (referindo-se à lua no deserto africano):

"Dos areais o espelho te reflete,
O nimbo áureo-diáfano-cinzentado".

Ou já é um "imagismo" de "shots" cinematográficos, que operam com a imediatez de um *haikai*:

"... vêde a tremente
Ondulação das malhas luminosas
Num relâmpago, o tigre atrás da corça".

ainda como o de Pound, quando apresenta em rápidas tomadas visuais a cena de Acteon atacado pelos cães de Diana, por exemplo:

"Gold, gold, a sheaf of hair,
Thick like a wheat swath
Blaze, blaze in the sun,
The dogs leap on Actaeon"

(Ouro, ouro, um maço de cabelos,
Denso com estriga de trigo,
Arde, arde no sol,
Os cães assaltam Acteon).

Entre este Sousândrade e o barroquista a diferença é de gradação (como é de grau a diferença entre a simples imagem-impacto visual e a metáfora elaborada de tipo gongorino), e, às vezes, num mesmo trecho, eles se alternam ou se dão as mãos.

LEVIATÃO

Meneia a larga cauda e as barbatanas
Limoso leviatão cheio de conchas
Com dorso de rochedo que as ondas cercam:
Cristalinos pendões planta nas ventas

De brilhantes vapores, que em bandeiras
Iris enrolam de formosa sombra.
Negra fragata lá circula as asas
Sôbre a nuvem dos peixes voadores.
Agora rompe a náu lençóis infinhos
Que o mar tépido choca, e vindo a aurora
Já salta a criação d'escamas belas.

(Das "Harpas Selvagens" — Harpa XXVI —
Fragmento do Mar).

Outra das dimensões que assume a dicção sousândrade é a que definiríamos como estilo *metafísico-existencial*. Caracteriza-se esta dicção por um uso especial e surpreendente da "logopéia" (aquela esfera do fazer poético que, distintamente da "fanopéia" e da "melopéia", opera com a "dança do intelecto entre palavras e idéias" — segundo Ezra Pound). Sousândrade desenvolve-a de modo a captar a qualidade tôda própria geral do Romantismo, daquele conturbado complexo de sentimentos que Mario Praz descreveu admiravelmente como "A Agonia Romântica", com seus dualismos *demonismo/angelitude*, com suas apóstrofes à divindade e à crueldade da natureza (em que há a sombra de Byron e, talvez, o perfil de Sade) alternando com relâmpagos de êxtase místico e visionário, encontrou ainda motivações de uma inquietação metafísica e existencial extremamente moderna, projetando-se para além do "mal do século". As vivências, introspecções e meditações do poeta, o seu "estar-aqui" perturbado de inconformismo e de desajuste (êle se considerava um "maudit", um "guesa": — peregrino destinado ao sacrifício, na mitologia incaica), se resolvem em profundidade na linguagem, numa "ontologia direta", que confere às palavras uma dignidade e uma contensão pouco usuais na época:

"Unidade o poeta absoluta
Sem depender dos astros nem da terra,
Canta por natureza como o pássaro"
(Da "Harpa" XIV)

.....Giro dos ventos!
Círculo eterno que descreve o sol!
Saimos de uma noite, entramos noutra,
Nós somos um só dia, e nós contamos
Nossos minutos pelas nossas dores"
(Da "Harpa" XXXV)

"Olhei — Meus dias vi do sol caindo
Escutei... Foi meus lábios estalando
Em maldições ao ser dessa existência,
Ao Ser que sôbre o sol conta os meus dias!"
(Da "Harpa" XXXVI)

"E aquele sol covarde vai fugindo
A voltar-me o seu rosto! se eu pudesse
Pelos cabelos arrancá-lo ó ocaso,
E destes braços o sustar imóvel
Lá no meio do espaço, e frente a frente,
Fender-lhe o peito, que uma voz saltasse
Em fumo envolta!..."

(Da "Harpa" XXXV; notar, no terceiro verso, a violenta sinalefa, que, numa colisão fisiognômica de oo, consegue criar uma imagem fonética da visão do poeta).

"Oh, magestade do oceano! eu vi-te
Ampla fronte de céu de Deus: sôbre ela,
Como ante o sol nevoeiro transparente,
O pensamento em ondas infinitas
Nem toscaneja ou estremece a testa".
(Da "Harpa" XXVI)

"Por que fujo dos homens? por que eu amo
Vagar pela montanha e pelas praias,
Qual doutra essencia, qual d'areia ou d'onda
Formado, e como espectro, e como sombra,
Errante uma hora e desaparecendo,
Para nascer de novo e inda perder-se,
Figura hebraica que os desertos formam
Pela face arenosa escorregando?...
(Da "Harpa" XXXV)

"Deus morrera, seu mundo aniquilando:
Perdida a voz da natureza e os astros
O mar e os homens, quem seu nome ouvira?
Quem dissera que êle é? Cedro infinito
Seus frutos somos nós aos céus olhando".
(Da "Harpa" XXXV)

É aqui que a poesia de Sousândrade, diferentemente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade em que tantos de seus contemporâneos se extravasavam, transforma o "pathos" romântico em "fundação do ser mediante a palavra", franqueando a páramo muito mais essencial e substantivo onde um Hoelderlin — o "poeta dos poetas", na já celebre expressão de Heidegger — inscrevera o seu horizonte. A *temática existencial* das "Harpas" (e que permeia o "Guesa") tem mesmo mais de um ponto de contacto com a cosmovisão hoelderliniana (panteísmo hipóstase Sol-Deus, implacabilidade do destino —

Hoelderlin:

Das Schicksal,
das will heissen:
der Sonne Peitsch und Zungel

O destino,
quer dizer:
freio e açoite do sol.

Sousândrade:

O Sol fendeu-me o dorso como açoite

Da Providência, e amei p'ra sempre o sol.
— (Da "Harpa" III — "Ao Sol");

e, de um modo geral, com certa linha "moderna" do Romantismo germânico, de que também Novalis, com os seus "Hymnen an die Nacht" ("Hinos à Noite") é outro expoente; veja-se a noturnidade de muitas "Harpas" (uma das secções do livro se denomina mesmo "Noites") e de tantas passagens do Guesa:

"Silenciosa noite! um céu apenas
Adiante eu vi raiar, mostrou-me a terra
Dos meus pedaços espalhada, e eu só,
A dor me contraiu: oh! como é longo
O caminho que eu vou! — por este monte
Eu tenho de passar: cada uma pedra
Eu tenho de passar: cada uma pedra
Que eu ergo, e sinto atrás de mim cair,
Um passo eu dou — de menos este sol
Me deixa respirar. Cansado e morto.
Na minha tumba eu já me deito: noite.
Oculta-me em tua sombra!... Já branqueia
Abertas margens do horizonte a aurora:
Ave de Juno desplumando estrelas
Nas saias ondulantes, tu mentiste!
O perfume mel que das à abelha,
Com a mão d'ouro espremendo dos cabelos;
Tão mimoso sorrir com que te inundas
E faz poesia aos pássaros e ao vento,
De que valem p'ra mim? Na terra onde Não
há vegetação, tua luz de lua
Que vem fazer? nasci perto da morte,
O meu nascente escureceu no ocaso
— Julguei a noite eterna! e desdenhoso
O céu mostra-me ainda o dia d'ontem,
Que mata-me de novo em cada dia...
A noite do infeliz não tem manhã.
Leito da vida, morte, leito da alma,
Sêca a fonte de mim, que inda esperais?
Acabei de viver — nem soube o mundo,
Meu incógnito adeus somente à noite,
Com quem tenho vivido, ao monte, às
[praías!]

(Da "Harpa" XLI)

Esta temática projeta-se em densidade na semântica sousandradina e exige do poeta correspondentes arrojados sintáticos. Pareceriam justas, se aplicadas ao autor das "Harpas", as palavras com que Genevière Bianquis descreve a evolução formal de Hoelderlin, este romântico *à rebours*, perseguido pelo ideal clássico e pelo mundo helênico: "Sua forma, sempre arcaizante, direta e límpida a princípio, tende a se complicar pela necessidade de dizer tudo de uma só vez, sinteticamente, ou de tudo sugerir a lances de elipses cada vez mais audaciosas e obscuras. Quando a inspiração hínica o assalta, tudo é levado de roldão sintaxe e ló-

gica, nada subsiste a não ser grandes imagens, entre as quais é preciso reconstituir o traço de ligação". Em nossa língua, certos achados desta dicção só seriam reencontrados num Fernando Pessoa ou num Sá Carneiro.

"Meões do nada, desaparecei-me!"

(Da "Harpa" XLVI)

"Sombria morte me acompanha, eu sinto
Seu faminto alentar: cada um meu passo
Abre um sepulcro, e me desaparece".

(Da "Harpa" XLVI)

Note-se, aqui, a introjeção da temática existencial na própria sintaxe do poema, realizando-se a dialética sujeito/objeto (do "sujeito", o poeta, que passa a ser "desaparecido", "morrido", "expirado", ao invés de "desaparecer", "morrer", "expirar") através da imposição de transitividade a um verbo intransitivo e do ricochete da ação sobre o "sujeito" da construção normal implícita ("que eu desapareça por obra dos meões do nada") convertido agora em objeto direto pronominal ("me"). Assim, Sá Carneiro:

"P'ra que me sonha a beleza"
"Nada me expira já, nada me vive".

motivando o seguinte comentário de João Gaspar Simões: "Este emprego do pronome reflexo junto a um verbo intransitivo é uma das maiores audácias da sua obra. E nada explica melhor esta audácia do que o drama a que o vemos condenado... Ele objeto, êle, instrumento, estaria sujeito a *ser sonhado* pela beleza, a *ser expirado*, a *ser vivido*".

Construção até certo ponto semelhante encontra-se também em Fernando Pessoa (ambiguidade sujeito/objeto):

"O que eu sonhei, morri-o".

Mas não se limita a este achado sintático a aproximação. Observa-se o *tonus* sousandradino nestes versos, entre os muitos que se poderiam citar:

"...nasci perto da morte,
O meu nascente escureceu no ocaso".
(Da "Harpa" XLI)

"Caiu a noite em mim,..."
(Da "Harpa" XXVI)

".....anoitecido,
A noite empresta-me as sombras formas:
E nem espero amanhecer mais nunca..."
(Da "Harpa" XLVI)

"Antes da vida eu morro..."
(Da "Harpa" XLVI)

"Vê-se, como tão rápido anoiteço,
Como de sombra e solidão me enluto".
(Do Guesa, Canto I)

"A noite eu sou, consumo minha treva"
(Do Guesa, Canto I)

"Minha alma foi de mim. Rangeram pedras,
Bem como outrora na cidade santa."
(Da "Harpa" XXXV)

"Me enlouqueceste de uma vida eterna!"
(Da "Harpa" XLV)

".....Deus, dá-me outra essência,
Muda o meu ser, substitui minh'alma"
(Da "Harpa" XXXIV)

"As luzes do prazer mantêm que há céu,
Atrás dos prismas da ilusão jogando"
(Da "Harpa" XXXIII)

E agora como "pedras-de-toque" da comparação, tomem-se estes dois outros, respectivamente de Sá Carneiro:

"É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu".

e de Fernando Pessoa:

"Sonho sem quase já ser, negro sem nunca
[ter tido]"
E comecei a morrer muitos antes de ter vivido".

Há ainda em Sousândrade, sempre do ponto de vista da manipulação logapaica, uma outra linha a considerar. É uma antecipação do ramo "coloquial irônico" do simbolismo, identificado por Edmund Wilson em poetas como Corbière (1845-1875); "Les Amours Jaunes", 1873) e Laforgue (1860-1887), e que poderia remontar ao Théophile Gautier de poemas como "Le monde est méchant" (1852) e "Carmen" (1863). Trata-se de uma dicção deliberadamente empostada, de uma afetação de "vers de société", crispada de inflexões mordazes e de jogos de palavras, que se projetaria modernamente em certas peças da primeira fase de Eliot e de Pound. Numa composição como "Mademoiselle", das *Fólias* (1868)

sousandradinas (poesia "que não faz rir, mas descerra uns sorrisos discretos, sem mostrar os dentes", na pitoresca imagem de Camilo), pode-se divisar uma contribuição precursora a essa linha, nas sutis justaposições de tomadas de posições conversacionais, nas estudadas interpolações de termos franceses, no fraseado que contrasta o sentimentalismo convencional com a irreverência, fazendo assim a crítica ao moralismo de salão e ao pieguismo. Algo semelhante seria desenvolvido por Cesário Verde (1855-1886) em poemas d'"O Livro" (iniciado em 1873, publicado em 1887).

MADEMOISELLE

"Rien de plus beau que Paris".
(Provérbio)

Fujamos, vida e luz, riso da minha terra,
Sol do levante meu, lírio da negra serra,
Doce imagem de azuis brandos formosos olhos
Dos róseos mares vinda à plaga dos abrolhos
Muita esperança trazer, muita consolação!
Virgem, do undoso Sena à margem vicejante
Crescendo qual violeta, amando qual errante
Formosa borboleta às flôres da estação!

Partamos para Auteuil, é lá que vivo agora;
Vê como o dia é belo! ali há sempre aurora
Nas selvas, denso umbror dos bosques de
[Bolonha.

— Ouve estrondar Paris! Paris delira e sonha
O que realiza lá voluptuar de amor —
Lá onde dorme a noite, acorda a natureza,
Reluz a flor da calma e os hinos da devesa
Ecoam dentro d'alma ais de pungido ardor.

Aos jogos nunca fôste, às águas de Versailles?
Vamos lá hoje!... ali, palácios e convalles
Do rei Luís catorze alembram grande corte:
Maria Antonieta ali previa a sorte
Dos seus cabelos d'oiro em ondas na *bergère*. —
Tu contarás, voltando... inventa muita coisa,
Prazer de velhos pais, — que viste a bela espôsa
das feras! com chacais dançando La Barrère!

Oh! vamos, meu amor! costuras abandona;
Deixa por hoje o hotel, que eu... deixo a
[Sorbona —

E fugitivos, do ar contentes passarinhos,
Perdidos pela sombra e a moita dos caminhos
Até a verde em flor vila Montmorency!
De lá, és minha prima andando seria e grave;
Entramos no portão: eu dou-te a minha chave
E sobes, meu condão, ao quarto alvo e jôli!

Hesitas? ou, senão, sigamos outra via;
Do trem que vai partir a válvula assobia,
O povo se acumula, aqui ninguém a ver-nos:
Fujamos para o céu que fôsse p'ros infernos
Contigo. — "oui" — Não deixes estar teu colo nu!
Há gente no *vagon*... sou furia de ciume —
Desdobra o véu no rosto... olhos com tanto
[lume... —
Corria o mês de agosto; entramos em Saint-
[Cloud.

Deste estilo "conversacional-irônico", poderemos transitar naturalmente para o estudo dos epigramas crítico-políticos, crítico-históricos, crítico-biográficos do *Guesa*, que corporificam nova dimensão do estro do poeta maranhense: o estilo *sintético-ideográfico*.

Para situar a dicção que lhe corresponde, e que envolve o horizonte social do poema, é mister antes dar uma ligeira idéia do arcabouço geral do *Guesa* onde se inserem os dois episódios característicos desse estilo, que denominaremos, a partir de expressões do próprio autor, o "*Tatuturama*" e o "*Inferno de Wall-Street*". O *Guesa Errante* é um poema composto de XIII Cantos, dos quais permanecem inacabados os de ns. VI, VII, XII e XIII. Nesta obra, que o próprio poeta afirmou nada ter do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, é lícito reconhecer, não obstante, uma interpretação de tôdas essas linhas, num sentido muito próximo da moderna concepção do poema longo. Assim, por exemplo, nos *Cantares* de Ezra Pound, vislumbra-se momentos líricos contrapontando com outros dramáticos ou puramente narrativos, sobre o pano de fundo intertemporal da história, da lenda e do mito: se o poema é épico, não o será na acepção tradicional do gênero, mas apenas no sentido de que "inclui história", como observa Pound; trata-se, pois, de uma verdadeira *épica da memória*, sem uma sucessão cronológica de eventos, mas segundo o delineamento de focos de interesse. Também no "*Guesa*" isto de certo modo já ocorria; por esta razão, talvez, sentia o poeta a rebeldia de seu poema a uma classificação ortodoxa de gêneros de composição, preferindo apelar para a idéia de narrativa, à falta de outra mais exata. Narrativa, porém, que não tem um desenvolvimento lógico — linear, mas que, tal como nos *Cantares*, evolui mais propriamente no plano da memória, tendo como esquema geral a lenda indígena do *Guesa Errante*. "O poema foi livremente esboçado todo segundo à natureza singela e forte da lenda, e segundo à natureza própria do autor. Compreendi que tal poesia, tanto, nas ásperas línguas no norte como nas mais sonoras do meio-dia, tinha de ser a "que reside tôda no

pensamento essência da arte", embora fossem "as formas externas rudes, bárbaras ou fluctuantes" (*Memorabilia*, 1874). O poeta traveste-se da "persona" do *guesa*, uma personagem lendária, colhida no culto solar dos indígenas da Colômbia ("*muiscas*"), que bem poderia figurar entre as recenseadas por Frazer em *The Golden Bough*, esta moderna fonte antropológica de inspiração poética. O *guesa* — cujo nome significa *errante, sem lar* — era uma criança roubada aos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochica, deus do sol. Educavam-se no templo da divindade até os 10 anos de idade, quando deveria repetir as peregrinações do deus, culminando com o percurso da "*estrada do Suna*" e o sacrifício ritual, aos 15 anos: numa praça circular, o *guesa* adolescente era atado a uma coluna (marco equinocial), cercado pelo sacerdotes ("*xeques*") e morto a flechadas; seu coração era arrancado em oferenda ao sol e seu sangue recolhido em vasos sagrados. Completada a cerimônia, abria-se nova *indicação* ou ciclo astrológico de quinze anos, com o rapto de outra criança — *nôvo guesa* — que deveria suceder à vítima imolada. (São fontes da lenda a secção *Colombie* da enciclopédia "*L'Univers*" e a obra de Humboldt, "*Vue des Cordillères*", cujos textos figuram como epígrafes na edição definitiva do poema). Sousândrade identifica o seu destino de poeta e a sua biografia (a incompreensão de seus contemporâneos e de seus próprios familiares, motivo em parte de suas contínuas andanças pelo mundo) com o fardário de um *nôvo guesa*; no plano histórico e social, assimila a esse destino e do selvagem americano, o ameríndio, sacrificado pelo conquistador branco. O poema move-se assim, simultaneamente, em pelo menos dois níveis, que se entrecruzam no seu corpo geral. Essa trilha central, de motivação lendário-biográfica dramática, não se esgota portanto num ensimesmamento subjetivista, numa pura alienação "*maudit*" (embora o herói seja, de certa forma, um "poeta maldito"). Ao contrário, o *nôvo guesa*, hipostasiando seu destino no dos povos aborígenes da América destruídos ou colonizados pelo europeu, transfere seu inconformismo para uma cosmovisão reformista, na qual propõe uma hierarquia de valores, como perspectiva a

uma nova civilização americana. Ao invés do isolamento e da marginalidade "*êle na tempestade s'envolvía/social...*", fazendo assim "*o corpo de delito/do seu tempo*". De um lado, condenava as formas de opressão e de corrupção, profligando o colonialismo e satirizando as classes dominantes; de outro, preconizava o modelo republicano, greco-inaico, colhido na República social utópica de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do cristianismo. Alternam-se assim, na trama do "*Guesa*", momentos de paraíso ("*visões d'iris*") e de inferno, de heróis, de anti-heróis. Celebra, por exemplo, os fundadores do Império Inca (Canto XI) e os pais da República Norte-Americana (Canto X), canta os Libertadores das Américas e verbera os conquistadores, os monarcas e os déspotas. Não se limita porém a simples oposições epidérmicas. Vislumbra o movimento dialético da história. Vai apanhar as contradições da própria República:

"Oh! como é triste da moral primeira,
Da República ao seio a corrupção.
Ao seio de pureza — se dissera
De Cristo o corpo em decomposição!"

e no seu próprio paradigma à época, a recente República Norte-Americana — "*o jovem povo de vanguarda*" — cuja revolução contra a metrópole inspirava os povos colonizados do continente. E chega a descobrir no coração da grande república do norte o câncer de Wall-Street, investindo sua poética de uma visada ideológica que a projeta em cheio na problemática de nosso tempo.

Aqui é interessante registrar outro fator da modernidade estrutural do "*Guesa*": o poema é escrito ao sabor do périplo. A viagem está sempre presente nêle e dá unidade a seu projeto. É um périplo transcontinental, com um prolongamento pela África e Europa, obedecendo ao seguinte esquema:

Cantos I a III — descida nos Andes até a foz do Amazonas; Cantos IV e V — interlúdios no Maranhão; Canto VI — viagem ao Rio de Janeiro (à Corte); Canto VII — viagem de formação à Europa: África (este Canto ficou apenas iniciado); Canto VIII — novo interlúdio no Maranhão; Canto IX — Antilhas, América Central, Golfo do Mé-

xico, — viagem para os Estados Unidos; Canto X — Nova Iorque; viagens pelos EUA.; Canto XI — Oceano Pacífico, Panamá; Colômbia, Venezuela, Peru; Canto XII — ao longo do Oceano Pacífico para o sul, até às águas argentinas; cordilheira andina; incursões pela Bolívia e pelo Chile; Canto XIII — retôrno ao Maranhão.

Estas viagens, cumpridas em *tempos* diversos, são interpenetradas num único périplo mental, intertemporal, alimentando o contexto do poema com referências históricas e geográficas, que se mesclam às intervenções pessoais do poeta-guesa-errante, às suas reminiscências e reflexos. O Maranhão é a Ítaca dêsse novo Ulisses e, simultaneamente, o têrmo da "estrada do Suna", da longa peregrinação ritual; o poema permaneceu inacabado, com o Canto-Épílogo (XIII) não concluído: a morte solitária do poeta, incompreendido por contemporâneos e familiares, de certa maneira providenciou-lhe no plano biográfico um desfêcho não-escrito, paralelo ao da lenda, como observa Clarindo Santiago... Pelo seu temário panamericano, que já chamara a atenção de Silvio Romero ("de nossos poetas é, creio, o único a ocupar-se de assunto colhido nas repúblicas espanholas") e ainda pelo barroquismo que o impregna, o *Guesa*, cabe assinalar, antecipa-se a essa moderna experiência da epopeia que é o *Canto General* do chileno Pablo Neruda.

Do ponto de vista da versificação, o "*Guesa*" foi moldado, predominantemente, sobre uma estrutura homogênea; quartetos decassilábicos, rimas cruzadas (*abab*) ou enlaçadas (*abba*). Este rígido arcabouço métrico não é, porém, absoluto: permitem-se liberdades e variantes, e mesmo algumas alterações, ainda que em poucos momentos. Se tais passagens, breves e transitórias, não chegam a afetar a integridade do projeto geral, criando pequenas zonas de distinção na monodia solene-selvagem da concepção sousandradina, o mesmo não se pode dizer das duas longas e estranhas séries de estrofes que surgem inopinadamente nos Cantos II e X, correspondendo aos *momentos de inferno* do poema. Mais do que simples contraste, aportam estas formações — de 105 e 176 es-

tâncias respectivamente — qualidades estilísticas autônomas, constituindo blocos coesos e conseqüentes. Escritas com intervalo de tempo de pelo menos 15 anos, segundo fazem entrever as datas expressas da edição definitiva — Canto II: 1858; Canto X: ... 1873-188... —, guardam entre si, não obstante, profunda interdependência. Sua estrutura rítmica é tensa e rápida. Em geral, estrofes de 5 versos, de metros desiguais, variando de 2 a 6 (C. II) ou 8 (C. X) sílabas. Esquema de rimas: *a-b-c-c-b*; a do quarto verso, sempre curto (3 ou 4 sílabas), funciona como rima interna, à guisa de eco, prestando-se excelentemente a efeitos de deformação expressiva, muitas vêzes burlesca. Também pelo aspecto tipográfico estas duas secções destacam-se desde logo no bojo do poema. As estrofes são impressas em corpo menor em relação ao restante da obra, e precedidas, cada uma delas, de linhas em prosa em corpo ainda menor. Grifos e caixa alta comparecem para interpolações de palavras estrangeiras e nomes próprios. Curioso "device" do autor é o uso de *duplo travessão* para intervenção de um segundo personagem, nos diálogos (isto na edição londrina, definitiva):

(Políticos fora e dentro:)

— Viva, povo, a república,

ó Cabralia feliz!

= Cadelinha querida,

Rendida,

Sou monarca-jui...i...iz. (Risadas)

(II,55)

Note-se ainda a interpontuação de reticências, acompanhando o "tonus" hilariante, nesta grotesca disputa entre políticos da época. Repare-se agora a progressão funcional dos pontos de exclamação no segundo verso da estrofe seguinte, em que se entrecruzam os pregões de corretores e especuladores na Bólsa de Nova Iorque.

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrockers, etc., etc., apregoando:)

— Harlen!! Eric! Central! Pennsylvânia!

= Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!

— Young é Grant! Jackson,

Atkinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(X,2)

No primeiro verso, alusões a companhias ferroviárias; nos três últimos, a agentes — corretores (Young, Aktinson), a presidentes dos EE.UU. (Grant, Jackson), invectivas aos capitalistas (Vanderbilts) e aos especuladores (Jay Goulds). Outro exemplo: o movimento progressivo e repressivo do *aa* e *hh* no terceiro e no quarto verso da estrofe abaixo:

(NORRIS, Attorney; CODEZO, inventor; YOUNG, Esp., manager; ATKINSON, agent, ARMSTRONG, agent, RHODES, agent, P. OF FMAN & VOLD, agents; algazarra, miragem; ao meio, o GUESA;)

— Dois! três! cinco mill! se jogardes, Senhor, tereis, cinco milhões!

= Ganhou! ha! haa! haaa!

— Hurrah! ah!...

— Sumiram... seriam ladrões?...

(X,5)

É inegável que, no plano tipográfico, devem ter atuado sobre Sousândrade manchetes e recursos compositivos dos jornais da época, que tanta influência exerceram no seu espírito (como de resto, e não por coincidência, sobre Mallarmé). Lembre-se o que, a propósito do Canto X (então Canto VIII), escrevia o poeta: "No Canto VIII agora o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de New York e sob a impressão que produziam" (Memorabilia, 1877); jornais como *The Sun*, *The New York Herald* e *O Novo Mundo* (editado pelo brasileiro José Carlos Rodrigues) comparecem como interlocutores na secção "Inferno de Wall Street" desse Canto.

Mas não é só na configuração externa — rítmica e tipográfica — que estas partes se destacam de todo o resto. O estilo, como se disse, sofre radical mudança. Vinculam-se ao poema pela temática geral, mas esta passa a ser trabalhada por processos e táticas inusitados. Segundo testemunha Astolfo Serra (a respeito do episódio do Canto II): "Foram êsses versos esquisitos e vasados em forma de dialogo, os que concorreram para formar a convicção, em nosso meio, de ser o poeta maranhense um precursor do futurismo". Sousândrade parece ter imaginado êstes dois episódios, realmente, como peças inteiriças, pequenas farsas poéticas, que corresponderiam programaticamente às duas

Noites de Walpurgis, do 1.º e 2.º Fausto de Goethe:

"Românticos vos vi, noite bailando
Do Brocken no Amazona, antigamente.
Eis clássica Farsalia em dia algente
No Hudson. Para o Guesa perlustrando".
Canto X,

levadas, porém, estilisticamente à última potência. O "sabbat" das bruxas no monte Brocken (1.º Fausto) é substituído, no primeiro episódio (Canto II), pelo *Tatuturama*, a dança-pandemônio dos indígenas decedentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana. A segunda "Walpurgisnacht" sousandradina (Canto X), ao invés da Farsália clássica do 2.º Fausto, tem como cenário nada menos que Nova Iorque, Wall Street, e tôda a peripécia da República norte-americana na década de 1870, para onde convergem, por via dos jornais da época, ecos de sucessos, incidentes e conturbações internacionais, tais como a proclamação da Rainha Vitória — Imperatriz da Índia, a Guerra Franco-Prussiana, a Comuna de Paris. Tudo isto numa burlesca mascarada intemporal, onde personagens e eventos históricos ou mitológicos se alternam, se sobrepõem, à revelia de um processo lógico de narração, mas justapostos por um critério de ordenação analógico, sintético-ideogrâmico. Contrastando com a frouxidão retórico-sentimental da época, o estilo de Sousândrade nunca foi tão crispado de reduções e elipses violentas como nestes episódios:

De qual natureza
É o Guesa?
= Deu mais a "Brief" que Webster!...
(X,133)

Nesta auto-definição, o poeta parece comparar a extrema concisão de suas tomadas críticas de pessoas e eventos com o labor sumariante (*brief*, em inglês, *sumário*, subst; *conciso*, adj.) do dicionarista Webster, cujo famoso "The American Dictionary" apareceu em 1828, depois de 20 anos de trabalho. Neste passo, ao mesmo tempo que atualíssimo, remonta a uma linhagem anti-retórica que poderia ser encontrada em nosso idioma num Sá de Miranda, de quem disse Rodri-

gues Lapa: "Estamos habituados aos escritores fáceis e chamamos obscuridade ao que é muitas vezes uma estranha e maravilhosa operação de síntese. Sá de Miranda, ao invés de outros escritores, procura dizer o máximo com um mínimo de palavras; a expressão adquire assim valor elíptico, sugerindo muito mais do que diz. Esta contorsão ascética dos meios expressivos não está nos moldes da nossa tradição de tagarelas e afigura-se-nos como obscuridade e desarticulação do pensamento". Aqui, sob uma superfície aparentemente críptica, opera um realismo que não hesita ante a expressão crua, o fraseado popular, a violência escatológica: trata-se, como o próprio poeta diz, de um "*canto verídico e grosseiro/ em toada monótona*" alternado (Canto II). É onde se poderia detectar, ainda em nossa língua, a presença de um Gil Vicente (de certos autos irreverentes) e do estro desabusado de Gregório de Matos. Fora dela, na tradição provençal, o "trobar clus" de um Arnaut Daniel ou de um Marcabrun, forma de trovar na qual Robert Briffault vislumbra "uma concisão que penetra até a medula, uma elipse ousada, nada de termos inúteis" e o emprêgo da "palavra, do fraseado vulgar, grosseiro mesmo".

Falamos de *momentos de inferno*. E, realmente, se a idéia de farsa dialogada em verso, como já se acentuou, recebe a influência das noites de Walpurgis goethianas e de autos medievais, intervem ainda na concepção desses verdadeiros "círculos" infernais o modelo dantesco, sugerido já no Canto I:

(BRUTUS do último círculo do Inferno de DANTE)

— Oh, será o mais sábio
Caesar, que inda há de vir,
Quem, descendo do trono
A seu dono
Diga, ao povo, subir!
(II,58)

e reafirmado num decassílabo que surge, quase em posfácio, como num comentário, o episódio do *Tatuturama*:

"Dissolução do inferno em movimento".

No Canto X, logo a primeira estrofe surge sob a invocação de três visitantes das regiões inferiores — Orfeu, Dante, Enéias — trazendo mesmo em seu bojo, adaptada ao

esquema rítmico e rímico, famoso verso do Canto III do Inferno dantesco:

— Orfeu, Dante, Enéias, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= Ogni sp'ranza lasciate
Ch'entrate
— Swedenborg, há mundo porvir?
(X,1)

Paradoxalmente, a incursão do poeta-guesa — o Inca — neste nôvo círculo infernal importa numa *subida*, do ponto de vista geográfico, pois aqui o Inferno — Wall Street — se localiza no momento do périplo sousandradino em que, após a subida ao longo das Antilhas e do Golfo do México, são alcançados os EE.UU. Finda a derradeira estrofe desta 2a. secção, comenta o poeta, voltando à andadura apaziguada dos decassílabos:

"Mas voltemos os olhos desgostosos
Deste circ'lo:..."

e, pouco adiante, escreve textualmente:

"E voltava, do inferno de Wall Street,
Ao lar, à escola, ao templo, à liberdade;
De Vassar ou de Cooper ao convite
Voltava-se p'ra os céus — Que linda tarde!"

num *tonus* que faz lembrar o "*e quindi uscimo a riveder le stelle*" com que Dante emerge do mundo subterrâneo.

A cosmovisão do Inferno sousandradino apresenta numerosos pontos de contacto com a que Ezra Pound veio a desenvolver na actualidade em seus "Cantares". Postas de parte as soluções extravagantes que Pound preconizou para os temas económicos de sua obra, e as equivocadas vinculações políticas que assumiram, são irrecusáveis as afinidades que se podem lobrigar entre a perspectiva de Sousândrade e a visão central poundiana de "um mundo devorado pela usura", da "dinheirolatria" e da "usurocracia" capitalistas. Para o cantor do *Guesa* a "Stock Exchange", a Bôlsa, alimento perpétuo da lucromania com seu macabro frenesi de especulações é símbolo de uma sociedade que se desmorona, abalada pela avidez do dinheiro:

"...Para o *Guesa* perlustrando.
Bebe à taberna às sombras da muralha,
Malsólida talvez, de Jericó,
Defesa contra o índio — E s'escangalha
De Wall Street ao ruir tôda New York:"

(versos que servem de preâmbulo ao Inferno, no Canto X).

É algo que nos traz à mente as apóstrofes de Proudhon, no *Manual do Especulador da Bôlsa* (1853), quando exproba "uma época que tomou por Decálogo a Bôlsa e suas obras, por filosofia a Bôlsa, por moral a Bôlsa, por pátria e por igreja a Bôlsa". As contradições e perplexidades entre a formação puritana herdada dos primeiros colonizadores e as seduções corruptoras do "*Stock Minotauro*" (híbrido monstruoso, da casta de "Usuria, a besta de cem pernas" do Inferno de Pound, ou de Gerion, o tricéfalo dragão dantesco) são postas a nu:

'A Bíblia da família à noite é linda;
Aos sons do piano os hinos entoados,
E a paz e o chefe da nação querida
São na prosperidade abençoados.

— Mas no outro dia cedo a praça, o stock,
Sempre acesas crateras do negócio,
O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,
Ao smart Yankee astuto, abre New York."

O século XIX é, para E. P., o "século da Usura". Para êle, a história económica dos EE.UU., a partir da Guerra da Secessão, consistiria "numa série de manobras das Bôlsas de Nova Iorque e Chicago": "tentativa de impor monopólios, *corners*, variações no preço e no mercado das ações das indústrias novas, dos meios de transporte", "especulações sobre os valores das ferrovias", etc. O conceito poundiano da "Usura" remonta ao Inferno de Dante. Diz o poeta norte-americano: "Vejo... claramente a gradação dos valores de Dante, e especialmente como todo o Inferno tresanda a dinheiro. Os usurários estão lá, contra a natureza, contra o desenvolvimento natural da agricultura ou de tôda a obra produtiva. O Inferno profundo é alcançado via Gerion (Fraude)... e por dez Cantos a seguir os penitentes são todos êles condenados por causa de dinheiro". Também o Inferno sousandradino põe a ênfase nos poderes nefastos do dinheiro". Crítica semelhante, aliás se encontra ainda em textos de Shakespeare e Goethe, como observa Karl Marx no excerto sobre o dinheiro visto pelo prisma da "inversão e confusão de tôdas as qualidades humanas e naturais", o dinheiro como "poder alienado da humanidade" (em "Sur la littérature et l'art", coletânea de es-

critos e trechos de Marx e Engels) Argentários, banqueiros homens da alta finança, aventureiros, negociastas, políticos venais são habitantes do Inferno sousandradino, da mesma estirpe dos usurários de Pound (ver especialmente os *Cantares* XIV e XV).

Mas não é só na ideação de um Inferno financeiro que se assemelham Sousândrade e Pound. Aproximam-se, como já fizemos notar em outros pontos deste trabalho, por diversas características estilísticas: — como a técnica imagista, e a dicção sintético-ideográfica e que por sua vez envolve vários *devices*: compreensão da história, montagens de citações coloquiais ou literárias ou de “faits divers” da época, “pot-pourri” idiomático, enumerações, críticas e fusões de “personae”, tudo isto constelado de maneira aparentemente desordenada mas de maneira coerente dentro de uma estrutura associativa que se alicerça numa hierarquia bem definida de temas e arquétipos.

O crítico Fausto Cunha entrevistou até certo ponto essa afinidade, quando disse de Sousândrade: “Antecipando-se à lição de Ezra Pound e de Joyce, corrompe os vocábulos à sua conveniência criadora. Versos como — “sobre-rum-nadam fiends, rascals” com um emprêgo moderníssimo da *tmese*, situam-no na vanguarda da mais exigente técnica poundiana”. Não conseguiu, porém, equacioná-la devidamente. “Corrupção de vocábulos”, “emprêgo da *tmese*”, absolutamente não caracterizam a poética poundiana, que, ao contrário, se distingue pelo respeito fundamental à integridade da palavra, encarada pelo poeta norte-americano através da perspectiva estética do *mot juste*. Sob aqueles dois aspectos, o cotejo só seria válida se limitado exclusivamente a James Joyce, este sim, emérito violentador do léxico (veja-se, por exemplo, no “Ulysses”, uma *tmese* semelhançíssima: “*underdakneath the night*”). Outros são os pontos de contacto entre o autor do *Guesa* e o poeta de *The Cantos*.

Muito do fragmentarismo conversacional, daquela espécie de jornalismo atemporal que viria tipificar os *Cantares* de Ezra Pound já está presente nos dois círculos infernais sousandradinos. *The Cantos* foram definidos pelo próprio Pound como “conversas entre homens inteligentes”. Allen Tate, em

1936, já advertia: “Não há apenas uma pessoa a falar, trata-se de um monólogo a muitas vozes”. Para o “*Tatututema*” e para o “*Inferno de Wall Street*” isto também é válido. Desaparece a idéia de solilóquio. As personagens — como as máscaras poundianas — assumem a iniciativa do discurso. E se interpelam. E se interpolam. Tudo é matéria dialogada: travessões ou duplos, em quase todas as estrofes, assinalam as falas das “*dramatis personae*”. Os breves textos em prosa que precedem as estâncias — títulos, na expressão do autor — funcionam à maneira de resumos da ação ou marcações cênicas. É um teatro minimizado, caleidoscópico, onde tudo cambia vertiginosamente como num fantástico palco giratório. Já vimos como, no plano tipográfico, isto vai determinar um verdadeiro projeto visual para estas secções do poema.

Os personagens e situações são arquétipos. Fundem-se uns nos outros. Alternam-se. Constituem temas e “*Leitmotive*”. Pode-se falar em montagem de “shots” ou tomadas, em “collage”. Há mesmo algo das fusões poundianas (Actaeon/Vidal; Helena/Eleonora de Aquitania; Ity/Cabestan, etc.). O “*affaire*” grotesco de uma “*freelover*” (adepta do amor livre), provavelmente extraído do noticiário periodístico, associado à idéia da poligamia Mórmon (Brighan Young, 1877, fundador da colônia da Utah), justapõe-se à evocação bíblica da cidade de Gábaa, castigada com a destruição, por terem os homens daquela tribo violentado a mulher do levita de Efraim (inverte-se a equação, ou seja, da poligamia preceitual Mórmon, passa-se a uma “*poliandria*” forçada — Gábaa, ou talvez consentida — *free-lover e seus “beaux”*). Referência a Belial (gênio do mal no Antigo Testamento) e a Vênus-Pandemos (do grego “*publica*”, patrona das cortesãs) imiscuem-se ainda no contexto:

(DUQUE ALEXIS recebendo *freeloves missivas*; BRIGHAM:)

— De quantas cabeças se forma
Um grande rebanho mormão?
= De ovelha bonita,
Levita,
Por vêzes s’inverte a equação.
(X,20)

(Free love moribunda em Newark ensinada por vinte e três beaux:)

— Hui! Legião, Venus-Pendemos,
Liberdade-orgia!
Heresia
Preada! Gábaa protobestial!

(X, 21-A)

(Pretty-girl moribunda em NEWARK "stupefied liquor" nos bosques e visitada por vinte e três sátiros).

Picnic, O! Cristãos de Belia!

— Hui! Legião, Venus-Pandemos,
Paleontologia!
Heresia
Preadã! Gábaa protobestiae!

(X, 21-B)

(As duas versões da estrofe 21 acima documentam, inclusive, a tendência sousandrina para reelaborar constantemente muitos de seus textos, introduzindo variantes autônomas, entre as quais é por vezes difícil optar. Na edição novaiorquina, a secção "Wall Street" (então Canto VIII) tinha 105 estâncias; na londrina (Canto X), aparece com 176 e inúmeras alterações.

Outro exemplo de fusão e montagem combinadas:

(Feiticeiras de MACBETH e vidente FOSTER em WALPURGIS de dia:)

— When the battle's lost and won-
— That will be are the set of sun-
— Puddock cal's: Anon!
— Fair is foul, and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air!

(X, 107, 1a. versão)

Nesta "collage" de versos extraídos da cena inicial de "Macbeth", as bruxas shakespearianas são introduzidas, aliás com muita propriedade, no "sabbat" de Goethe, extrapolado para a Bôlsa de Nova Iorque. Stephen Symonds Foster (1809-1881), político revolucionário; pregou o abolicionismo, a paz mundial, os direitos da mulher e da classe operária, chegando a atacar a Constituição dos EE.UU. e a recomendar a dissolução da União. É um dos caracteres positivos que se contrapõem aos especuladores do inferno sousandradino; notar que é apresentado com o espírito de "vidente".

Ainda dentro desta técnica cinematográfica — e tenha-se presente a análise da montagem em termos de ideograma feita por Ei-

senstein — veja-se como uma interpelação inicial a Swedenborg.

" — Swedenborg, há mundo porvir?"

(Canto X, verso terminal da 1a. estrofe),

é, muito mais tarde, na 108a. estrofe do mesmo episódio, retomada e respondida:

(Swedenborg respondendo depois:)

— Há mundos futuros: república,
Cristianismo, céus, Lohengrin.
São mundos presentes:
Patentes:
Vanderbilt-North, Sul-Serafim.

Swedenborg (1688-1772), filósofo místico sueco, que se proclamava em relação com o mundo dos espíritos, influenciou, note-se de passagem, românticos e simbolistas, figurando em citação no pórtico das "Chimères" (1854) de Gerard de Nerval. Na estância-resposta, o tema de uma república ideal (Lohengrin, o "Cavaleiro do Cisne", filho de Parsifal, é um dos heróis do ciclo das lendas do Graal) se contrapõe à realidade presente do frenesi capitalista instalado na América do Norte (Vanderbilt-North), com uma alusão a uma Sul-América ainda incipiente e imbele (Sul-Serafim).

Finalmente, este estupendo "flash-back" que, na versão inicial, constituía a última estrofe do "Inferno de Wall Street", e, na definitiva, integra-se no corpo do poema; precedendo a acima transcrita:

(Ao fragor de JERICÓ encalha HENDRICK-HUDSON; os ÍNDIOS vendem aos HOLANDESES a ilha de MANHATTAN malassombrada:)

— A Meia-Luz, proa p'ra China,
Está chrenando em Tappan-Zee...
Hoogh moghende Heeren

Pois tirem

Por guildens sessenta... Yea! Yea!

Aqui a cena, inesperadamente, com profundo seccionamento do tempo, retrocede à descoberta de New York: o navegante Hudson encalhando na baía em sua pequena embarcação "Meia-Lua" (1609); simultaneamente, imbrica-se neste o episódio da barganha da ilha de Manhattan (1626), comprada aos nativos pelos holandeses, em troca de bugigangas e colares no valor de sessenta guilders (cerca de 24 dólares). Notar o hibridismo fraseológico, dando côr local à nar-

ração: "Hoogh moghende Heeren", holandeses para "Mui poderosos senhores". O quadro é simbólico e tributário da temática geral do Inferno sousandradino, pôsto sob o signo da fraude e da especulação e, ainda, da espoliação do índio pelo colonizador. Na estrofe 43 do mesmo episódio, há um prelúdio a esta cena, aparecendo como interlocutora a "Tammany Society" (sociedade político-nativista, inspirada no modelo índio, que exerceu poderoso papel na vida pública norte-americana):

(TAMMANY entre as tribus:)

— Bisões! Águias! Ursos! Gorilas!
Sitting-Bull! perdida,
Vendida

Ao rascal, ao rum-Arimán!

Na "Tammany", as seções estaduais recebiam nomes como "Águia" ("tribo" de Nova Iorque); "Urso" ("tribo" de Connecticut), etc. Intervém na estância a "persona" de Sitting-Bull, chefe dos Sioux (1837-1890), talvez o maior líder da resistência dos peles-vermelhas contra o branco (*rascal*: velhaco; *rum-Ariman*, compósito sausandradino, reunindo as idéias de bebedor de rum e de gênio do mal-Ariman, na mitologia persa).

O cortejo de figurantes que comparecesse teatro sintético — ora simplesmente re-feridos, ora intervindo como *personae* nos diálogos das "enumerações caóticas" identificadas por Spitzer na poesia moderna, e que encontram seus antecedentes no "modo literário tipicamente enumerativo... da *Divina comédia*, dos *trunfos*, *danças da morte*, etc., visões, em suma, de uma infinidade de personagens que desfilam diante de nós, cada qual destinada, de acordo com o gradualismo medieval, a uma sorte preestabelecida pela Providência". Basta que se transcreva a estrofe 106 do Canto X (seção "Wall Street"):

(Procissão internacional, povo de Israel, Oran-gianos, Fenianos, Budas, Mormons, Comunis-tas, Nihilistas, Farricocos, Railroad-Strikers, All-tobacco, All-jobbers, All-saints, All-devils, lan-brokers, All-jobbers, All-saints, All-devils, lan-brokers, música, sensação; Reporters: passa em LONDON o "assassino" da RAINHA e em PARIS "Lot" o fugitivo do SODOMA:)

— No Espírito-Santo d'escravos
Há somente um Imperador;
No dos livres, verso
Reverso,
É tudo coroado Senhor!

Neste aparente "cáo", as personagens mais dispares, extraídas de vários estratos da história, giram em torno de polos atrativos, correspondentes às motivações principais do poema. Numa outra seqüência de estrofes — esta do Canto II, 40 a 43 — vultos e fatos da Colônia e do Império são trazidos à beira, numa ronda satírica:

(D. JOÃO VI, escrevendo a seu filho:)

Pedro (credo! que sustos!)
Se há de ao reino empalmar
Algum aventureiro
O primeiro
Sejas... toca a coroar!

1.º Patriarca:)

— Quem que faz fraca gente,
Calabar-Camarão?
Ou santelmos delírios,
Ou sirios
Das gargantas do Cão?

(2.º Patriarca:)

— Bronzeo está no cavalo
Pedro, que é fundador;
Ê! ê! ê! Tiradentes,
Sem dentes,
Não tem onde se pôr!

(O GUESA, rodando:)

— Eu nasci no deserto,
Sob o sol do equador:
As saudades do mundo,
Do mundo...
Diabos levem tal dor!

Este trecho foi citado por Humberto de Campos, no acesso da polêmica modernista, como "futurista" por antecipação. E de fato tem muito a ver com as revisões do convencionalismo histórico levadas a efeito na primeira fase de nosso modernismo, em especial com os comprimidos da poesia pau-brasil oswaldiana.

No Canto X, República e Império dialogam através das figuras do Presidente Grant e de D. Pedro II, tendo como cenário a Exposição do Centenário da Independência Norte-Americana (1876, Filadelfia). O episódio, que se prolonga por várias estrofes, é permeado por vozes de outras personagens subsidiárias (Gladstone Disraeli, — ministros da Rainha Vitória) e assume o aspecto de um "desafio" poético-satírico, onde são escarnecidas as galas do Império e também não deixam de ser verberadas as mazelas que

assolam a República. Vejamos um extrato desse bloco:

(PRESIDENTE GRANT com impassibilidade e seus ministros BABCOCK, BELKNAP, etc., lendo o SUN e cumprimentando a DOM PEDRO:)

— De **greenback** as almas saudam
Ao ventre de ouro Imperador!
= "**Bully Emperor**" incrente
Em sua gente,
É tal rei tal reino, Senhor?

(DOM PEDRO com impaciência ao GENERAL GRANT:)

— Por que Grant, à penitenciária
Amigos vos vão um por um?
Forgeries, rings, wrongs;
Ira's songs
Cantar vim no circo Barnum!
(X, 55)

(GENERAL GRANT E DOM PEDRO:)

— Fazeis-nos os cabelos brancos...
Um filho das leis do amanhã!
= Com Romanos... Papa;
Satrápia.
Cem Gregos; **Napóleon**, com Grant!

(GLADSTONE pagando à tesouraria de Washington os milhões da arbitração de GENE-BRA:)

— **Very smarts!** Ó! Ó! **Very smarts!**
Mas pôs o Alabama p'ra trás
Aos **puff**-Puritanos
Cem anos!
Sôbre-rum-nadam **fiends, rascáls;**
(X, 57)

Post war Jews, Jesuitas, **Bufs**
Que decidem de uma nação
A cancan!... e os éros
Homeros
De rir servem, não de lição!
(X, 58)

(DISRAELI "ordenando a TENNYSON a ode da volta do PRÍNCIPE DE GALES, das ÍNDIAS, e fazendo fogos de vista", que a RAINHA não queira vir vê-los ao CENTÊNIO:)

(DOM PEDRO rindo-se e o GENERAL GRANT sorrindo:)

— Desde Christie, a Grande Bretanha
Se mede com o Império que herdei...
Rainha-Imperatriz...!
= Os Brasis
Vos farão Imperador-Rei...
(X, 60)

Na estrofe 54, alude-se a dois ministros de Grant, Orville E. BABCOCK (1835-1884) e William Worth BELKNAP (1829-1890), afastados em 1876 sob a acusação de fraude e corrupção, mas posteriormente, absolvidos; GREENBACK: lit. dorso-verde, papel moe-

da corrente nos EE.UU.; *bully*: tirano fanfarrão. Na 55, *forgeries, rings, wrongs*: adulterações, camarilhas, injustiças; *Ira's songs*:

IRA DAVID Sankey (1840-1908), pregador e compositor norte-americano que, com o evangelista Moody, compôs os "Gospel Hymns"; Phineas Taylor BARNUM (1810-1891), charlatão norte-americano cujo nome passou para tôdas as línguas como sinônimo de aventureiro audacioso, de empresário excêntrico. Na 77/58 o tema é o *affaire Alabama*: o arbitramento de Genebra (1872) pôs fim ao litígio entre os EUA e a Inglaterra, mandando pagar a indenização reclamada pelo primeiro país como reparação dos prejuízos causados na frota nortista pelo navio-corsário Alabama, construído e armado na Grã-Bretanha por conta dos Estados do Sul; GLADSTONE era então o Primeiro Ministro inglês; seu constante adversário, DISRAELI, valeu-se do *affaire* para derrubar o Gabinete que caiu em 1874. Evocam-se também as especulações do período de após guerra de Sucessão, enumeradas pelo interlocutor (GLADSTONE) numa espécie de revide irônico, ao passo em que comenta a decisão de Genebra; *puffs-puritanos*, composto sousandrado no qual *puff* quer dizer "basófia"; *Buff*: uniforme nacional norte-americano na Guerra da Independência; *eros*: herói, grafado em caracteres gregos no original. 59: DISRAELI, reassumindo o poder em 1874, sugeriu ao Príncipe de Gales uma viagem oficial às Índias .. (1875), efetuada com sucesso. No ano seguinte para reforçar o domínio britânico, imaginou outorgar à Rainha Vitória o título de Imperatriz das Índias, dando-se a proclamação em 1877. O "poeta laureado", Tennyson, é "encarregado" dos versos sobre o acontecimento. No contexto, é citada a divisa da coroa britânica, com sentido dúbio: o novo título, segundo restrição contida na aprovação parlamentar, valeria apenas para "uso externo"... A repetição da palavra *súdito*, substituindo a habitual rima interna no nível visual a informação do verso anterior ("Cada Inglês é dois"), dando-lhe uma ênfase fisiognômica-burlesca, funcional. Um dado da biografia de Sousândrade, fornecido por Clarindo Santiago, vem aqui a propósi-

to: o poeta, que se tornara conhecido nos círculos brasileiros da Europa por suas idéias republicanas não pôde demorar-se em Londres, tendo sido compelido a retirar-se da Inglaterra pelas autoridades, em virtude, segundo se afirmava, de artigo publicado na imprensa contendo críticas à Rainha Vitória.

A brevidade deste estudo — que se pretende apenas um 'trailer' do complexo mundo sousandradino — não comporta um exame exaustivo das *personae* dos dois círculos infernais do *Guesa*. Isto só poderia ser realizado sob a forma de um "Glossário", à semelhança do *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound*, compilado por John Edwards & William Vasse em 1957. Trabalho dessa natureza já vem sendo elaborado pelos autores e está quase concluído, destinando-se à Antologia Crítica em preparo. Às vezes, as referências a personagens têm que ser identificadas sob verdadeira mutações léxicas do tipo joyceano (quer-se aludir às transformações dos nomes próprios por Joyce, cujo recenseamento foi feito por Adaline Glasheen em *A Census of Finnegans Wake*, 1956). Observa-se o conjunto de alusões a James Gordon BENNET (1795-1872), o potentado do jornalismo norte-americano, fundador de *The New York Herald*, constantemente fustigado por Sousândrade. Suas encarnações onomástico-metamórficas vão a seguir relacionadas, por estância e verso do "Inferno de Wall Street": Bennet, 4/1; Bonnbennesses, 114/1; Bennetas: 118/4; Jam'-Benn'-Gord: 123/3; Jam-Benn, 123/5; Jam'-Benn', 141/5; Gord-Jam-Benn, 143; Bennette: 144/3; Chinoi-Bennet, 150/5. No "Tatuturama", já comparado como Bennettetão (29/2). Ainda na secção "Wall Street" aparece na invocação "Herald-o-Nero" (129/3), personificação no seu jornal, que é também frequentemente mencionado (Herald, 35; 44; Herald, 113/1; heráldeo, 114/5; 121; 128/5, etc...

Importante indicar que há também uma dimensão crítico-estética nas intervenções de algumas personagens do Inferno sousandradino, lembrando a tática poundiana de exercer uma crítica via poesia. Assim como Pound, no Canto II, assinalando o seu reconhecimento ao "Sordello" de Robert

Browning, estabelece ao mesmo tempo as suas diferenças de perspectiva frente a seu precursor:

"Hang it all, Robert Browning,
There can be but the one "Sordello".
But Sordello, and my Sordello?
Lo Sordels si fo di Mantovana".

("Para o diabo, Robert Browning,
Só pode haver um único "Sordello".
Mas Sordello, e o meu Sordello?
Lo Sordels si fo di Mantovana."),

também Sousândrade, depois de localizar Dante, Shakespeare, Goethe e Byron entre os "Amatas" — os sábios do "Incário" — lança por seu turno a sua saudação-desafio ao *Childe* Harold de Byron:

Pois há, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é,
Que um tem alta voz
E o pé bot,
"Voz baixa", o outro, e firme o pé.
(X, 79)

"Pé bot", do francês "pied-bot": manco; alusão ao defeito físico de Byron. Colhendo no *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), talvez por uma identificação natural de destino, a idéia de peregrinação, Sousândrade levou-a em seu poema a soluções formais totalmente diversas, fugindo à frouxidão retórica que caracterizou o byronismo romântico. Isto está expresso, ao que se pode presumir, nas entrelinhas de sua colocação. Também no cenário nacional, artistas contemporâneos de Sousândrade surgem num contexto crítico. Veja-se este "Côro dos Contentes", onde, num tom bufo semelhante ao que seria desenvolvido por Mário de Andrade nas "Enfibraturas do Ipiranga", se põe em questão a subserviência das artes do tempo ao patrocínio imperial:

(Côro dos contentes, TIMBIRAS, TAMOIOS, COLOMBOS, etc., etc.; música de C. GOMES a compasso da sandália d'EMPÉDOCLES:)

— "A mui poderosa e mui alta
Magestad do Grande Senhor"
Real! = "Semideus!"
— São Mateus!
— Prostrou-se o Himavata, o Tabor! (X, 61)
(X, 61)

Há aí referências a Gonçalves Dias ("Os Timbiras"), Domingos José Gonçalves de

Magalhães ("A Confederação dos Tamoiões"), Manuel de Araújo Porto Alegre ("Colombo") e às dedicatórias altissonantes de seus poemas a D. Pedro II. Carlos Gomes é também envolvido na sarabanda. A simples justaposição ideográfica de alguns típicos fragmentos dessas louvações, transliterados ou arremedados, cria a atmosfera geral de burla e engodo, reforçada pela alusão às sandalias vomitadas, segundo a lenda, pelo vulcão Etna, para desmascarar a falsa ascensão de Empedocles, o filósofo de Agrigento, levado ao suicídio pelo desejo de glorificar-se.

Como já se pode notar, o uso de interposições ou de citações em várias línguas é outra das características que tornam extremamente modernos os episódios infernais sousandrados, em premonição mais uma vez à linha Pound-Eliot da poesia atual. Bem representativo deste *device* é o seguinte diálogo políglote entre dois renegados — em torno do "affaire" Rev. Beecher versus Theodore Tilton.

(Dois renegados, católico, protestante:)

— Confiteor, Beecherô... l'épouse
N'eut jamais d'aussi faux autel!

— confiteor... Hyacinth
Absinth,

Plymouth was barroom, was bordel! (X, 12)
X, 12)

Latim, francês e inglês se entremesiam. Henry Ward BEECHER (1813-1887), um dos mais famosos pregadores dos EUA, irmão de Harriet Beecher Stowe (autora de *A Cabana do Pai Tomás*) e chefe da igreja de Plymouth. Um jornal da época, dirigido pelas célebres feministas irmãs Clafin, divulgou com grande sensacionalismo a denúncia de Theodore Tilton, jornalista e companheiro do Rev. Beecher, segundo a qual este último mantivera relações ilícitas com uma sua paroquiana, a esposa do próprio denunciante (Mistress Tilton). O ofendido exigia uma indenização por adultério ("Tilton gemendo e reclamando \$ 100,000 por *damages* à sua honra minerva" — escreve Sousândrade noutro passo; X, 17). O julgamento, que abalou o país, prolongou-se por 6 meses, sem que o júri chegasse a um acórdão. Por fim o Reverendo foi absolvido, ficando porém com seu prestígio seriamente

abalado perante a opinião pública. (Beecher, assinala-se de passagem, aparece nos *Cantares* de Ezra Pound — VL, 48 —, inclusive na recente secção "Thrones" — 103, pg. 87). Uma síntese expressiva do equívoco episódio está na permuta entre as palavras *hyacinth* (jacinto, símbolo de pureza) e *absinth* (bebida alcoólica, aqui tomada como símbolo de "degradação"). No "Tatututema" o hibridismo idiomático assume a natureza de um verdadeiro *tupilatim*, ou seja: enxertias de frases latinas e nheengatu num contexto macaronico. Dessa miscigenação linguística se vale o poeta para caricaturar a corrupção de costumes que grassava entre os europeus nos primórdios da colonização brasileira, e da qual não escapavam nem mesmo certos religiosos (basta lembrar as denúncias do Pe. Manoel da Nóbrega em suas *Cartas do Brasil* 1549-1560). É o "oremus-tatu", misa negra do "Tatututema", onde bailam em promiscuidade índios e alguns corruptos catequistas, num clima antecipadamente "antropofágico", oswaldiano:

(NEPTUNUS SANCTORUM entrando pestilente:)

— Introito, senhoras,
Templos meus, flor em flor,
São-vos olhos quebrados,
Danados
Nesta noite de horror!

(Padre EXCELCIOR, respondendo:)

— Indorum libertate
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!

(Côro das índias:)

— A grinalda teçamos
As cabeças de lua:
Oáca! yaci-tátá!
Tátá-yrá,
Glórias da carne crua!

(Velho HUMANA prudente:)

— Senhor padre coroadado,
Faça roda com tôdas
A catinga já fede!
De sede
Suçuaranas 'stão doudas!
(II, 7-10)

Vates sumos:)

— São as Negras-Agulhas,
(Tupungatos três tombos)
São, secundum Mattheum,
Colombos,

Tamoiosque que-meum.
(II, 64)

Observe-se que as experiências linguísticas com o nheengatu preparam futuras preocupações da geração modernista.

Examinados os principais níveis da estilística sousandradina, restaria abordar com destaque especial dois aspectos formais que estão presentes no curso de toda a sua obra, como verdadeiras constantes de pesquisa. Um deles diz respeito à sua maneira de conceber os problemas da sonoridade do poema. Outro, pertinente ao léxico, reside nas invenções vocabulares, sobretudo na criação de inusitadas palavras compostas.

Para se compreender o alcance da revolução sonora intentada por Sousândrade em seus poemas, é preciso ter em mira certas colocações programáticas do próprio poeta. Adverte êle no Canto V do "Guesa":

Êle afinou as cordas de sua harpa
Nos tons que êle somente e a sós escuta;
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarp
Talvez por isso a vibração d'inculta

No vosso ouvido. Que aprender quizerá
Sabem-no todos. — Lêde letras sestras
Quando fora das leis também: quem dera
Que o fizesseis! e os belos sons da orquestra

Não vos levaram ao desdém tão fácil
Pelos gritos, que estão na natureza:
Desacordes, talvez; d'esp'rança grácil.
Talvez não; mas, selvagens de pureza!

E porque o sejam, palmas que arrebenhem
De si mesmas nos cumes aos espaços,
Resulta **insurreição**, que as desalentem
Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?

Na "Memorabilia que introduzia a edição novaiorquina dos Cantos V a VII do poema (1876), o autor deixara já assinalado:

"O Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para êle o metro que menos canta, e como se até lhe fôsse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda: adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade de sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual — nessa harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formosas

curvas do horizonte. Ao esplendoroso dos quadros quizerá êle antepor o ideal da inteligência".

Estas afirmações pareceriam paradoxais num poeta que tantos e tão ricos efeitos melopáicos obtém na sua poesia, se não valessem antes como um programa contra a noção romântica de "musicalidade", que se resumia frequentemente na martelação dos ritmos, no embalo métrico, na facilidade e no pauperismo do rimário. O poeta conhecia seu auditório. Sabia que, para o gosto de seus contemporâneos, condicionado por uma falsa idéia de "cantabile", de poesia "cantante" e superficialmente "melódica" seus esquemas fonéticos muito mais complexos e sutis poderiam assumir o aspecto de "vibração inculta", ou correr à conta de bizarras de um estro bárbaro e indisciplinado. A arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de "poesia pura", como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até à ruptura ou à exploração pelo sentimento do *desacorde*. René Wellek e Austin Warren, estudando o problema da *qualidade fônica* da poesia em sua *Teoria Literária*, observam desde logo que o termo "eufonia" é insuficiente para descrever os fenômenos que a crítica formalista russa designava como "orquestração". Isto porque "dentro da orquestração deve ser considerada a *cacofonia* em poetas como Browning ou Hopkins, que se propõem a criar efeitos sonoros expressivos, deliberadamente ásperos". É o caso de Sousândrade, tão lúcida e expostos pelo próprio poeta, que não hesitava em perturbar a morosa tranquilidade dos ouvidos do tempo com sua insurreição sonora. Desde as *Harpas*, o leitor se surpreenderá com insólitas elaborações fonéticas, onde as sinéreses, as sinalefas, as onomatopéias, as aliterações, as coliterações, etc., concorrem para a dinamização do verso. Efeitos dessa natureza, aferidos pelos critérios da época é que inspiraram contra o poeta a reserva já quase centenária, mas ainda repetida, da falta de destreza e habilidade formal. Examinados

mais atentamente, porém, e por uma crítica isenta de restrições preconcebidas, revelar-se-ão como ousadas precursoras daquela "expressão por estampidos" que, na imagem precisa de Manuel Bandeira, caracterizaria a poética de Augusto dos Anjos, ainda há pouco objeto sob este aspecto de um ensaio em profundidade de Cavalcanti Proença (*O Artesanato em Augusto dos Anjos*). Por outro lado, manifesta-se aqui, ainda uma vez, a vocação barroquista do cantor do *Guesa*. Vejamos um exemplário das soluções a que chega Sousândrade, movido por esse seu rico e amplo conceito de *musicalidade*:

SINALEFA:

"Pelos cabelos arrancá-lo ó ocaso".

"Prisma, dos iris em que ignea arde aurora".

"Torna-a ao leito Ut-allah: 'Heleura! Heleura!'"..

ONOMATOPEIA:

"...Espasma os gritos".
O urutauí na umbaubeira alvar".

"Repercutindo o oceano ôco e regougo".

"Esta é a catedral — dandão caótico".

ALITERAÇÃO:

"Mordido o corpo em tenebros rosnados".

"Sempre veneno as víboras vomitam".

"Hartos fjords, ora às rochas rodeando".

"No sangue puro o impuro e venenoso
Pus derrama-se em corrupção-exemplo".

"Vale-Dula o crepus'lo? Lala? Estela?"..

Ou estas outras, que antecipam efeitos simbolistas:

"Bela e lúbrica e ôndula, indolente".

"Dos brancos braços, brandos, longos, lentos".

SIBILAÇÃO:

"Scurecidos nevoeiros cáos e surdos
Térreos ares...".

"O sol ao pôr do sol (triste soslaio)".

"Aceleradas sombras das palmeiras".

"Qual da jacina o azul saudoso de asas".

ASSONANCIA (interna):

"Sim, por vida inda dar-vos, leopardos".

ACUMULAÇÃO DE ATONAS:

"Neste infinito desmoronamento".

"No eterno edito do aniquilamento".

(versos que lembram uma das constantes de Augusto dos Anjos: "Anunciando desmoronamentos", p. ex.).

PROPAROXITONAS

Dentro do "pattern" do decassílabo (seu metro preferido) Sousândrade joga constantemente com proparoxítonas, tirando os mais variados efeitos rítmicos e se aproveitando ainda das virtualidades fônicas dessas palavras para suas combinações melopaicas. Dámaso Alonso demonstrou como Gôngora obtinha força expressiva em muitos de seus endecassílabos mediante a colocação de um cultismo esdrúxulo no ápice da intensidade rítmica". Assim também Sousândrade:

"Era alba-candidíssima e na alvura".

"D'Eva brilha puntiúnculos diamantes".

Há mesmo no poeta maranhense surpreendentes acumulações de proparoxítonas, como é o caso deste verso composto de três substantivos:

"Triângulos! Triângulos! Semiramis".

Mas não é apenas em posição de coincidência com a 6a., sílaba (cesura) que surge o vocábulo esdrúxulo. Veja-se este caso de correlação em que proparoxítonas aparecem em posições extremas (1a. e 10a. sílabas,) como que balizando o verso:

"Mínimo em corpo, em ser cruel grandíssimo".

Note-se agora como uma palavra esdrúxula, completamente excêntrica em relação à pausa do decassílabo, prepara foneticamente a imagem do salto que nele se deflagra (2.º verso da citação):

"O torto Escorpião!... e a linda môça

Que lhe da úngula salta, os crespos lauros"

Outros exemplos, êstes evocando construções ao gosto de Augusto dos Anjos:

"Do misantropo, a lágrima-pantera".

"Coleridge! o de agoiro lívido álbattross".

"Vastos salões se abrem solitários
De arquitetura esplêndida e fantástica:
São-lhes bromélias rubros lampadários,
Pórtico os troncos da sinfonia-elástica;"

onde há verdadeiras concentrações explosivas de esdrúxulas.

CORRELAÇÕES

Correlações bimembres, apoiadas sonoramente em coincidência quase-paronomásias, ocorrem também numa clara linhagem barroca:

"Astros doirados! Fogo de Zoroastro"
"Turbando a mente, deturpando os músculos"

OUTROS EFEITOS

Sousândrade tira partido auditivamente de palavras de etimologia comum ou derivadas de um mesmo radical:

"Spectros espectadores que surgiam
Vindo ao espetac'lo horrendo, horríveis de [palor!]"

dentro de um esquema aliterante.

Outras vezes usa da apócope para obter uma extrema constrição semântica, no caso, trata-se de um alexandrino):

"Ond' tokay, champanh', flor, copos cristal-
[diamantes]."

Ao lado das onomatopéias, de elevado grau de iconicidade, o poeta procura efeitos mais sutis, abstratamente dinâmicos, verdadeiras imagens fonéticas" do movimento:

"Do oceano a torcer os puros músculos
De seus ombros profundos..."

É preciso que se esteja atento à micro-estrutura de seus textos, a fim de que não escapem à leitura crítica soluções como esta:

"Eu contemplava o céu no pôr do sol,
Olhando para o sul..."

Três monossílabos de três letras, situados estrategicamente nas tônicas dos versos (*céu, sol, sul*), polarizam a semântica e substantivam a emoção. Não foi por um critério sensível diverso que Oswald de Andrade chegou à concreção de:

"América do Sul
América do Sol
América do Sal"

É ainda o estro melopaico de Sousândrade que explica sua predileção por nomes próprios e toponímicos, cujas faculdades timbrísticas encantatórias são especialmente estudadas por Matila Ghyka no seu *Sortilèges du Verbe*. No Canto X do *Guesa*, observa-se este quarteto constituído integralmente pela enumeração dos 13 Estados que compunham a União:

"Massachusetts, Connecticut, Rhode-Island.
New-York, New-Jersey, New-Hampshir',
Virginia, Delawa', Pennsylvânia, Maryland,
Georgia, a Sul e a Norte-Carolina—"

No Canto XI, são os nomes incas, quíchuas, que proliferam:

"E o deserto assombroso de Atakama,
Ao Deus-Desconhecido — Pachakámak!"

"Do Sol não recolhera o andino monte
Mais, as lágrimas de ouro em Korikancha.
Candida heliolatria! Chaska; Quila
A d'Inti espôsa e mãe de Mama-Oklho;"

Dêsse recurso, e ainda da interferência no texto de palavras e frases estrangeiras, resulta um rimário insólito, híbrido, onde o poeta exercita seu virtuosismo combinatório:

Inglês/português: miss/meiguice; odes/Railroads; sentas-de-pau/anyhow; Katy-Dids/vides; perdão/ go dam; up/farrapo; Lord Howe/ sou; mastros/albatross; Judas/burglars; sol/waterfall; Sacred-Heart/dar-te; Newfoundland/expande; rouxinol/Court-hall; trás/smarts; rascál/jornal; ninguém-gentlemén; pagar/dóllar; (como se nota o poeta opera alterações do acento de alguns desses termos ingleses; recente exemplo desse procedimento encontra-se no "Boi de Jim Hull" de Cassiano Ricardo: *beautifúl/azul*). *Holandês/português*: Heeren/tirem, *Holandês/inglês*: Tappan-Zee/Yea. *Inglês/latim*: spokesman/amen. *Português/francês*: bebeu/

Dieu. Grego/português: heros/Homeros.
Espanhol/Português: chica-/fixa; fute/rude
Quichua / português: Mama-Olho / olho;
Kotopaxi / encontrasse; Yupanki / helianto.
Tupi/português: Caraibabe-tim/assim. Tupi
(lexicalizado)/tupi; tapera/rupi cô c'uera.
etc.

Nos dois episódios infernais, a arte sonora sousandradina, com seu leque aberto de possibilidades, é posta a serviço da extrema síntese e dos intuitos crítico-epigramáticos que caracterizam essas secções do *Guesa*. Falar-se-ia com propriedade no uso sistemático da dissonância como dimensão aural peculiar a esses episódios. O que o autor chama de "toada monótona e grosseira" para prevenir-se contra a incompreensão de seus contemporâneos não é senão um agílimo sentido de ritmo funcional, comensurado aos propósitos de texto: síncope, contraponto de versos curtos, écos e contraste, algo como um "estilo staccato" enfim.

Alguns exemplos:

X,31: jogos aliterativos à base de sibilantes (ss) e vibrantes (rr) e coliterativos (pb) sublinham o retrato vivíssimo de prisioneiros (*raposas*) em Sing — Sing, no 1.º verso da estrofe abaixo:

(Em Sing-Sing:)

— Risadas de raposas bêbedas
Cantos de loucos na prisão;
Desoras da noite
O açoite;
Dia alto, safado o carão...

X,39: aqui as aliterações (rr) e coliterações (kg) são desenvolvidas de modo a produzir, já no segundo verso, uma verdadeira "pantorrima" (M. Ghyka) em torno da palavra *Hurákan*, divindade caraiba das tempestades, cujo nome passou para várias línguas como designativo do fenômeno (*furacão huracán, uragano, ouragan, hurricane, Orkan*) justamente devido a seu poder de "sugestão dinâmica" (ver ainda M. Ghyka); Sousândrade propõe uma curiosa "falsa etimologia" sonora para a palavra ("o raio ora cai"):

(Mac Donald, Shwab, Donahue; *Freeloves-Califórnia* e *Pickpocket* pela univers^{al} revolução):

— De asfalto o ar está carregado!
— Hurákan! o raio ora cai!
— Canicula mês,
De uma vez,
Vasto Storm-god em Fourth-July!

X,74: outro exemplo de livre interpretação fonética do étimo, nesta disputa entre Colombo e Américo Vespúcio sobre o batismo do Novo Continente:

(Columbus perdendo e Vespucci ganhando, pelas formas:)

— Em Cundin-Amarca, El Dorado,
O Zak em pó de ouro a brilhar...
= Amarca é América,
Am-eri-ca:
Bom piloto assim sonda o mar!

(nota: Cundinamarca, Depo. da Colômbia, onde fica a Capital, Bogotá).

II,20: desarticulações estocásticas (aproximativas da linguagem inteligível) encontram-se no verso final desta estrofe, afetando as palavras *ladrao e malandro*:

(Desalmado negociante passando lavouras para a Praia grande; Joões — sem-terra cantando à viola:)

— "Suprimentos, madamas,
Desta casa terão;
Paguem desconhecidos
Maridos!...
— Do, lan, dro, la, don, drão.

II, 104: um anagrama, remanejando as letras da palavra *titular*, caricatura e compra de títulos de nobreza por certas personagens do Império (há mais evidente trocadilho com *tatus*: talvez uma alusão àqueles mesmos "descendentes do sangue de tatu" já satirizados por Gregório de Matos na época do Brasil-Colônia):

(Egipciaca Esfinge do deserto:)

— (Pessoal, não res publica,
Titular... lar-titu:
Só em vós crendo o povo:
Deste ovo
Que fazeis?... Hu! Hu! Hu!)

X,28: nesta estrofe, uma das mais elípticas da secção *Wall Street*, monossílabos se entrecrocavam (*Bod, God, Cod*) e ressoam em outros vocábulos (*acode, mob*), para efeitos de bufoneria fonética:

(Oscar-Barão em domingo atravessando a Trindade, assestando o binóculo, resmirando, res-

mungando de *tableaux vivants*, cortejando: o povo leva-o a trambolhões para fora da igreja:)

— Cobra! cobra! (What so big a noise?!...)

Era o meu relógio... perdão!...

São "pulgas" em Bod...

Me acode!!...

= God? Cod! Sir, we mob; you go dam!

X, 29: nesta estância, ligada à precedente, um visionário (*Pathfinder* = guia, desbravador de caminhos) antevê a multidão enfurecida levando de roldão, como uma catarata do Niágara, o aristocrata da estrofe anterior, que é atirado para fora da igreja; o poeta, para explicar seus propósitos temáticos, de sátira à nobreza, joga com o fonema *bar* nas palavras *bárbaros*, *desabar*, *roubar* e *Barão*, acabando por expulsar desta última, iconicamente, o *ão* final:

(*Pathfinder* meditando à queda do Niágara:)

— Oh! quanto este oceano de bárbaros,

Qual esta cat'ra em roldão,

Assim desabar

A roubar

Perdereis, Barão, até o *ão*!

X, 16: a secção "Wall Street" termina com este exemplo de quase "sonorismo":

(Magnético *handle-organ*; *ring d'ursos* sentenciando à pena-última o arquiteto da Farsália; odisseu fantasma nas chamas dos incêndios d'Albion:)

— Bear... Bear é ber'beri, Bear... Bear...

= Mammumma, mammura, Mammão!

— Bear... Bear... ber'... Pegásus...

Parnasus...

= Mammumma, mammumma, Mammão.

: — é um verdadeiro hino à divindade infernal, Mamão (do grego *Mamonas*), personificação da riqueza, onde as palavras são grotescamente deformadas, como por um fanhoso realejo (*handle-organ*); mantivemos a duplicação dos *mm* na ortografia do poeta porque contribui para a fixação visual do jogo aliterativo; ao som desse coro fantástico de louvação ao deus do *Stock Exchange*, o poeta (arquiteto da Farsália de Wall-Street, como Lucano da Farsália épica e Goethe da Farsália fáustica) é condenado à pena capital por um círculo de ursos, que substitui o círculo dos sacerdotes-Xeques dos quais o *Guesa*, na lenda índia, deveria receber a morte ritual; trata-se de um dos círculos da sociedade setcreta Tammany (X,43); *Bear*: no jargão da

Bôlsa de Nova Iorque (por volta de 1840), especulador que provoca uma queda dos preços (do provérbio: "vender a pele do urso antes de tê-lo aprisionado" vender o que não se possui); *Bear* é também usado nesta secção como designativo do Yankee (Urso-Yankee, X, 146), pôsto sob o signo das constelações boreais das Ursas (conforme várias alusões: X,25/118/132/134/136/156); o termo acaba gerando um outro: *beriberi* (a especulação fonética prossegue: *Bear* — *ber'* (íberi) — *Peg* (asus): — neste Inferno financeiro a fantasia do poeta serve-se jocosamente de um *Pégaso-Bear*; o espectro de Ulisses (confundindo-se também com a *persona* do poeta-Guesa, nôvo Odisseu), assiste ao pandemônio, invocado nesta estrofe-epílogo.

Valem êsses exemplos para se ter uma idéia da riqueza e diversidade das soluções auditivas na poética sousandradina. Nos últimos tempos de sua vida, o poeta, segundo refere Clarindo Santiago, alimentava "a extraordinária ambição de dar aos seus versos a sonaridade dos ritmos homéricos". Ezra Pound considera que "os Gregos atingiram o máximo de habilidade na melopéia" e, a propósito de Homero, escreve: uma de suas qualidades intraduzíveis é a "magnífica onomatopéia", como no verso: "*para thina polyphloisboio thalasses*", que reproduziria o "ímpeto das ondas sobre a praia e seu refluxo". Para se perceber como êste ideal de uma sonoridade grega perseguiu o Sousândrade (entre outras coisas, helenista consumado), basta atender para um verso já citado como amostra de suas criações onomatopaicas:

"Repercutindo o oceano ôco e regougo".

onde as aliterações (*rr*) e coliterações (*td*, *kg*) e o esquema vocálico à base de vozes surdas serve à reprodução do marulho das ondas. Mas o poeta não se contenta com isto; vai mais adiante: adota palavras gregas, *grecismos*, para tirar partido de sua sonoridade. Leia-se este trecho do *Novo Eden* (1893), derradeiro poema que publicou:

"Alta amarela estrela brilhantíssima;
Cadentes sul-meteoros luminosos
Do mais divino pó de luz; véus ópalos
Abrindo ao oriente a homérea rododactila
Aurora!..."

(*rhododactylos* = dos dedos côr de rosa, é o epíteto homérico para a Aurora = Écos; Pound impressionou-se também pela palavra, interpolando-a nos seus "*Cantares*", LXXIV, 22 e LXXX, 89). Em outro passo do *Novo Eden*, Sousândrade obtém a melopéia grega fazendo com que a personagem, *Heleura*, ouça seu próprio nome repetido pela brisa, escandido, como que através de um delírio de febre:

"...etérea aura
Parecia chamando: Heleura!... Heleura!...
Que ela escutava; e nuns baixinhos écos
A febre arremedando: He — lê — u — rous...
Heliéou-urion..."

No léxico de Sousândrade chama logo a atenção pela alta incidência e pelo inusitado dos efeitos obtidos um procedimento morfológico: a composição de palavras. Desde as *Harpas Selvagens*, onde ocorre com pouca frequência, até o *Nôvo Eden*, onde pode ser recensado em quase todas as páginas do livro (e às vezes com dois ou mais exemplos por página). Trata-se, pois, na microestética, de uma constante sousandradina.

Muitos desses compósitos surgem como projeção da linha "imagista" do poeta. Há, por assim dizer, o encontro de planos cromáticos e luminosos que, ao invés de se dobrarem um de cada vez, se integram nas irisações de um único prisma semântico. Partem de construções lexicalizadas ou semi-lexicalizadas (*verdenegro, verdemar, verde-neve, verdevivas, claro-azul, ferrete-azul*), nas quais a inversão, com a precedência do termo determinante em relação ao determinado, pode já ocorrer como um primeiro fator de perturbação da normalidade linguística (comparem-se os dois últimos exemplos citados com o alemão *hellblau* ou o inglês *deep-blue*, idiomas onde essa ordem na justaposição é de regra). Daí seguem para composições mais livres e arrojadas, até mesmo de três palavras (*bruno-lúcidas, negro-nítido, luz-negroses, luz-negro, luz-negros escuro-límpidas, electron-doiradas, cristal-diamantes, verdemar-helianto, negro-azul-áurea, áureo-diáfano-cinzentos, luz-diantea-rosa*). . .

Outras vezes, é a dimensão sintético-ideográfica da estilística sousandradina que se reflete na microestrutura léxica. Vamos encontrar então *palavras-montagem* (muitas

com função de verdadeiras *palavras-metáfora*), operando reduções sintáticas e produzindo a compressão do conteúdo semântico; condensando em cápsulas e resumindo em tomadas instantâneas matéria que daria margem a longa e complexa elaboração discursiva. Exemplos: *nuvens-sonhos, firmamento-adeus, moças-aves, Ângelus-ave, raios-dardos, sorriso-dardo, risos-alma, riso-tristeza, desejos-coroas, espuma-vida, fronte-talismã, astro-alegria, alvor-mistério, alvor-paraíso, olhar-paraíso, olhar-paraíso, olhos-quebranto, olhos-alma, relâmpagos-olhares, relâmpagos-luz, sono-luz, açucena-luz, céu-luz, anjo-luz, fraqueza-luz, verso-luz, dor-humanidade, intermédio-homem, deus-coração, coração-amor, abismo-amor, corrupção-amores, corrupção-exemplo, terra-céus, seios-céus, sons-véus*.

Notar que nestas montagens Sousândrade, via de regra, justapõe dois substantivos, mas pode também jungir adjetivo e substantivo (*cris-sensação, de cris*, adjetivo arcaico para *eclipsada*) ou dois adjetivos (*lúcido-insano*); faz variar em número ambos os elementos (*nuvens-sonhos*), ou apenas o primeiro (*olhos-quebranto*), ou ainda só o último (*sorriso-dardos*). A função do composto resultante no verso pode ser substantiva:

"Desejos-coroas lhe resplandeciam"
Que de si verte a fronte-talismã."

ou adjetiva:

"...é pó-nevoeiro
Noite escurece!"

(ou seja: noite enevoadada, coberta da poeira da névoa).

Mas o poeta, na sua fabricação de compostos, trabalha além disso com verbos: *flor-chameja, terra-inundam, floresencham, fósfil-petrifique, vago-eco, grand'estrelejam, grande-ecoavam, grande-abriam, luz-refrata-se fil-engendra, entreestavam, reporters-prováveis*. Nesta classe figuram alguns dos mais felizes compostos cromáticos: *negro-cintilam, auro-opalizam, claro-umbrava*. Formas gerundiais (*rubro-ardendo, límpido-luzindo, longe-olhando*) e participais (*ponteagudo-erguidas, ativo-empinado, undoso-enovelados, almo-abrandada, argênteo-arreados*).

O poeta lança mão de adjetivos indefini-

dos (tôdas-chama: — "As velas tôdas-chama aclaram todo o ar"), de palavras invariáveis (longe-ignotos, longe-adejos, longe-olhando, quase etéreas, quase-olvido, sempre-longes, sempre-noivos, sem-Fênix, sempre-formosura, sempre-Eden, qual, populoso, qual-poder, riso-se-rir, virtude-sem-amor, sem-chuva, sem-sono, já-celestiais), isolando sintagmas a que dá projeção especial no verso.

Outros exemplos há, e numerosos, de compostos híbridos, ou ainda só de palavras estrangeiras, ou com nomes próprios: *Freelores-Califórnia*, *Hudson-manbusiness*, *rum-Ariman*, *puff-Puritanos*, *Bull-furação*, *attorney-Cujás*, *Ring-negro*, *safe-guardando*, *Yunka-Yankee*, *free-burglars*, *All-brokers*, *All-jobbers*, *All-saints*, *All-devils*, *Vanderbilt-North*, *Robber-Índio*, *Hall-bruto*, *Roma-Manhattan*, *Sul-Serafim*. Estes exemplos incidem, principalmente, nas secções infernais do poema (*Tatuturama* e *Wall Street*), servindo na maioria dos casos a propósitos crítico-satíricos.

Deve-se assinalar que êsses compostos não atuam como meras extravagâncias, mas têm função expressiva no contexto respectivo, correspondendo geralmente a momentos de especial intensidade criativa na poética sousândradina. Acionam a linguagem, substituindo-lhe as partes fracas ou gastas, nominalizando adjetivos, introjetando substantivos no bojo de ações verbais, rompendo enfim a morosa expectativa do fluxo de signos regido pela convenção pré-estabelecida do discurso com verdadeiros blocos autônomos: palavras-ilha,, palavras-coisas, carregadas de eletricidade.

Eis como, do ponto de vista do que se poderia chamar uma *teoria artística da informação* (cf. Max Bense, *Aesthetische Information*), um processo de signos perfeitamente previsível no seu desenrolamento e, portanto, altamente redundante, passa finalmente a atuar como gerador de *informação estética*.

Verifica-se também, da análise mais detida dêsses compósitos e dos contextos onde operam, que Sousândrade, no seu empenho de síntese, recorre a processos formais extraídos de língua estrangeira, principalmente do inglês. Segundo observa Sapir, o inglês, neste passo se aproximando de uma língua

isolante como o chinês, tende à criação de palavras compostas, que se constituem em unidades mais complexas, em partes de um nôvo e único organismo verbal (*Language*); assim, para expressar a idéia de *aguardo*, o chinês diz "shui fu" (*água homem*), e o inglês, para significar *máquina de escrever*, diz "typewriter" (ou, literalmente, *tipo escritor*). Esta faculdade deriva do fato de que o chinês é uma linguagem puramente relacional, não flexionada, cuja estrutura se baseia exclusivamente sobre a ordem das palavras; o inglês tem sido comparado, também sob este aspecto, como o chinês, se bem que não atinja o caráter absoluto dêste último (ver Ernest Fenollosa, *The Chinese e Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms: Language*). No chinês, a simples posição da palavra na frase pode permitir que a mesma funcione como substantivo, verbo ou adjetivo, sem necessidade de um morfema especial. Exemplo de Fenollosa: *ming* ou *mei*: sol + lua = brilho; copo sol + lua = o copo brilha; sol + lua copo = copo brilhante. No inglês, que não chega a êsse extremo (trata-se de idioma relativamente não-flexionado), podem-se obter construções até certo ponto semelhantes: *mountain wheat* = trigo da montanha, literalmente: *montanha trigo*), onde substantivos funcionam, por exemplo, como adjetivos, mediante a simples anteposição na frase; construções, que facilmente se convertem em compostos e se lexicalizam: *daylight* (luz do dia, literalmente: *dia luz*).

Sousândrade, além de se inspirar, em muitas de suas criações, em processos morfológicos dessa índole: — *Chaska-alvor* (alvor de Chaska, da estrêla da manhã inca); *Pará-engenheiro* (engenheiro do Pará); *Deus-deserto* (deserto divino); *terra-amor* (amor terreno ou telúrico); *face-ledice* (ledice que se estampa na face, alegria superficial ou enganosa); — lança mão de uma sintaxe típica de línguas isolantes ao manipular seus compostos dentro dos contextos respectivos: "copos cristal-diamantes" (com dois substantivos justapostos em função adjetiva) é a sua construção para copos cristalino-adamantinos); mais frequentemente ainda usa da anteposição, que implica numa hipótese (inversão) em português:

Tal é o índio versão, a *fênix-corvo*
Fugaz visão final do estio..."

(aqui o composto — 2 substantivos — funciona como adjetivo qualificativo de visão). Curiosíssimos são os seus compostos verbais, em que o substantivo anteposto ao verbo funciona como um verdadeiro prefixo radical, completando a ação verbal como objeto:

"Quando vem Fomagata,
Em cascata
Terra-inundam tatus!"

— neste exemplo do "Tatuturema", *tatus* (pseudo-nobres, os "descendentes do sangue de tatu") *inundam* a terra à passagem de Fomagata (monstro alado, espírito do mal para os Muíscas da Colômbia, que transformava os homens em animais; originariamente, seria um príncipe cruel; no inferno sousândradino, encarnação de D. Pedro II).

Outra amostra, esta do "Inferno de Wall Street":

(Sentimentais doctoras carbonizando o coração do GUESA:)

— Que escorra sangue, não veneno...
— Um "morango"! — Oh!... todo ouro e dor...
= Fossilpetrifique!
— Ai... não fique
Sem glória o Inca e o astro sem flor...

Aqui, mulheres livres, caça-dólares, cumprem uma espécie de paródia burlesca do sacrifício ritual do poeta-Guesa ao sol: seu coração — reduzido a um "morango" ou a uma peça de ouro — é carbonizado *petrificado como fóssil*, por obra dessas "cirurgiãs" sentimentais, peritas na 'ars amandi'... Outros exemplos: "*floresencham-lhe*" = "encham-lhe de flôres"; "*florchameja*" = "chameja em flor"; etc.

Observem-se agora êstes versos, em que intervêm compostos, e que parecem ter sido "pensados" em inglês:

"Vai à **sem-sono** noite do sepulcro".
"...a magia/Das **sem-chuva** regiões...".
"Olhos-azuis ancião de barba branca..."

Assim também expressões como "*longe-olhando*" (que lembra imediatamente "*far-seeing*", salvo o sentido idiomático — "prudente", "presciente" — desta última). *Gran-*

de-aberto e outros compostos à base de *grande* evocam o francês "*grand' ouvert*":

"...grand'estrelejam/Seus olhos verdes-mares..."

Outra fonte dos compostos sousândradinos é o grego clássico (no qual Sapir registra "uma notável tendência para formar termos compostos", apesar da "relativa liberdade de que goza quanto à ordem das palavras", o que o diferencia dos idiomas de tipo isolante). Sousândrade era helenista e latinista exímio, na grande tradição humanista maranhense de um Odorico Mendes, do qual certamente conhecia as traduções de Virgílio e Homero. Odorico (a quem o cantor do "Guesa" chama de "pai rocóco") criou em suas traduções neologismos para reproduzir sinteticamente os compostos greco-latinos, valendo-se inclusive de soluções análogas dos tradutores italianos que o precederam. São de Odorico criações como "olhicerúlea", "glauópide", "olhitáurea", "criniazul", "crinipulcro", "bracicândida", "bracinívea", "auritrônia", "claviargêntea", etc. Sousândrade, que compõe termos como: "*cristáleo-lagrimaldas*", "*êneofibradas*", chega até a converter pura e simplesmente em vernáculo uma das mais célebres "Metáforas fixas" de Homero, o epíteto para a Aurora — *rododáctila* — que Odorico vertera como "*dedirrósea*".

Inúmeras vezes a fabricação de compostos em Sousândrade não decorre de nenhuma imitação ou aclimação de procesos morfológicos de outras línguas, mas antes constitui uma redução extrema da cadeia metafórica, resumida apenas a dois apoios básicos: *lágrima-pantera* (a lágrima do misántropo é comparada a uma pantera, assim como Augusto dos Anjos, em verso famoso, viu uma pantera na "ingratidão").

Se se quizer, por outro lado, ter uma idéia de como opera o pensamento do poeta em suas sínteses, atenda-se para êstes versos em que seu método de compor é apresentado quase didaticamente:

"...—Adeus! Um riso! / O riso-adeus!".
"Em longo, eterno, longo-eterno beijo".

No campo das palavras compostas, principalmente das palavras-metáfora, Sousân-

drade tem um companheiro de ideário estético em Gerard Manley Hopkins (1844-1889), que assim mesmo lhe é posterior, tendo escrito seus poemas entre 1876-1889, poemas que só foram publicados póstumamente em 1918. Hopkins tinha a seu favor a índole do idioma inglês, acentuada por uma germinação do vocabulário, o que torna mais arrojado ainda o empreendimento de Sousândrade em nossa língua. "Muitas das inovações de Hopkins" — escreve Herbert Read — "têm o caráter de novas combinações de palavras já existentes, algumas vezes contrações de símiles, ou metáforas, e, sob este ângulo, seu vocabulário tem uma similaridade superficial com o de James Joyce". O prefaciador da segunda edição dos poemas de Hopkins descreve seu método em palavras que se aplicariam à maravilha ao poeta maranhense: "É como se a imaginação, procurando expressar-se, tivesse encontrado verbo e substantivo simultaneamente num mesmo impulso, e começado quase que a dizê-los de uma só vez, e os tivesse separado unicamente porque o intelecto convertera a unidade originária em sons divididos porém relacionados". Hopkins, como demonstra Henry Treece, exerceu uma influência marcante sobre Dylan Thomas, justamente quanto à técnica de palavras compostas. Observem-se a título de exemplo alguns compostos de Hopkins: "womb-life", "sea-corpse", "star-eyed", "bonehouse", "waterworld", "beadbonny", "windlaced", "lash-tender", "fallowboottfellow", etc. Outro poeta que poderíamos nesse setor aproximar do cantor do "Guesa" é Arno Holz (1863-1929), cujo revolucionário *Phantastus* (1898) está sendo atualmente reavaliado pela jovem poesia alemã. Holz emprega verdadeiras massas de compostos, por vezes longuíssimos, como "rubintraumlichkarfunkelndste" Pur-purgrotte! (do poema "Barocke Marine"). Em nossa língua, aguardaríamos por um Sá-Carneiro, para ter o equivalente de certas criações sousandradinas: "voz-Estátua", "Luar-Ânsia", "Luz-perdão", "Olorbrocado", "Orquí-deas-pranto", "Horas-platina", "tempo-Asa", "Noites-lagoas", "Bizâncios-Alma", "cidade-figura".

Outros tópicos do léxico de Sousândrade, além da composição de palavras, merecem

atenção: o forjamento de neologismos verbais, à base de substantivos verbificados: *hidrofobou*, *turemizam* (de tatu/*turema*), numa linha de precursão ao futurismo, cuja estética daria entre nós criações como: "domingaliza", "turcavam", "monoculava" (Oswald de Andrade); neologismos extraídos de nomes próprios: *chamberlainizando* (do estadista inglês Joseph Chamberlain, 1836-1914), *Breck'nridigica* (do político americano John Cabell Breckinridge, 1821-1875); o emprêgo de termos técnicos, que refletem o jargão da nascente civilização industrial (*foto-fonos-estilógrafos*, p. ex.); trocadilhos: "conde-acende tatu" (acender + conde + condescender + ascender, este último sentido por homofonia; a *condescendência* imperial *acendendo* a vaidade dos compradores de títulos que *ascendem* à nobreza):

(Titulares protestando:)

— Compra-tit'lo azeiteiro
Conde-acende tatu:

Todos 'stão com inveja
Da vieja
Luiza-C'reca-Fi-Fu!

(II,30)

"E, futuro, ao futuro êle corria."
("Guesa", Canto VI)

Tem-se procurado lançar contra Sousândrade a pecha de "obscuro". No entanto, a propalada obscuridade do poeta é principalmente um problema de referência, podendo ser removida com um trabalho de pesquisa das fontes da obra, no que tange aos dois círculos infernais (nos Cantos II e X), secções do "Guesa" que mais perplexidade costumam causar. Uma investigação dessa natureza, com o levantamento de um Glossário dos principais temas e personagens, revelará por outro lado a coerência e a consciência sobre as quais repousa o universo sousandradino, que só na epiderme pode desorientar. Outro tipo de dificuldade — e não de "obscuridade" propriamente — é a de cunho barroco, que emerge de uma sintaxe por vezes labiríntica, mas que traduz as evoluções quase matemáticas de um pensamento rigoroso, e, no fundo, *claro* dentro de suas leis, como demonstrou Dámaso Alonso no caso exemplar de Góngora. Nesse sentido, um estudioso sem maiores pretensões, como Cla-

rindo Santiago (Sousa Andrade — “O Solitário da Vitória” — 1932), soube abordar pelo ângulo certo o mundo do poeta maranhense. A propósito do *Novo Éden* (1893), último trabalho do poeta, dado por muitos como ininteligível, escreve: “é um curioso laberinto de forma, mas com um pouco de paciência pode-se encontrar o fio de Ariadne do conceito que êle encerra”. E, realmente, embora se trate de um poema de circunstância, dedicado à comemoração da República, e menos realizado como todo, nessa peça se encontram alguns dos momentos-ápices da criação verbal do poeta do *Guesa*; seu tema, reduzido a um simples fio condutor, fragmentado e minimizado, pode ser perfeitamente estabelecido, (como o faz Clarindo Santiago no seu estudo), e lembra neste passo o processo barroco de esquematização do conteúdo em prol de uma recarga de temas de beleza, de um conteúdo que é a própria forma, sonoridade e metáfora (recorde-se a análise do “conteúdo novelesco” das *Soledades* de Gôngora, paradigma do barroco, levada a efeito por Dámaso Alonso).

Fala-se também dos “desníveis” de Sousândrade. A êsse respeito, bastaria dizer que desconhecemos um Romântico brasileiro que mantenha sempre o mesmo nível em poemas longos, para não se ter em mira uma obra das proporções do *Guesa*. “Longueurs” platitudes derramada, monotonia oratória parecem mesmo ser vícios do Romantismo nas suas vertentes canônicas. Desnecessário repisar a facúndia folhetinesca de Byron, os rompantes perorativos de Victor Hugo, os lacrimatórios, de Samartine, Sousândrade, com os naturais desníveis que possa ter, consegue elevar a tensão estrutural e semântica de sua poesia a níveis raramente atingidos entre nós. Para a sensibilidade moderna, na verdade, a obra de Sousândrade apresenta-se com um alto teor de legibilidade do ponto de vista da realização estética, sem paralelo entre seus contemporâneos brasileiros, mesmo aqueles a que nossos historiadores da literatura reservam o panteão consuetudinário dos “poetas maiores”.

Numa perspectiva internacional, é preciso que se diga que a obra sousandradina recua bruscamente o marco de independência da

literatura brasileira para a nossa segunda geração romântica (1857), marco êste que estaria nominalmente com os modernistas de 22, assim mesmo atrasados de mais de uma década em relação ao futurismo italiano (1909). Sousândrade foi contemporâneo síncrono de Baudelaire. Sua obra, além disto, aporta uma contribuição original, que não se confunde com a do pai do simbolismo francês, cujas *fleurs du Mal* (1857) estão na ponta da meada da poesia moderna. Realmente, os dois círculos infernais sousandradinos (o primeiro, no Canto II, datado de 1858), fazem-no credor de uma posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual, e em particular, temática e estilisticamente, dos *Cantares* de Ezra Pound. Nenhum dos antecessores de Pound, nem mesmo Robert Browning, poderia exibir algo tão chegado à concepção do autor dos *Cantares* como o “Inferno de Wall Street” do poeta maranhense. Não temos dúvida de que, fôsse o poeta brasileiro divulgado internacionalmente, êste reconhecimento não tardaria, tão flagrantes são as afinidades existentes. De outro lado, a contribuição de Sousândrade no domínio das inovações do léxico (sobretudo na criação de compostos e sínteses metafóricas) é pioneira em seu século.

Surpreendentemente, o poeta alia seu arrojado estético a uma atilada perspectiva social. Poeta participante, pregou a República e, desde seu primeiro livro, as *Harpas Selvagens* (1857), insurgiu contra a escravidão, tomando assim posição frente aos grandes temas sociais do Brasil na época. Mas não circunscreveu aos problemas internos seu alistamento. Lançou-se a uma problemática internacional, à luta anti-colonialista, buscando uma consciencialização da americanidade em termos continentais e denunciando premonitóriamente as contradições do capitalismo. Que poeta de seu tempo soube traçar a visão dantesca da Bolsa de Nova Iorque — epicentro do mundo capitalista — como um círculo infernal? Pode-se dizer que Sousândrade conseguiu encontrar o difícil equilíbrio entre conteúdo revolucionário e forma revolucionária, realizando em sua época o ideal que Maiacovski preconizaria, em nossos dias, para uma poesia simultânea.

mente engajada e de vanguarda: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

Sousândrade viveu efetivamente, pois viveu com a informação adequada, no sentido da colocação fundamental de Norbert Wiener. Que isto possa ter acontecido no Brasil, numa literatura incipiente e dependente, há mais de um século, é algo que se propõe às conjecturas: produto de uma intuição prodigiosa ou informada pela própria experiência variada e múltipla do poeta, ou mais certamente uma confluência de ambas, sua obra aí está.

A literatura brasileira poucos poetas possuiu na sua história capazes de uma criação

original. Não se compreende, portanto, e justamente em nossa literatura, a marginalidade de um poeta como Sousândrade. Mas isto ocorreu. Está ocorrendo, ultrapassando mesmo as previsões mais pessimistas do poeta, que dava 50 anos de prazo à inteligência de seus leitores para a compreensão de sua obra. Um escândalo de insensibilidade que se perpetua por mais de um século. Que este trabalho valha como um brado de alarme.

¹ Publicado originalmente no **Correio Paulistano** (São Paulo) entre 12/60 e 1/61.

Por limitação de espaço, a redação foi obrigada, com o consentimento dos autores, a excluir uma antologia introdutória, bem como a limitar as exemplificações de cada processo estilístico analisado.

RÉSUMÉ

Dans une perspective internationale, il faut le dire, l'oeuvre de Sousândrade fait reculer brusquement les jalons de l'indépendance de la littérature brésilienne vers notre deuxième génération romantique (1857). Ces jalons étaient hypothétiquement à 1922, avec les modernistes, en retard quand même de plus de dix ans en retard quand même de plus de dix ans en retard rapport au futurisme italien (1909). Sousândrade a vécu au même temps que Baudelaire. Son oeuvre, d'ailleurs, nous apporte une contribution originale qui n'est pas à confondre avec celle du père du symbolisme français, dont les "Fleurs du Mal" (1857) sont à la source de la poésie moderne. En effet les deux cercles infernaux sousandradiens (le premier dans le Chant II, de 1858) font de lui le précurseur d'importantes lignes de recherche de la poésie actuelle, et de façon particulière, quand au thème et au style, des "Cantos" d'Ezra Pound. Aucun des prédécesseurs de Pound, ni même Robert Browning, pourrait montrer quelque chose de

si proche de la conception de l'auteur des "Cantos" comme l'est "Inferno de Wall Street" du poète "maranhense". D'un autre côté l'apport de Sousândrade, dans le domaine des innovations lexicales (surtout dans la création de composés et de synthèses métaphoriques), est un apport pionnier en son siècle.

De façon surprenante le poète joint son hardiesse esthétique à une perspective sociale perçante. Poète engagé il a prêché la République et, dès son premier livre "Harpas Selvagens" (1857), il s'est levé contre l'esclavage, prenant ainsi position vis à vis des grands thèmes sociaux du Brésil d'alors. Mais son engagement ne s'est pas borné aux problèmes internes. Il s'engagea dans les problèmes internationaux, dans la lutte anti-colonialiste, cherchant une conscience "américaine" en des termes continentaux et dénonçant d'avance les contradictions du capitalisme.

SUMMARY

In an international perspective it must be said that Sousândrade's work sets farther back than usually admitted the landmark of Brazilian literature independence, putting it into the hands of our second romantic generation (1857) instead of in the hands of the so-called modernists of 1922, whose glory results also impaired by the fact that they themselves were lagging behind by a decade with respect to Italian futurism (1909). Sousândrade was contemporary with Baudelaire. His work besides represents an original contribution, a fact that is not to be confounded with that of the father of French symbolism's work, of which "Fleurs du Mal" (1857) are just in the right tract leading towards modern poetry. Rightly so indeed, as Sousândrade's two infernal circles (the first in "Canto II" and dated 1858) give him ample credit as a true forerunner of many an important line of research of present-day poetry and, in particular, of even Ezra Pound's "Cantos" from the standpoint of themes and style. None of Pound's precursors, not even Robert Browning, could

better express something so close to the author of the "Cantos" conception than our poet from Maranhão, in his "Inferno de Wall Street". On the other hand, Sousândrade's contribution in the field of vocabulary innovations (mainly as regards the creation of compound expressions and metaphorical syntheses) is truly pioneering for his time.

Surprisingly enough, the poet attaches to his esthetic courage a very fine social perspective. A truly engaged poet, he stood for Republicanism and, since his first book *Harpas Selvagens* — 1857 he strongly opposed slavery thus assuming a bold attitude towards Brazil's greatest social problems at the time. It does not follow from this that he should have circumscribed his life and work to the country's domestic. He made himself into a fighter against colonialism, he managed to commit himself to international relations while searching for the sapping up of a conscience towards some sort of americanism in continental terms and at the same time uncovering many a contradiction of capitalism.

LUIZ COSTA LIMA

O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade

O PROCESSO DE VISÃO da realidade é condicionado pelo grau de abertura emocional — no que interferem fatores temperamentais e comunitários — do indivíduo. Toda visão, por conseguinte, é penetrada de historicidade. Uma mesma comunidade de cultura encara diferentemente o legado das suas gerações passadas desde que a totalidade concreta envolvente modifique a abertura emocional dos seus membros. Assim, por exemplo, a arte grega sobrevive, desacompanhada, porém, da forma grega de vê-la.

Acentuar a base emocional que preside a visualização da realidade leva a compreender a função do artista. A tensão emocional que o caracteriza psicologicamente, convertendo-se em uma forma de sensibilidade aguda para com o mundo, transforma o artista no homem *vidente*, entendendo-se a palavra na sua exatidão etimológica, sem nenhuma mancha de magismo com que nos acostumaram a obscurecer o mundo e, dentro dele, a arte.

Em razão destes dois postulados compreende-se que a originalidade ou antecipação de um artista pode ser mostrada a partir do seu campo visual. Um estudo desta ordem não deve logicamente pretender a resolução da inteireza dos problemas levantados por um autor que se julgue original ou antecipado. Poderá, no entanto, servir como elemento de base para um desenvolvimento exegético correlato ou posterior. É dentro destas pretensões e limitações que se escreve o presente ensaio. Tentamos mostrar a diferença entre o campo visual comum ao ro-

mantismo e o próprio a Sousândrade, como maneira de caracterizar a sua posição dentro da literatura brasileira e, paralelamente, de fundamentar o seu valor.

1. *A visão do mundo do romântico brasileiro*

A visão romântica era condicionada por um sentimento de auto-piedade. A experiência do mundo convertia-se assim em uma experiência de consumo, em uma naturofagia. Toda a realidade, a natureza, os elementos (o fogo, a água, o ar), os astros, era imolada em favor do eu. Os casos de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu são exemplares. Narra Manuel Bandeira sobre o primeiro que, **então estudante em Portugal**, se enamorou da moça coimbrã que lhe correspondeu. Quando tempos depois Gonçalves Dias poetizou o caso já passado, mostrou-se a si como um amante infeliz e não correspondido (1, 661). Ou seja, o poeta transformou-se em vítima para que fôsse mais digno da piedade própria e alheia. A realidade era vista através de uma ótica unidimensional, que só admitia a direção intimista, por onde penetrava a experiência do mundo para abraçar o culto do eu.

Conclusão semelhante pode ser retirada na biografia de Casimiro de Abreu das crueldades que o pequeno poeta assacava ao pai. Os biógrafos do autor já se mostraram chocados ao ser descoberto que o velho Abreu antes ajudara os projetos poéticos do filho. Ainda assim Casimiro o modificara. Não

por ser propriamente um "mau filho", mas apenas por fidelidade romântica.

O alcance romântico da realidade era curto mesmo pela emoção que presidia a sua visão. Daí que o universo poemático de um Gonçalves Dias apresente um caráter fixo, em que as associações são previsíveis, carente de uma linguagem transfiguradora, dados bem notados pelo crítico Othon Moacyr Garcia (2). Enquanto Cassiano Ricardo considera o indianismo de Gonçalves Dias de qualidade superior, porque fôsse vivido (3), uma análise de texto mostra que, ao contrário, o poeta era bastante romântico para que pudesse exercer uma apreensão realista. Ao contrário desta, o seu índio é um personagem típico, encarnando as características que a tradição européia ensina serem as próprias e dignas de um herói.

Saindo de si mesmo, Gonçalves Dias visualizava a realidade numa capa de eloquência rítmicamente sustentada, em termos fixos e em personagens típicos. Entre a sua posição de poeta intimista consumidor da realidade e a de funcionário público não havia discrepância. Em qualquer lugar, qualquer acidente podia ser modificado de maneira a se converter em emoção poética e daí em expressão de auto-piedade (4).

Note-se a discrepância de Sousândrade.

Que sentido poderia ser extraído da biografia de Joaquim de Sousa Andrade? Filho de fazendeiros da cidade de Guimarães, educase na Sorbonne onde se bacharelava em letras e se diplomava engenheiro de minas. Tentava a agricultura, logo a abandonando. A sua vida é uma peregrinação constante pela França, pela Bélgica, pelos Estados Unidos, pelo Chile, pelos países cisplatinos. Velho, quase reduzido à miséria, abandonado pela esposa e pela filha, que se mudam para Santos onde instalam um colégio, é nomeado professor de grego do Liceu do Estado do Maranhão, cargo no qual parece não ter tido muito a quem ensinar.

Dêstes dados podemos extrair a primeira pergunta: por que Sousândrade não se fixava, só o fazendo quando pouco mais lhe restava além da quinta da Vitória? Não o prejudicaria a falta de amizade: encontrámo-lo presidente da primeira junta de intendência do Maranhão e Domingos Barbosa in-

forma sua amizade com o presidente Prudente de Moraes (5). Antes parece ser o caso da inadaptação a uma vida sedentária por decorrência de uma visão do mundo, poeticamente comunicada. Clarindo Santiago, que o conhecera, diz identificar-se Sousândrade, no fim da vida, com o destino do seu personagem, o Guesa, informação corroborada pelos contemporâneos ainda vivos, do poeta. O Guesa, como era indicado antes do Canto I, é um índio que se sacrifica em ritual propiciatório para aplacar a vingança dos deuses. Quem conheça o contínuo errar do poeta e a desconfiança com que era recebido em sua terra não estranha a identificação a que Sousândrade era levado:

— A nostalgia, **Vale**, do deserto,
Que aos forasteiros punge eternamente
Procurando uma pátria: os céus, tão perto
E dêles, da formosa pátria ausente,
(6, C. XII, 322).
Dos céus os corações se ressentiram
(Oh, partir sempre e sem chegar mais nunca!)
(6, C. XII, 324)

Abandonando uma experiência de consumo da realidade, Sousândrade cortou a possibilidade de se adequar a uma vida plácidamente burocrática. Nêle se desenvolvia uma concepção dramática do mundo, que o tornava propenso à marginalidade. O seu campo visual, não evitando o contacto com a realidade exterior, em uma época em que o autor não encontrava mestres,

Ele afinou as cordas de sua harpa
Nos tons que êle sômente e a sós escuta;
Nunca os ouviu dos mestres — se desfarpa
Talvez por isso a vibração d'inculta
No vosso ouvido. Que aprender quisera,
Sabem-no todos. (6, C. V, 101)

nem eco (7), dilacerava a possibilidade de uma vida de "ateniense" e o convertia em um "poète maudit". Um maldito que não se lamenta, mas transfigura o seu desencontro na expressão do mundo como prisão:

É o sêlo co'as armas do Autor (6, C. X, 246)
Reservado é o mundo, em que o homem

Se esta abertura condicionava a modificação de um próprio roteiro de vida, tampouco deixaria de reformular a temática tradicional.

2. O amor romântico e em Sousândrade

a) A abertura erótica.

Ainda a experiência amorosa era inibitória para o romântico. Mário de Andrade observou como no poeta romântico o amor convocava o medo (8) restringindo-se assim a sua convergência emocional ao aspecto meramente subjetivo-individual. Deste modo, embora conhecessem a lírica camoniana não rafaziam a sua experiência fundamental: Camões superara os poetas dos Cancioneiros medievais e a um Bernardim Ribeiro a partir da posição que ele assumia diante do sentimento amoroso. Em lugar do confessionalismo daqueles, que limitam o seu campo de apreensão às suas reações meramente pessoais, Camões curva-se sobre a sua experiência sem procurar a palavra como um abraço. O amor vive em Camões como palavra de dizer o ser inscrito, não como um instrumento de lenitivo.

A tanto não chegaram os nossos românticos. Já tem sido notado que a maior recorrência de clichês, de tom eloquente e exclamativo aparece nos poemas inspirados em experiências amorosas verdadeiras (seria exceção o "Mais uma vez, Adeus!" de Gonçalves Dias). Esse encontro com a linguagem menos transfiguradora deriva do fechamento emocional, do comprazimento com o eu e como o sentimento da amargura.

Em Sousândrade, é outra a dimensão. Enquanto os românticos descobrem no amor, quando muito, uma qualidade sensual ou meramente lírica, no Sousândrade das partes realizadas, o amor é a presença de eros, totalidade de encontro.

Altos seios carnudos,
Pontudos,
Onde há sestras de amor (6, C. II, 25)

E qual em céus levantes se anunciam
Os fulgores divinos da manhã,
Desejos-coroas lhe resplandeciam.
Que de si verte a fronte-talismã.
Via o Guesa a tez branca s'erigando,
Veludos... quão branca! e luz-negroses
Melífluas tranças se desanelando
(6, C. IV, 82)

Este segundo trecho participa de episódio que nos interessa pelo entrecruzamento que oferece entre romantismo usual e peculiaridade sousandradina. Há no princípio inclu-

sive um pouco do "amor e medo" misturado ao seu tom próprio:

Sobre seu coração abandonada,
Branca estátua da grande formosura,
Mirava o Guesa Errante à namorada,
Como quem se temesse da ventura.
(idem, 81)

Contudo, já a sensação de melancolia que a mulher possuída lhe transmite se distingue da tristeza "mal du siècle". Embora sem alcançar uma fusão expressional acabada, Sousândrade comunica que o amor lhe transmite, em sua brevidade, uma nostalgia de mais, de mais eternidade:

Ó bela, ó bela terra de alabastro,
Dás paixão
E a paixão cansa; do ideal a sede
Jamais saciada, cansa; muito embora
Punjam-se os seios na alvejante rede,
Viçosos, nus; na coifa luzidora
"A fronte se mergulhe endoidecida
Embora, embora (idem, 81)

O poeta se amplia para o espetáculo do mundo, onde a vida impregna as formas:

Donosa Hella dançava, coleando
Qual lâmina estelar que irradiosa
Luz-refrata-se e ondula alva aclarando
A bela onda em que está.... (6, C. X, 212)

Instaura-se uma poética de concretude, aberta para o mundo e suas máscaras. É interessante notar que, enquanto todos os nossos românticos se mantiveram em um nível escasso de alcance da realidade, formulando, quando muito, uma descrição adequada de estados sentimentais Sousândrade abre a sua poesia para uma dimensão ontológica. Nada disso é acidental. A sensibilidade não é alcançada senão quando o criador é capaz de se colocar fora de si mesmo, estando fora por um alongamento da sua visão de dentro. A arte realiza-se por objetivar. O que vale dizer, o problema primário do artista é o de, sendo sensível, no entanto não se encerrar na sua sensibilidade e o de, intuindo o "desconcerto do mundo", no entanto, não evitar o mundo.

Sousândrade não o evitava. Por diversos caminhos — pela análise da figura do Guesa (o marginal que faz patente o poeta) como vidente, pela análise do tema da natureza

como livro aberto, pela análise da dimensão política do seu pensamento — pode-se compreender a inter-relação entre sentimento de drama (oposto ao de *self-pity*), visualização aberta e nível (de aproximação ou alcance) ontológico. Esta não é a pretensão do ensaio presente; no desenvolvimento do seu tema, porém, iremos comprovando a inter-relação aludida. Continuemos na observação do tratamento do amor.

No livro *Harpas d'Ouro*, que o poeta deixou inédito e os críticos até hoje desconhecaram Sousândrade tenta identificar a "musa cívica" com a "musa-amor". O poemeto, de propósito republicano, trata do seu amor pela Princesa Isabel, que teria sido proibido ao serem descobertas as suas idéias anti-monarquistas. Na verdade, porém, pouco disso chega a ser tratado. A obra atinge um tal nível de atomização da linguagem que se faz cifrada, rara a estrofe que se continua na outra. Todo juízo definitivo quer sobre o próprio texto, quer sobre o significado da atomização a que Sousândrade chegou, deve ficar em suspenso até que a publicação do MS torne possível o trabalho conjunto dos críticos. De toda maneira, uma observação parece já viável. A identificação entre o poeta e o Guesa — símbolo do que se imola pela comunidade — anteriormente estabelecida, volta a se dar em *Harpas d'Ouro*, sendo que agora não se trata de uma identificação simbólica, mas direta. É de si diretamente que fala Sousândrade e lamenta:

Armas com que fiz a república
Pontas voltaram contra mim
Antes deixasse a raça lúbrica
Em seu hediondo chinfrim (10, p. 45 do MS).

Uma segunda observação é provável: o poeta intenta inscrever uma visão dramática da realidade em um plano do imaginário, que não chega a ser alcançado. O amor que ama em si não existe em um plano diverso das suas idéias políticas. Ao contrário, o amor sai a campo e é proibido mesmo por não haver se ocultado. Essa forma de fracasso não aconteceria a outro romântico, porque ela implica em uma visualização não convergente para uma experiência de consumo.

Entre *Harpas d'Ouro* e o episódio de que

nos ocuparemos agora, do Canto I do *Novo Éden*, difere o resultado estético final. Poderíamos no entanto, acrescentar que o resultado estético é conseguido mesmo porque se mantiveram os fatores que no *Harpas* falharam: abertura emocional (ausência de sentimento de auto-piedade), visualização dramática (não experiência consumidora).

a) Do amor a uma concepção do homem.

Sousândrade toma a narração bíblica de Adão e Eva e a converte num mito da inauguração do homem. Segundo os etimólogos, a palavra *mythos* no grego sofreu um largo processo de modificação semântica. Tendo por raiz *mū*, *mu*, quis dizer, a princípio, "a expressão não-verbal de lábios abertos" e, por derivação, o "cerramento da boca". Da mesma raiz sai o verbo grego *mūein*, *myein* "fechar, fechar os olhos", do qual se derivam místico e mistério. Daí que mito e mistério, segundo Erich Kahler em que nos baseamos, viessem unidos desde a sua raiz. Posteriormente, por inversão da sua significativa, *mythos*, significou a palavra, "que contém a mais antiga e original expressão das origens do mundo", em contraposição aos aproximados *epos* "palavra da narração humana" e *logos* "a palavra como construção racional" (11, 187).

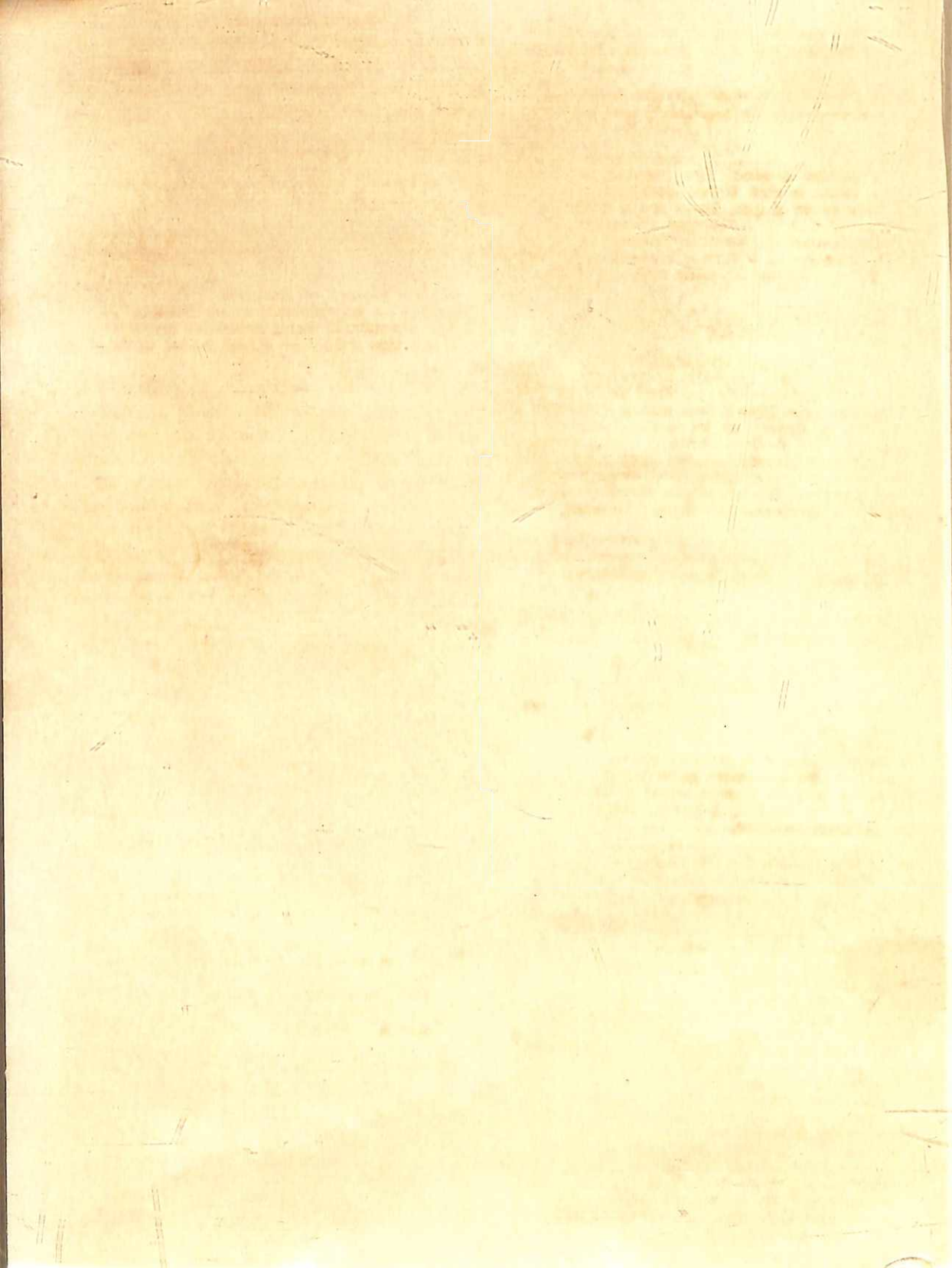
Dentro deste sentido, derradeiramente o único válido, que outro poeta brasileiro anterior a Sousândrade formulou uma interpretação mítica? No poeta maranhense, a história adâmica converte-se em narração mítica na medida em que dela transparece uma palavra instauradora da condição humana. Para tanto foi abandonado o sentido da alegoria bíblica: o que importa não é a queda do homem, mas haver-se o homem feito a si através da queda.

No início do mito a paisagem se entrega radiosa sobre o Éden:

Manhãs d'Éden: unidos, longe-olhando
O sol divinamente jovem, fúlgidos
Viventes raios do grande olho eterno
Aos olhos d'eles vindo, que não cegam
Mas os recebem, e aos afetos cândidos
Retribuem, tão cândidos, qual partes
Da Natureza toda, na sua glória,
Iluminada matinal, estavam:
(12, I.º Dia da Criação).

Deposita-se a inocência sobre os dois:

Noivos. A sesta os dois adormecidos,



Tão fraternos, tão cândidos, tão puros,
Ao lado um do outro, os gênios d'inocência,
De força humana e de nobreza.... (idem).

Eva, porém, houve de perder o sono. Pôs-se a contemplar Adão:

..... acontecera
Eva perder o sono. Era menina;
Não sabia o que tinha; desejava
E sem saber o que, tanto era o enlêvo
Paraisal! Ora, a Adão que ali ressona
Tranquilamente, tão tranquilamente,
Ela, num braço a fronte alevantando,
Se pôs a contemplar, tôda amorosa (idem).

E depois partiu:

Multidão de existências pressentia
Nos céus de si, d'estrelas interiores
Que nela existem, dentro lhes cintilam
E gritam pela luz. E andando, e andando;
Sonora, a desarmar laços-serpentes;
Um qual sol deslumbrante a circundava,
Nimbo sagrado em que ela vive e que eram
Do homem os pensamentos a seguindo
Nas sombras, nas clareiras. Nua, bela,
A sós, meio dos grandes resplendores,
Os cabelos ondeosos lhe doirando
Do mármore-branco o dorso refulgente
Que esfulgia em fagulhas, sempre andando
E andando: no éden o astro irradiava!

Se parte, porém, é para que retorne. Onde Adão lhe espera, lhe espera o homem-em-amor:

Tanto andou que, perdida e dando voltas,
Veio... ao mesmo lugar d'onde saíra.
Sorriu piedosa ao ver que despertara
O dorminhoco, e já fazendo agora
Camas de frescas rosas encarnadas
Colhidas mesmo d'onde nasce o ouro,
D'elas seiva, do Fiso à borda, olentes
De fazerem loucura.....

.....
Adão que acena, o cérebro glorioso
D'Eva brilha puntiúnculos diamantes:

No amor se encontram. Do amor se prostram:

E um pomo feito luz, lírio que incende
Ao sol, vem vindo: e cintilante e fúlgida
Ela; êle grande e iluminado e trêmulo
Beija-lhe a boca dos evanos risos,
Co'o braço esquerdo enlaça o alvôreo cinto,
Qual ao través de um fris d'aliança
Penetrando serpente no paraíso,
Inclinando-a nas rosas. Tão ingênua,
Tão sem juízo, tão risonha, exposta,
Indiferente, fria, oh! como estava
Deliciosa Eva!... Ora, um relâmpago
Dos céus tôda a cegou. Amortecera,
Porque é mortal a sensação dos gozos
Ignorados na luz, tétana, lívida,
Favo de mel que um raio aceso esmaga,
Os sentidos perdeu. (idem).

Este é o primeiro círculo do mito. O homem descobre o amor que lhe projeta para o outro. O homem é a alegria do encontro. Adão e Eva, como primeiros pais, inauguram um ritual que depois se renova com cada ser. Neste círculo, o homem é a criatura irradante. Prelúdio da humanidade. Logo, porém, o amor produz fruto. E Eva estremece diante da carga que amor lhe doa. O homem agora no segundo círculo, abandona a aurora e pela dor penetra na humanidade:

Eleleu! eleleu! — Distante
Serpentes assobiavam; anjos passam
Em desvairado voar; geme-lhe o ventre;
E ela tem medo: — Adão! Adão! espôso!

Eva dissimulava a sua "culpa"; fôra Adão que chamara quando de cansaço buscava a sombra. Sousândrade apanha de Eva a referência encoberta ao coito de amor — numa antecipação de um discurso indireto aparente (o pensamento de Eva aparecendo através da narração do poeta) — explicando-o como o colhimento do fruto de que Eva tinha fome. Se neste passo, Sousândrade ainda se guia pela imagem bíblica, embora a modificando, ou retirando a dubiedade primitiva, a passagem a seguir é do seu puro arbítrio. O fruto, continua o poema, estava temporão e agora lhe dói. E a Adão a companheira não encontrava. Eva começa a aprender que a presença amorosa impõe, dialéticamente, a sua ausência. Adão colhia os alimentos da sua fome terrestre. E Eva, ao procurá-lo, encontra o sentimento nôvo da vergonha

Umbrando-lhe a cintura: alva, alta, lúcida
Levanta-se Eva: e fôlhas veludosas
Andou direta: áurea figueira andando,
Sisuda, linda...

Oh!... — vê longe o marido
Nul... as faces lhe arderam de vergonha.
Adão colhia os favos aromosos
De mel paridisiaco, os mais louros
Cachos d'uvas passentas. Merendaram
E Adão não dera pela falta d'Eva.

Mas o sofrimento não substitui linearmente a alegria do primeiro círculo. Ele a acresce:

.....E na existência riam-se ambos,
Sem denúncias da terra, tão felizes,

Até que os céus trouxeram a desconfian-

ça para Adão. Eva, ao falar, quebrara o Éden. A palavra desfêz o paraíso:

Quando os céus trovejaram...

Estava negro

Adão traído d'Eva.....
Apartou d'Eva o olhar; e emudeceu.

.....
Ontem... pra que falara a edénea bôca?
Aos risos celestiais, o seu tesouro,
Mais do que os rubis dos Cânticos dos
[Cânticos,

Mais do que
Mais do que

O maior é o silêncio! E Eva falara.

E os céus então se fechando indicaram um caminho dirigido para a morte:

Os céus fechando, respondiam: morte!

Senhor da palavra, extinta a inocência, Adão defende a mulher e esquece a presença da morte. Para completar-se o homem, só restava a expulsão do Éden. Disso se encarrega um querubim que os denuncia:

— Agora...

(E Adão bem viu que há invisíveis, êsses
Que vão aos céus contar o que fazemos)
Oh — paciência de Deus — ! peles vestidas,
Carnes comidas que têm fome e frio,
C'o fruto do saber, ó vós fermentos,
P'ra fora do paraíso!.....

Adão leva a serpente dentro de si e com ela trava luta perene e desamparada. Penetra-se no terceiro círculo do mito: o homem no caminho do mundo. Do amor esvazia-se o encarecimento para em troca se alongar em encontro de corpo e psique:

Já era o pôr do sol: cansados do caminho,
Eva chorando, o abrolho, o cardo, a urtiga,
.....
Rastos dos pés sangrando: unidos se deitaram
Sem o encanto edéneo... Amar? aos céus
[olharam:

Os astros em fulgor, suas fronteiras em suor;
Travesseiro? uma pedra. E os astros sempre
[rindo!...

Foi quando Prometeus não pôde mais; e trouxe
Dos céus centelha: e ao fogo o homem
[aquentou-se;

.....
Da Criação o amor em gêmeos, dois amores,
Corpos vibrantes dois, duas psíquicas almas.

A inocência se transformara em conhecimento; Eva se mudara em Maria:

..... Eva por Maria
É a inocência pela consciência.

E Sousândrade encerra a narração do mito, em trecho de que transcrevemos apenas os dois versos que mais importam:

— Vergonha, que fêz perda do paraíso,
Tornou-se d'Eva a salvação do mundo

O mal instaurou o mundo e, dialéticamente, com êle, o bem de que se fêz capaz a condição humana.

3. O fracasso de um tema: A natureza como um livro aberto

A abertura visual sousandradina provoca o autor para expressar um dos mais antigos topos da literatura ocidental: o mundo compreendido como um livro pronto a ser decifrado.

..... Oh, natureza,
Quanto ocultavas tu sem amostrares,
de luz, de sons e d'intima beleza!
(6, C. VI, 132)

Da natureza eu leio à luz da estrêla
No livro universal, que tenho aberto
(6, C. V, 123)

Na verdade, porém, os seus êxitos são raros neste ponto. É flagrante a interferência de um hugoanismo verboso e rimado (embora a influência do poeta francês pareça ser maior atingindo-o não só por um lado negativo. É estudo ainda a fazer). A sua apreensão naturalista é fugaz como o vôo dos gansos que observa ou como o trem que corta a paisagem:

Movendo as asas vão lívido-etéreas
Os gansos docemente viajando —
Lá vão êles! as vozes pelos ares
Longes (6, C. V. 125)

Do rio ao longo sibilando voa
A serpente dos trens, lançando adiante
Nas águas o clarão. (6, C. X, 212)

Quando, porém, Sousândrade consegue dominar ou diminuir a empostação romântica, o seu poder tenso de palavra metafórica se eleva muito acima da média romântica. Embora longo, o trecho seguinte é, sob este ângulo, de transcrição fundamental:

Ditosas terras, campos cultivados,
Cobertos de rebanho e loiro trigo;
Do vinhedo os odorantes quadros
Dos álamos flexíveis ao abrigo;

A chilena geórgica; o encanto
 Da gradação dos climas — da verdura
 Dos vales, d'onde o choro ouviu-se e o
 [canto,
 Até os cumes de aridez e agrura;
 Aceso rubro-ardendo nas encostas
 Ou carvão negro, ou alva cinza os cardos,
 Áridos ventos — lembram as remotas;
 As existências místicas dos bardos;
 Puras regiões das meigas sensitivas
 Lânguidas-peregrinas florejantes;
 E as torrentes de sôltas pedras vivas
 Nos fundos precipícios delirantes;
 Nos vales a colheita, o estio, as flores,
 As lindas ondas, que fugindo saltam,
 Tendo dos gelos, d'onde vêm, as cores;
 (6, C. XII, 319)

Mesmo num trecho de boa qualidade como este ainda se encontra o exclamativismo romântico. Por ele se depreende como, de modo geral, o poeta permanece aquém do que procura. Assim a intuição das correspondências, no que se antecipa a Baudelaire (o Canto VI em que aparece é datado de 1852-1857, enquanto o célebre poema "Correspondances" do simbolista francês foi publicado em *Les Fleurs du Mal*, em 1861) é grosseira e, esteticamente, apenas sofrível:

Em seu dia final quanto é-se humano
 D'alma sentindo as meigas relações
 Que há entre os céus e o homem soberano,
 Entre esta amante terra e os corações!
 (6, C. VI, 132)

Em um caso todavia, pelo menos, o poeta conseguiu fundir expressionalmente a idéia das correspondências: a existente entre o destino do homem e o sentido das coisas da natureza.

Tão só, na viva terra, treva-túmulos,
 Cadav'res a folgar vida mesquinha?
 (6, C. X, 199)

A natureza é como o traje feito sob medida para o homem. A posição de "treva-túmulos" que a natureza conduz se ajusta à situação de um destino que se verga para a morte.

Também pensei que fosses tu aurora
 E eu noite — ai! que nem um, nem outro
 [é o dia! (6, C. X, 261)

São porém versos excepcionais na obra de Sousândrade, que não devem ser encarados como a sua marca freqüente. Versos raros que, por outro lado, bastam para ultrapassar a generalidade dos românticos brasileiros.

A nossa análise até agora, em poucas palavras, se resumiu em mostrar a visão antecipadora de Sousândrade e a sua frustração. A final por que essa partição é presente no autor?

4. A dimensão política

Sousândrade escreveu suas convicções republicanas em obras não apenas poéticas, como em pequenos artigos publicados na imprensa de São Luís (veja-se, por exemplo, no "Pacotilha", 27/11/1889, a nota intitulada: "Práticas familiares da democracia"). Em um e outro caso, porém, sempre fundamentou a sua posição num lastro idealista e pouco vinculado à realidade. Esta observação é fundamental pelo que revela a posição contraditória, dilacerada do autor, cuja antecipação recebeu o peso de uma tradição inerte, que por ser historicamente a em que vivia a sua comunidade não deixou de também nela penetrar.

Neste ponto radical, a situação de Sousândrade lembra a de um Gil Vicente. A obra do comediógrafo português assume uma posição singular dentro da história do teatro europeu por jogar dramaticamente — fato que Antônio José Saraiva analisa profundamente — entre a alegoria medieval e o naturalismo renascentista, sem que conseguisse, já pelo caráter contraditório insolúvel do Português quinhentista, fundir os dois legados e ultrapassar a sua contradição.

Sousândrade, como Gil Vicente, embora que não se tome a comparação e os seus valores ao pé da letra, se debate entre duas formas de mentação da realidade. A sua antecipação arranca do nada — no que o seu esforço terá sido maior que o do teatrólogo português — e bate de encontro ao peso da eloquência estabelecida, do sentimentalismo louvado, do culto da naturofagia. Daí os dois tempos da dimensão política sousândradina. De um lado, a sua abertura emocional deixa-o livre para a inteligência do social. O problema dos valores em uma comunidade surgida por um processo de transplantação e cuja economia era ditada pelas demandas de um mercado externo conduz a conseqüências no Brasil que foram ignoradas geralmente. Raro foi um Ambrósio

sio Fernandes Brandão, um Frei Vicente do Salvador, um Antonil que do período colonial ensaiaram uma visão realista do problema brasileiro. Nenhum poeta, no entanto, se antecipou a Sousândrade. Nem a intuição da questão pelo poeta maranhense pode-se colocar ao lado das observações dos prosadores coloniais. Enquanto estes anotam dados, Sousândrade intui em termos mais largos — ao mesmo tempo que menos precisos — o desajuste entre a realidade da nação e os valores que dirigiam o seu governo. Daí a sensibilidade amargurada que a visão do social do país lhe levanta:

De liberdade e amor sou imigrante
Na pátria que abre os seios ao estrangeiro
(6, C. X, p. 140)

..... O rei tem vasta escravidão.
Eu vi da primavera os trovadores
Vendendo as áureas liras aos senhores
Por menos ou por mais, e o gênio decair;
Vulgares ambições, letras descentes,
Artes famintas; e na luz sômentes
A posição reinar, o cortesão sorrir;
Pelas formas a língua abastardada,
Palavrosa; a ciência, intitulada;
Artificial a igreja, o Cristo era barão

Pelo caráter dramático, porém, da sua visão do mundo, Sousândrade não se limitava a exprimir o seu choque individual de pessoa. Ele vai além e verifica o esvaziamento de uma nação que se vê através de lentes emprestadas. Entre 1852-57, período em que o Canto VI foi escrito — antes de Alberto Torres, o primeiro pensador social brasileiro que mais se aproximou da idéia — Sousândrade fala textualmente na alienação brasileira. Não vamos pretender que o poeta compreendesse a dimensão econômica do fenômeno. Sua reprovação parte de argumentos éticos:

E aquele, que ao império do passado
Chorara, tão formoso e mais seguro
Ao do presente quereria honrado,
E a visão tendo os homens, do futuro.
Mas, onde o lar, o Deus, a escola, as normas
Do cidadão? — política, do lucro;
Ciência, sem consciência; alheias formas,
E o estrangeiro corrutor... sepulcro...
Lá folga o carnaval pomposo e cruado,
Brilhantes sêdas, máscara e confeitos:
Deliram povos — do brutal entrudo
Tem-se entrudo moral, corsário peitos;
Tem-se a nação vaidosa, que enlevada
D'entre os espelhos cem d'outras nações,
De tôdas toma os gestos — e alienada
Perde o próprio equilíbrio das razões
(7. C. VI, 136-7)

Como poderia haver sido entendido pelos seus contemporâneos senão como um deamente (fato que a tradição guardou), um estróina ou um bizarro, a ponto de ser abandonado pela própria família? E mais, como poderia Sousândrade intensificar uma visualização mais dinâmica da realidade, conseguindo uma inscrição no plano estético do plenamente realizado? A sua antecipação caminha paralela ao fracasso. Tôda visão da realidade é histórica, tôda visão paga o preço de sê-lo. Por isso Sousândrade defende a república idealisticamente. Para êle, a forma republicana é a maneira de o povo alcançar o poder, pois sob a monarquia estava a sombra dos que haviam corrompido a América:

De verdadeira eterna realeza,
Dêle descendo (13) — que é, por
[natureza,
Do direito dos povos, teu, se houveras
de eleito ser (6, C. X, 208)

E essa é a do Inca mais formosa glória:
Destruição, antes que infimos costumes;
E o destruidor, a continuar a história,
Houve de transplantar os próprios
numes. (6. C. XI, 304)

Sousândrade despedaça-se internamente.

5. O fragmento sousandradino: o choque de duas formas de visualização.

Uma forma estética é o resultado inscrito no plano do imaginário, de uma pressão exercida sobre o criador pelo condicionamento social envolvente e pela tradição fixada. O fragmento é a forma estética a que forçosamente Sousândrade chegou para se realizar. Analisar, pois, apenas sua antecipação é ver parcialmente o seu problema.

Sendo histórica tôda forma de ver a realidade, uma forma antecipadora normal entra em choque até absorver a forma tradicional oponente. No Brasil, porém, êste embate adquiria um caráter asfíxiante pela inércia de uma sociedade culturalmente incipiente. Esta sociedade sustentava a visualização romântica porque ela continha as vantagens da grandiloquência, do sentimentalismo e da apreensão fácil. Três instrumentos capitosos para uma sociedade semi-adormecida. Entende-se, por isso, a falta de defesa contra os vícios românticos

com que Sousândrade se defrontava. A impossibilidade de evitar uma contaminação constante do tradicional levou Sousândrade a uma obra que não tivesse uma seqüência una, mas um caráter polimorfo. É que em uma narração contínua lhe faltavam meios para evitar um falseamento romântico. Era necessário cortar bruscamente, emprestar violência e movimento à visualização para que o verso não recaísse na forma comunalmente vigorante. O próprio inferno dissolvia-se em movimento.

Dêste modo, não parece bastante dizer a propósito do Guesa, como fazem Haroldo e Augusto de Campos em *Sousândrade: Montagem*, que se trata de um poema cíclico, cuja unidade resulta da presença de um personagem-eixo que o ordena e não propriamente da seqüência da estória. A explicação talvez não seja suficiente porque mesmo cada canto de per si não é uno, mas formado por uma soma de episódios, nem sempre interpenetrados.

No *Novo Eden*, o fragmentarismo temático se avoluma e no seu livro deixado inédito, o *Harpas d'Ouro*, a atomização das estrofes é absoluta. A princípio se pode tentar uma leitura salteada, como se tratasse de uma composição musical para solista e acompanhante. Mesmo essa, no entanto, não parece dar resultado.

Sem insistirmos na questão, assinalemos apenas que aos trechos de dominância romântica tradicional corresponde uma retração do campo visual. O verso se enche de palavras-rótulos como saudade, rútilo, luz, luar, sol, noite, "eternal concerto", "ermo suspirando", "o vagido das crianças", etc., etc.

Esse choque entre formas opostas de visualização é de tal ordem que o tratamento dos mesmos temas chega a se diversificar conforme suceda em uma passagem de seqüência unitária ou num fragmento polimorfo. No Guesa pode-se notar a diferença do tema do amor, por exemplo no Canto III, para a passagem do canto seguinte. O primeiro é exclamativo e verboso em contraste com a penetração erótica com que cresce o segundo. Métricamente as passagens são igualmente de textos seqüentes, porém, do ponto de vista do valor, o trecho do Canto IV é um fragmento porque o tratamento do

episódio integral não é inteiramente igual. De um lado:

Vejo — doirado raio
Da lua, além, brincando —
Sinto a paixão tomar-me,
N'alma a loucura a rir... (6. C. III, 48)

Do outro:

Harmonias de Deus — lá fora, estalam
Selvas à força fúnebre dos ventos
Cá dentro, seios que em amor exalam
S'erguendo nus, ansiosos, sonolentos.
E dos gênios que estão na tempestade
Se ouvem grandes risadas pelos ares;
Mais vigorosa a vida à noite tarde,
Há mais viver aos ecos dos palmares.
(6, C. IV, 82)

Repare-se no segundo trecho transcrito como pela continuação decai a qualidade e o verso se contamina dos clichês românticos. Os dois últimos versos já são tão ruins quanto os do primeiro trecho.

O mesmo poderia ser desenvolvido a propósito da religião. Ao tratamento eloqüente, piedoso, reverente das passagens seqüentes corresponde uma posição irônica e crítica das passagens polimórficas mais típicas, que são as dos momentos no inferno. Não é alheio a este choque de visualizações que um mesmo autor, Gonçalves Dias, reverentemente referido nas passagens "contaminadas", seja no inferno de Wall Stree ironizado, aparecendo com Gonçalves de Magalhães e Pôrto Alegre em suaslouvaminhas ao imperador.

Ilhado por uma tradição pegajosa e inerte, Sousândrade realiza-se nos instantes em que pôde esquecer a verbosidade e a naturofagia usuais. Daí a tão grande distância que há entre os momentos no inferno (Cantos II e X) e sua estrutura comum. Ele necessita do caos, de um verso que rodopie, de uma violência que abale a sintaxe para que se liberte do iminente falseamento. As páginas do inferno se tornam de leitura independente, existindo na medida em que constituam rapidamente situações cômico-dramáticas. Tanto se poderia ler em primeiro lugar:

(Amazonas belicosas melhorando a gene-
siaca superstição):
— Terra humana, primeiro,
Deus fêz Eva; e então,
Paraíso sendo ela
Tão bela,
Fêz o homem Adão.

(Guerreiros brancos:)

- Sobre os montes d'incenso
Dois obuses estão,
Meio do Éden os gomos
Dos pomos,
Fome d'Eva em Adão (6, C. II, 36)

E depois:

(Brutus do último círculo do Inferno de Dante:)

- Oh, será o mais sábio
César, que inda há-de vir,
Quem, descendo do trono,
A seu dono
Diga, ao povo, subir!

(Inocência real; maliciosa população:)

- Faço-os condes, viscondes,
Fazer mais eu nem sei;
Tenho muita piedade!
= Saudade
Temos só de ser rei. (idem, 34)

Como poder-se-ia respeitar a ordem inversa, a da impressão. Sousândrade foi presionado a estabelecer uma forma que alcança a beleza justamente por ser caótica e aparentemente destroçada. Na verdade, o que se destroçava era uma mentação falsa. Repare-se por exemplo a abertura que o poeta oferece neste primeiro momento no inferno para o aproveitamento da realidade indígena. O nosso indianismo é detestável pela europeização que os autores lhe impingiram. Bravos e fortes, justos e empertigados os índios são falsos cavalheiros medievais, empanotados com fôlhas de palmeiras e juritis.

Na noite do Solimões, Sousândrade encontra o índio entre reis e personagens clássicos, sábios e colonizadores, todos repartidos em grupos, falando sãbia, cínica ou irônicamente do mundo. O índio degenerado dos seus costumes ingressa com o colonizador em um campo do imaginário onde intensificam a visão terrível de um mundo satanizado. Essa era uma das maneiras legítimas de o contacto do branco com as populações aborígenes ser incorporado à literatura ocidental. Lamentavelmente o exotismo era (e é) uma atitude mais fácil.

O maior fragmento de Sousândrade, no entanto, é o "inferno de Wall Street". O seu estudo, brilhantemente iniciado pelos irmãos Campos, não pode ser propriamente continuado aqui. Limitar-nos-emos a algumas

observações que o liguem ao sentido do nosso ensaio.

A primeira dificuldade para a sua compreensão decorre das inúmeras referências a personagens norte-americanos (ou ligados à história americana), ao lado de nacionais e de personagens imaginários (Oscar Barão poderia ser um destes). Este não é um obstáculo insolúvel, mas que exige um levantamento de texto que apenas está iniciado. Não tentamos empreendê-lo aqui, mas apenas chamar a atenção para o seguinte detalhe. Sousândrade não escolheu arbitrariamente os seus personagens. Com frequência, eles estiveram envolvidos em alguma trama ou intriga no plano da vida real. Como ligeiros exemplos:

(Xéques surgindo risonhos e disfarçados em Railroadmanagers, Strockjobbers, Pimbroskers, etc. etc. apregoando:)

- Hárlem! Erie! Central! Pennsyvania!
Milhão! cem milhões!! mil milhões!!!
— Young é Grant! Jackson,
Atkinson!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões!
(6, C. X, 231)

Brigham Young, líder dos mórmons, destacou-se como superintendente da migração dos mórmons para Great Salt Lake Valley, onde exercera trabalho eficiente mas ditatorial. Sousândrade que não gostava do General Grant, por suas pretensões a reeleger-se presidente da república americana pela terceira vez, estabelecia a equivalência. Quanto a Jackson e Atkinson nada conheço que os aproxime. Se de Jackson ainda pode derivar o adjetivo de "anão" (sua ação contra os índios seminóles, o escândalo social que marcou sua presidência, a falência provocada do United States Bank), de Thomas Atkinson, bispo americano da Igreja Protestante Episcopal, que se destacou pela reunificação das igrejas do Norte e do Sul após a Guerra Civil, nada parece caber de semelhante. Ou Sousândrade se referiria a personagem que os dicionários não receberam? Quanto a Jay Gould, o seu nome se associa familiarmente ao de Cornelius Vanderbilt pela luta entre ambos mantida pelo contróle da Eric Railroad. Pela análise se conclui que a aproximação dos personagens pode resultar ou de um acontecimento pelo

qual estiveram ligados ou pelo caráter ético comum das suas ações.

Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,
Adulterio, realza, ladrão,
Em máscaras nós (rostos
Compostos)

Que dançam a eterna **Linch Law!**

Alice Tilton, esposa de Theodore Tilton, também personagem de Sousândrade, foi acusada de adultério com o Rev. Harry Beecher Stowe. Esse é um dos acontecimentos radicais para a compreensão do "inferno em Wall Street", pelas constantes referências ao caso. A própria irmã do reverendo, a autora da *Cabana do Pai Tomás*, aparece no inferno:

(Beecher-Stowe e H. Beecher:)

— Mano Laz'rus, tenho remorsos
Da pedra que em Byron lancei...
= Cafu em mim, mana
Cigaña!
Ele, à glória; eu, fora da lei!

(Dois renegados, católico, protestante:)

— Confiteor, Beecherô... l'Epouse
n'eut jamais d'aussi faux autel!
— Confiteor... Hyacinth
Absinth,
Plymouth was barron, was bordel!

Em que Beecherô é inegavelmente derivado de Beecher, e Plymouth refere-se à Plymouth Congregational Church, de Brooklyn, onde o Rev. Beecher era pastor (1847-1887). O General Grant, que, pretendia se reeleger presidente, recebia irônica e um título nobilitador e era colocado ao lado de uma adúltera e de um ladrão. William M. Tweed completa a trilogia. Político novaiorquino, cabeça da "Tweed Ring", organização que assumiu o controle das finanças do Estado e defraudou milhões de dólares.

O Gen. Grant convoca a presença do nosso imperador Pedro II; William Tweed a de Tilden e de Hayes, o primeiro governador de New York que destruiu a "Tweed Ring", o segundo, candidato republicano à presidência americana, derrotado em batalha judicial por Tilden.

As referências não cessam aí. Se é alguma ação nociva que, em geral, caracteriza os personagens deste grupo, outros penetram no círculo do inferno pela atividade evangélica (como Ira Sankey e Dwight

Moody), científica (como Emerson, Fulton, Brigham) ou política (como Washington, Lord Howe, George III, Mac Mahon, etc.).

Parece-nos — e daí a importância que concedemos ao problema — que essa foi uma maneira que o poeta encontrou para burlar a pressão do tradicional, pois, recorrendo a personagens objetivamente reais, Sousândrade ficaria melhor protegido contra o risco de uma expressão consumidora, intimizante da realidade. A existência dos personagens em um plano histórico anterior o ajudava a lhes conceder uma estrutura dramática autônoma, porque o levava a vélos, desde início, desligados de si, objetivamente atuantes. O papel de Sousândrade então é que começava.

Em conclusão, portanto, fragmentarismo, caos aparente, síntese violenta de uma linguagem que se metaforiza, nem sempre com resultado positivo, multitude de referências históricas, obscuridade, hermetismo tornam-se constantes da obra sousandradina por decorrência mesmo da sua visualização antecipadora em choque com uma experiência de consumo da realidade. E, embora aquelas consequências estilísticas sejam específicas a Sousândrade, um estudo do maior interesse seria o de mostrar como fundamentalmente, sua trajetória se assemelha com a de outro grande escritor maranhense, menos desconhecido apenas de nome, João Francisco Lisboa. Ambos insatisfeitos com a formulação romântica do mundo, ambos tendem a se identificar com personagens-símbolos (o Guesa e Timon), através dos quais a sua realidade imediata, maranhense, brasileira, americana, é interpretada. João Lisboa busca escrever a história das eleições na antiguidade não com um propósito meramente erudito ou histórico, à semelhança do seu conterrâneo Sotero dos Reis ou das traduções de Odorico Mendes. João Lisboa, sob a forma de Timon, alegoriza a história (como Sousândrade alegoriza o Guesa), visualizando-a a partir da sua situação, de "o obscuro canto que habitamos" ("Prospecto", *Jornal de Timon*, vol. I das Obras de João Francisco Lisboa, São Luiz do Maranhão, 1864,) para inscrevê-la no plano do imaginário.

(1) "Gonçalves Dias (Esboço Biográfico)", in *Poesia e Prosa*, II, Rio, Editora José Aguilar, 1958.

(2) *Luz e Fogo no Lirismo de Gonçalves Dias*, Rio, Livraria São José, 1956.

(3) "Gonçalves Dias e o Indianismo", in *A Literatura no Brasil*, vol. I, t. II, Rio, Editorial Sul América S. A., 1955.

(4) Uma análise mais aprofundada haveria de mostrar como essa visão do mundo era influenciada pela posição, ao mesmo tempo de beneficiado e de ausente do circuito econômico, mantida pelo romântico brasileiro. Como filho de família remediada, futuro funcionário público, o romântico tinha um contacto mínimo com a realidade. Daí que a hostilizasse (como Gonçalves Dias nos dá prova no prefácio aos 1^{os}. Cantos) e assim, sem nenhum aguçamento crítico, tendesse a refletir hábitos e modas de um país então econômica e culturalmente submetido. O caráter reflexo da nossa economia, dirigida pelos interesses de um mercado externo fazia com que quanto maior fôsse o fastígio econômico mais crescesse a atração pelo estrangeiro. Quanto mais opulento era o meio, mais alheado de si mesmo se convertia. No caso específico do Maranhão, por exemplo, o professor Jerônimo Viveiros mostra na sua preciosa *História do Comércio no Maranhão*, como as importações cresciam na proporção em que subiam os lucros com o algodão (1.^o volume, São Luiz, 1954, pág. 128).

Mediante uma perspectiva semelhante, verificar-se-á não só a vinculação que há entre o desenvolvimento cultural de São Luiz no século passado com o incremento da exportação do algodão e da indústria posterior

do açúcar (o que não deixa de ser claro), como também a relação entre o caráter de uma economia reflexa com o caráter "ateniense" da literatura aí praticada, de que Sousândrade e João Francisco Lisboa parecem as únicas exceções.

(5) "Souzândrade" in *Silhuetas*, Maranhão, Imprensa Oficial, 1911.

(6) O *Guesa*, London, Cooke & Halsted, s. d. As indicações de página referem-se sempre a esta edição.

(7) Embora a leitura do *Seminário Maranhense* apresente uma certa influência de Sousândrade em Flávio Reimar (pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga), ela é insuficiente para que se opusesse ao tom jocoso com que o poeta era considerado em geral.

(8) "Amor e Mèdo", in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, s. d.

(9) O desconhecimento em que recaiu a obra citada é outra consequência do desleixo com que a posteridade veio tratando Sousândrade, porquanto a imprensa até à data da sua morte não a omitia, como prova a leitura de *O Federalista*, do dia 23 de abril de 1902. A obra ficou depois perdida, não havendo nenhuma referência a ela nem em uma nota biográfica bem cuidada como a que preparou o prof. Ribeiro do Amaral para a obra, afinal nunca publicada, *O Maranhão no Centenário da Independência*.

(10) *Harpas d'Ouro*, manuscrito citado.

(11) Baseamo-nos integralmente na citação de Edwin Honig, no livro *The Dark Conceit*, Evanston, Northwestern University — Press, 1959.

(12) *Nôvo Éden, poemeto de adolescência*, Maranhão, Typ. a vapor de João d'Aguiar Almeida, 1893.

(13) "Dêle descendo", isto é, do trono, ao qual o poeta se referira atrás.

RÉSUMÉ

La vision du réel est conditionnée par l'ouverture émotionnelle de l'individu. Le fait d'étudier l'antécipation d'un artiste (dans le cas présent le poète brésilien Joaquim de Sousândrade, 1833-1902) équivaut ainsi à saisir une forme devancière de vision du réel, établie d'une façon expresse.

Cela admis, il y aurait la différence suivante entre Sousândrade et les romantiques ses con-

temporains: la façon d'exprimer le monde des romantiques brésiliens était marquée par un sentiment de self-pity, de culte de soi, ce qui entraînait une vision à caractère intime, une expérience de consommation du réel.

Chez Sousândrade l'émotion fait tendre vers le spectacle du monde, traduisant sa vision une expression dramatique du réel. L'auteur étudie ici la façon dont les thèmes du poète

prouvent cette affirmation. L'histoire d'Adam et Eve est refaite afin d'établir une interprétation mythique de l'apparition de l'homme. Le poète nous présente une vision de l'indigène (chant II), des gangsters, des banquiers, des politiciens, des savants, des généraux, des missionnaires, des adultères, des chantageistes (chant X), qui sont mis l'un à côté de l'autre et qui constituent un plan de l'imaginaire, une vision de l'enfer créée par la soif d'or de Wall Street. Encore le thème de la nature comme un livre ouvert à dimension politique où l'on aperçoit le langage de l'aliénation du Brésil de cette époque-là.

D'un autre côté, cependant, pour l'auteur, la pression des formes établies — pression soutenue par l'inertie d'une société apathique — entraîne un déchirement intérieur de l'auteur. La réalisation de l'auteur n'est donc pas dans une oeuvre une, continue et ordonnée. Le fragment est la forme stylistique possible pour la réalisation de Sousândrade, car il réussit à échapper à la contamination des modèles traditionnels, par sa rapidité, par la violence qu'il donne au langage et aux personnages (celui-là est synthétiquement créé, ceux-ci font un monologue).

ABSTRACT

An individual's insight into reality is conditioned by his own emotions. Studying the anticipations in the work of an artist (which is something we are trying to do with the Brazilian poet Joaquim de Sousândrade, 1833-1902) amounts to apprehending some such form of insight into reality established through some means of expression.

If this is so, it turns out that between Sousândrade and his contemporary romanticists there must be the following gap: the romanticists' idea of the world would be marked by a feeling of self-pity, of ego worship, something that would in its turn condition what we might call an intimate outlook as well as a consumer's experience of reality, whereas in Sousândrade emotion would set up just the opposite effect, that is, his going right out to meet the grand spectacle of the world. It stems from this very fact Sousândrade's dramatic vision of reality. In this paper the author studies exactly how the poet's themes endorse these views. The tale of Adam and Eve is once

more told in order to submit a mythical interpretation of man's arrival upon the Earth. The native is picturesquely shown in Canto II, while gangsters, bankers, politicians, wise men, generals, missionaries, rakes and black-mailers are later on (Canto X) set side by side as part of an imaginary plan to attain a vision of Hell through money thirst at Wall Street. The poet, with amazing intuitional power, both feels and talks about the alienation pervading Brazil at that time.

However the author thinks that the pressure of long established canons — somehow increased by the inertia of an apathic society has been enough to account for the poet's internal dilaceration. This seems to be the reason for the lack of unity and sequence in his work. Sousândrade finds in the fragment his only feasible style, for through its speed and the violence imparted to his words and characters he manages to avoid contamination with traditional models.

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA

“Jornal de Timon”

Singularidade de uma resposta

I

A INVESTIGAÇÃO CRÍTICA que tenha por objetivo não apenas uma possível ratificação valorativa, mas, antes de tudo, uma perquirição vertical na História Literária do Brasil, estará, inevitavelmente, vinculada a uma preocupação também mais ambiciosamente culturalística. Isto porque — e é aspecto, que, bem ou mal, venho defendendo com certa assiduidade — a visão crítica de uma Cultura Brasileira afirmar-se-á mais crítica ou criticizante, desde que não apenas constate ou descreva os seus vários processos, mas se insinui, ainda, como preocupação revisionista, ou afirmativamente preocupada em conseguir descrevê-la como totalidade ou síntese. Por isso, cabe à História Literária desta mesma Cultura um lugar necessariamente importante. Não eruditamente apenas. Não apenas livrescamente. Ou arqueologicamente. Mas preocupação que envolve a posição mesma do homem brasileiro — daquele, portanto, que tenta um reconhecimento de sua condição para melhor desempenhá-la, na medida em que este homem se passa a entender como referido a uma situação histórica que não pode compreender a não ser que a elucide assumindo, de sua posição presente, um esforço sintetizante e crítico, em que sejam colocadas, em questão, as suas emanações contraditórias e a sua límpida essencialidade.

Desde que seja considerada assim, em especificação literária, a História transforma-se não em inimiga de uma clareza ou de uma lucidez (porventura perturbada por

arquivamento horizontalista do passado), mas em impacto germinativo capaz de ferir convergências culturais e suas possíveis elucidações. E por que isto?

Em primeiro lugar, porque a investigação crítico-histórica jamais é gratuita em seu interesse. Mais ainda: só há interesse cultural por aquilo que responde a uma posição que exige, ou solicita, uma justificação repousante sobre um momento histórico em que se admitiu poder encontrar respostas para preocupações *situadas do ponto-de-vista do investigador*. É o que — por falta de terminologia possivelmente mais adequada ou menos ambígua — passo a denominar de atualidade histórica.

Dizendo ainda melhor: a atualidade de uma obra literária, de um autor ou de uma sua posição, ou ideologia, faz-se historicamente valiosa quando comporta dados ou informes ou, ainda, timbres que são subjacentes em uma temperatura cultural que não permitiu o seu despontar radical e vitalizador.

Assim sendo, o atualizar-se de uma obra engendra uma cadeia dinâmica em que dados e informes, até então subjacentes, afloram a uma consciência. Revitalizam-se em uma perspectiva de historicidade.

Em segundo lugar, está a constatação de que uma atualização histórica não se completa ou não se realiza, compactamente, a não ser quando convidada ou proporcionada pela concretude de uma — digamos — atualidade circunstancial. E, por esta última expressão, significo uma estrutura cultural de excitação que força do investigador

um interesse crítico-histórico capaz (ou não) de se transformar em objeto de atualização histórica. Capaz, uma vez que as insinuações ou respostas contidas na obra precisem, esclareçam uma posição que se faz mais intensamente presente na medida em que se historiciza. Ou incapaz: quando não houver mais do que informes ou dados, sugestões simplesmente historicistas ou de erudição arqueológica.

Vê-se, desta maneira, que a atualização circunstancial de uma obra importa crítico-historicamente desde que não seja apenas novidade, ou moda, ou escavação erudita, mas quando justifica uma aproximação temporal, tendencialmente ativa, no sentido de uma abertura da Cultura, em que se incorpora, para fora de sua momentaneidade.

E, por isso, são importantes as, algumas vezes imprópriamente, denominadas "revisões críticas". Assim por exemplo, foram importantes as investigações crítico-históricas de um Azorín, tentando, dentro de sua geração, fazer reviver os clássicos espanhóis. E os fazer reviver, enquanto interessava à geração de 98 desmontar o esquálido e frio formalismo de uma Espanha Literária fechada em um cemitério de autores clássicos, estáticamente desligados de um presente que não se agitava o suficiente para poder fazê-los novamente operantes, ativos, atuais.

Estaticismo que interessava apenas à demagogia cultural subsequente à Restauração.

E a revisão contava para esta geração espanhola, porque ela se queria mais autêntica e inovadora. Ou, invertendo os termos, a geração de 98 fazia-se mais inovadora e autenticava-se a ponto de não recear tocar (para a sua identificação européia) as raízes mais agudas de seu casticismo, de que o ensaio de Unamuno é apenas o exemplo mais conhecido.

II

Isto pôsto, vou ao que, agora, me interessa, pelo menos chamar a atenção.

Por não ser a obra literária acessível a um pensamento simplesmente mecanicista (como muito bem o observou Antônio José Saraiva em tese apresentada ao II Congres-

so Brasileiro de Crítica e História Literária), é que não é possível querer alijá-la de uma formulação linguística que admite toda uma sinuosidade de cambiantes respostas aos estímulos exteriores. Neste sentido, a obra literária é real porque nada exclui em cortes secamente geométricos ou parcialmente realísticos. A sua realidade cresce enquanto se informa de uma obliquidade estrutural capaz de suportar contradições, mas não incoerências. Quer isto significar que a sua própria constituição, alimentada de poderosos influxos divergentes ou contraditórios, elimina, por força de sua dialética intrínseca, a incoerência que se possa perceber em uma realidade, em uma "praxis" de imediatismos concludentes.

Assim sendo, portanto, querer perceber, como integridade, esta força de dialética dinamicidade, parece-me ser um dos objetivos essenciais da consulta ao texto ou obra literária para uma sua determinação em perspectiva historicamente situada.

Quando se fala, pois, em uma singularidade de resposta em João Francisco Lisboa se está querendo uma sua elucidação como escritor sobre o qual é possível captar a problemática de uma apreensão crítico-histórica como a que ficou referida.

III

O "Jornal de Timon" (1) não é obra de um "litterateur": o seu corpo essencial, aquilo em que se enfeixa, é determinado por uma reação de moralista e político empenhado em deslindar, através da investigação do passado brasileiro, uma atualidade de coisas experimentada pelo maranhense. E qual era esta atualidade?

O tempo vital de um escritor que havia amadurecido durante a Regência e os primeiros anos da Maioridade e que, durante a fase posterior à reação monárquica de 1837, quando das explosões liberais de 1842 a 1848, em Minas, e a de 1848, em Pernambuco, era já um homem formado, com seus trinta e seis anos.

Orientado para a compreensão deste tempo, tentando desvendar, por sob os acontecimentos oficiais, a verdadeira fase de uma sociedade não apenas maranhense, mas brasileira, Lis-

boa ateu-se aos sucessos diários das tramas políticas, em um trabalho esforçado de publicista, jurista e político, sempre a tomar posições. Estas posições liberais de Lisboa assentavam em um visceral ataque, quer através do trabalho desenvolvido nos jornais que dirigiu, "O Brasileiro", o "Pharol Maranhense", "O Echo do Norte", "Chronica Maranhense", o "Publicador Maranhense", quer através da secção jurídica do "Correio Mercantil", de que se encarregou a partir de 1855, quer através dos fascículos do "Jornal de Timon", aparecidos de 1852 a 1854, quer através de sua atuação na Secretaria do Governo do Maranhão, em 1836, um visceral ataque, dizia, contra a "máquina eleitoral e administrativa do coronelismo" (2) que se havia forjado a partir dos fins do século XVIII quando "a Província era um dos três sistemas economicos mais importantes da colônia". E o economista Celso Furtado, de quem é a última expressão, anotou com exatidão a estreita dependência entre a prosperidade experimentada pelo Maranhão no último quartel do século e o clima de "falsa euforia do fim da época colonial".

"Dos três sistemas principais (a faixa açucareira, a região mineira e o Maranhão) o único que conheceu uma efetiva prosperidade no último quartel do século foi o Maranhão. Essa região se beneficiou inicialmente de uma cuidadosa atenção do governo português, em cuja testa estava Pombal, então empenhado na luta de morte contra a Ordem dos Jesuítas. Os colonos do Maranhão eram adversários tradicionais dos jesuítas na luta pela escravização dos índios.

Pombal ajudou-os criando uma companhia de comércio altamente capitalizada que deveria financiar o desenvolvimento da região, tradicionalmente a mais pobre do Brasil. Tão importante quanto a ajuda financeira, entretanto, foi a modificação no mercado mundial de produtos tropicais, provocada pela guerra de independência dos Estados Unidos e logo em seguida pela revolução industrial inglesa. Os dirigentes da companhia perceberam desde o início que o algodão era o produto tropical cuja procura estava crescendo com mais intensidade, e que o arroz produzido nas colônias inglesas e principalmente nas colônias inglesas e principalmente nas colônias inglesas não sofria restrição no Sul da Europa não sofria restrição

ção de nenhum pacto colonial. Os recursos da companhia foram assim concentrados na produção desses dois artigos. Quando os principais frutos começavam a surgir, ocorreu, demais, que o grande centro produtor de arroz foi excluído temporariamente do mercado mundial em razão da guerra de independência das colônias inglesas da América do Norte.

A produção maranhense encontrou, assim, condições altamente propícias para desenvolver-se e capitalizar-se adequadamente. A pequena colônia, em cujo porto entravam um ou dois navios por ano e cujos habitantes dependiam do trabalho de algum índio ou escravo para sobreviver, conheceu excepcional prosperidade no fim da época colonial, recebendo em seu porto de cem a cento e cinquenta navios por ano e chegando a exportar um milhão de libras" (3).

A geração maranhense a que pertenceu João Francisco Lisboa experimentava, deste modo, a dourada estação de um fastígio econômico que excetuava a Província do resto da colônia mas que, simultaneamente, fazia crescer a importância do sistema de terras tenentes que, na época de atuação panfletária de Lisboa, havia já adquirido as posturas falsas (ou falsamente eufóricas, para dizer com Furtado) que passavam a estruturar um coronelismo vigoroso e obstinadamente dependente da manutenção do estado de relações sociais interessantes à Metrópole. Estado de relações sociais que mantinha os intelectuais da Província congregados em torno da abstratizante figuração de uma elite literalizada e culta, "ateniense", de que foi excelente mostra a expansão do gênero biografia de um Antônio Henriques Leal, através de seu riquíssimo repertório de informações que é o "Pantheon Maranhense", ou mesmo o "Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira", de Francisco Sotero dos Reis, empenhado na louvação acadêmica dos grandes vultos das Literaturas Portuguesa e Brasileira. Fastígio econômico que possibilitava, ainda, a existência de uma tipografia excelente de que dá prova a edição particular, de amigos, das obras de Lisboa, em 1864. Ou o purismo linguístico de Odorico Mendes. Ou, ainda, o virtuosismo versificatório de Gonçalves Dias, colado ao

problema indianista que, como se pode ter visto, através do texto transcrito de Celso Furtado, é subjacente ao próprio clima de prosperidade experimentado pela Província.

IV

Vários historiadores da Literatura Brasileira, dentre os quais José Veríssimo, Antônio Cândido e Nelson Werneck Sodré, já têm observado a vibração inusitada das respostas que a estes problemas principais de seu tempo e de sua Província, deu Lisboa, no "Jornal de Timon".

Seja a caracterização do maranhense através de uma sua configuração psicológica, como moralista bem ao jeito dos "moralistas" franceses dos seiscentos (Veríssimo), seja chamando a atenção para a particular atuação do grupo provinciano na firme defesa do liberalismo inicial ao nosso Romantismo (Cândido), seja no chamar a atenção para a "sua refratariedade ao indianismo" e erudição histórica do "Jornal de Timon", "sempre temperada de crítica e participação" (Sodré), todos estes historiadores referidos limitaram-se, por um ou outro motivo que não vem ao caso discutir, a uma análise descritiva (como em Veríssimo ou Sodré) ou a uma pura anotação à margem de maiores preocupações (como em Cândido). E nada de uma visão de síntese, em que se tente resolver as contradições de cultura e de situação, quer histórico-social, quer de adequação literária, formal, em que se moveram Lisboa e os outros escritores de sua geração que, como êle, foram incitados a respostas peculiarmente regionais. Não importa apenas constatar que João Francisco tenha experimentado o encargo de continuar as pesquisas históricas de Gonçalves Dias, em Portugal, (mesmo porque foi tarefa a que só se entregou no fim da vida) ou que, por exemplo, Souzaândrade, por outro lado, tenha suportado a América do Norte e os desmantelos de Wall Street. Importa — isto sim — tentar apreender as razões do 'classicismo literário' de Lisboa, enfeixando "classismo literário" de Lisboa, enfeixangulado por uma sociedade latifundista e, arvezadamente, metropolitana, ou as visões holderlinianas de Souzaândrade, entendidas como integralmente comprometidas com

pressões de contexto histórico-social que recebiam a resposta nuclear de um tal classicismo ou de tais visões. Dêste modo, complete-se a afirmação anterior: a constatação Wall Street, no poeta, ou a viagem a Portugal, no publicista, interessa a uma compreensão crítico-histórica, desde o momento em que passa a denunciar um câmbio de perspectiva ou visão do escritor, capaz de importar na formulação do texto ou obra literária que se constituiu a argumentação do escritor para uma clarificação do seu ser envolvido em uma complexidade espaço-temporal que êle procurou explicar. Tentemos, então esclarecer o processo adotado por Lisboa — processo que vem a se fixar na sua íntima compleição histórica e literária — para incidir naquela complexidade em que se percebeu envolvido e participante. O que significará a sua apreensão totalizante. Ou o abarcá-lo sinteticamente. Em primeiro lugar, ressalta a afirmação que fazemos (como um postulado a se desmontar, na medida em que melhor se explique) de que a sua singularidade é, nuclearmente, a de quem foi capaz de denunciar aquêle "clima de falsa euforia" por que passou a Província no último quartel do século XIX. E esta denúncia completa-se estruturalmente, isto é realiza-se em estrutura literária, através de uma visão objetivante ou concretizante da realidade que, por sua vez, chama a si, ou encadeia, ou engendra, uma série coerente de formulações ou posições estilísticas. Desta maneira a sua radical posição liberalista, de oposição e progresso, ganha a sua fisionomia ou configuração estética através de uma organização estilística que, vista sôzinha ou parcialmente, poderia antes indicar uma normalidade oposta a uma primeira asserção de singularidade. E se assim o é, é porque o inserimos em uma perspectiva de geração *normalmente* empenhada em fruir e exaltar as virtudes de um fastígio econômico, desde que se sentia "ateniense" e literalizada por sobre os seus efeitos e riquezas. Ora, na medida em que a sensibilidade e a inteligência eram capazes de possuir com clareza os fundamentos falsamente eufóricos dêste fastígio, descobrindo nos partidos políticos (e uma vez que a existência dêstes era percebida como assente nas eleições, isto é,

Assim sendo, a alegoria — um artifício não necessariamente “artificioso” — implica uma posição que se assume vitalmente, movi-

do por um diálogo que se faz quase impossível nos limites de uma "consciência possível" da realidade. É o que se pode ver em texto de Edwin Honig: "We find the allegorical quality in a twicetold tale written in rethorical, or figurative, language and expressing a vital belief" (6).

O nosso postulado é o seguinte: isto que se pode afirmar como normal, desde Homero a Kafka, em obras de ficção imaginativa, ressalta curiosamente singular, desde que assume toda a sua funcionalidade estrutural em obra histórica, como o "Jornal de Timon". Diz-se mais ainda: toda a sua funcionalidade na incorporação de elementos intimamente presos a esta representação alegórica do mundo como a sátira, a ironia e o humor, revelam um esforço destruidor que fôsse capaz de rachar as intransigências de uma comunicação que não fôsse afirmada por uma visão objetivante e concreta da realidade.

Tendência, assim, em levar uma "vital belief", através de um esquema linguístico clássico (Veríssimo, descritivamente, chegou a dizer de Lisboa que era, no Brasil, "o clássico por excelência") ao ápice de ilimitação daquela "consciência possível" que se via estrangulada em uma aniquilação racional do sistema coronelista-latifundiário alimentado na aparente "riqueza geral da Província, decrepitando os costumes políticos (eleições e partidos) e, por aí, desintegrando ou afastando o homem de sua humanidade.

Por isso, o seu "classicismo" é mais do que um normal afloramento de uma sensibilidade "ateniense" própria à sua geração: é uma resposta linguística, cerrada, concretizadora de uma posição que não podia admitir os influxos vagos da inconsciência ou da tangencial emotividade romântica. Uma resposta, talvez, muito semelhante àquela que Machado de Assis dará, mais tarde, ao contexto histórico-social do Segundo Império.

Daí, possivelmente, se chegamos a dizer aquilo que se nos afigura como caracterizador de uma tal atitude, a sua singularidade na formação do Romantismo Brasileiro e, portanto, a sua inoportunidade no que este tinha de distorção estrangeirada, francesa, alemã ou inglesa, não importa, e daí também a sua intensa atualidade crítico-histórica.

V

Enfim, eis um trecho apenas de seu "Prólogo", bastante esclarecedor desta sua visão objetivante e concreta:

"Quando do passado, lançar a vista sobre o presente, acostumado a ler diatribes apaixonadas e infieis, encontrará pelo menos o interesse da novidade em uma narração exata e imparcial dessas scenas, ora animadas, tumultuosas e pittorescas, ora frias, descoradas e silenciosas como os tumulos, e onde se desdobrarão sucessivamente às suas vistas, o nascimento e organização dos nossos partidos, a sua marcha, a sua queda e dissolução, as exclusões, as depurações, as ligas, as scisões, as lutas do govêrno e da opposição, os jornaes, as circulares, a correspondência privada, os clubes, as procissões, os festins, as chapas, as listas, as urnas, as apurações, a falsificação em todos os seus graus, a calúnia e a injúria, a raiva e a violência, o tumulto e a desordem, as vias de facto, o cacete, o poder, e ainda, se tanto é mister, o ferro e o fogo, rematando tudo pelas escolhas mais vergonhosas e deploráveis, se é que a cousa sofre o nome, e se escolhas se podem chamar o resultado de tantas infamias, do puro acaso, e do capricho.

"E como consequência destas paixões delirantes, destes ódios accesos e travados em peleja formal, a degradação de todos os caracteres, a cobiça desordenada, a avidez de distincções, a ambição de cargos elevados, o furto, o roubo, o stellionato, os assassinatos, as apostasias, as traições, a diffamação erigida em systema, a *miseria real rebuçada por apparatusas ostentações* (o grifo é nosso), o horror ao trabalho e ao estudo, a ignorância, a presumpção.

"Esta é a vida ordinária, (ninguém pame) regular ou normal, como se usa chamar agora; mas para suavisar-lhe a monotonia, e matisa-la, Timon hade achar amplos recursos em todo o gênero de oppressões, nas demissões, nos processos, nos recrutamentos, virão depois as revoltas, as rebeliões, as guerras civis ou, melhor, sociaes, as represões sanguinolentas e inexoráveis, a impiedade, as amnistias" (7).

- (1) — in "Obras de João Francisco Lisboa" — 4 vls. S. Luiz do Maranhão, 1864.
- (2) — Cândido, Antônio — Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos) Livraria Martins Editôra — S. Paulo — 1959 — Vl. 2.º p. 47.
- (3) — Furtado, Celso — Formação Econômica do Brasil — Editôra Fundo de Cultura — Rio de Janeiro — 1961 — p. 109.

- (4) — Goldmann, Lucien — Las Ciencias Humanas y la Filosofía — trad. argentina de Josefina Martínez Alinari — Ediciones Galatea Nueva Visión. Buenos Aires, 1958 — Cap. III, 3.
- (5) — Honig, Edwin — Dark Conceit (The Making of Allegory — Northwestern University Press — U.S.A. — p. 15.
- (6) — idem, id. — idem, id. p. 12.
- (7) — Lisboa, João Francisco — Jornal de Tinon, in Op. cit. vl. 1.º pp. 8-9.

La singularité de João Lisboa (1812-1863) est, essentiellement, d'avoir été capable de dénoncer le "climat de fausse euphorie" dans lequel vivait le Maranhão pendant les vingt-cinq dernières années du siècle passé. Une euphorie provoquée par l'augmentation continue des besoins du marché extérieur, mais fausse, parce que dépendant d'intérêts, aléatoires et incontrôlables, qui ne provoquaient pas de plus grande circulation intérieure des richesses. Dans la mesure où la sensibilité et l'intelligence permettaient de discerner les fondements fausement euphoriques de cette prospérité, J. Lisboa s'efforça de se situer, et de situer toute la communauté, en essayant de la comprendre d'une façon plus concrète et plus réaliste. Et dans la mesure où il se sentait capable de cette appréhension lucide, il eut la force de se métamorphoser en un personnage interpréteur et accusateur: Timon. Timon résulte par conséquent d'une prise de conscience des motifs de la fausse euphorie; comme il révèle, par son caractère allégorique et par la gamme de constantes intimement liées à une représentation alantaise comme la satire, l'ironie et l'humour, introduites ici dans une oeuvre d'intention historique, il révèle donc, un effort destructeur qui

Après avoir analysé la singularité qui résulte de la structure allégorique de cette oeuvre, l'auteur étudie le purisme typique de la langue de J. Lisboa et arrive à la conclusion qu'il serait une réponse linguistique, résultant d'une attitude de rébellion (la même qui l'amena à créer le caractère allégorique de Timon) qui ne pouvait se suffire des influences vagues de l'insconscience ou de l'émotivité romantiques.

Néanmoins cette singularité n'imprègne pas toute l'oeuvre de J. Lisboa. Celle-ci se divise en deux parties. La première, où s'affirme sa singularité ou anormalité (la première partie du livre qui englobe de **Prologue** les élections dans l'**Antiquité**, les **Temps modernes** et dans la **Province** et la seconde (qui comprend les **Notes pour une histoire du Maranhão**, comme la **Vie du P. Antonio Vieira** ou la **Biographie de Odo-rico Mendes**) où, en bon érudit, il ne menace plus la normalité des choses.

En conclusion, la singularité de J. Lisboa se présente en termes d'inopportunité pour son temps ce qui, aujourd'hui, correspond, en un apparent paradoxe, à son intense actualité critique-historique.

The uniqueness of João Lisboa (1812-1863) is, basically, that of someone who has been fully capable of denouncing the "climate" of false exhilaration" which had taken over the State of Maranhão during the last quarter of the nineteenth century. Economic exhilaration due to the constant increase in external market demands, and a truly false one because tied up to alien interests and uncontrollable enterprises which, nevertheless, tended to provoke a somewhat greater money and wealth circulation in the State. In this context João Lisboa commits himself to the task of critically analysing himself and his community in an endeavor to understand them both from a more realistic and concrete standpoint. While placing himself in that position he manages to change himself into an accusing and interpreting character, namely Timon. Timon, therefore, is born of the taking into conscience of that fact, that is, the false exhilaration of nineteenth century Maranhão. Simultaneously with that Timon reveals a destructive effort aimed at the inflexibility of an often hostile community. And this he does through a rather wide spectrum of constants closely related to some allegorical representation, like the satire, the irony and the humor brought

about by a literary production of a historical intention.

Once the uniqueness of this allegorical character of João Lisboa's work is analysed, the Author studies Lisboa's style purity, reaching the conclusion that this puritanism would be a result of a rebellion on his part since he could not cater to the variations and caprices of the so-called romantic emotions.

However this uniqueness does not exhaust Lisboa's work. It is indeed naturally divided into two parts. The first part defines what the Author called his uniqueness and abnormality (while referring to the Prologue and Elections in Ancient Times, as well as to Modern Times and Province). The second part would involve his Appointments for a History of the State of Maranhão, the Life of Father Antonio Vieira and The Biography of Odorico Mendes in which, as a good scholar, he does not try to destroy things.

Summing up, Lisboa's uniqueness is presented in terms of something quite out of time and place for his time, though nowadays it paradoxically corresponds to what one might call present-day historical and critical attitude.

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

Aspectos de uma interpretação das “Memórias Póstumas de Brás Cubas”

O ROMANTISMO BRASILEIRO atingira seu ponto de saturação e começava a repetir-se até o esgotamento, quando Machado de Assis publicou seu primeiro romance (1). Isso implica dizer que foi dentro da atmosfera romântica, e ainda sob a poderosa influência das idéias diretrizes do Romantismo, que o futuro grande escritor anti-romântico iniciou a sua carreira de escritor.

Aquêle seu livro de estréia, pois, não continha muita novidade. Sua visão do mundo, em linhas gerais, é a mesma que se observa nas novelas sentimentais da época, especialmente nas de Macedo e Alencar; sua intriga não apenas obedece aos mesmos esquemas, mas também, se desenvolve sob a mesma motivação e visando ao mesmo desenlace. É verdade que a escolha do ciúme, como tema central, já pode ser interpretada, em si mesma, como tentativa de fuga ao círculo vicioso da temática romântica. O tratamento desse tema, porém, e a escolha e tratamento dos sub-temas que o completam, revelam a marcante influência da novela romântica. Mais de vinte anos depois, com pleno domínio da técnica novelística e com uma visão do mundo nitidamente anti-romântica, Machado de Assis retomaria o mesmo tema para escrever essa obra prima que é o *Dom Casmurro*. Tal evolução tem sido explicada repetidas vezes, já sendo habitual a divisão da obra do escritor em duas fases distintas: a primeira, que vai da estréia até a publicação de *Iaiá Garcia* (1878), e a segunda, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) ao *Memorial de Aires* (1908). O que possa haver

de artificial nessa divisão não invalida a verdade que ela exprime, ou seja, a profunda transformação que, a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, se opera na obra de Machado de Assis. Que essa transformação seja, pelo menos em parte, reflexo da que ocorre na vida do escritor, parece não haver dúvida; o recrudescimento da doença, a crise dos quarenta anos, as reflexões a que lhe forçou o retiro no interior, tudo isso tem sido lembrado para explicar o novo modo de ser machadiano. Lúcia Miguel Pereira, que lhe estudou a vida e a obra para explicar o escritor a partir do homem, diz que “entre *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entre o romancista medíocre e o grande romancista, existiu apenas isso: seis meses de doenças, de outubro de 1878 a março de 1879, três dos quais passados na roça”. (2).

Mas, a crise por que passa Machado de Assis, nessa época, não se reflete diretamente em sua obra, para ela não se transfere como tema a ser trabalhado e desenvolvido. O mais que se pode dizer é que, aliada a outras circunstâncias, essa crise contribuiu para modificar a visão do mundo que até então o escritor expressava em seus contos e romances. Daí porque me pareça mais útil, para a interpretação da sua obra, tentar isolar o tema ou os temas por intermédio dos quais se revela a sua nova visão do mundo, o seu novo modo de ver os homens e as coisas. A atenta leitura dos romances da segunda fase fornece, a esse respeito, resultados bastante curiosos.

Habituou-me essa leitura a penetrar o

mundo machadiano armado sempre de um estado de espírito especial, que eu talvez possa definir como espírito de conflito. Prevenido contra o autor e os seus protagonistas, procuro sempre desconfiar da interpretação que êles oferecem dos homens, dos fatos e das coisas, pois sei que o divertimento preferido dêles é precisamente êsse, de ocultar a verdade mais profunda, a verdade real, sob a verdade aparente e fácil, mas enganadora, dos seus pontos de vista pessoais. Dêsse jôgo de perspectivas múltiplas, aliado a um estilo rico de sugestões e de meios tons, em que a afirmativa e a consequência sempre se desdobram e se propagam a zonas inesperadas, é que Machado de Assis retira substância para a sua grande arte do romance e do conto.

Essa técnica de narrar, de contar histórias, adquire significação e profundidade quando posta a serviço de uma temática como a que nos oferece Machado de Assis, a partir de MPBC, na qual se debatem problemas existenciais do homem em face do mundo moderno. Na verdade, o homem machadiano é uma *posição* universalmente válida, embora situada em lugar e tempo particulares. E nisso reside o segredo de sua permanente atualidade, de seu constante interesse, tal como acontece em tôda grande obra de arte.

Que temática é essa, porém? Que problemas fundamentais são êsses que se encontram na segunda fase da obra machadiana? Creio não estar longe da verdade, ao dizer que a consciência de ser frustrado é o tema nuclear de Machado de Assis, aquêle que informa e orienta a sua temática. Em torno dêle, e de certo modo, como decorrência dêle, é que gravita tôda a problemática que aflige a humanidade machadiana.

Não se trata, como é fácil de perceber, da frustração pura e simples, da frustração como fracasso em si mesmo. Os heróis românticos são seres frustrados; dada a sua permanente atitude de oposição aos sistemas vigentes, no plano social como no familiar, são desajustados do mundo, incompreendidos, e a sua luta consiste em construir subjetivamente outro mundo, superior àquele em que vivem e cuja base repousa em sentimentos e virtudes ideais. Não é êsse, porém, o caso dos

personagens realistas de Machado de Assis. Nêles o tema está enriquecido pela fecunda consciência que cada um adquire de sua frustração; no momento em que toma consciência de ser frustrado é que o homem machadiano se torna um ser único, singular; nesse instante é que êle se define como *posição* em relação aos outros e ao meio em que vive. Não se evade do mundo, não foge à sua situação no mundo nem a considera fatalidade de um destino pessoal, como o herói romântico. Ao contrário situa-se no mundo, adquire plena consciência de sua posição no mundo e das circunstâncias que a determinam, e é em função dessa consciência que passa a reagir em face do mundo e dos semelhantes.

O primeiro dos grandes personagens machadianos a adquirir essa consciência é Brás Cubas. Suas memórias, significativamente escritas do outro mundo, encontram sua razão de ser na consciência que o defunto autor tem de sua frustração. Elas não se limitam a contar a história de seu pessimismo ou de sua amargura, em consequência de um fracasso ou de uma série de fracassos. E o que é mais: elas não foram escritas com o objetivo de mostrar o processo da frustração de Brás Cubas, mas, principalmente, para analisar de que modo e até que ponto Brás Cubas toma consciência de sua frustração e reage diante dela.

Um primeiro e curioso exemplo a ser dado é o do problema da morte, frente ao qual Brás Cubas assume diferente atitude, conforme não tenha ou tenha consciência da sua frustração. Nos verdes anos, quando ainda tinha ilusões, quando ainda pensava que o primeiro amor tivesse o "efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor" (3), quando ainda acreditava poder realizar o futuro que lhe estava a exigir a posição social e familiar, por êsses fogosos dezoito anos Brás Cubas tem medo da morte, embora uma vez a tenha romanticamente desejado: na viagem de destêrro para Lisboa, arranjada para afastá-lo de Marcela, surge-lhe, como atitude tipicamente romântica de amante contrariado, a primeira de uma série de idéias fixas:

A dessa ocasião era dar um mergulho no

oceano, repetindo o doce nome de Marcela (3, p. 81).

Na primeira noite, porém, em que se lhe apresenta o "ensejo propício para morrer" (3, p. 83) preferiu dormir argumentando, não sem ironia, que êsse era "um modo interino de morrer" (3, p. 84). Ao dia seguinte, Marcela já mais distante, e tendo-lhe a musa do capitão varrido do espírito os pensamentos obsedantes, um temporal lhe vem oferecer a morte bem de perto; mas, a realidade próxima e agressiva da tempestade não fêz senão arrefecer a sua tempestade interior, e êle confessa sem reserva:

Eu, que acreditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo (3, p. 84).

E poucos dias depois, ainda nessa viagem, confessará algo mais que o simples medo da morte. Ao falecer a mulher do capitão poeta, diz ter fugido ao espetáculo da morte porque lhe tinha repugnância (3, p. 86).

Repugnância e medo daquilo que representava o fim de tudo, de suas esperanças, de suas ilusões, de seu futuro vitorioso e brilhante, durante a cerimônia fúnebre?

...poucas horas depois, era o cadáver lançado ao mar, com as cerimônias do costume. A tristeza murchara todos os rostos; o do viúvo trazia a expressão de um cabeça rijamente lascado pelo raio. Grande silêncio. A vaga abriu o ventre, acolheu o despójo, fechou-se — uma leve ruga — e a galera foi andando. Eu deixei-me estar alguns minutos à pôpa, com os olhos naquele ponto incerto do mar em que ficava um de nós... (3, ps. 86-87).

Não era a morte daquela mulher tuberculosa que o tocava, que o retinha na pôpa, o olhar perdido no ponto incerto do mar. Era a morte em si mesma, o que tão bem se traduz estilisticamente pelo emprêgo do indefinido um de nós, como sujeito de ficar; mais ainda, era a imagem da morte que êle desejara para si próprio e logo depois recusara: via-a agora, atingir a outra pessoa e muito tempo não foi preciso para considerá-la distante, e mesmo imprecisa, como que perdida "naquele ponto incerto do mar".

Tempos depois, quando plenamente consciente de que a sua existência, enquanto processo social, e mesmo biológico, foi um lôgro, uma frustração, sua atitude será bem

outra. Quando deixar de pensar não apenas que é mentira "que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão" (3, p. 63), mas, sobretudo, que nem o nosso espadim nem a espada de Napoleão têm valor em si próprio aí, então, reagirá de outro modo diante do mesmo espetáculo, ou, mais precisa e mais significativamente, diante de *seu* espetáculo. A partir do momento em que se define essa consciência, nada mais importa ao desencantado Brás Cubas, tudo lhe é indiferente, até mesmo a morte. Confessará que a campa lhe foi outro berço, ou seja, um nascimento para outra vida, já que a dêste mundo lhe fôra frustrada. É com tranqüilo desengano que acrescenta:

E foi assim que cheguei à clausura dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o **undiscovered country** de Hamlet, sem as âncias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde e aborrecido. (3, p. 12).

Tal confissão de Brás Cubas parece-me ser a que melhor expressa o seu estado de espírito, cujas principais características são o desencanto diante da vida e a indiferença em face da morte. Não é por acaso, porém, nem repentinamente, que êsses nôvo Brás Cubas nasce daquele adolescente apaixonado e sedento de vida, ou do bacharel candidato a político e a marido de mulher categorizadora; êle é fruto de longo processo evolutivo, que se revela a pouco e pouco, e lentamente vai deitando raízes parasitas na "flôr da árvore dos Cubas".

É possível, sem maior esforço, acompanhar alguns episódios e faixas dêsse processo, para observar a formação do nôvo Brás Cubas, êsse desencantado para quem a Natureza ou Pandora não quis escolher maior castigo que o de viver (3, p. 32).

O primeiro grande acontecimento de ordem prática, na vida de Brás Cubas, é a obtenção do diploma de bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra. Se é verdade que a sua ida à Europa está diretamente ligada ao fato de querer o pai afastá-lo de uma paixão desatinada, não é menos verdade que, mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou de outra, lá iria êle ter, em busca do título de doutor que lhe substituiria o braço de nobreza (4), que não possuía das pretensões

paternas a esse respeito. Sua origem social e familiar é, tipicamente, a da elite brasileira daquele tempo e mesmo de hoje em dia; afastadas as hipóteses do clero e das forças armadas que lhe prognosticaram os tios quando de seu nascimento, outro caminho não lhe restava senão o título de bacharel e, como era tradicional, de bacharel por Coimbra; por intermédio dele é que se classificará como elite e conseguirá ingresso na vida pública, conforme sonhava seu Pai. Realizaria aquele grande futuro que, como compensação ao elogio fácil, mas envaidecedor, lhe desejou o marujo poeta, e sobre o qual refletiu:

Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo — bispo que fôsse, uma vez que fôsse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior (3, p. 89).

Nem por ter estudado muito mediocrementemente as árduas matérias da Universidade perdeu o grau de bacharel; deram-lhe o título, "com a solenidade do estilo, após os anos da lei" (3, idem). Que sentimento expressa, porém, ao recebê-lo? Ninguém dirá melhor do que ele, nem com tôdas as letras:

No dia em que a Universidade me atestou um pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso (3, p. 90).

Não é o primeiro, nem será o último lôgro que a vida oferecerá a Brás Cubas. O amor de Marcela, que durou "quinze meses e onze contos de réis" (3, p. 74), já lhe abria os olhos e a alma para os corredores subterrâneos dos sentimentos; já lhe inculcava no espírito o veneno corrosivo da incredulidade na afeição humana; e de acôrdo com essa visão desencantada é que o tema do amor será tratado em sua obra.

O diploma de bacharel, porém, é o primeiro grande acontecimento de sua vida, individual e social. É significativo, pois, que ele próprio o interprete como um lôgro; e, se confessa certo orgulho pelo título, é porque a vaidade ainda lhe é mais forte que o desencanto, que só mais tarde virá completamente. É essa vaidade que lhe amolece a resistência à dupla proposta do pai: um lugar de deputado e um casamento. Sua

resistência é fraca e sem convicção; Brás Cubas hesita, dividido em duas metades de si próprio:

Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma espôsa formosa e uma posição política eram bem dignos de aprêço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como um exemplo da fragilidade das cousas, das afeições, da família (3, p. 108).

O pretexto da morte da mãe não conven- ce a ninguém, nem mesmo a ele, que lhe não tinha maior afeição; dela estivera afastado uns oito ou nove anos, e ao vê-la enferma, ou já defunta, trata-a com certa distância e estranha indiferença, de que faz prova a fria escolha dos adjetivos e substantivos de que se utiliza para evocá-la (3, "a pobre senhora", p. 19; "a infeliz padecia...", p. 97, "a sorte da enferma", p. 98, etc.). Ademais, essa morte representa apenas uma oportunidade para novas reflexões sobre o problema do ser e do não ser, uma nova etapa na evolução do seu espírito, a caminho do desencanto e da indiferença totais. É natural, pois, que a vaidade ganhe a partida, após o apêlo do pai para que fuja do que é infimo e obscuro; a retórica paterna não fêz muito esforço para convencê-lo. Facilmente, como um fantoche, deixou-se arrastar pelo mágico da vaidade:

E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada móbida — o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas (3, p. 113).

Por essa época, já não era o mesmo Brás Cubas de dez anos atrás. Segundo sua curiosa teoria, cada estação da vida é uma nova edição, que corrige e aumenta a anterior, sucessivamente, até a edição definitiva, "que o editor dá de graça aos vermes" (3, p. 111). Nessa altura vivia ele a

... quarta edição, revista e emendada, mais ainda inçada de descuidos e barbarismo; feito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante e na encadernação, que era luxuosa (3, p. 136).

Se se tiver em conta que a sua primeira edição não se compunha do nascimento e da primeira infância, mas da fogosa ado-

lescência de paixão por Marcela (3, p. 138), melhor se poderá compreender a sua teoria e, conseqüentemente, a sua evolução espiritual. Quando se apaixonou por Marcela tinha dezessete anos,

... era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias (3, p. 63).

Pouco depois, o espetáculo da morte o conduz à segunda edição, corrigindo, embora pouco, os defeitos da primeira. A sensação de lógro em face do diploma de Coimbra, depois da vida de acadêmico "estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras" (3, p. 90), encaminha Brás Cubas para uma terceira edição; tem ele vinte e dois ou vinte e três anos, e vai viver a grande aventura romântica de jovem recém-formado e incompreendido, em cujo espírito o mal do século fêz alguns arranhões superficiais; na Veneza que ainda rescende aos versos de Byron, mergulha em pleno sonho e revive o pretérito (3, p. 95), como se já pressentisse que seu presente e seu futuro não lhe pudessem trazer nada de novo e de bom. Não nos diz muito de suas andanças pela Europa, de sua vida de romântico itinerante, que assistiu às alvoradas do Romantismo e foi fazer poesia efetiva no regaço da Itália (3, *idem*); o pouco que diz, porém, e mais o capítulo do almocreve, que cortou o fio às suas reflexões, revelam muito de Brás Cubas dessa terceira edição: moço ainda cheio de sonho, sem generosidade e desconfiado dos outros, mas confiante em si mesmo, apesar das lições que a vida já lhe ensinou. Longe dos seus, do meio familiar e social em que foi criado, fora dum contexto afetivo pleno de contradições e feito em grande parte de aparências, Brás Cubas deixa o espírito correr mundo em busca de aventura, de poesia e de sonho. A pouca amargura que carrega, ainda que tendo por base muito de sua personalidade, recebe substância do estado de espírito próprio da sua idade, e, também, da atmosfera romântica, na qual viveu tanto tempo. E ela é que vai despertar os germes do desencanto e do pessimismo que, se os trazia de longe, apenas se revelavam sob a aparência de comodismo e de egoísmo.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, ao reintegrar-se no contexto social e familiar que lhe é próprio, sente que aquela terceira edição, romântica e cheia de sonho, não lhe assenta muito bem.

Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o voo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida (3, p. 97).

A imagem do espírito, a voar na direção da fonte original para beber da água ainda não mesclada do enxurro da vida, parece ser apenas um modo de dizer que, apesar de tudo, ainda lhe resta uma ponta de ilusão sobre a vida futura, a realizar-se de acordo com sua origem e com a educação que recebeu. Através dos desenganos e das decepções, Brás Cubas conservou aquele "desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver" (3, p. 90), que lhe invadiu o espírito quando, "assaz desconsolado" e tendo a impressão de haver sido logrado, recebeu o diploma e deixou a Universidade. A reintegração no meio que lhe é próprio faz com que se reacenda esse desejo, que era uma imposição de sua situação social e familiar. E por isso vai iniciar uma nova fase da vida, a quarta edição. Nessa fase, apesar da morte da mãe, que apenas contribuiu para orientar a sua evolução espiritual sem lhe causar maior transtorno afetivo, nessa fase Brás Cubas aceita a dupla proposta do pai: aceita o noivado e a candidatura a deputado, sabendo que por intermédio do primeiro mais fácil e mais rapidamente alcançaria a segunda (3, p. 134). Fato significativo é que aceite o noivado sem mesmo conhecer a noiva, o que acentua o seu propósito de vencer a qualquer preço, de realizar-se como elite segundo os hábitos e os costumes da sociedade brasileira do tempo do Império. Ao conhecer a noiva, troca com ela um "olhar puro e simplesmente conjugal" (3, p. 135); é certo que, já defunto, traça da Virgília dêsse tempo um retrato "físico e moral" cheio de realismo incredulo e sarcástico:

Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa... Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril e cheia de ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção — devoção, ou talvez medo; creio que medo (3, p. 110).

Talvez êsse já fôsse o seu modo de pensar àquela época; pelo menos o modo de pensar daquela outra metade de Brás Cubas, que só se revelará completamente quando a frustração fôr plena e definitiva. Mas, o que aparece de modo claro e indiscutível, é que Brás Cubas aceita a panegírico do pai à filha do Conselheiro Dutra: Virgília, além de ser o caminho mais rápido para a deputação, era uma “jóia, uma flor, uma estrêla, uma cousa rara” (3, p. 134). Convinha-lhe melhor do que a pobre “flor da moita”, a quem poderia amar algum dia, se ela não fôsse filha bastarda, incapaz, portanto, de categorizá-lo pelo casamento; o fato de ser coxa, ainda que tenha influído em Brás Cubas, não foi senão o pretexto de que se serviu a sua consciência para tranquilizar-se; a borboleta preta que êle atira pela janela não teria outro destino se tivesse nascido azul. O que deseja Brás Cubas é vencer, alcançar o lugar que lhe parece estar reservado e nada o pode afastar dêsse caminho. Entrega-se, pois, ao noivado e à candidatura. E via a ambas as coisas com mais ânsia e sofreguidão do que se lhe poderia supor. É que o encontro com Marcela, envelhecida e bexiguenta, representa o passado que retorna para consolar sua decisão; revê as suas próprias edições anteriores, e pergunta por que motivo fizera tanto desatino; percebe a fragilidade das coisas e dos sentimentos, e por isso pensa que é inútil sacrificar-se: mesmo a beleza da Marcela de 1822 não valia uma terça parte dos sacrifícios que fizera, (3, p. 138). O interrogatório a que lhe submete o passado — um rosto cortado de saudades e bexiga — é incisivo duro e frio, impiedoso; mas êle não hesita em lhe aceitar as lições. Ao deixar a antiga amante, o espírito travado de impressões opostas, sente que o coração batia um pouco, mas, “era uma espécie de dobre de finados (3, p. 142):

Não há, às vêzes, um certo vento morno, não forte nem áspero, mas abafadiço, que nos não leva o chapéu da cabeça, nem rodoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser pior do que se fizesse uma e outra cousa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos? Pois eu tinha êsse vento comigo; e, certo de que êle me soprara por achar-me naquela espécie de garganta entre o passado e o presente, almejava por sair à planície do futuro (3, p. 143).

O vento morno e abafadiço que Brás Cubas traz consigo, quando vai ter com a noiva, é a ponta de consciência que lhe começa a morder, depois do encontro com Marcela. O retrospecto, a que então foi obrigado, não lhe deixa dúvida quanto à escolha do caminho a seguir; nem o passado, que vivera sob o signo do sentimento e do capricho, nem o presente, que seu pai classificara de “inútil, obscuro e triste” (3, p. 113). O futuro é o único caminho que lhe resta.

Mas, que significa para Brás Cubas o futuro? E que lhe reserva êsse futuro a que êle tanto almeja, ou talvez finja almejar?

Para Brás Cubas, a planície do futuro é a realização dos projetos paternos a seu respeito, que podem ser resumidos numa carreira pública cheia de êxito e de glória. Essa ambição fascinará seu espírito, a partir dêsse momento. O primeiro passo para realizá-la é o casamento de conveniência com a filha do homem cujo prestígio político mais rapidamente o conduziria ao Parlamento, e daí, talvez, ao Ministério.

Sem maior motivo aparente, porém, Brás Cubas perde a noiva que lhe fôra escolhida e que o aceitara; perde-a para um homem do qual êle próprio diz com certa melancolia, mas, sem inveja:

... um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucos semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano (3, p. 147).

Na seqüência da frustração de Brás Cubas, êsse acontecimento é dos mais decisivos. Embora não amasse Virgília, o fato de ser preterido, substituído por outro que lhe era em nada superior e cuja única vantagem consistia em ser apoiado por grandes influências políticas, faz com que Brás Cubas adquira plena consciência de sua inca-

pacidade de realizar-se. Mais precisamente de sua incapacidade de realizar-se como elite, segundo o critério do meio em que vive; se, como lhe ensinava o pai, os homens valem por diferentes modos, e o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens (3, p. 113), Brás Cubas já não guarda as ilusões que ainda há pouco lhe embebedavam o espírito; sabe que nunca mais valerá nada pela opinião dos outros e, por atitude que esconde muito de verdade, na sua própria opinião já não valerá grande coisa:

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera (3, p. 148).

A ironia consigo próprio, característica dos grandes personagens machadianos, é um curioso processo de insinuar a verdade sem afirmá-la, um modo de não mentir sem dizer a verdade essencial e necessária à interpretação dos acontecimentos. Sentir-se pavão (5), por exemplo, em relação à águia, não é somente sentir-se incapaz de ser águia, num contexto em que isso é condição imprescindível para o êxito e para a glória; é também, e fundamentalmente, sentir-se inautêntico e feito de aparências, sentir-se pura e simplesmente incapaz. E essa tomada de consciência de Brás Cubas, de referência a uma condição que ele antes apenas suspeitava, modifica a sua posição no mundo e em face dos homens e do mundo.

O despeito que confessa — “despeitozinho agudo como ponta de alfinete” (3, p. 149) — é epidérmico, bem menor que o desencanto, que é mais profundo e definitivo; logo desaparece o despeito e o que lhe fica, na verdade, é esse desencanto amargo, que lhe exacerba o egoísmo e a falta de generosidade. Morto o pai, que não suportou a derrota do filho, entra em disputa com a irmã e o cunhado; nada quer ceder e não cede na repartição da herança, que era “um pão bem grande para ser repartido por todos” (3, p. 155). Brás Cubas, pouco importa o vulto do quinhão; o que conta é a sua ambição insatisfeita. Antes era simplesmente a sua ambição, inadjetivada, sem propósito premeditado de nada subtrair a ninguém, conten-

tando-se em guardar o que é seu e só reparti-lo em casos extremos. Certo que essa ambição não era em nada generosa, e o pobre almocreve, que positivamente lhe salvara a vida, lá ficou na estrada a sorrir com os vinténs de cobre que lhe deu Brás Cubas, em lugar das cinco moedas de ouro do primeiro e único impulso generoso (3, cap. XXI). De agora por diante, a sua ambição insatisfeita — “e Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos” (3, p. 259) — já não perderá Brás Cubas nenhuma oportunidade nem poupará a ninguém, para vingar-se da partida que lhe foi pregada. Na solidão de seu desencanto, fabricará os venenos de sua vingança. Note-se: sua solidão não é do homem romântico, que vai sonhar no êrmo a vida que o mundo lhe recusa, ou embalar a sua melancolia na placidez dos bosques e dos campos, ou entregar ao grande mar, como um dia pretendeu Brás Cubas, os seus desenganos e a sua contrariedade. É bem outra a sua solidão; ela mesma é já uma vingança, que ele confessa com ênfase, quase eufórico:

Multidão, cujo amor cobicei até à morte, era assim que eu me vingava às vészes de ti; deixava borborinhar em volta do meu corpo a gente humana, sem a ouvir, como o Prometeu de Ésquilo fazia aos seus verdugos. Ah! tu cuidavas encadear-me ao rochedo da tua frivolidade, da tua indiferença, ou da tua agitação? Frágeis cadeias, amiga minha; eu rompia-as de um gesto de gulliver. Vulgar cousa é ir considerar no êrmo. O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente. O mais que podem dizer, quando ele torna a si, — isto é, quando torna aos outros, — é que baixa do mundo da lua; mas o mundo da lua, esse desvão luminoso e recatado do cérebro, que outra cousa é senão a afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual? Vive Deus! eis um bom fecho de capítulo (3, p. 288).

É verdade que, depois do noivado fracassado, viveu muito consigo mesmo, durante algum tempo:

Vivi meio recluso, indo de longe em longe a algum baile, ou teatro, ou palestra, mas a maior parte do tempo passei-a comigo mesmo. Vivía; deixava-se ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo. Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta (3, ps. 156-7).

Essa reclusão é a oportunidade que Brás Cubas reserva para concertar idéias e planos; nela é que constrói, contra a teoria do amor, tôda uma teoria da vingança — a teoria da ponta do nariz (3, cap. XLIX) — que logo será completo pela famosa lei da equivalência das janelas (3, cap. LI), já antes enunciada com outra fórmula a propósito de botas (3, cap. XXXVI). É que Brás Cubas, superiormente inteligente, não se contenta com o exercício prático da sua vingança e do seu "cinismo"; para ainda mais e melhor caracterizar o sentido da sua atitude, elabora leis e teorias que a expliquem e justifiquem. E essa elaboração já é, em si mesma, não apenas a redução do universo à ponta de seu nariz, mas, também, uma janela aberta a ventilar sua consciência.

Seu comportamento em relação ao primo de Virgília, pobre coitado que não pedia mais que uma palavra de aprêço aos versos que produzia, é típica de sua atitude vingadora; frio, intencional e premeditado, primeiramente goza ao ver a angústia daquele a quem, sem nenhuma convicção e apenas para ridicularizar, classifica de rival:

Pobre Luís Dutra! Apenas publicava alguma cousa, corria a minha casa, e entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção, e eu falava-lhe de mil cousas diferentes, — do último baile do Catete, da discussão das câmaras, de berlinhas e cavalos, — de tudo, menos dos seus versos ou prosas. Ele respondia-me, a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dêle, abria um livro, perguntava-me se tinha algum trabalho nôvo, e eu dizia-lhe que sim ou que não, mas torcia a rédea para o outro lado, e lá ia ele atrás de mim, até que empacava de todo e saía triste. Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isto a olhar para a ponta do nariz... (3, p. 159).

Depois, quando modificadas as condições de um e de outro, a vingança de Brás Cubas se exercerá em sentido inverso. Tendo de desarmar aqueles que por acaso suspeitavam de suas relações amorosas com Virgília, ao pobre Luís Dutra elogia sem convicção e ainda com o mesmo propósito de ridicularizar:

Havia ainda o primo de Virgília, o Luís Dutra, que eu agora desarmava à força de lhe falar nos versos e prosas, e de o apresentar aos conhecidos. Quando êstes, ligando

o nome à pessoa, se mostravam contentes da apresentação, não há dúvida que Luís Dutra exultava de felicidade; mas eu curava-me da felicidade com a esperança de que êle nos não denunciasse nunca (3, p. 208).

Mais cínica, porém, é a vingança contra Virgília. Tão cínica e tão perigosa por isso que realizada sem as aparências de vingança, que acaba de conduzir o próprio Brás Cubas à destruição, auto-envenenado no delírio de sua desforra.

Embora não pretendamos examinar aqui o problema das relações entre Brás Cubas e Virgília, lembremos apenas o modo pelo qual Brás Cubas confessa a vingança contra aquela que não foi sua esposa por questões de conveniência, porém que se tornou sua amante sem jamais suspeitar que o antigo noivo seria capaz de atraí-la para satisfazer a vaidade ferida e vingar-se do casamento desfeito:

Uniu-nos êsse beijo único, — breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dôr, de aflições que desabrochavam em alegria — uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, — vida de agitações, de cóleras de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engulia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo (3, ps. 173-4).

Frustrado, mas perfeitamente consciente da sua frustração, é dêsse modo que o desencantado Brás Cubas reage diante de tudo e de todos, sem poupar nem mesmo aquela que lhe foi a única amizade e companhia durante tôda a vida: com uma superioridade fabricada e sempre disposto a destilar os venenos corrosivos da sua vingança contra quem quer que seja. Inclusive contra êle próprio, quando, pelo artifício da morte, pretende sugerir o processo da sua frustração. Bastante exemplificativo, no particular, é o último capítulo as MPBC, expressivamente intitulado "Das negativas". Não tendo conseguido ser nada daquilo que deveria e poderia ter sido, não tendo nem mesmo sido obrigado a comprar o pão com o suor do próprio rosto, vinga-se de tudo isso com a última das negativas.

... a derradeira negativa dêste capítulo de negativa: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado da nossa miséria (3, p. 407).

Definitiva mas conscientemente frustrado, Brás Cubas é o primeiro dos grandes personagens de Machado de Assis a viver êsse drama. E a partir dêle todo o mundo machadiano é trabalhado por êsse drama, no qual nos inclinamos a ver o drama de grande parte das elites brasileiras em meados do século XIX.

NOTAS

1 — Ressurreição, 1872.

2 — Lúcia Miguel Pereira — Machado de As-

sís (Estudo Índice é geográfico) 4.^a ed. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1949, p. 126.

3 — Machado de Assis — **Memórias póstumas de Brás Cubas**, Rio Jackson Editores, 1950, pgs. 67-68.

4 — Sérgio Buarque de Holanda — **Raízes do Brasil**.

5 — Seria bom que o estudante procurasse estudar êsse problema em MA, a nosso ver intimamente relacionado com o da formação da elite brasileira.

RÉSUMÉ

Tout en acceptant le classement traditionnel des romans de Machado de Assis l'auteur cherche la fixation des bases pour une étude concrète de Machado, à partir d'une interprétation thématique qui puisse conduire l'interprète aux rapports essentiels du romancier avec le moment brésilien qu'il a vécu. D'où sa singularité par rapport au romantisme brésilien à l'époque duquel il a publié son premier roman. L'auteur fonde cette étude dans l'éclaircissement de ce qui semble être le thème central de Machado de Assis: la conscience d'être frustré. Ce thème s'affirme dès le premier ouvrage de sa phase de maturation créatrice, selon le classement traditionnel de ses romans: **Memórias póstumas a Brás Cubas**. Il ne s'agit pas, il est facile voir, de la frustration pure et simple, de la frustration comme un échec en soi. Les héros romantiques sont des êtres frustrés, étant donnée leur permanente attitude d'opposition aux systèmes en vigueur. Soit sur le plan social, soit sur le plan familial, ils sont des désajustés du monde, des incompris, leur lutte consistant dans la construction subjective d'un autre monde, supérieur à celui où ils vivent et dont le fondement sont des sentiments et des vertus idéales. Ce n'est pas cependant le cas des personnages réalistes de Machado de Assis. Chez ceux-ci le thème est enrichi par la conscience féconde que chacun acquiert de sa frustration. Au moment où il prend conscience d'être frustré l'homme machadien devient un être unique, singulier. À ce moment-là il se définit comme position par rap-

port aux autres et au milieu où il vit. Il ne s'évade pas du monde, il ne fuit pas de sa situation dans le monde, il n'envisage pas cette situation comme la fatalité d'un destin personnel, comme le héros romantique. Par contre il se situe dans le monde, il acquiert une conscience pleine de sa position dans le monde et des circonstances qui la déterminent et commence à réagir devant le monde et devant ses semblables en fonction de cette conscience. Le premier des grands personnages machadiens qui acquiert cette conscience est Brás Cubas. Ses mémoires, écrites dans l'au-delà et pour cause, trouvent son explication dans la conscience que feu l'auteur a de sa frustration. Ses mémoires ne se bornent pas à raconter l'histoire de son pessimisme ou de son amertume, à cause d'un échec ou d'une série d'échecs. Elles n'ont pas été écrites ayant pour but de montrer le processus de frustration de Brás Cubas, mais surtout afin d'analyser de quelle façon et jusqu'à quel point Brás Cubas prend conscience de sa frustration et réagit devant elle. Ainsi les problèmes de la mort, de l'amour, ou celui de la réalisation professionnelle son traités de différentes façons (soit au point de vue style, soit au point de vue position) dans la mesure où ils sont ou ne sont pas conscients. L'ironie, la causticité, la vengeance, le mépris, sont d'autres procédés de Machado, de son personnage Brás Cubas, affrontant le drame d'un être conscient de sa frustration. Dans ce drame l'auteur de l'article est enclin à voir le drame de la plupart des élites brésiliennes à la moitié du XIX siècle.

SUMMARY

Taking for granted the traditional classification of Machado de Assis novels, the Author tries to outline what he calls a concrete study of Machado de Assis from the standpoint of an interpretation of the writer's ties with his historical moment and therefrom to fully characterize him as a unique event in the framework

of Brazilian Novel. Thus, this study centers around what the Author believes to be Machado de Assis's nuclear theme: the consciousness of being frustrated. A theme that establishes itself even from the outset when the great Brazilian writer would be through his ripening creative period, with his **Memórias Pestu-**

mas de Brás Cubas". As it is easy to see it is not the case here of frustration pure and simple, as in sheer failure. Romantic heroes are frustrated beings in virtue of their constant and incurable attitude of frank opposition to established systems, be them social or familiar systems. They are therefore ill understood and cannot help but being eternally marginal people as far as the world is concerned. So, they always try to build up some other world, on a purely subjective basis, hoping that their new world will be far superior to that in which they have to live and whose bases are set upon ideal sentiments and virtues. This is not the case, however with Machado de Assis's realistic characters. Here, the theme is considerably enriched by the fact that these people are fully conscious of their own frustration. And it is precisely in the measure at which a Machado de Assis's character is conscious of his frustration that he becomes a very unique and singular being. A human being, for that matter, right at the moment when he defines his position with respect to other men and to his environs. He does not shy away from the world neither does he try to ignore his true position in society while considering fatality to be the end point of a person's life, as romantic characters usually do. On the contrary, he places himself rightly in the midst of his world, admits the fact that there can be little hope for his changing his

position in it and therefrom it will be as a function of his consciousness toward those facts that he will react to the world and his fellow-men. Brás Cubas is the first of Machado de Assis's characters to acquire that consciousness. His memoirs, curiously written from the world beyond, find its reason for being in the dead's consciousness of his own frustration. They do not confine themselves to telling the story of his pessimism and burned up condition as a consequence of his many failures in life. And what is more: they were not written with a view to showing the process of frustration of Brás Cubas, but rather in order to analyse in what manner and up to what measure Brás Cubas is conscious of his frustration and thus reacts before them. So, problems like death, love or professional accomplishment all receive a different treatment, whether as regards style or merely a way of seeing things, and this side by side with the degree to which Brás Cubas (and any other character for that matter) is both conscious of them and of his own frustration. Irony, bitterness, vengeance are only a few of many other behaviors one may find in Machado de Assis, in Brás Cubas as facing up to the tragedy of a being who is fully aware of his own frustrations. Tragedy that the Author of this paper seems to tend to view as the tragedy of great sectors of Brazilian élites in the nineteenth century.

ESTUDOS E RESENHAS

POUR UNE POÉSIE BRÉSILIENNE REVOLUTIONNAIRE ?

LES DEUX COMMUNICATIONS de C. Ricardo et de D. Pignatari, présentées au 2e Congrès de critique littéraire d'Assis (1), le dialogue entre le groupe concrétiste de São Paulo et le groupe de Minas Gerais (2) sont, pour un critique européen, du plus grand intérêt. Ces textes montrent que la poésie brésilienne n'est plus seulement l'écho, ample et profond de positions européennes, mais qu'elle devient capable d'une "évolution critique de ses propres formes littéraires" (F. Lucas). Elle ne correspond plus à une industrie légère qui satisfait aux besoins de consommation, mais "à une industrie lourde, de base qui prépare les structures d'une nouvelle société" (1, p. 2). A l'image de toute la société actuelle, la poésie brésilienne cherche à dépasser ses positions antérieures de réactions, parfois infantiles, impressionnistes ou expressionnistes — si patentes dans le mouvement moderniste de 22 pour une attitude positive de construction, basée sur la recherche audacieuse, et animée par l'invention créatrice (2, p. 126). Ce sursaut créateur n'ignore cependant point l'apport extérieur. Il n'a plus besoin d'affirmer son originalité dans l'isolement. Comme Blaise Cendrars servit le modernisme de 22 en représentant à São Paulo l'élite européenne du futurisme et du dadaïsme, ainsi la présence de J-P. Sartre au cours du le Congrès de critique littéraire du Recife, le passage de M. Bense ou l'étude approfondie des oeuvres de E. Pound ou de S. Langer ouvrirent un dialogue avec les recherches les plus authentiques du monde occidental. Néanmoins, la seule énumération de ces quatre noms montre déjà les risques d'une

confusion idéologique ou les excès d'une partialité théorique. Ne serait-il pas nécessaire que l'axe Belo Horizonte-São Paulo atteignît aussi le Nordeste? Pourquoi, dans les six pages de références bibliographiques incluses dans "Tendência" recensant les articles qui discutèrent ces positions, n'y a-t-il qu'une seule référence du Nordeste? Ou encore, n'est-il pas regrettable que les recherches d'un E. Staiger, d'un T. W. Adorno, d'un M. Butor (Répertoire) ou d'un R. Barthes soient systématiquement omises? Pour quelles raisons réduire l'esthétique marxiste, si révolutionnaire aujourd'hui en France et en Allemagne, à l'oeuvre médiocre d'un L. Lefebvre ou à une unique traduction de G. Lukàcs?

Alors que les intellectuels européens sont surtout préoccupés par la théorie et la définition du roman, à propos du soi-disant "Nouveau Roman français" ou par les nouvelles formes dramatiques du "Théâtre de l'absurde" d'un Ionesco ou du "Théâtre épique" d'un B. Brecht, c'est la poésie qui est à l'avant garde de la littérature brésilienne et au centre des préoccupations critiques. Peut-être s'agit-il des dernières conséquences de l'atavisme luse — la poésie portugaise ayant toujours dépassé en qualité sa prose—. Plus sérieusement, c'est que la poésie est liée intimement au problème du langage. Comme l'avait bien vu Mário de Andrade, c'est en parlant que le Brésilien se distingue profondément du Portugais et non tant en écrivant. C'est au niveau de sa "quasi-corporéité" linguistique, dans le geste verbal qu'il pourra se définir dans son existence profonde. Or, si comme le propose F. Lucas: "littérature

est le domaine artistique qui se traduit à travers le mot" (2, p. 148), c'est dans la poésie que s'incarne le rapport entre le mot et la parole. Si l'oeuvre de J. Guimarães Rosa "Grande Sertão: Veredas" est si souvent citée, n'est-ce justement pas parce qu'il y a créé une prose poétique, où une voix parle dans une langue à fois archaïque et néologique prouvant que l'antinomie de la "parole" et de la "langue" peut être supprimée dans la création d'un style radicalement nouveau?

Sur ce point, les recherches concrétistes sont ambiguës. Dans le désir de D. Pignatari de valoriser "le poème-objet" et la vision contre la parole, dans sa visée d'une poésie dure comme la matière, n'y a-t-il pas le risque d'une "réification" de la littérature? Pour échapper à l'aliénation, ne tombe-t-il pas dans la "réification" au point de proposer, théoriquement au moins, un art qui sort des limites de la littérature, un art hybride qui par "l'idéogramme" tente l'impossible synthèse du mot et du signe. Bref en créant une nouvelle forme de la vieille tentation occidentale d'un art total.

Peut-être ces excès théoriques proviennent-ils d'un respect exagéré du pouvoir de la science moderne. Lorsque D. Pignatari prétend que "le principal problème esthétique est le rapport de la science et de l'art"

(1, p. 53); lorsqu'il insiste sur l'attitude scientifique d'un J. Cabral de Melo Neto (1, p. 62 ss) — ce qui est d'ailleurs une erreur de lecture —; lorsqu'il note enfin les rapports intimes des recherches de la cybernétique et de la nouvelle prosodie, que fait-il sinon de pousser le poésie dans l'impasse des théories de l'information, dernier avatar du positivisme? C'est pourquoi, quand il s'agit de descendre des vérités esthétiques au niveau de la création quotidienne, les concrétistes éprouvent une grande difficulté à inclure dans l'oeuvre créée toutes les virtualités théoriques. Rien de plus abondant que les commentaires du créateur, rien de moins significatif que l'oeuvre elle-même. N'y a-t-il pas une rupture entre la forme excessivement serrée du poème et l'hypertrophie du commentaire qui conduirait, selon C. Ricardo, à une nouvelle manifestation du Parnasse?

Ces brèves notes sont moins des critiques que des questions qui me semblent démontrer l'intérêt considérable que cette nouvelle orientation de la poésie brésilienne aura pour nous, Européens, incapables de sortir de notre "crise de la poésie".

1. Invenção, número 1, primeiro ano, São Paulo, 1962.
2. Tendência 4, Belo Horizonte, 1962.

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA

TEORIA LITERÁRIA, CRÍTICA E HISTÓRIA

ESTE ENSAIO DE RENÉ WELLEK ("Literary Theory, Criticism and History" — A reprint of *English Studies Today — Second Series* — Francke Verlag, Bern, 1961) é, antes de mais nada, uma tentativa de fazer abrir os limites das afirmações de um "new critic", enfiadas em um esquema teórico possivelmente muito rígido, assentadas em sua conhecida "Theory of Literature", escrita com Austin Warren. Ou, ainda melhor: é como que uma reabertura da questão, pois aquela sua obra, em edições posteriores à de 1949, passou a conter, no IV e último capítulo, um parágrafo de "Literary History", em que o "new critic" fazia, claramente, concessões à uma perspectiva histórica no estudo da Literatura.

Concessões, entretanto, que não vieram, ou não chegaram, a concretizar um sistema teórico de Literatura, uma vez que não impregnaram o corpo de postulados, configurado nos capítulos anteriores. Inevitavelmente, era visível a dicotomia entre métodos intrínsecos e extrínsecos na elucidação da obra literária. Assim é que os capítulos III e IV da "Theory of Literature" intitulam-se, respectivamente, "A aproximação extrínseca ao estudo da Literatura" e "O estudo intrínseco da Literatura".

Além de não podermos entender a omissão de alguns problemas essenciais dentro do que o autor chamou de "estudo intrínseco da Literatura" — como, por exemplo, o sentido da alegoria na arte literária, que teve em Edwin Honig o seu primeiro grande intérprete, na moderna crítica de língua inglesa, em "Dark Conceit" (The Making of Allegory) — pareceu-nos sempre insuficiente e mutiladora, ou parcial, a abordagem assim

teórica, incrustada em uma rigorosa posição de "close reading" que, desde os anos quarenta, vem sendo a afirmação crucial dos "new critics".

E, neste ensaio, Wellek procura, de maneira mais convincente de que na "Theory of Literature", chamar a atenção para o que, naquela obra, quiz ele transmitir de modo especial (a fim de neutralizar os efeitos parciais dos demais capítulos, está claro): "uma colaboração entre as três disciplinas do estudo literário", isto é, Teoria, Crítica e História.

Partindo da afirmação de que, em certo sentido, o debate em torno das três disciplinas, ou "main branches of literary study", tem sido puramente verbal, exemplifica chamando a atenção para a preferência, em língua inglesa, da expressão "literary theory", no lugar de uma tradução literal da expressão alemã "Literaturwissenschaft" pois a palavra "science" tem uma acepção comprometida com as ciências naturais. Assim também, se deve preferir "literary theory" à "poetics" pois, no inglês, esta última palavra não encerra as dimensões da alemã "Dichtung", antes referindo-se ao verso, unicamente.

Em seguida, afirma a especificidade do trabalho crítico, deslindando-o de uma possível mistificação, desde que inferiorizado diante do trabalho artístico. Anglo-saxonicamente (e David Daiches é outro excelente exemplo desta tendência) arraigada à idéia de uma caracterização da Literatura através do seu caráter imaginativo ou ficcional, afirma: "I do not believe that the critic is an artist or that criticism is an art (...). Its aim is intellectual cognition. It does not create

a fictional imaginative world such as the world of music or poetry: criticism is conceptual knowledge about literature, at literary theory" (p. 55).

Neste sentido, refere a "Polemical Introduction", escrita por Northrop Frye, em sua obra "Anatomy of Criticism", — "a work of literary theory which has been praised as the greatest book of criticism since Matthew Arnold", diz Wellek —, especialmente no que diz respeito à afirmação de Frye de que "criticism is a structure of thought and knowledge existing in its own right". Plenamente de acordo com esta primeira asserção, não pode Wellek aceitar a redução lógica do pensamento de Northrop Frye, desde que este erige a Teoria Literária como única forma possível para um pensamento acerca da Literatura, afastando a "crítica do gosto" de um Sainte-Beuve ou de um Eliot por desprezar qualquer modo de crítica que — para o mesmo Frye — viria a radicar antes em uma exigência de público do que na elaboração interior de uma visão estrutural da obra literária. Do ponto-de-vista de René Wellek, a posição de Northrop Frye seria ir além do primitivo "close reading" do "New Criticism": mas um ultrapassar *apenas teoricamente* que levaria, evidentemente, a uma interna contradição do trabalho crítico, na medida em que este desatenda às obras concretas que informam a Teoria Literária e que, por sua vez, são clarificadas por ela. Deste modo, não pode estar de acordo com a afirmação de que "as the history of taste has no organic connection with criticism, it can be easily separated". Invocando a sua experiência pessoal de historiador da Crítica Literária ("A History of Modern Criticism"), Wellek insiste no postulado de que as teorias literárias se suportam sobre obras concretas, lembrando que "the literary opinions, rankings and judgments of a critic are buttressed, confirmed, developed by his theories, and the theories are drawn from, supported, illustrated, made concrete and plausible by works of art" (p. 56).

Por outro lado, anota que, na década de 40, no clímax portanto das posições assumidas pelo New Criticism, a "historical scholarship" esteve na defensiva e chega a confessar que a sua — e de Warren — "Theory of Literature"

era um ataque dirigido contra os excessos de formadores a que havia levado a aplicação indiscriminada e parcial dos "métodos extrínsecos". Entretanto — observa — agora a situação inverteu-se e a Crítica e a Teoria Literária encontram-se "doubted and rejected" (p. 56), enquanto ganha corpo, ou se conforma, uma nova ordem de historicismo, empenhado em "absorb all literary study into history" (p. 56). Ao mesmo tempo, então, que faz a defesa de um "new critic" como Cleanth Brooks que, partindo do "close reading", chegou à compreensão de que "words have their history; genres and devices descend from a tradition; poems often refer to contemporary realities" (p. 57), não pode aceitar nem o historicismo retórico de Miss Rosemond Tuve, em sua interpretação de Milton, nem o relativismo histórico do grupo que, partindo de Dilthey, Windelband, Rickert, Max Weber, Troeltsch, Meineck e Croce, intenta a instauração de um novo historicismo literário, como sugere o título do ensaio de Roy Harvey Pearce: "Historicism Once More". Lembrando a tendência relativista que se afirma a partir de uma "sociologia do conhecimento" (elaborada, em especial, por Karl Mannheim em "Ideologie und Utopie"), Wellek procura deixar bem claro que "literary study differs from historical study in having to deal not with documents but with monuments" (p. 61). Como isto quer o autor significar — se bem o entendemos — que o objeto do estudo literário, a obra, está diretamente referida ao estudante, sendo "not only value-impregnated, but (...) a structure of values" (p. 62). Assim sendo, seria tão desastrosa a aceitação de um "extreme relativism" — que Wellek constata mesmo em Erich Auerbach —, quanto a de um absolutismo nos moldes da "old vicious maxim": De gustibus non est disputandum.

Conduzido até aí por uma extrema clareza, René Wellek parece evitar uma resposta, ou conclusão, definitiva ao problema principal de sua posição diante da Literatura, quando deixa vaga a afirmação de que "the only truthful and right thing to do is to make this judgment as objective as possible, to do what every scientist and scholar does: to isolate

his object, in our case, the literary work of art, to contemplate it intently, to analyse, to interpret and finally to evaluate it by criteria derived from, verified by, buttressed by, as wide a knowledge, as close an observation, as keen a sensibility, as honest a judgment as we can command" (p. 63).

Ou mesmo quando encerra o seu ensaio com uma tirada melancolicamente retórica, inconsistente e sentimentalizante: "Ultimately, literature, like the plastic arts, like Malraux's voices of silence, is a chorus of voices — articulate throughout the ages — which asserts man's defiance of time and destiny, his victory over impermanence, relativity and history" (p. 65).

Dêste ensaio, atrás sintetizado, vamos inferir o que segue:

a) o ensaio crítico e histórico, assentado, sem dúvida, sobre uma base teórica, deve corresponder, contudo, a uma realidade objetiva que se concretiza do ponto-de-vista do investigador, enquanto participante de uma "história" e que, por isso, qualquer tentativa de parcializar a sua apreensão de seus símbolos artísticos, que é o nosso caso, incide também em uma sua desumanização porque o isola de um vitalizante contexto histórico-social e cultural;

b) neste sentido, a tentativa de elucidação de Wellek é — assim, pelo menos, me parece — estrangulada interiormente porque a sua perspectiva é antes a de uma "literatura comparada" (que se confirma pelo último trecho do livro já transcrito) que, vencendo as

fronteiras linguísticas, possa permitir o "museu imaginário" de Malraux (p. 65). Esta sua teorização não é gratuita, mas vem responder à sua situação de crítico norte-americano, vale dizer, de crítico em um país onde, somente depois da Segunda Guerra Mundial, os "filósofos literários" existencialistas assumiram uma atualidade (leia-se, para o caso, o ensaio de Henry Aiken: "The Fate of Philosophy in the Twentieth Century" in "The Kenyon Review" — Spring 1962 — vol. XXIV N.º 2). Pois, de outro modo, não se explicaria o desconhecimento de uma posição que, sendo contrária a uma compreensão da obra literária como simples documento, envolve a posição do investigador como intérprete situação de uma comunidade. Assim sendo, o interesse pela História Literária poderia ser entendido como aquela "experiência concreta pelo passado", a que se refere Lucien Goldmann, em "Les Sciences Humaines et la Philosophie";

c) finalmente, a abertura fenomenológica da obra literária possibilita a sua apreensão, quer crítica, quer histórica, desde que se a passe a ver como um "objeto significante", para usar da terminologia de Antônio José Saraiva, em tese ao II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. Dêste modo, o que me parece básico afirmar, é que o pensamento de Wellek se inibe na medida em que — aceitando o convencionalismo da literatura imaginativa e reduzindo a sua análise à uma dimensão de "literatura comparada" — responde às pressões de um pensamento crítico tradicionalmente aferrado em ser ou ultrapassar o "close reading" mas não em desprezá-lo, ao erguer uma nova Teoria da Literatura.

LUIZ COSTA LIMA

UM NÔVO D. CASMURRO ?

TERIA CAPITU REALMENTE traído Bentinho ou Machado seria mais sinuoso e ocultador do que supuséramos?

Este é o dilema em que nos põe a obra da professora da Universidade da Califórnia, (Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. 1.^a edição. California University Press, 1960, *Perspectives in Criticism*, vol. 6). Para a investigadora norte-americana, ao contrário do que fôra até hoje dito, Capitu é inocente. A sua culpa criara-a o ciúme de Bentinho, a quem depois coube, como doublé de hábil advogado e escritor de memórias, forjar para o leitor o seu processo de adúltera.

A professora Caldwell conhece a bibliografia machadiana, porém não se espanta de navegar de frente contra a corrente. É que ela encontrara uma falha inicial nos prévios intérpretes de D. Casmurro, que lhe parecera substancial para a distorção do sentido do livro: a falta de reflexão sobre o processo que Machado adotara para a sua feitura, como que abdicando ou repartindo o seu direito de escritor com um dos implicados e quase único sobrevivente da história narrada: Bentinho. Desta maneira, a verdade passa pelo crivo da subjetividade do personagem e sofre as distorções provocadas pelos seus sentimentos e casmurrices.

Sente bem Caldwell a importância da observação e da implícita lacuna. Desta maneira é que se criou a questão da inocência ou culpabilidade de Capitu. A autora está convicta da distorção da verdade habilmente preparada pelo advogado Santiago de Albuquerque (Bentinho) com a cumplicidade do velho Machado e, através de dúzias de páginas, procura demonstrar a sua

certeza, usando de uma perspicácia só não mais louvável pela interferência de um gosto quase detetivesco.

Arrolemos as peças principais de sua argumentação.

Começa a autora por notar a constante preocupação de Machado com o tema do ciúme. A profa. Caldwell empreende rigoroso levantamento e apresenta dados conclusivos:

O ciúme nunca deixou de fascinar Machado de Assis. Através de suas obras, em artigos como na ficção, várias vezes ele fez uma pausa para enterrar vagarosamente um escalpelo em uma nova manifestação do ciúme. O ciúme tem uma parte importante em sete de suas nove novelas; os enredos de dez contos giram sobre a terrível paixão... (1)

Mas o interesse do fenômeno não é apenas quantitativo. Para Caldwell corre um estreito veículo entre a urdidura de *Ressurreição* e *D. Casmurro*. Félix seria o embrião de Bento, ambos corroídos pela desconfiança, ambos destroem o seu amor. Livia seria o embrião de Capitu: ambas lutam e perdem na afirmação do amor. Em ambos os casais, triunfa a reclusão. Porém, se Bentinho e Capitu são figuras mais complexas que as duas anteriores, não há de se pensar que o sejam apenas pelo amadurecimento de Machado. Outro fato teria intervido: leitor de Shakespeare, Machado transpôs o esquema do Othello para o seu D. Casmurro. Daí empreender a autora um cotejo dos personagens, mostrando com maior ou menor razão as suas aproximações. Desde logo, nos parece que a snra. Caldwell negligenciou sobre a diferença de coragem e covardia entre o mouro e Bentinho, que, de acordo com a nossa perspectiva de interpretação da obra, nos parece fundamental. Seja como fôr, ela tem algo de grave a dizer a respeito de Benti-

nho: êle teria uma alma composta de Othello e Iago.

O amor de *Ohello* fôra atacado de fora pela inveja, o ódio e o engano de Iago. No *Dom Casmurro*, a luta processou-se dentro de um só homem (2).

Esta tese será desenvolvida crescentemente desde êste capítulo segundo, "The Handkerchief of Desdemona", recebendo tratamento minucioso (mais minucioso que razoável) no seguinte, "What's in a Name". Neste e em "Some Symbols" a autora exorbita do seu papel de intérprete, na busca de revelar todos os possíveis arranjos e combinações ocultos nos nomes dos personagens machadianos. Tome-se como exemplo a referência sôbre os significados de Santiago (Bento/inho) Albuquerque Fernandes (págs. 40-43).

Mas, na verdade, a profa. Caldwell nunca se perde completamente em fantasmagorias. Assim é que dêstes mesmos capítulos, os que mais nos parecem necessitar de revisão, salta uma das suas observações mais fecundas: a de que já pela escôlha dos nomes de suas criaturas Machado antecipava sua crítica da burguesia e do catolicismo brasileiro. Sente corretamente a autora que Machado não foi nenhum alheado da realidade local brasileira, como ainda se costuma dizer. A sua ironia antes de alcançar à humanidade em abstrato, tinha um alvo prévio, sendo ironia exercida sôbre padrões locais. Assim, mostra Caldwell, um típico anti-herói como Bentinho traz no nome a lembrança de um santo de tantos feitos heróicos que se fêz patrono dos castelhanos e daí de Espanha quando da luta da restauração (3). Em Bentinho, tôda belicosidade é ausente, o que ainda contrasta mais pelo seu sobrenome de coragem marcada: Albuquerque.

Igualmente o tio Cosme e dona Glória parecem continuar os nomes de santos cristãos, em santidade que êles não mais confirmam. Dona Glória é a perfeita distorção dos valores do cristianismo. Os seus dependentes chamam-na de "santa", mas a sua santidade é de tipo nôvo, adotando um poder despótico sôbre os que com ela mais convivem. Se o tio Cosme, a Tia Justina, o José Dias, o "protonatário" Cabral, Bentinho aceitam a sua sujeição é pelas práticas mer-

cantilistas que adota a dura viúva de sua posta cristandade.

Ao intérprete de Machado que seja sagaz, menos importará que discorde dos argumentos da autora levados até sua derradeira consequência. No caso particular dêste comentarista, por exemplo, parecem excessivas as suas conclusões, quer quando pensa que aquêles valores cristãos distorcidos tenham feito com que Bentinho supusesse o amor algo de sempre pecaminoso, confundido com a sensualidade e o demônio da carne, quer quando, mais capitalmente, escreve que a êsse círculo representativo do catolicismo brasileiro se opõe o círculo dos personagens humanamente sãos, que trariam nomes de procedência pagã: Livia e Capitolina.

Embora que não concorde com estas consequência do seu pensamento (Livia e Capitula são nomes mais ou menos usuais no Brasil que devem ter servido ao autor sem os cuidados que lhe empresta sua competente intérprete norte-americana), não fica afetada a revelação do conteúdo crítico introjetado pelo nosso romancista. Machado, na verdade, não mostra passivamente o que fôsse o círculo burguês da sua época, mas acentua a falsidade dos seus valores. Que Machado fôsse pessimista, é outro problema, que, aliás, não pode ser tratado desgarradamente daquela observação anterior.

A professora Caldwell, porém, está convencida de poder ir além do que nos parece serem os limites. Assim, a respeito dos nossos nomes de Escobar e Ezequiel, ela tem algo de curioso a dizer:

Se consideramos o Nôvo Testamento, uma aura de divindade é acrescentada tanto a Escobar como a Ezequiel: Jesus refere-se a si mesmo como Filho do homem (por exemplo, Marcos 9:9); e os anjos na Sua Tumba chamam-no Filho do homem (Lucas 24:7) (4).

E, com base nos dizeres do cartão que Ezaquiel apresenta ao pai Bentinho, ao voltar já rapaz da Europa: (Ezequiel A. de Albuquerque)...

...êle reduzira o ancestral "Albuquerque" a uma inicial e, necessariamente, o "de" foi transferido para antes de "Santiago"; mas, assim o genitivo "de Santiago" se torna um patronímico, "filho de Santiago" — como se manifestasse que Ezequiel era de fato filho de Santiago (5).

Tampouco deixo de encarar com pes-

simismo a grandeza que a autora descobre em Manduca. Doente do corpo, leproso, Manduca, porém, tinha o que faltava no aparentemente são Bentinho: a capacidade de confiar, de crer porfiadamente, a capacidade de amar.

Para nós, ao contrário, Manduca aparece para expressar a crueldade que Machado encontrava na vida. Algo de semelhante do que se extrai do capítulo *O Barbeiro*:

Pobre barbeiro! perdeu duas barbas n'aquela noite, que eram o pão do dia seguinte, tudo para ser ouvido de um traseunte. Supõe agora que este, em vez de ir-se embora, como eu fui, ficava à porta a ouv-lo e a namorar-lhe a mulher; então é que elle, todo arco, todo rebecca, tocaria desesperadamente. Divina arte! (capítulo CXXXVII).

No entanto, algumas das observações de Caldwell, embora nos pareçam a princípio partilhar do caráter de extremadas ou detetivescas, terminam por se nos fixar sem que consigamos negá-las. Assim, por exemplo creio que não seja accidental que a coincidência de que tanto Capitu, ao visitar menina a Casa de Bentinho, como Ezequiel, em seu retôrno da Europa, na casa restaurada de Matacavalos, parem e fixem-se precisamente em Masinissa, dos quatro césaes na parede pintados. Para a autora, o acidente seria uma das pistas largadas por Machado para que o leitor compreendesse a verdade por sobre a interpretação viciosa de Bentinho:

Masinissa mandou a Sofonisba, sua espôsa, um prato com veneno, que ela tomou sem hesitação, mas tampouco sem sareasmo (6).

Embora cético quanto à interpretação proposta, transcrevo-a por não conseguir convincentemente desmontá-la.

Como se percebe, a autora concede singular importância ao simbolismo oculto de nomes e circunstâncias. Daí resulta a sua deficiência, pois tôda vez que uma interpretação se baseia em um desvendamento simbólico facilmente o intérprete deixa de saber até onde está sendo fiel à obra para apenas sê-lo ao seu ponto de vista particular. A professora Caldwell não teve este cuidado, quando poderia haver tentado filões mais seguros. Se por esta outra direção não conseguisse inocentar Capitu, nem por isso deixaria de ter material para um trabalho de valor. Pois, por muitas de suas revelações

laterais, a senhora Caldwell mostra a categoria de investigadora que é. É, por exemplo, importante, mesmo se desligamos do corpo central da sua tese, a observação de que Capitu é percebida por Bentinho sempre através de algum terceiro. Das palavras, das interpretações de terceiros. Bentinho era um tipo lento, pouco esperto ou crítico, o seu muito lerdo. É assim que elle só descobre o seu amor com Capitu através das observações de José Dias a Dona Glória, colhidas por detrás da porta. E o mesmo José Dias seria o terceiro decisivo no despertar o ciúme de Bentinho. Em visita a este no seminário, elle insinua possíveis flêrtes de Capitu com algum peralta das vizinhanças. A partir daí, observa Caldwell, a ponta de lago começa a trabalhar na alma cândida do eventual seminarista. Para a autora, o mal do ciúme ou da desconfiança teria por causa o amor mesclado de ódio nutrido por Bentinho face à mãe:

...sobre as pressões da vida, sua "desconfiança" — criada pelo amor e ódio por sua mãe — engendrou dúvidas, suspeita ciúme, que finalmente o tornaram incapaz de amar a quem fôsse (7).

Talvez que a explicação não esteja perfeita, a causa sendo mais complexa, embora que não necessariamente outra. A dependência psicológica de Bentinho à mãe, aliada à sua pouca vivacidade mental, levá-lo-ia, de um lado a não saber enfrentar os problemas por si só e, de outro, a conseqüentemente desconfiar de si próprio e dos outros de quem estivesse próximo.

Seja como fôr, Caldwell aponta bem para as inseguranças de Bentinho, das quais, acrescentaríamos, elle se libertaria, em aparência, quando velho assumisse a carapuça da casmurrice.

Mas prossegue a autora: como narrador da sua própria história e hábil advogado, Santiago iria fechando o cerco sobre Capitu. Ele que não conseguira conceber a vida senão como uma ópera, cuja música fôra composta pelo diabo em acréscimo ao libreto feito por Deus, não conseguira tampouco quebrar essa dissociação a respeito do seu sentimento por Dona Glória e por Capitu.

O amor da primeira estaria previsto no libreto, já Capitu, com seus olhos de cigana

dissimulada, estaria entre os acordes do demônio. Assim Bentinho fecharia o amor no círculo da concupiscência e alimentaria a desconfiança enciumada como a arma com que se defendiam os que, como ele, participavam do círculo de Deus. De tudo, então, a necessidade de absolver-se perante si mesmo, escrevendo a sua história. Daí que

os capítulos CXXXVIII — CXL são deixados com um ar de corte de justiça. Capitu está na cadeira dos réus (8).

Afinal de contas, Santiago, combinação de santo e Iago, Bentinho, bento, irônicamente consagrado desde o nascimento pela promessa de fazê-lo sacerdote de sua mãe, a "santa" Dona Glória, que concebía as relações do homem com o divino em termos de relações creditícias, afinal de contas Santiago destrói o que tivera de bondade em si; faz-se puro Iago, não sem antes matar espiritualmente sua única companheira no jôgo do amor. Desfigurado sem o saber, é que recebe o filho Ezequiel, a quem deseja, sem repugnância, ver leproso. Desfigurado é que distorce Capitu, como já o fizera com Manduca :

Em Manduca encontramos amor, vida e o espírito de Jesus expressos. Vimos igualmente que Santiago não interpretou Manduca para nós do mesmo modo, mas sim, ao contrário, como o "demônio" e como o "estrume de porco" que alimentava a flor, Bento. Tampouco Santiago interpreta Capitu como "amor" mas como algo mais próximamente representando sensualidade, maldade, a terra, o demônio (9).

Digamos entre parêntesis que a alegada distorção de Manduca antes nos parece decorrer de uma interpretação defeituosa da professora Caldwell. É capital a respeito o que ela escrevera antes:

Ele (Santiago) intitula o capítulo final do episódio de Manduca de "O diabo não é tão feio como se pinta" e refere-se a alguns sofrimentos seus de modo a dar a impressão que o demônio é representado por Manduca (10).

Por mais que me esforce não posso entender como a autora entendeu o capítulo desta maneira.

Estava então terminado o processo de condenação. Bentinho transformara-se em D. Casmurro. Othello matara Desdêmona e depois a si próprio.

Em síntese, as conclusões mais importantes a que chega a autora são as seguintes:

a) O Dom Casmurro é construído sob a caracterização dos tipos de Othello: Desdêmona-Capitu, Cássio-Escobar, Othello e Iago: Santiago. Daí, então, que deverá ser à luz da crítica shakespaereana que se há de penetrar naquela obra. A respeito seriam fundamentais as palavras de Eliot, do *Selected Essays*, transcritas por Caldwell à página 148 de sua obra.

b) Da dependência psicológica em que se criara Bentinho nasceu a ambigüidade do seu sentimento amoroso para com a mãe e, daí, o caminho para a desconfiança e o ciúme que acabariam por destruí-lo.

As demais conclusões, embora não diretamente realizadas pela autora, parecem-me, paradoxalmente, de maior importância:

c) Não se há de entender Machado como um escritor alheado da sua sociedade. Se, apesar de todas as influências a que se fez sensível, Machado se nos mostra como um autor peculiarmente brasileiro é porque ele soube retirar da sociedade em que vivia e que observava o fermento próprio para o cozimento das suas criaturas.

Coerentemente assim, Machado dirigiria, no Dom Casmurro, as suas críticas frontais ao catolicismo brasileiro, conformista e desnaturado em seu apêgo às práticas capitalistas do lucro do capital e da subserviência através dele conseguida. Daí que esse catolicismo criasse incapazes para o amor, como um Bentinho. Correlatamente, a imagem do verdadeiro cristão deveria ser encontrada fora dos padrões convencionais, em uma Capitu, que era quem cria em Deus e não um Bentinho, apesar de suas práticas eclesiásticas. (Quanto à última parte, já foi manifestada minha discordância).

d) Não haveria em Machado apenas pessimismo acerca do homem. Mais do que não o crer capaz de envergar valores, Machado creia no sacrifício freqüente destes valores pela cumplicidade da vida com o mal ocultado que se nutre no homem. Desta forma é que Bentinho seria vencido pelo inimigo que dentro de si mesmo trazia, o Dom Casmurro que ainda venceria Capitu, a companheira do amor. (E também escusa-

do repetir o grau de minha discordância a respeito do parágrafo final).

As teses principais levantadas pelo *Brazilian Othello of Machado de Assis* repararíamos:

a) Concordamos na reconhecida influência do modelo shakespeariano, entretanto não nos convencem as provas quanto à semelhança do Capitu com Desdêmona.

Fato que não atinge o acerto da descoberta de aspectos da personalidade de Bentinho, até então pouco esclarecidos. Bentinho não é o ingênuo ou o sonhador que antes pensáramos. Ele era apenas alguém que necessitava de um terceiro para descobrir-se e ao mundo.

b) Esta identificação da personalidade de Bentinho flui diretamente da dependência psicológica que sobre ele exerce Dona Glória. Aqui, no que se implica a revelação da crítica machadiana ao catolicismo brasileiro, é que aparece mais fecundo o trabalho da autora.

Quanto às conclusões c e d, já foi anteriormente indicado no pouco que discordamos.

Quanto à tese fundamental do livro, uma releitura do D. Casmurro antes nos levou a encontrar novos argumentos contrários à inocência de Capitu. Em primeiro lugar, Escobar não é o tipo de qualidades superiores que entendera Caldwell. Ao contrário, desde os tempos do seminário que ele é uma criatura hábil e interesseira. Poderá notar o leitor, por exemplo, que as pequenas modificações que acusa o seu comportamento, à medida que amadurecia, são modificações convergentes para o mesmo alvo: o de torná-lo criatura mais cativante e prendada para o êxito burguês, que afinal alcança. Escobar é da mesma família de Palha, as melhores encarnações machadianas do avô do nosso "homem de negócios".

Para outro lado, as semelhanças de Ezequiel com Escobar — a autora não entendeu a ironia machadiana em chamá-lo, com as palavras bíblicas, de "filho do homem" — não são apenas por traços adquiridos, como pelo gosto de imitar as pessoas. Eles se

denunciam pelos olhos, emancipam-se nas argúcias, tão opostas à lerdeza sentimental de Bentinho, expandem-se no andar. Diríamos, embora Machado tivesse dividido as honras da criação com D. Casmurro, o fez sabendo que D. Casmurro nunca conseguiria ser suficientemente hábil ou inteligente — ao contrário do que ainda supôs Caldwell — para distorcer o sentido das cenas mais naturais e reveladoras. Assim, da mesma forma que ele não distorce a expressão liricamente dolorosa do seu amor, nem tampouco os seus defeitos, o seu egoísmo, a sua gula indiferente à grandeza da dor, tampouco esconde a sua terrível falta de presteza em notar a aproximação de Escobar. A autora bem percebera a importância de que o D. Casmurro fôsse mostrado através do prisma de um personagem e interessado na história. Faltou-lhe, contudo, entender que a maestria de Machado lhe permitiu uma solução mais brilhante e uma do que a que ela imaginara. Machado solucionou o problema de como revelar a verdade da história narrada, sem que o ponto de vista particular de Bentinho (D. Casmurro) interferisse, concebendo um personagem que, apesar das mutações sofridas, se conservou tão lerdo e ingênuo a ponto de não saber, mesmo que assim quisesse, distorcer os fatos para a sua própria defesa.

Não observando este pormenor que completaria a sua intuição — ao mesmo tempo que destruíria sua tese fundamental — a professora Caldwell foi inconscientemente obrigada a descobrir intervenções de Machado por sobre a história de Bentinho (no Panegírico de Santa Mônica, cujo autor não declarado seria o próprio Machado, no simbolismo dos nomes escolhidos). Para ela, haveria duas espécies de narração dentro do livro: a principal, distorcedora da verdade, do advogado Santiago (Bentinho) e a subreptícia, restauradora da verdade, do próprio Machado.

Apesar de arguta, a autora foi ofuscada pelo que afincadamente procurava demonstrar. Deste modo, ela não atenta, ainda por exemplo, no capítulo "Embargos de Terceiro", já suficientemente irônico por seu título, em que Bentinho, voltando do teatro antes do prazo para casa, onde deixara Capitu com

uma enxaqueca (que afinal era inexistente), encontra-se com Escobar que lhe subia o corredor — Escobar viera para apresentar ao amigo, advogado, uns embargos que, afinal, não valiam nada... Na mesma linha, chamaria a atenção para o capítulo "Contado depressa". Na caça do gato ao rato, o filho Ezequiel toma o partido do gato. Quanto

a Bentinho, que outro partido poderia ele tomar senão o do rato caçado?!

Essas objeções não invalidam o mérito da obra estudada. Sem dúvida, a snra. Helen Caldwell escreveu uma obra que se faz fundamental para a compreensão de Machado de Assis, não só por estrangeiros, como também por nós, brasileiros.

JEAN-LUC GODARD E O CINEMA MODERNO

MICHEL POICCARD (Jean-Paul Belmondo) espera a aproximação do guarda rodoviário, leva a mão ao revólver. Grande plano do revólver: giro do tambor e estampido. Invadindo a tela, o enorme plano do revólver denuncia a tremenda gratuidade do gesto. O plano, pôsto em confronto com os momentos anteriores dessa primeira seqüência (furto do carro, recusa de Michel em conduzir a garota do cais e as da estrada, o monólogo pela estrada afora), forja o clima de ambigüidade que seria o próprio móvel do comportamento humano, e que será o móvel dos personagens e do nôvo esquema dramático que nos dá ACOSSADO (À BOUT DE SOUFFLE), filme de Jean-Luc Godard.

O *close-up* do revólver, não sendo própria-mente a chave, é o primeiro dado essencial à compreensão do processo que passa a se desenvolver, a partir dali. Tem-se, após, o plano geral de Michel a correr pelo mato. Tal fusão, que fecha a primeira seqüência, rompe um sistema dramático tradicional em que a veiculação do caráter do personagem condiciona todo seu mecanismo de reações. Rompido êsse equilíbrio, dá-se o inverso: morre o esquema ação-reação para ceder lugar a um dado mais espontâneo, nascido de si mesmo: o gesto. Por isso, a correria de Michel pelo campo não é reação ao incidente com o guarda. Esqueça-se êsse incidente e esqueça-se a *lógica* do fato. Se essa *lógica* prevalecesse, o fenômeno *morte do guarda* seria um exagero como fato, ou Michel entraria no rol do personagem desalmado. Entretanto, a morte do guarda, caso ainda se deva falar nela, só pode ser aferida através do plano que a gerou: móvel visual e auditivo, concentrando no gesto a força do personagem e do filme. O tiro dado no guarda não difere do tiro que Michel, momentos antes, através o vidro do carro, pro-

curara dar no sol. O gesto puro, carregado do gratuito e do insólito, instaura um *modus* do personagem, que se compõe com a união de outros futuros gestos, vindos mais tarde.

A corrida de Michel não é uma reação; Godard impede isso, pelo *enquadramento*: do alto e em plano geral. O contraste com o grande plano do revólver impede que se pudesse estabelecer uma nova relação causal, posta na imediata ordem dos dois planos. Do gesto para a ação — que poderia ser a ordem mais visível no processo — o plano de Michel correndo serve de repouso ao anterior plano-gesto do revólver. Não se antevê a ação que poderá ter início na segunda seqüência. A primeira vale por si mesma e abre caminho para uma atitude invulgar na linha dramática. Sente-se cinema moderno.

II

Liberada na seqüência inicial, a composição dos personagens há de sofrer uma alteração completa nas linhas tradicionais de evolução dramática, postas em face de uma nova evidência. Psicologia versus ética: o primado do comportamento sôbre a atitude moral indicadora do personagem. Aquí se tem o motivo dos erros de interpretação que surgem sempre, após uma visão de À BOUT DE SOUFFLE. O lúdico, elemento *encontrável* na manifestação *nouvelle vague*, incluindo Roger Vadim e o nôvo René Clément de PLEIN SOLEIL, afasta os critérios de comportamento que demarcavam os personagens clássicos do cinema. O fundo moral não é avaliável, porque isso implicaria em reconhecer os personagens fundados num determinado *status*, ponto de partida para todo seu mecanismo de reações. É o oposto que acontece: sem qualquer pressuposto, pode-se dizer que o *fieri* dos personagens é

um acontecimento radicado ao transcurso do filme, apoiado menos no enfoque ético das situações que no dado psicológico dos momentos.

É a seleção desses dados que, servindo à mediação da montagem, permite a composição dos personagens num estado novo de realismo. Não há dúvida que cada momento do filme possui o conteúdo de si mesmo, e a verdade que daí decorre é despojada de qualquer precedente moral. Porisso é temerária e até desastrosa a explicação que se pretenda tirar dos fatos. Foge-se do filme, sempre que se pretenda interpretar os fatos por um prisma valorativo de conduta.

À BOUT DE SOUFFLE atesta, com todo vigor, a existência da obra de arte como *ser* e não como *deve ser*. Não há falsidade de premissas nem absurdo ou engano nas conclusões. No filme, uma atitude não explica outra, uma palavra não responde necessariamente outra; é inútil aferir as possíveis causas determinantes de uma ação. É engano ainda maior pensar que o filme *conclui*, se esse raciocínio provém do gesto final de Patrícia Franchini (Jean Seberg), o dedo nos lábios. O gesto de Patrícia não é como o dos que vimos em Fellini, no final de *LA DOLCE VITA*. Aquela cineasta realmente utiliza os gestos finais para complementar o sentido de sua mensagem, cuidadosamente exposta. Godard se abstém por completo dessa mensagem, já que ela não poderia surgir de repente, contrariando todo um processo narrativo baseado num critério anti-dialético.

Despojada de dialética, a elaboração mental dos personagens pode ter início, inclusive, a partir do encerramento do filme, tal é a inexistência do *desfecho* e o imenso grau de disponibilidade em que Godard nos deixa, na convivência com os seres que ele criou. Entretanto, não é verdade que Godard abandone esses seres, entregando-os a uma provável forma de aniquilamento. Parece não existir qualquer relação entre a liberdade de Michel e Patrícia e a completa autonomia concedida a esses dois personagens.

A arte moderna — para apontar uma incidência notável do seu sentido dentro de

À BOUT DE SOUFFLE — pede uma crescente participação do espectador sobre o objeto de contemplação. Godard funde sua condição de criador com a de espectador de sua própria obra. Tanto assim que, rompendo qualquer inclinação a conduzir seu personagem, criminoso divulgado pelos jornais, a uma saída imprevista, ele antes força o personagem a se desdobrar e tomar o seu próprio rumo, à medida que o cerco policial começa a entrar em ação. Essa atitude irrompe na cena em que Godard aparece no filme, lendo um jornal, e, reconhecendo Michel no carro, atravessa a rua e o denuncia à polícia. Regista-se, aqui, o segundo dado capital para a compreensão dos termos em que é posto o universo de Godard.

A criatura denunciada pelo criador, se se quizesse reduzir o problema ao complexo autor-personagem. Aqui, entretanto, há algo mais radical: não apenas se parte para uma completa liberação do personagem como para um profundo corte no sistema narrativo do filme, que, podendo, dadas as condições armadas, evoluir na linha do *thriller*, afasta seu mecanismo de qualquer identificação com os processos vigentes. Sabe-se que é comum, por exemplo, em Alfred Hitchcock, aparecer numa ocasião de seus filmes. Mais como fator humorístico (Hitch atravessando uma rua, ou sentado numa cadeira de ônibus), aquelas aparições são neutras como fenômeno dramático. Em Godard tem-se o contrário, porque ali se fornece a participação de um homem, que, mais do que qualquer outro, teria um estreito vínculo com Michel Poiccard, produto de sua mente. A delação de Godard rompe esse vínculo até o ponto de distorcer a orientação seguida pelo personagem a um campo inteiramente aberto, onde qualquer espectador tem o direito de competir com ele na compreensão e interpretação do personagem.

III

Já se disse que a *nouvelle vague* é um agrupamento de intelectuais que, a pretexto de renovar a expressão cinematográfica, cai numa posição diferente, que é a de dissecar a moral dominante, para rejeitá-la. Entretanto, pelo que vimos até agora, essa observação recai exatamente sobre as obras me-

nos significativas da *nouvelle vague*, e não irá atingir a trilogia mais importante (LES QUATRE-CENTS COUPS: Truffaut/HIROSHIMA MON AMOUR: Resnais/À BOUT DE SOUFFLE: Godard) daquele movimento.

Sente-se que cada uma dessas obras carrega consigo um potencial extraordinário de força criadora, dificilmente sujeito à integração numa atitude generalizante de denúncia ou rompimento com estados vigentes. Parece que o universo criado nessas películas é válido por si só, enquanto elabora um campo existencial de onde os valores só podem ser aferidos a partir do sacrifício mental que cada espectador se resolve fazer, sob pena de inutilizar as sugestões que lhes são fornecidas.

A certa altura de À BOUT DE SOUFFLE, Michel, cruzando a rua, encontra, num cartaz, a legenda "vivre dangereusement jusqu'au bout". Isenta de qualquer impacto emocional, tal legenda anunciaria uma evolução plana da intriga, prevendo a falta de *climax* que geralmente *conclui* sobre o personagem e esgota o seu ciclo de revelação, como ser. A legenda mencionada serve ao caráter do personagem e da intriga, admitindo a existência desta ainda em termos tradicionais, tanto quanto o subtítulo "le vent souffle où il veut" serve ao clima erigido em UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ, a realização de Robert Bresson.

O intelectual sedimenta toda uma conscientização do problema cinematográfico em nossos dias. Não é por acaso que os críticos de cinema estão se transformando em cineastas, e a *nouvelle vague* conta com os exemplos de Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Possuidores de uma visão moderna e com a mocidade imprimindo em cada um o desejo do salto para a poesia, tem-se com eles uma sensação de progresso, o abalo irremovível, o corte sobre estruturas decadentes. O processo feito em À BOUT DE SOUFFLE como por uma *face* só *lâmina*, tal é a identificação que nos ocorre com o caminho sugerido pelo poeta João Cabral de Melo Neto, conduz o cineasta à eliminação do supérfluo, do esteticamente marginal. O tempo quebrado como um vi-

dro frágil deixa ao cineasta a plena liberdade de investir no seu terreno criativo, removendo os últimos obstáculos de um mecanismo de cinema cada vez mais gasto.

O rompimento de um discurso que se apoia, pacificamente, no mecanismo da *intriga*, encontra definitivamente seu momento. Esse rompimento não modifica apenas a concepção da sequência; atinge seus elementos internos: a cena, o plano, a tomada. De um plano de Patrícia pedindo scotch passa-se a um outro idêntico, ela ao telefone. Uma mesma tomada comporta vários planos distintos e, por essas mudanças, a câmara descobre novos estados visuais. Lembre-se a cena em que, no apartamento, a câmara subjetiva o olhar de Patrícia para Michel, aproximando-se lentamente. Um *close* de Patrícia e Michel beijando-se motiva o recuo da câmara e dissolve, também lentamente, o fundamento da tomada anterior. Leve-se em conta que esta sequência transcorrida no apartamento seria aquela que mais haveria a exigir de Godard uma solução coerente com o seu sistema e pronta a enfrentar o problema da continuidade, uma vez que a sequência tem a duração de uns vinte minutos, aproximadamente. Godard concentra nela toda a concepção que orientou o seu filme e nos expõe mesmo o seu sentido total de cinema.

Efetuada aquela corte que já apontamos, na veiculação do tempo, ele parte ainda à demonstração de uma conjugação buscada para a imagem-som, fora do alcance rotineiro dessa união. É assim que ouvimos a música de Mozart passar da sinfonia que se ouve através de uma radiola para um ritmo *blue* ou semelhante, que se escuta no rádio. A câmara anota rapidamente o gesto de Patrícia, desligando a radiola e ligando o rádio. A música seria um gesto, se possível sugerir aqui uma visualização sonora.

IV

Nestes tempos do cinema sonoro, a literatura tem aparecido como a arte que mais incide sobre o cinema, influência que é maior ainda quando alguns teóricos procuram identificar a natureza de dois sistemas que partem de pontos distintos. Entretanto,

a própria reação de um tipo de cinema literário tem sido mal empreendida. Há os que sustentam a reação ainda nos moldes da primária oposição imagem versus palavra. O crítico mais ou menos saudoso do cinema mudo procura a volta do cinema a um processo visual que consagrou Chaplin e alguns outros. Estudiosos mais atentos lembram a imagem pura, plena de conteúdo expressivo, encerrada na montagem cerebral de Eisenstein. Sabedor disso — de que a imagem pura era antes o objeto único e de que o sonoro trouxe a palavra como novo objeto — o crítico enfrentará a nova realidade proposta pelo cinema dentro de uma visão mais clara e mais aberta, onde o cinema em si não seja apenas uma postura do crítico mas a verificação intelectual de um fenômeno estético que lhe surge à frente. Até aqui, falava-se de uma aceitação ou recusa da palavra, como grau de pureza maior ou menor para a imagem. Tudo isto passou. A palavra, hoje é um corpo de presença necessária, enquanto revela uma nova evidência do universo filmico. Não seria seu simples afastamento que iria restaurar o ideal cinema autônomo.

Ao contrário disto, o corte seria tão artificial que o cinema entraria numa outra fase regressiva. Porque o processo cinematográfico utilizado por certo cinema sonoro, é algo que entra mais nas estruturas de concepção, chegando a equiparar mecanismo criadores de origem bem diversa. Seriam indicadores dêsse equívoco: a) a inclinação para as belas letras; b) a espécie de narrativa; c) o esquema dos personagens.

O primeiro sintoma, que seria notado com uniões tipo Marcel Carné/Prévert, é o menos utilizado. Mas é o que surge em plena luta de cinema moderno, com Marguerite Duras/Alain Resnais em HIROSHIMA MON AMOUR. Apesar do indiscutível valor do filme, tem-se a impressão do choque entre dois estados poéticos: o da palavra como sugestão e o da imagem como geradora visual de um estado. De modo que a união imagem-texto, tanto não se desliga em HIROSHIMA, que estabelece uma aparente forma de equilíbrio posta justamente sobre o choque que mencionamos. Em À BOUT DE SOUFFLE a imagem solta-

se facilmente do texto, porque é montada além dele. Não temos uma palavra ilustrada por uma imagem correspondente. Há momentos até em que a pergunta de um interlocutor instaura um novo diálogo, de tal modo não é respondida pela locução seguinte; a montagem fere os liames discursivos e impede qualquer avanço que não seja feito pelo caminho que ela mesma abre.

Então, a espécie de narrativa encontra um apoio sólido para escapar à via literária. Essa via foi inventada por questões didáticas e de menor importância. Os teóricos resolveram as condições para a divisão narrativa dos filmes: a sequência equivalendo ao capítulo; a cena, ao parágrafo; a tomada, à frase; o plano, à palavra. Criados os pressupostos para a exposição, crescendo e desenlace das histórias fechou-se um ciclo que haveria de atingir inclusive o processo de grandes cineastas que seguiram pacificamente essas diretrizes. Facilmente, o esquema dos personagens estaria enraizado numa situação em que tudo aparece previamente armado com vias a um desfecho. E é também nesse aspecto, como em suas consequências, que À BOUT DE SOUFFLE marca um rompimento total.

As cenas do filme têm uma validade única e um ponto de convergência para si próprias; Godard deixa os seus personagens aptos e livres para criar as condições necessárias à verdade dos seus momentos. Pois é sempre bom lembrar que os momentos vividos pelos personagens não indicam qualquer precedente ético condicionante, nem se dirigem para uma dada concepção de vida. Sendo a medida de si mesmos, são também os instrumentos de sugestão utilizados por Godard para uma tentativa de composição dos personagens em termos de despojamento total. Dir-se-ia que Godard, surpreendendo verdades, limita-se a registá-las, e foge daquele ângulo de implicações que retira a autenticidade da convivência humana e expõe o artista à traição do seu estado cultural e do seu sentimento do mundo. Nota-se isto durante toda a sequência que mostra Michel e Patrícia no quarto, onde o jogo de oposições de dois caracteres distintos cerca-se de uma delicadeza envolvente; e na cena em que Michel olha para o retrato de Humphrey Bogart e, repetindo um tique daquele

ator (o dêdo pelos lábios); parece arrastar uma porção do mito que HB representaria.

Na cena final, Patrícia imita êsse gesto de Michel, possivelmente dando sua adesão a êle, já sem vida. É o terceiro e último dado que será alinhado, para a apreensão do sentido dado aos personagens do filme. Se Godard denunciara seu personagem e Patrícia aderira a êle, certamente os limites dêsse personagem vão mais longe do que se poderia supor, e o espectador encontrará na antítese um horizonte aberto inteiramente para formular sua conclusão.

Lembraríamos ainda a insistente intenção de Godard em quebrar qualquer ligação com o *thriller*. Os jornais noticiam o crime e publicam o retrato de Michel. Na rua, Patrícia caminha; um pouco atrás, um policial segue Patrícia; passos atrás, Michel segue o policial. Não é busca de humor, é a atitude lúdica, uma das componentes do processo Godard.

V

Surgiria, como decorrência do surto de renovação trazido por filmes como *À BOUT DE SOUFFLE*, a provável pergunta: os horizontes do cinema estariam finalmente vedados aos antigos cineastas? A pergunta seria mais indicadora de uma situação de crise aguda que atinge o cinema, que propriamente da impossibilidade formal de manutenção de certos estados poéticos, anteriores à renovação que hoje se busca. A diversidade dos enfoques do problema não nos permite avançar muito, nos limites dêste artigo, que apenas esboça a situação que temos à frente. Evitaremos considerar o problema da indústria cinematográfica, por darmos menor importância às influências espúrias chegadas até o cinema. Sabe-se que o enquadramento dos cineastas numa mentalidade tipicamente comercial chegou a criar, sobretudo nos EE.UU., uma via fatídica para a sétima arte. Mas ali mesmo tivemos, esporadicamente, alguns resultados surpreendentes de sensibilidade artística manifestada entre as limitações da câmara descritiva e do plano americano, como em *REBELS WITHOUT A CAUSE*, de Nicholas Ray.

Mas queremos nos referir à estagnação que caiu sobre a intuição de alguns cineas-

tas, que cederam aos sistemas cinematográficos postos à sua frente, e recuaram diante da pesquisa, talvez por se julgarem irrefutavelmente donos de um estilo. A concepção do autor se conspurcou, no momento em que o artista resolveu se *instalar* no prestígio que lhe foi conferido por algumas obras reveladoras de talento. Temos o caso de John Ford, Elia Kazan e John Houston, para citar apenas três entre aqueles que fugiram ao compromisso criador para se acomodar num maneirismo expressivo, resquício do talento que evidenciaram em outras épocas. O mesmo caminho por onde seguiu René Clément, até se salvar com *PLEIN SOLEIL*, e que é o inverso daquêle seguido por Luchino Visconti.

Citamos Visconti, para ressaltar que o critério da *mise-en-scène*, ponto de partida para sua concepção, tem alargado tódia uma perspectiva que o teatro abriu para o cinema, enquanto êste procurava encontrar o seu modo de *representação*. A validade cinematográfica dessa concepção tem evoluído junto com o refinamento intelectual que se verifica, a cada nova obra de Visconti. A renovação do cinema tem se dado, assim, com Visconti, lentamente, de filme para filme. Ele está fora do desgaste que apontamos, porque vai consolidando sua posição de autor, sem estagná-la.

Enquanto isso, os filmes — franceses, italianos ou americanos — apegaram-se à técnica da novela ou do romance, quando não procuram disfarçar uma posição filosófica veiculada através da imagem. Pedindo cinema moderno, a crítica não investe apenas contra os velhos cineastas. Ela inclui, também, cineastas relativamente jovens, como Bergman e Fellini, cuja decadência já é necessário reconhecer. Cremos que o que está acontecendo, agora, quer com a *nouvelle vague*, que já conhecemos, quer com o *spontaneous camera* de New York ou o *free cinema* da Inglaterra, é simplesmente o desejo de realizar um cinema mais atento às solicitações estéticas de sua época. Não há mais aquela via dogmática por onde se opunha a imagem contra a palavra, e se esqueciam os propósitos de renovação. Surge o cinema moderno, apenas como nova hipótese para a nova expressão que é o cinema.

Resenhas

1) EM SEU NÚMERO 2, de setembro, a **Revista de Cultura Brasileira**, publicada em Madrid pelo Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, traz do seu diretor, o professor Angel Crespo, estudioso de nossa cultura, correspondente de **Estudos Brasileiros** na Espanha, o excelente artigo "Sobre los grabados populares del Nordeste del Brasil" (p. 122-135) com oito reproduções, transcrições e traduções de estrofes, e notas explicativas. Em seus cinco tópicos, o autor indica as etapas dos estudos brasileiros de folclore, define o gênero bibliográfico a que pertence o folheto popular nordestino, aborda a sua qualidade literária e o seu sentido cultural, traça o "perfil da geografia física e humana do Nordeste brasileiro" e, por fim, após essas quatro aproximações, examina de perto, embora rapidamente, os aspectos técnico e estético das nossas estampas populares. Basta citar um trecho das duas últimas páginas, em que essas ingênuas xilogravias primitivas lhe permitem uma iluminante indicação sobre a natureza da "realidade" do mito: "O gravador não é de modo algum um inventor. Seu papel fica reduzido ao do ilustrador no sentido mais restrito da palavra, isto é, ao do mero intérprete gráfico das criações poéticas que vão ser impressas. Portanto, se o gravador é realista quando traça a silhueta de um animal, uma cena de desafio ou de rua, não tem por que deixar de sê-lo quando representa o homem lobo da Paraíba ou a moça que virou cobra, posto que se limita a representar algo que lhe foi proposto pela realidade do romance, obrigada pela tradição, sem pôr, salvo o gosto, nada de sua seara. O leitor de folhetos, que nada entende de sutilezas nem de liberdades interpretativas, não lhe permitiria o menor deslize e seria capaz de contar os dentes do lobisomem e medir o tamanho de sua monstruosa cabeça, da mesma maneira que poderia estabelecer a classe da cartucheira usada pelo cangaceiro de outro relato". O. C. F.

2) **TEMPO BRASILEIRO (RECISTA DE CULTU)** (Diretor: Eduardo Portella) (Guanabara) (Ano I — Setembro 1962 — Número 1).

A **REVISTA Tempo Brasileiro** é uma expressão de busca de rumos da nova geração angustiada no Brasil. Na sua profissão de fé, "Ponto de Partida (pp. 3 e 4), convoca "os jovens e os que não envelheceram". A convocação é para o debate aberto e democrático, "no sentido de trazer uma reflexão objetiva isenta, consequente, sobre e para o desenvolvimento brasileiro". Transborda assim da "revista". "Trata-se de um órgão de militância, intransigente-

mente comprometido com a condição humana e a causa do Brasil".

Nenhum apelo surge mais urgente no Brasil: o de pensar nossa Cultura e nossa Ação. Tentaram muitas vezes dissociá-las, ou associá-las, na inércia e no conformismo. Os que assim se comportaram, se demitiram da sua responsabilidade; ninguém os demitiu, nada têm que se queixar. O protesto conformista contra o incorformismo, contra a busca, contra os fracassos e contra os êxitos das novas gerações, incluindo "os que não envelheceram", não cabe, e os fatos se encarregarão de desmontá-los.

No primeiro número de **Tempo Brasileiro**, poetas como Cassiano Ribeiro, José Paulo Moreira da Fonseca e Félix de Ataíde, críticos da literatura e da Cultura, como Eduardo Portella, economistas como César Guimarães, unem-se a outros tantos, não faltando os estudantes, com seu polêmico "Auto dos 99%".

A tomada de consciência transborda do Brasil: Jorge Amado pensa na África e a expressão do seu fensamento já é luta por Angola.

Os equívocos de **Tempo Brasileiro** são próprios dos riscos da busca, são dialéticos como negações a superar e fecundos como desafios a construções de novas racionalizações e ações mais realistas.

Tempo Brasileiro expressa um engajamento, com seus perigos e seus prêmios. Eduardo Portella, principal animador, abre esta tribuna para o debate e nele se engaja. Já não é apenas crítico da Literatura, também o da realidade histórica, na qual o fenômeno artístico se insere. — V. C.

3) O POETA AUDALIO ALVES (**Princípio Áspero de uma Canção sem Terra**) passou a assinar uma coluna literária no **Diário da Noite**, do Recife. Estreou falando (edição de 22/10/62) de "uma Arte Nova", cujos adeptos "sem siglas e sem proclamações diariamente se reúnem no vasto salão onde estão expostos os cruciantes temas da vida nacional".

Cataloga êle alguns dos adeptos da "Arte Nova" no Recife: Olímpio Bonald, Germano Coelho, Aguinaldo Silva, Garibaldi Otávio, Nelson Xavier e, na crítica, Luiz Costa Lima (de pelo menos dois desses não se conhece uma obra sequer). Adianta que Aguinaldo Silva há pouco foi convidado para uma conferência sobre "Arte Nova e Ligas Camponesas" e que êle próprio escapou de boa por não ter podido aceitar idêntico convite vindo do Estado do Rio de Janeiro.

De posse desses nomes, AA afirma que "há nas ruas uma atitude nordestina e já de âmbito nacional, na prosa e na poesia, com fôros de decidido movimento literário: renovador sem gritar que o seja; vigoroso sem abrir sa-

lões ou academias; e até revolucionário sem mostrar as armas". E reitera, ainda, o fato de a "Arte Nova" não nascer com base em manifestos solenes — embora isso, lembramos nós, em si mesmo não represente nem um bem nem um mal, tudo dependendo (é claro) do teor do manifesto e das obras que, na verdade, venham a ser filiadas à nova seita.

Mas "Arte Nova" por que? Tudo, com efeito, não passa da mesmíssima arte comprometida (e às vezes nem é tão comprometida assim) que agora vem sendo impulsionada, em nosso país, por movimento partido do Centro Popular de Cultura da UNE, que, por sua vez, derivou-se direta ou indiretamente do ISEB. Portanto, para falar do assunto, teríamos de voltar ao longo debate (aliás interessante) sobre arte-social.

Esse tipo de arte sempre foi praticado, às vezes até mesmo com êxito. Elabora também sempre se sujeitando a distorções, como os autos da UNE, de exclusiva finalidade política, abordando simploriamente temas como da reforma agrária, da remessa de lucros para o estrangeiro, da reforma universitária e — por que não? — sobre reforma bancária, tributária e ortográfica, o código da pesca e o parlamentarismo, etc. Enfim, todas essas questões que, sloganizadas ou não, todos os dias estão na boca dos políticos e nas manchetes de todos os jornais.

Isso nada tem a ver com a literatura. Já as peças de Boal, Guarnieri, Dias Gomes, os filmes do CPC, os poemas de Gullar ou de Audálio estão dentro do campo da literatura, devendo ser valorados, apenas, pelo gosto de cada um. E todos remontam a um filão (de melhor quilate, nos parece) impulsionado pelos Lorca, Aragon, Eluard, Neruda, Brecht, Drummond, Vinícius de Moraes, João Cabral, etc. etc. Mas o grande perigo que ameaça toda a corrente é o de buscar o popular e atingir a vulgarização.

De qualquer forma esperamos que não se cumpra, à corrente literária da "Arte Nova", o vaticínio de Luiz Costa Lima, em má hora colocado dentro desse movimento, mas que, ainda no mês de outubro, escrevia no *Jornal do Commercio* do Recife: "Parece-me assim, embora simpatize com a direção que leva ao teatro de Boal e Dias Gomes, ao movimento de Carlos Estevam, à poesia de Ferreira Gullar e Audálio Alves, que ela conduz humana e esteticamente a um bêco sem saída". **FABM.**

4) AINDA SOBRE o problema da arte-social Otto Maria Carpeaux publicou (dia 27/10/62) artigo no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. Título do artigo: *Literatura Mal Amada*. Informa ele que num órgão cultural da revolução cubana (*Islas*, Revista de la Universidad Central de las Villas) encontra queixas "do notável poeta Cinto Vitier contra aqueles que querem ditar normas de comportamento e até determinados temas à poesia: *la poesía tiene que y tiene que*"... Acrescentando que o poeta CV, "disposto a submeter-se à ditadura do proletariado, não quer submeter-se à ditadura de literatos que nem sempre são proletários".

Garante OMC que "é em Cuba o atraso", pois, "no Brasil já estão superados, há 20 anos, os debates intermináveis sobre o que a literatura tem de fazer e o que ela tem de deixar da fazer". O que não deixa de ser otimismo do

autor de *Cinzas do Purgatório* que assevera, até mesmo, já não se discutir, entre nós, o que é autêntica literatura marxista. "Por isso mesmo está na hora para acabar com a falsa literatura marxista".

"O que não se discute é a obrigação de estudar Marx para saber o que é marxismo. Mas estudam-no?" — pergunta ele. E passa a citar uma série (pequena) de distorções a que vem sendo levado o ideal literário marxista. Enumera assim, os casos de "*Les Mystères de Paris* de Sue" ("subliteratura que por equívoco foi considerada socialista"), de Ohnet, Jack London, Dumas pai, Michel Zevaco — lembrando que, na Itália, o verpetino *Il Paese* "chegou a desenterrar a primeira versão novelística de *A Dama das Camélias*, chamando-a de *fascinante e imortal* e falando do *sacrifício da cortesã proletária às convenções da sociedade burguesa*".

Diz OMC que, a fim de se possuir critérios válidos para reconhecer essa literatura tão mal amada e tão bem explorada, só se precisa ler um escrito de Engels, *Sinais Retrógrados da Época*: "entre os 9 critérios encontrará o gosto sentimental por um falso folclore, a defesa dos sentimentos ditos elementares contra a civilização, e a eloquência rapsódica de uma prosa pseudo-lírica".

Uma outra raiz do equívoco — adianta ele — pode ser estudada em *Some Versions of Pastoral* de William Empson, que define a velha literatura bucólica como representação de "gente simples, manifestando sentimentos nobres em linguagem elevada". Acentua Empson que grande parte da literatura proletária de hoje é bucolismo às avessas; sentimentos revolucionários em linguagem grosseira; "mas para representar a luta de classe, não basta cometer erros de gramática e escrever palavras". (Cita OMC que num mesmo romance em que Antônio Cândido encontrou a necessidade histórica definida como miséria ou privações, encontrou Alvaro Lins o adjetivo *inacreditável* classificado como advérbio).

E conclui, dizendo que, hoje, "uma literatura proletária sem autenticidade cede lugar à autenticidade sem literatura nenhuma". **FABM.**

5) NO NÚMERO 6 (outubro de 1962) de *Movimento*, revista da União Nacional dos Estudantes, destacam-se: a) por sua qualidade, a reportagem sobre o sentido ideológico das forças que se empenhariam no pleito (já passado) de 7 de outubro e o resumo do ensaio de Edgar Morin sobre o problema da cultura de massa; b) por sua grosseira insuficiência, o ensaio em que se pretende analisar a posição da literatura brasileira atual.

Para Morin, o capitalismo, depois da 2.ª Grande Guerra, forçou uma nova frente de lucros pela industrialização da cultura. Tal propósito condicionou o aparecimento da cultura estandarizada, divulgada pelos eficientes meios áudio-visuais, tomando por tema as aspirações de conforto, de felicidade pessoal e de amor, a "cultura de massa". Com isso, imediatamente, a "noção clássica do trágico" foi afastada do homem contemporâneo e a mulher encarada como o supremo bem de compra (Observação que recorda a reflexão semelhante de Erich Fromm, na *Arte de Amar*). O amor é pôsto dentro desta equação: maneira de encontrar a felicidade, de afastamento do trágico (o ideal do happy end), de

aquisição do maior conforto individual. O amor (no século XX), adquire então, um caráter coisificante. Como uma geladeira, ele é um objeto produtor de conforto. Por isso "a mulher consome para ser consumida". "Toda a beleza se rege pela ordem sumária do "deseja-me". Pôsto nestes termos, o amor indica uma realização pessoal feita "através do mundo e não no mundo", o que revela o máximo grau, acrescentemos, da coisificação em que recaiu.

Este é o efeito "previsível" da abertura do novo mercado, apoiado na cultura. No entanto, na vida dos ídolos erguidos pela "cultura de massa" (estrêlas) de cinema, atletas e artistas) aparece de vez em quando um desastre que reestabelece a dimensão do trágico, que se quisera eliminar da existência. "Tais fatos indicam... que... não será mais possível a fuga, que será necessário enfrentar o real, pois ele se fará mais violento como fator de perturbações do indivíduo". O mundo da "cultura de massa" se tragiciza do momento em que desejou um mundo destragicizado.

Morin observa a seguir o segundo efeito, "imprevisível" este, que a dialética da história levanta nas áreas subdesenvolvidas. É que suscitando a apetência por uma felicidade pessoal, por um círculo de conforto, a "cultura de massa" provoca o desejo de ascensão das populações sub-desenvolvidas, predispondo-as por fim, para um processo de consencionalização política, que contraria o projeto primitivo daquela industrialização da cultura.

Pensamos que as conseqüências da questão vão mais além. No entanto, que o autor tenha visto até onde chegou já lhe torna saliente. L. C. L.

6) "RUMO A LITERATURA CHINFRIM": A BRASILEIRA, começa de logo com uma citação... chinfrim de Tristão de Athayde: "Quando os problemas mais elementares de uma nação ainda estão em jogo, a arte é um artifício, uma exceção ou um esbôço". Para não ficar atrás da citação, o autor acrescenta sua ponta demagógica: "Uma literatura não se dirige ao entretenimento de uma minoria sofisticadamente culta e indiferente" etc., etc. Dirige-se a todos: "ao povo" etc. É ainda coerente que o autor, dos escritores anteriores a 22, relevou Castro Alves... Do momento atual, Dalton Trevisan e Clarice Lispector são os alienados (pobre palavra posta em moda), Guimarães Rosa de "uma verborragia inexpressiva". No lado positivo, em contraposição, restariam, "o grito autêntico e inculco de Carolina Maria de Jesus", o romance de um "ingênuo-bom", Aguinaldo Silva e depois os autores do Centro de Cultura Popular de Carlos Estevam.

O autor enche a sua argumentação com absoluta falta de informação: "Enquanto o Brasil é político-econômico-sociologicamente analisado e re-equacionado dia a dia, literariamente não existe nenhuma interpretação de sua condição contemporânea, com ou sem caráter dialético". Combinando, assim, falta de conhecimento com falta de capacidade de pensar toda a possível boa vontade do autor não funciona. L.C.L.

7) HISPANIC AMERICAN REPORT (July 1962), publicação especializada na análise das situações latino-americana e ibérica.

O seu tratamento, a respeito dos acontecimentos brasileiros, destaca-se pela qualidade de informação, pela capacidade de síntese que não obscurece a interpretação dos acontecimentos, pela neutralidade dos comentários. Os problemas econômicos do Nordeste e as inclinações ideológicas das candidaturas às eleições (então futuras) de 7 de outubro mereceram destaque especial. Por uma única vez, no primeiro caso, o editor perdeu a sua qualidade de observação imparcial, ao notar que o governo norte-americano "respondeu muito mais prontamente à situação dos flagelados famintos do que o próprio governo brasileiro". O fato receberia uma interpretação distinta se fosse analisado em relação aos propósitos assistencialistas, aos quais o governo norte-americano se inclina mais fortemente que o brasileiro. Desde que esta interpretação é possível ela ataca implicitamente o caráter de imparcialidade do "statement".

É, porém, a única discordância que temos a fazer à competente publicação da Stanford University. L. C. L.

7) ENTRE AS PUBLICAÇÕES norte-americanas interessadas na literatura brasileira e latino-americana merece um destaque especial a *Odissey Review*. Com um excelente apresentação gráfica e um alto time de responsáveis, *Odissey Review* deve merecer a atenção do público intelectual e das universidades brasileiras. Estão publicados quatro números até o momento, havendo o Brasil sido contemplado, juntamente com a Argentina, a França e a Holanda no número de dezembro de 1961. É de se lamentar apenas que a colaboração brasileira fôsse de baixo nível, apenas merecendo publicação a tradução do conto de Clarice Lispector, "O Crime do Professor de Matemática". Essa deficiência é tanto mais grave se é comparada com o excelente nível da representação francesa e argentina. De todos os números publicados, porém, o que mais se destaca é a colaboração do Chile, com dois excelentes contos de Fernando Alegria, um seu ensaio sobre Nicanor Parra e uma seleção de poemas deste. L. C. L.

8) OUTRA PUBLICAÇÃO norte-americana que merece ser conhecida do especialista em literatura brasileira: *Approach*. Não se trata de revista limitada ao caso brasileiro ou latino-americano, mas continuamente interessada na cultura ibérica. No número 43, primavera de 1962, foi publicada a tradução de "Psicologia da Composição" de João Cabral de Mello Neto, de responsabilidade de Joseph Luke Agneta. As algumas imprecisões de sentido não afetam a qualidade do trabalho do tradutor.

No número seguinte, do verão de 1962, o mesmo tradutor verte Fernando Pessoa, com igual qualidade. O editor anuncia para o próximo número estudo do prof. John Nist sobre a Literatura Brasileira Moderna. L. C. L.

9) NA REVISTA HUMBOLDT (Editôra Überssee-Verlag, Hamburgo), n.º 5, 1962, merece realce o ensaio "Imagem e Concepção do Universo na Poesia" de autoria do professor Max Wehrli.

O autor começa seu estudo com uma afirma-

ção que nos parece duvidosa: "A nossa maneira de conceber o Universo não é a princípio senão uma teoria que alguns especialistas apresentaram sobre as correlações dos fenômenos naturais" (grifo meu). A questão é mais complexa, parecendo estas mesmas correlações serem condicionadas por uma totalidade ao mesmo tempo maior e mais imediatamente ligada às forças de produção de uma dada sociedade. O mérito do ensaio abordado, porém, se torna indiscutível quando o autor analisa o exemplo concreto dos efeitos da revolução copernicana através da literatura alemã. Paralelamente a este desenvolvimento, aparecem observações de grande penetração. Assim a em que se nota, como efeito condicionado pela penetração da nova concepção do universo, que: "Enquanto que a ciência se alarga e expande em direção ao empírico, causal e matemático..... torna-se cada vez mais difícil o significado geral da existência humana". E ainda (e como importaria desenvolver por um especialista em literatura, como a brasileira, em que há uma emergente preocupação com os problemas sociais): "As verdadeiras conquistas da Poesia manifestam-se sempre de novo no domínio das idéias e noções arcaicas onde os valores humanos ainda não perderam a sua unidade — e nunca com qualquer tratamento apressado das mais recentes sensações astrofísicas".

Professor Wehrli analisa de como a quebra do geocentrismo postulava uma quebra ainda mais integral: a do mundo como uma esfera perfeita e, daí, o aparecimento de uma sensação amedrontadora pelo espetáculo do infinito. À medida, porém, que o mundo se reordena dentro da nova concepção, a arte assegura dimensão estética a partir das novas categorias: "A predileção francamente entusiástica do Renascimento e do Barroco (na arquitetura e na pintura) pelas representações com um eixo de perspectiva corresponde com fidelidade à doutrina da esfera infinita e do ponto sempre central". E o eixo de perspectiva, acrescenta Wehrli, não se cinge à pintura, presidindo a ordenação do próprio romance, que se realiza "a partir do eixo de perspectiva do narrador".

O autor deixa mais além uma trilha para que se continue a análise das inter-relações entre valores da arte contemporânea e concepção do mundo físico, através da qual se verifica a contínua destronização do espaço cósmico que se reduz ao invisível espaço psicológico de que Rilke dará exemplo. L. C. L.

SUBSTÂNCIA DE GUIMARÃES ROSA

GUIMARÃES ROSA, um dos três ou quatro monstros mitológicos de nossa literatura, enfim publica um novo livro. Chama-se *Primeiras Estórias* (Livreria José Olympio, 1962) supondo-se o começo, apenas, de uma nova viagem. Guimarães tem sido o pasto por excelência das dissecações estilísticas. Isto é, o pretexto para a superestrutura da crítica. Transforma-se a literatura de Guimarães numa espécie muito interessante de metaliteratura (e com ele Cabral, Lispector, Drummond) cujo sentido de unidade continua indefinido. Quanto a Guimarães, principalmente, o certo é que se esbarra no óbvio: está se vendo que o escritor é dono de uma linguagem inédita, aparentemente inóspita, e a única maneira de se comemo-

rar esse fato é a análise detalhada dos processos dessa linguagem. Alguns desses processos são dos mais evidentes e quase todo escritor que realmente pretende uma nova criação se utiliza deles: variações morfológicas, invenções sintáticas, extensões categoriais. Apesar disso a prosa de Guimarães permanece nela um sabor estranho de inevidência que o distingue de todos os outros ficcionistas brasileiros: alguns, chegamos a não suportá-los depois da leitura de Guimarães, porque parecem vazios. Só achamos em Mário de Andrade tentativas semelhantes, embora noutra direção, mas foram tentativas. Guimarães é dono de sua linguagem e isto quer significar que se afirma em uma liberdade superior: não há peias lógicas que o façam colocar um conectivo, se este não cabe no ritmo de sua frase. E não há tradições estéticas que impeçam de explorar dissonâncias possíveis dentro da linguagem. Guimarães é desses que forçam um aspecto novo de receptividade estética no leitor ou do contrário o seu reino fecha a porta aos acomodados. Neste último livro um dos contos, "Substância", anteriormente publicado em uma revista, trazia o subtítulo, não sabemos se do próprio autor, possivelmente sim, de "A linguagem é *The Thing*". Isso pode criar muita dúvida nos espíritos suspeitosos. Não se pense logo que o narrado neste conto seja algo etéreo, único pretexto para a criação verbal. É que não acreditamos nesta unicamente como uma superestrutura, qualquer coisa que se coloca sobre um "conteúdo", uma "mensagem" e até mesmo sobre uma "invenção" predeterminada. Este sentido de gratuidade afastamos e nisso estamos em acordo com o estudo de Augusto de Campos sobre a linguagem de Guimarães: "As mais ousadas invenções estilísticas estão em relação isomórfica com o conteúdo". Já sabemos que a linguagem em Guimarães é algo substancial, como indica mesmo o título e o subtítulo (retirado talvez pela sua evidência) do conto "Substância. A linguagem é *The Thing*". Não dizemos que ela seja acidental nos outros escritores, ao contrário, ou nenhum escritor mereceria a nossa atenção exceto Guimarães. Mas nenhum, entre os prosadores brasileiros, atingiu o estado de tensão contínua de Guimarães Rosa: ele diz da forma mais inesperada o que esperamos dele. E isto é ser o mestre da inevidência. Substancial, portanto entendemos no sentido de que a linguagem funda a criação e o assunto desta criação só o é através dela. Se esta relação é mais evidente e palpável em alguns contos do que noutros (por exemplo "Partida do audaz navegante" mais do que em "A terceira margem do rio") isto não se deve a uma dose maior de invenção temática, mas a tipos diversos de estruturação, a partir da intuição fundamental de cada peça, algo mais ou menos indefinido. Em muitos sentidos *Primeiras Estórias* é obra menos radical do que *Grande Sertão: Veredas* e mesmo *Corpo de Baile*. Isto em virtude da própria natureza do gênero escolhido: não se pode exigir do conto a mesma complexidade de relações que é possível na novela e no romance. Mesmo assim Guimarães Rosa consegue dar as suas estórias um sabor durável. A linguagem parece ser utilizada nelas com o sentido de criar um tempo interno suficiente para afastar do espírito do leitor a efemeridade do elemento anedótico. Esse é

por assim dizer transcendido pelo seu "dizer". Devemos entender esse "dizer" no sentido daquela "fundar" hoelderliniano, que era para ele o único elemento de permanência da realidade. Compreendeu Guimarães Rosa o que nunca tinha sido compreendido por outros autores preocupados por uma região interior do país: a linguagem dessas regiões tomada como elemento de integração formal como única possibilidade de tradução do seu significado interno. Ainda mais do que isso, o termo região se elasteceu no campo de compreensão: não é mais compreendido como algo relativo a uma dimensão espacial, a um estudo ou a um país, mas como algo de absoluto, uma província do espírito. Nesse ponto é que podemos dizer que a obra de Guimarães Rosa equivale para a prosa brasileira o mesmo que a obra de João Cabral para a poesia.

Passando uma vista pelos títulos das vinte e uma histórias que compõem o volume, notamos que há uma grande diversidade no mundo de Guimarães Rosa se formos considerá-lo a partir do elemento anedótico que integram os contos. Mas o que viemos dizendo até agora é que a unidade desse mundo não deve ser procurada nos elementos anedóticos e sim na linguagem que é a substância dele, substância de Guimarães Rosa. Isto não significa evidentemente que os elementos anedóticos devem ser desprezados, que sejam insignificantes. Não, algo eles significam. Dissemos que são acidentais porque nem são eles que dão unidade à obra de um escritor nem que nos dizem sobre a sua natureza profunda. Mas são os elementos que diversificam a obra, que lhe dão riqueza e variedade, como as cores, que também são acidentes, dão variedade a objetos semelhantes. Neste sentido, e quase que só neste sentido de acidentalidade, é esse último livro de Guimarães Rosa o mais variado em matizes entre os que já publicou e talvez o mais suscetível de despertar interesse entre os leitores indiferentes à novidade criadora.

Para que se tenha uma idéia da diversidade desses elementos anedóticos, basta que citemos aqui alguns deles que vão desde à mais inefável sensação até o mais grosseiro e equivocado acontecimento. "As margens da alegria", "Nenhum, nenhuma", "Substância", "Os cimos" são exemplos do primeiro caso. "Famigerado", "Os irmãos Dagobé", "Pirlimpisquice", "Fatalidade", "Luas de Mel", "Tarantão, meu patrão", são exemplos do anedótico-acontecimento, podendo para o cômico e o grotesco. "Sorôco, sua mãe e sua filha", "Nada e a nossa condição", "A benfazeja", são poucos exemplos do anedótico-acontecimento trágico. E o alegórico poderia ser representado por contos como "A menina de lá", "A terceira margem do rio", "Um moço muito branco" e "Darandina". Restam, inclassificáveis, "Sequência", "O espelho" e "Partida do audaz navegante", esse último conto talvez o menos esperável de Guimarães Rosa e que talvez por isso pareça o mais original. Esta catalogação, é claro, não se pretende exegética do pensamento do autor. É puramente arbitrária, como é tudo suscetível de interpretação e não de constatação. Talvez se pudesse especular sobre as intenções do autor, ou seja, aquilo que se chama de sua mensagem e partindo de alguma certeza a respeito disso agrupar os seus contos de acordo com certas constantes. Assim, por exemplo, a constante da fuga está presen-

te em vários deles embora se manifeste de maneiras muito diversas. Observa-se por exemplo os seguintes dados: no conto "Fatalidade" um homem foge de outro que corteja a sua mulher; em "Luas de mel" um casal de noivos empreende uma fuga; em "A terceira margem do rio" o personagem se exila de sua família; em "Darandina" um homem é perseguido e se refugia no alto de uma palmeira; em "Partida do audaz navegante" o próprio título expressa uma mitologia da fuga; e finalmente, "O espelho" é um estudo da fuga de si mesmo. Em compensação encontramos também elementos que chamaríamos de anti-fuga: em "Os irmãos Dagobé" um assassino resolve ir ao encontro dos irmãos do assassinado; em "Fatalidade" o homem resolve ir ao encontro do conquistador; em "Tarantão, meu patrão" um velho se decide a se libertar da tirania de sua velhice; em "Sequência" um jovem, em plena gratuidade, se atira à perseguição de um animal em fuga; em "Sorôco, sua mãe e sua filha" o personagem resolve se solidarizar com a loucura de seus parentes; etc. Esses dados podem ser gratuitos e nada indicarem mas podem também constituir elementos de interpretação. Verdade que o elemento fuga é uma constante em toda literatura moderna, consciente de uma posição anacrônica dentro da situação humana atual (veja-se por exemplo a insistência desse tema em Drummond e outros poetas conscientes em nossa literatura) e portanto não é nada representativo de Guimarães Rosa. Mas temos de chamar a atenção para o básico deste autor: a sua linguagem em certa medida representa uma espécie de fuga, pois é um esforço inominável de integração em uma realidade que já não é totalmente sua (Guimarães é cidadão e diplomático, residindo na metrópole cultural do país). Melhor diríamos um esforço de reintegração numa realidade que ele sente como sendo sua, verdadeira. Nesse caso a fuga já não seria tanto fuga e sim justamente contra-fuga como a dos seus personagens. E na consciência desse poder reintegrar-se talvez o escritor sinta que o Brasil possa adquirir consciência de suas verdades mais secretas. Pelo menos tenta redimi-lo na ficção, no mito, na invenção poética. A linguagem é assim fuga e contra-fuga ao mesmo tempo, tem um poder dialético.

Estabelecida que seja a linguagem como um poder na ficção de Guimarães Rosa, conclui-se que não é possível valorizá-lo apenas porque tal ou qual anedota seja mais interessante. Só podemos aceitá-lo ou negá-lo totalmente, com todas as suas "monstruosidades". Terrivelmente crítico esse poder, cada obra de Guimarães Rosa, inclusive *Primeiras Estórias*, tem forçosamente de representar um agudo fator concienzializante em nossa cultura. — Sebastião Uchôa Leite.

O CLASSICISMO GREGO-LATINO

NA TAREFA de preservação do patrimônio cultural grego-latino temos falhado nós do Brasil — "latinos pela língua, pela cultura e pela civilização" — é o que vem dizer o professor José Lourenço de Lima em *O Classicismo Grego-Latino e a Lei de Diretrizes e Bases* (Aula inaugural do ano de 1962 na Faculdade de Filosofia do Recife. Edição da Universidade do Recife 1962). Mostrando como a expansão do Império Romano foi propícia à perpetuação do espírito helênico e como à Igreja se deveu na

Idade Média a defesa do tesouro cultural greco-latino termina o professor José Lourenço por advertir que o mundo moderno não pode prescindir dos valores clássicos. Mas, para sua desolação de humanista, os estudos que se fazem entre nós não têm "a consistência que se exige para uma sólida formação clássica"; as reformas, sucessivas, deixam "senão hostilidade, ao menos apatia pelos estudos greco-latinos"; os programas são "pletóricos, enciclopédicos, doutorais" e "ofuscam, mas não iluminam".

O latim e o grego, quando estudados entre nós o são por "métodos detestáveis". São línguas "mortas pelos métodos e mortas pela ausência de entusiasmo e vocação em quem as ensina ou faz que ensina".

E, para corrigir esse quadro desestimulador, que trouxe a lei de Diretrizes e Bases, tão ansiosamente esperada? Um "processo de eutanásia para o humanismo greco-latino", uma "tênue, tímida e enfermiosa satisfação à cultura do Ocidente": um "latim de opção".

Chega a revolta do autor a seus termos mais candentes ao mostrar a incoerência do legislador no artigo 46: devendo a língua nacional ter seu estudo intensificado em bases históricas, linguísticas e literárias, como haverá de ser feito este estudo sem o latim?

É curioso mostrar como, em um ponto, divergem autor e prefaciador: a flexibilidade dos cursos e a descentralização do ensino para o professor José Lourenço são "virtudes" (pág. 29) mas encontram da parte do professor Amaro Quintas a mais veemente reprovação. Pois essa "excessiva descentralização e flexibilidade curricular atentam contra o trabalho patriótico da unidade nacional além de criarem confusões inmensuráveis" (pág. 6).

O mais ligeiro exame deixará com o autor toda a razão. Pois nunca será demasiado louvar, por exemplo, o alcance do parágrafo 4.º do artigo 79 da lei de Diretrizes e Bases quando, em referência ao ensino universitário, permite ao aluno inscrever-se em "disciplinas lecionadas em cursos diversos se houver compatibilidade de horários e não se verificar inconveniente didático, a juízo da autoridade escolar".

Aos vícios, muitos, da estrutura curricular das universidades brasileiras — os longos cursos sem total emprego do tempo escolar, as matérias escolhidas muita vez por critérios pessoais, nenhuma atenção sendo dada às solicitações da sociedade atual — juntava-se esse, do desperdício das cadeiras repetitivas em cursos autônomos.

É certo que, vigorando anteriormente nesse terreno a letra severa do artigo 82 do Decreto n.º 19.851 de 1931 ("Não será permitida a matrícula simultânea do estudante em mais de um curso seriado") visava-se impedir outro de nossos velhos males, a pura e simples procura de diplomas. Mas a nova regulamentação foi perfeita em seu equilíbrio e justeza, deixando a critério da autoridade escolar a verificação da existência ou não de inconveniente didático na matrícula. Não se há de entender tão amplo esse poder que permita a matrícula simultânea de alunos em disciplinas que não concorram de modo imediato para a melhoria e aprofundamento de um só curso.

Assim, vale o protesto do professor Amaro Quintas quanto às "confusões inmensu-

ráveis" na medida em que suas palavras se dirijam somente aos que tardam na regulamentação de textos como o do artigo 79. (A que título, por exemplo, fará jus o aluno por cursar uma só disciplina de determinada série? Pode ele chegar a cursar todas as disciplinas sem que esteja matriculado na série? E quanto aos problemas criados aí com a chamada matrícula condicional e o regime de dependências?) Há na verdade toda uma série de dúvidas a exigir dos legisladores pronta resposta.

Também não podemos acompanhar o professor Amaro Quintas quando se volta contra as descentralizações, para ele "excessivas". Em benefício da unidade nacional, diz, não podemos permiti-las, a pretexto de diferenciações regionais.

Nestas questões cabe sempre perguntar até que ponto, permitindo as descentralizações, não se está procurando corrigir as "diferenciações regionais".

E perguntar também se não foi a miopia de nossos homens públicos — engolfados numa unidade artificial e teimosos em desconhecer nossas diferenças regionais — que se deveu o agravamento de nossos desníveis. — WALTER COSTA PORTO.

DICIONÁRIO DE BELAS-ARTES

A SRA. REGINA M. REAL planejou um livro situando-se ideologicamente no século passado: o seu *Dicionário de Belas-Artes* (Rio de Janeiro, Edit. Fundo de Cultura, 1962, 579 p. em 2 v.) recende em tudo a atmosfera de filologia clássica e a preocupação arqueológica. Tiremos-lhe, por exemplo, o acervo de vozes eruditas relativas à ornamentação e dêle restará apenas a metade. Materialmente, é um livro tão constrangedoramente feio quanto a edição mexicana do *Diccionario de Términos Técnicos en Bellas Artes* de J. Adeline (Ediciones Fuente Cultural, 1944), da qual evidentemente deriva. E em certo sentido é um regresso em relação ao *Diccionario Técnico e Historico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura* de Francisco de Assis Rodrigues (Lisboa, Imprensa Nacional, 1875), primeiro léxico de belas-artes em nossa língua. Com efeito, o livro do Fundo de Cultura abandona, interna e externamente, todas as aquisições da Lexicografia moderna, a que não responde nem pela técnica definicional nem pela estrutura gráfica. As entradas em versais e linhas soltas impedem a evidência do uso de maiúsculas e prejudicam a economia. A escala exagerada da maioria das ilustrações, obrigando a defeituosa e desagradável inserção no texto, também contribui para elevar o número de páginas, mesmo assim não se justificando a tomada, que tornou mais laboriosa a consulta, mesmo porque não vem indicado o conteúdo de cada tomo. Não queremos insinuar que se trata de manobra para justificar o seu elevado preço. Por outro lado, sem nos arriscarmos à acusação de xenofobia, indagáramos a razão de se ter a autora preocupado tanto com as correspondências francesas dos nossos termos de belas-artes, no que vemos mais um elemento de datação de sua obra. Diz ela no prefácio que "a menção — por parte de professores, críticos de arte, conferencistas, etc. — de vocábulos estrangeiros, sobretudo em

francês que os emprega com tanta propriedade, justifica-se", mas a sequência do seu pensamento, segundo a qual se impõe "um movimento para o uso de seus correlatos em português, movimento que virá beneficiar professores, alunos, museólogos, técnicos, artistas, escritores, críticos, etc.", conduziria, segundo nossa opinião, a emudecer tais correspondências, tanto mais que estas nem sempre são felizes no seu dicionário. Sua atitude mental ao organizar os verbetes, vê-se que foi o inverso do que está no texto: o termo francês tem preponderância, é o guia de cada conceituação. Defeito grave, pois como se sabe um léxico somente terá maior valor quando refletir o espírito de um povo, daí tantas fracassadas tentativas de traduzir a coisa intraduzível que é um dicionário. Fornecemos alguns exemplos dos resultados dessa atitude: não creio que se diga em português "gravura em talho de poupança ou de economia", mas simplesmente "gravura em relêvo"; existe certamente o termo *Cestaria*, registrado apenas em francês (*vannerie*) dentro do artigo *Cesteiro*; o granidor de pedras litográficas não corresponde ao *berceau*, que é o granidor de maneira-negra; *batture* é uma das técnicas de douradura, e não Douradura de Encadernação, em geral; *Fôlha de Livro*, para conformar-se a *feuille*, recebeu a definição de "fôlha dupla de livro", etc. Em lugar do mais geral *Artes de Reprodução*, comum aliás em francês, a autora registra *Artes Gráficas*, definido como "todos os processos de gravura, principalmente os obtidos por processos mecânicos". Esqueçamos o defeito de linguagem e a necessidade de esclarecer esses "processos mecânicos" de gravura, para somente lembrar à sra. Real o uso que faz do termo como indicativo de especialização. De resto, não obtém a autora muito sucesso como seus verbetes de Gravura, cujas técnicas não foram bem estudadas. Veja-se Gravura à Maneira Negra, com esta observação: "os traços [sic] são profundos e juntos"; Impressão, onde diz que "a impressão da gravura se faz por processos tipográficos"; Litografia, que segundo ela "é mais usada na indústria tipográfica", por isso que "os artistas dão preferência à gravura em metal ou sobre madeira"; Esbarbar, que não significa tirar as asperezas "da superfície de chapas de cobre a serem gravadas", mas sim, dos rebordos dos entalhes feitos pelos instrumentos de gravar; Nigela, onde não se refere a prova tirada desse trabalho de ourivesaria e que, segundo a tradição, deu origem ao talho-doce. Alguns termos são incluídos na língua original, quando o seu aportuguesamento já é pacífico ou quando temos equivalentes. No primeiro caso estão "Boomerang" (bumerangue) e "Camafeu" (camafeu), este com acepções em pintura (registrada) e em gravura (não registrada); e no segundo caso "Massicot" em vez de Guilhotina, e "Silk-Screen", em vez de Serigrafia que aliás não é "processo de impressão na seda", engano lamentável acerca de técnica tão popular no Brasil. A essa espécie de alienação corresponde a ilustração do artigo Casa, que reproduz uma casa... francesa. Mencione-se contudo o seu mais do que elogiável esforço no sentido de documentar os termos da arte brasileira, inclusive através de reproduções de fotografias e desenhos, se bem que não identificadas nem assinadas.

Bastante falhos são, por exemplo, os artigos Concretismo, Cursivo, Dadaísmo, Escultura, Fotolitografia, Ilustração e Pintura primitiva. De Estatuetas diz a sra. Real que é "a estátua de dimensões inferiores à da figura humana", mas chama de Estátua ao "Escriba sentado" que está no Louvre. Em Anatomia, assevera que "a anatomia pictórica ou plástica é a que estuda as formas superficiais do corpo". É o estudo dos músculos e dos ossos, tão necessário à representação do movimento? As formas superficiais, pode-se apenas admitir, são objetivadas no estudo do Nu, ou Acadêmia (e a sra. Real escreve Academia). Compare-se finalmente as palavras que sobram — Carioca, Seridó, Sertão, Triúmviro, Tupã, Voivoda, etc. — com as palavras que faltam — Arte 1900, Ballet, Caligrafia, Cinema, Comunicação, Dança, Desenho Industrial, Estampa Popular, Fotografia, Grafismo, Linoleogravura, Livro, Máscaras, Moda, Teatro, Televisão, Verniz Brando. — Orlando da Costa Ferreira.

ECONOMIA BRASILEIRA: O FUTURO COMO OPÇÃO

O ÚLTIMO LIVRO do economista Celso Furtado (*A Pré-Revolução Brasileira*, Editora Fundo de Cultura, Rio, 1962), além de ser uma contribuição lúcida ao estudo dos problemas brasileiros, representa uma tomada de posição muito clara e explícita — até certo ponto acessível ao grande público — diante das situações criadas pelo processo do desenvolvimento nacional.

Trata-se de uma definição de atitudes. Compreendeu muito bem o autor que não se pode, em nome de uma falsa objetividade, desvincular o fenômeno econômico do quadro mais geral das realidades sociais. Que sua correta visualização implica uma posição valorativa e a aceitação de princípios (p. 81). Os nove estudos reunidos no livro passam a ser uma tentativa de definir posições, situar criticamente problemas, dissipar equívocos. Uma análise do desenvolvimento brasileiro que não afasta considerações de ordem social e política.

É o livro fruto de maturidade intelectual Seguro, fluído fácil. Uma série de estudos — quase ensaios — com um caráter um tanto didático, no tom reflexivo hoje tão em voga entre os economistas consagrados. Obra que contém uma real unidade significativa.

O ponto de partida do autor está na compreensão do desenvolvimento como um processo de integração de estruturas em um sistema econômico nacional. Seu conceito de subdesenvolvimento como um complexo econômico do tipo híbrido, em que coexistem estruturas arcaicas com formas capitalistas de produção (in Desenvolvimento e Subdesenvolvimento), está sempre implícito, dá forma a toda uma linha de pensamento. Para o autor, o surto industrial dá à economia brasileira crescente individualização e autonomia, deslocando para dentro do País os centros de decisão econômica, dando-lhe condições para autodirigir-se. Um vasto segmento da sociedade, porém, resiste às mudanças e às transformações que se operam, permanecendo rígido e anacrônico, refletindo situações coloniais pré-capitalistas. Está alheio aos fluxos de progresso gerados pelo centro dinâmico industrial, alheio portanto aos benefícios do desenvolvimento.

Faz-se necessário, assim, incentivar as forças que agem no sentido da integração da economia nacional em uma unidade compósita, evitando as possíveis consequências desse dualismo estrutural (rugas cataclísmicas). É preciso dissipar falsos dilemas (liberdade *versus* desenvolvimento), prevenir toda forma de retrocesso político que torne rígida a sociedade brasileira, e marchar para a consecução de mudanças rápidas e efetivas nas estruturas anacrônicas (p. 31). Seus objetivos são, "em linguagem corrente: liberdade e desenvolvimento econômico" (p. 19), de vez que considera o fato de termos atingido formas superiores de organização sócio-política (sic) "uma conquista pelo menos tão definitiva quanto haver atingido altos níveis de desenvolvimento material" (p. 27). Isto lhe parece, com efeito, perfeitamente viável. Se chegamos a um diagnóstico definitivo, "se as coisas são transparentes, é porque está a nosso alcance poder mudá-las" (p. 15). Mas devemos equacionar os problemas particulares (Nordeste) como parte integrante de um sistema mais geral (o brasileiro); e reconhecer que, do povo de vista nacional, a questão em torno do desenvolvimento do Nordeste é "mais operacional do que de capacidade financeira" (p. 54).

Situa-se o sr. Celso Furtado, obviamente, entre os que defendem as reformas estruturais necessárias para superar desequilíbrios e desi-

gualdades econômicas. Reformas visando a integrar o País dentro das linhas do desenvolvimento capitalista que tem o seu centro dinâmico no Centro-Sul brasileiro, por si só força e pressão agindo no sentido do rompimento de estruturas anquilosadas. O que se deve fazer dentro dos quadros democráticos. O seu humanismo, "objetivo último de todos aqueles que trabalham nas ciências sociais", consiste em "criar condições para o aperfeiçoamento do homem, harmonicamente desenvolvido". Não deixa de reconhecer, contudo, que, em áreas deprimidas, "os aspectos econômicos do desenvolvimento social assumem uma grande urgência". Que "não é possível educar o homem sem antes lhe matar a fome". Mas, subestimar os outros aspectos do problema social seria "comprometer o desenvolvimento subsequente da cultura que deverá moldar o homem do futuro" (p. 91).

Não nos pareceu irrelevante, finalmente, a epígrafe, realmente estratégica, com que o autor abre o seu excelente livro. Dela podemos tirar muitas conclusões sobre o sentido de sua orientação e das normas de política econômica que propõe. Conclusões sobre a seriedade de seus propósitos e sobre o seu cuidado para com a verdade: uma problema de adequação entre meios e fins... — Roberto Cavalcanti de Albuquerque.

Recife. Universidade.

Estudos universitários; revista de cultura da Universidade do Recife, [V.] 2—, out.-dez.—, 1962—, Recife, Universidade do Recife [Imprensa Universitária] 1962—
v. 26 cm. trimestral.

Diretor: 1962—, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima
Resumo em francês e inglês.

1. Educação superior — Periódicos. I. Título.

378.5 (C.D. 16. ed.)

378.4(05) (C.D.U.)

Univ. do Recife

S.C.B. 62-1278

PARA PRÓXIMA PUBLICAÇÃO:

- Emil Staiger*: — Ensaio Sobre o Conceito do Belo
P. Furter Blaise — Cendrars: Rapsodo do Antigo e do Novo Mundo
Gadiel Perrucci: — A Alienação do Trabalho
Ruben Bareiro Saguier: — El Critério Generacional de la Literatura Paraguaya
E. Wanderley, Filho: — Sistema de Residentes no Brasil
René Ribeiro: — Comportamento das Crianças Nordestinas a Propósito de Russos e Norteamericanos
Jaime Peralta: — Literatura Iberoamericana en Rusia

ESTUDOS UNIVERSITARIOS

Rua Gervásio Pires, 674, 1.º andar
Recife - Pernambuco - Brasil

Assinaturas (4 números)

Pernambuco	Cr\$1.000,00
Outros Estados	Cr\$1.200,00
Estrangeiro	US\$ 6