

Uma (*inesperada*) história  
da literatura brasileira

*Martim Vasques da Cunha*

A  
POEIRA  
GLORIA  
DA



# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

A Uma (*inesperada*) história  
da literatura brasileira  
*Martim Vasques da Cunha*

POEIRA  
GLORIA  
DA

1ª edição



EDITORA RECORD  
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

2015

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

C979p

Cunha, Martim Vasques da

A poeira da glória [recurso eletrônico] / Martim Vasques da  
Cunha. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Record, 2105.

recurso digital

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

ISBN 978-85-01-10712-1 (recurso eletrônico)

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Ensaio brasileiro. 3.

Livros

eletrônicos. I. Título.

15-28522

CDD: 869.909

CDU: 821.134.3(81)(091)

Copyright © Martim Vasques da Cunha, 2015

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou  
transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia  
autorização por escrito.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos exclusivos desta edição reservados pela

EDITORA RECORD LTDA.

Rua Argentina, 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: 2585-2000.

---

Produzido no Brasil

ISBN 978-85-01-10712-1

Seja um leitor preferencial Record.  
Cadastre-se e receba informações  
sobre nossos lançamentos e nossas  
promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:  
[mdireto@record.com.br](mailto:mdireto@record.com.br) ou (21) 2585-2002.



Aos meus pais, Fernando e Piedade;  
à minha irmã, Ana Catarina;  
à minha mulher, Rosana:

*O grande trabalho é do amor  
sem bronzes, sem assinaturas,  
no ar do espaço, na hora do tempo,  
pólen de Deus nas criaturas.*

(Alberto da Cunha Melo, “Ergonomia”)

E ao professor Ricardo Silva Leite,

que me ensinou o carinho pela literatura brasileira,  
mas provavelmente não concordará  
com nenhuma linha deste livro.

## SUMÁRIO

*Prefácio: Uma história da literatura para restaurar nossa cultura, por Bruno Garschagen*

*In partibus infidelium [No território de infiéis]*

**Entre dissimulados e degenerados  
(ou: A deformação das almas)**

*Uma poética da dissimulação*

A prisão perpétua

A vertigem das palavras

À beira do abismo

O baile das sombras

A astúcia pela astúcia

Um sorriso repleto de garras

Bolhas transitórias

**O pesadelo do paradoxo  
(Euclides da Cunha & Lima Barreto)**

*O soldado adormecido*

Uma pressão dos infernos  
Três princípios em conflito  
A casca das palavras  
O heroísmo do adjetivo  
Visões do deserto  
A impotência da inteligência  
Onde você encontrará um homem íntegro?  
As esfinges  
O charuto impagável  
A desordem de outrora  
Estrelas indecifráveis

**Sementes do desterro**

(Sérgio Buarque de Holanda & Cecília Meireles)

*O exorcismo do passado*

O tempo da navegação  
O abismo da identidade nacional  
Uma conspiração literária  
O sentido da nossa História  
A inconfidência dos ressentidos  
Um erro nada cordial  
O governo dos mortos  
O paraíso do estilo  
A nobre derrota  
“Os velhos e os incapazes”  
A reviravolta definitiva

**Crônica de uma morte anunciada**



(Os “ventos da destruição” do Modernismo Brasileiro)

*O Deus selvagem*

Siga o líder?  
Faz o que quiseres  
A grande mentira  
Encontre a sua criança interior  
As máscaras da nêmesis  
A liberdade de um bom retiro  
O Estado em que nós estamos  
“Não pegam, não pegam, não pegam”  
A armadilha  
Por que não me escutam?  
Como vamos?

A invasão do abismo

(Nelson Rodrigues & Antonio Candido)

*A literatura do trauma*

O boi assado  
Como recusar um filé de fígado acebolado  
Nos labirintos do poder  
A dança das marionetes  
O domínio dos interesses  
Nem o canalha é solidário no câncer  
Sob o domínio do ódio  
A excitação do abismo  
O duplo que não quer ser ouvido  
Um funcionário da ideologia

# O ódio organizado

Vidas em segredo

(João Guimarães Rosa & Otto Lara Resende)

*O monolito*

Complexo de Jonas

Um romance total

O segredo da via-crúcis

O julgamento do avesso

A inocência à revelia

O grande palácio

As miudezas da liberdade

A língua impossível

Os órfãos da democracia

O caldo da renúncia

Pirâmides e biscoitos

O Carandiru intelectual

(ou: Entre o leão e o unicórnio)

*Quem vai me matar primeiro?*

A democracia não é um biscoito Negresco

Uma lavoura macabra

A imaginação do desastre

Você é uma vítima de lavagem cerebral — ou ninguém  
te contou?

O saber que não salva nem a sua santa mãezinha

Um viva ao Povo Brasileiro?

Profissão: invejoso  
Todos querem ser escritores  
Língua portuguesa: essa f.d.p.  
Cada um na sua gaiola  
“É a literatura, seu estúpido!”  
O príncipe dos sonâmbulos  
O batismo dos incautos  
Você não quer ser a propriedade de si mesmo?  
As tocaias da liberdade

*Nota do autor e agradecimentos*

*Notas*

# PREFÁCIO: UMA HISTÓRIA DA LITERATURA PARA RESTAURAR NOSSA CULTURA

Bruno Garschagen

*A poeira da glória*, de Martim Vasques da Cunha, não é um livro sobre literatura que se encerra nos limites teóricos de seu objeto. É um livro que expande a própria visão e a análise substantiva desde os fundamentos íntimos e ideológicos dos escritores, aqueles elementos que alicerçam e ajudam a explicar as suas obras. Este é um ensaio de crítica cultural que, ao partir de uma espécie de investigação arqueológica e antropológica da literatura brasileira, tenta mostrar, no espírito dos livros, aquilo que estava oculto sob a poeira da glória dos seus autores. Está aqui, portanto, a sua originalidade, ao redescobrir os elementos de virtude humana que não estão mais evidentes e explícitos na literatura, porque se degeneraram ou se perderam.

Ao contrário de livros que se confinam em seus próprios objetos de estudos, cuja delimitação do escopo acaba por reduzir o alcance da análise, neste Martim elaborou uma obra que se amplia junto com as reflexões externas que agrega e o raciocínio interno que o fundamenta. Este livro é

menos um estudo literário *stricto sensu* e mais um ensaio sobre o ser humano em sua dimensão cultural *lato sensu*.

Por isso, abrange adequadamente as dimensões sociológicas e políticas com a ambição de identificar, por meio da literatura, o mal do espírito e a degradação do indivíduo, o problema e a tensão do Bem e do Mal, que se manifestam na compreensão e no tratamento da realidade, na construção e na corrupção da imaginação moral, na cultura literária e, por contaminação perversa, na literatura produzida por escritores que também decidem se sujeitar a certas estruturas de poder.

Para compreender o drama da literatura brasileira, Martim reconstruiu uma narrativa histórica singular, que cobre diferentes períodos e autores para mostrar a dimensão e a profundidade do nosso drama cultural e da gradual perda de sentido. E, com a finalidade de estabelecer balizas teóricas de orientação superior, recorreu a um grupo seletivo de escritores e intelectuais nacionais e estrangeiros, assim também resgatando os mais elevados padrões que se diluíram ou se extinguíram em nosso ambiente cultural devastado. Como mesmo lembra o autor em seu livro *Crise e utopia: o dilema de Thomas More*, obra-chave para se entender adequadamente a profundidade simbólica e substantiva deste livro, “se há um *drama*, há de se ter um *conflito* e, sobretudo, um *sentido*”.<sup>1</sup>

Em *A poeira da glória*, Martim evidencia a crueldade e as nuances perversas dos conflitos que ajudam a dimensionar o drama e a relevância do sentido para a experiência viva da literatura e do trabalho do escritor, especialmente daqueles que foram os protagonistas da ascensão e da degradação da literatura brasileira que servia como padrão de uma estética filha de uma ordem moral e transcendente. Porque é a hierarquia de valores, tão cara e necessária a uma vida em comunidade, que permite a organização interna dos indivíduos que será, no caso dos escritores, convertida em arte

de alta qualidade. E é assim que também a desordem interna e o caos moral ajudarão a forjar espíritos confinados ao drama da existência, os futuros mensageiros soturnos de uma literatura degradada.

Em seu *Crise e utopia*, Martim já havia observado que a missão do homem na terra e a responsabilidade que se impõe diante da ordem da verdade da existência agravam o sentido do seu próprio drama. Pois nem todos estamos dispostos a enfrentá-lo; nem todos somos “capazes de realizar tal acontecimento”; nem todos temos “a sensibilidade para suportar determinadas experiências”.<sup>2</sup> Em face da aflição que emerge a partir do reconhecimento da nossa responsabilidade de agir, e do inevitável julgamento de nossas ações, podemos desenvolver uma doença interna que certamente contaminará a literatura e a percepção do homem em relação e a si mesmo e na vida em comunidade.

Por isso é incompleta qualquer análise literária sem um exame da imaginação moral que fundamenta a construção de uma ordem interna e a preservação de uma cultura virtuosa que seja o seu espelho. Se, como escreveu o poeta W. H. Auden, “as palavras de um morto modificam-se nas entranhas dos vivos”,<sup>3</sup> é possível entender por qual razão os revolucionários, segundo Edmund Burke, tentam esgarçar “toda a roupagem decente da vida” cujas ideias dela decorrentes sejam fornecidas pelo “guarda-roupa da imaginação moral”.<sup>4</sup>

A partir da metáfora criada por Burke, Russell Kirk definiu a imaginação moral como sendo aquilo que permite “discernir acerca do que a pessoa humana pode ser, apreendendo, por alegorias, a correta ordem da alma e a justa ordem da sociedade, diferenciando o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, o belo e o feio, além de oferecer uma correta visão da lei natural e da natureza humana”.<sup>5</sup> Considerando que a imaginação moral “aspira à apreensão da ordem correta na alma e da ordem correta na comunidade

política”, Kirk concorda com Burke que “as letras e a erudição ficam ocas, se esvaziadas da imaginação moral”.<sup>6</sup>

Se as obras literárias podem ser usadas como instrumentos da degradação provocada pela desordem da alma e da sociedade, também são valioso escudo do indivíduo contra as tiranias culturais e políticas que vilipendiam e escravizam o espírito e que pretendem converter as pessoas em servos voluntários. A literatura, e não só a poesia, como defendeu Ungaretti, permite a restauração da integridade, da autonomia e da dignidade.

Nesse sentido, explica-se a preocupação de Martim com a liberdade interior, “a única liberdade que nos protege dos ataques de um país tomado pelo totalitarismo cultural”. É, de fato, a espécie mais difícil de liberdade porque, se é verdade que pode ser condicionada ou moldada segundo intervenções externas que criam um hábito serviçal, sua existência e preservação dependem quase exclusivamente da decisão individual de não ser servil, mesmo sob um ambiente político e cultural totalitário.

Como diz Martim, essa liberdade “é algo a ser conquistado a custo de uma disciplina interior, harmonizada justamente com a consciência correta”, e que, por isso, não pode “ser confundida de forma alguma com a liberdade exterior, que (...) depende de uma correta manutenção das instituições políticas que devem proteger as liberdades individuais (...)”.

Martim vê a ruína da literatura brasileira ao longo da história como a impecável consequência do aviltamento das virtudes e dos princípios e da quebra da hierarquia que orientava os homens, não só os escritores, como uma bússola capaz de preservar “aquele ‘fundo insubornável do ser’, que nenhum governo pode invadir sob qualquer permissão” — semelhante à casa de um inglês, o castelo cuja entrada sem convite era vedada inclusive aos reis. Sendo a liberdade interior “a base de tudo o que se construiu no que

hoje chamaríamos de ‘magnífica estrutura do mundo moral’”, a sua degeneração faz ruir as bases mais sólidas.

É extraordinário que este *A poeira da glória* estabeleça um diálogo íntimo com o meu *Pare de acreditar no governo: por que os brasileiros não confiam nos políticos e amam o Estado*. Se o meu livro tem como estrutura substantiva a dimensão cultural ao tratar de política, o de Martim utiliza a dimensão política para aprofundar sua análise sobre a cultura. São, portanto, livros que se complementam extraordinariamente porque mostram, juntos, como a degradação política e literária foi o resultado de uma degradação cultural, e também como, segundo o alerta feito por Michael Oakeshott, o quietismo político-cultural preserva “a mesma armadilha de quem quer ver o mundo como um palco de teatro”, sendo também responsável pelo estado de coisas aquele que “decide observar a confusão do mundo como um espectador desinteressado”.

A maneira arguta e elaborada com que Martim forjou sua perspectiva crítica sobre os autores e suas obras não é um imperativo para endossar as suas posições. Entretanto, contrapô-las exige não apenas uma amplitude intelectual, mas uma abertura plena para a grande conversação que ele estabelece neste livro com o leitor inteligente. É enriquecedor, por exemplo, a forma como desloca o debate para dimensões inexploradas, seja quando ataca a dissimulação de Machado de Assis ou recupera “a força arrasadora da personalidade” do padre Antônio Vieira, cuja “coragem era expressa com a aflição do homem que ainda tem algum contato com a realidade concreta”.

Mais do que expor um conhecimento profuso e vivo sobre a história da literatura e a produção literária, Martim revela sua brilhante intuição sobre o homem e sobre a sua atuação substantiva na cultura. E, mesmo que o foco seja a literatura produzida no Brasil, felizmente não se furta, num texto primoroso, a convidar escritores e intelectuais estrangeiros para esse grande



diálogo sobre a cultura brasileira. Ele analisa a sensibilidade e o caráter nacional investigando a voz daqueles considerados os narradores da alma brasileira e que, de certa forma, são os nossos intérpretes.

Mais do que uma história inesperada da literatura, Martim apresenta o grande conflito entre o Bem e o Mal, evidenciando as dimensões da Verdade e do Belo sem as quais inexiste uma experiência individual virtuosa na prática concreta da vida em sociedade a ser narrada pelas obras literárias. Sem os padrões éticos e estéticos que lhe conferem uma natureza única, a literatura é esvaziada de sentido.

Este *A poeira da glória* é um grande contributo à reparação da literatura a partir da necessária restauração do brasileiro e da nossa própria cultura.

## IN PARTIBUS INFIDELIUM [NO TERRITÓRIO DE INFIÉIS]

Otto Lara Resende afirmava que os autores cobertos pela “poeira da glória” não tinham sequer sido lidos corretamente, tampouco revelados de verdade; tal poeira era o resultado daquela soma de equívocos a que damos o nome de fama (para citar a tão batida frase de Rilke) e, por isso, os leitores tinham apenas duas formas de se relacionar com eles: medo ou reverência. As duas provocam a fuga da leitura que, como poucos reconhecem neste Brasil, é um dos remédios contra qualquer espécie de solidão que atinja o gênero humano.

Este livro quer assoprar essa poeira, e faz isso com o espírito de serviço público. O motivo é simples: o descaso pela literatura neste país chegou ao limite. Exceto por um pequeno grupo que finge que lê e dita as normas culturais publicadas nos cadernos de cultura e outras publicações que as macaqueiam com o esnobismo típico dos jecas, quem leva a literatura brasileira a sério sabe que ela vai de mal a pior. Escritores semiletrados e críticos militantes (quando não pusilânimes) transformaram a melhor coisa que este país poderia fazer para si mesmo — respeitar o cultivo da língua portuguesa e aprimorar as nuances da linguagem — em um muro no qual o leitor não sabe com quem se comunica e o artista ignora para quem produz.

Tirar a poeira da glória é o primeiro passo, mas, antes de tudo, temos de deixar claros alguns princípios que nos orientarão daqui em diante.

Começemos pela posição deste autor. Se alguém fizer a famosa pergunta que todo beletrista sempre faz quando o irritam no conforto de seu mundo — “Quem ele pensa que é?” —, já aviso que sou um jornalista diplomado de 37 anos de idade, com faculdades incompletas de Letras e de Direito, mestrado em Filosofia da Religião e doutorado em Filosofia Política. Publiquei um livro numa pequena editora; escrevi ensaios literários para o jornal *Rascunho*, de Curitiba; fui editor de uma revista de humanidades considerada “conservadora” e de “direita” (pfui, como diria Nero Wolfe); fiz projetos para organizações corporativas; já criei uma escola de cursos de humanidades e trabalhei como vendedor numa das maiores livrarias do Brasil. Meu número total de leitores, de acordo com a última informação obtida, é de 505 pessoas. Tenho mulher, o resto da família vai bem, obrigado. Pago com muito mau humor os impostos para depois não ter a Receita no meu cangote. Enfim, no mundo das letras, minha autoridade simbólica, por assim dizer, é próxima do zero — e pouco me importo com isso. Ao mesmo tempo, sempre vi a literatura como uma espécie de *lanterna na popa* (uso aqui a expressão de Coleridge, emprestada depois por Roberto Campos em sua ambiciosa autobiografia), uma luz que pode ser vista toda vez que olhamos para trás e que ilumina o caminho já percorrido para quem tiver a coragem de vê-lo em seus acertos e fracassos.

Logo, peço que os leitores deste livro se esqueçam de seu autor e se importem somente com o que está escrito nas linhas que se seguem, nada mais, nada menos. Talvez por causa de meu *pedigree*, prevejo o esgar de olhos e o profundo ar de desprezo de alguém que não consegue disfarçar seu provincianismo intelectual. As acusações serão as de praxe: é “de direita”;

não “respeita o outro”; é “radical”; “intolerante” e, o mais comum na língua de pau destes enfezados, “preconceituoso”.

Sou tudo isso — e muito mais. Ao mesmo tempo, sei que tais alertas pouco valem quando o leitor malicioso está tomado por aquele desejo de ofender sem parar a quem lhe mostra o espelho, pois, como diria Stendhal, “escrever um livro é arriscar-se a levar um tiro em público”. Contudo, ainda acredito que não é minha personalidade que está em jogo, e sim o diagnóstico que farei, independentemente das gavetinhas de “direita”, de “esquerda” ou de “centro”. O que o leitor tem em mãos é uma obra que o ajudará a perceber o que acontece consigo mesmo enquanto vive nesta selva chamada Brasil, e este autor aplicará também a si mesmo a afirmação de Giuseppe Ungaretti nas notas finais de *A alegria*: a de que os capítulos deste livro

representam seus tormentos formais, mas gostaria que se reconhecesse, finalmente, que a forma o atormenta [o escritor deste livro] somente porque dela exige que se conforme às variações de seu estado de ânimo, e que, se algum progresso alcançou como artista, gostaria que ela indicasse, também, que alguma perfeição o acompanhou enquanto homem.

Minha intenção é analisar um determinado estado de coisas e descobrir por que estamos nesta situação de calamidade pública e privada que contamina o país desde o descobrimento; e a única ferramenta que tenho em mãos é justamente esta literatura que tanto depreciamos e que somos obrigados a suportar, como um xarope amargo, na hora de enfrentar o Enem, o vestibular ou o *cocktail* regado a vinho branco alemão. Este livro é uma

bússola para mim, para o leitor e para quem quiser descobrir as relações insuspeitas que há entre literatura e política.

Dessa forma, esqueça algo no estilo da crítica literária; o que você tem em mãos é algo próximo de uma *crítica cultural*. Claro que haverá referências a estilos e a escolas literárias, movimentos intelectuais, datas, eventos que não chegaram sequer a entrar na memória da nação; mas servem para contar uma história, o drama da alma de um povo que, apesar de seus muitos tropeços, ainda consegue se reerguer e caminhar com os próprios pés. Também não desprezo a inteligência de quem resolveu me acompanhar; sim, às vezes uso termos esquisitos, complicados mesmo, e talvez o leitor fique confuso com algumas referências ou alusões que parecerão jogadas a esmo. Fique tranquilo: nada aqui é por acaso. Evitarei o *didatismo*, mas não me esquecerei da *didática*. Isso significa que, se você não entender algo, será necessário pesquisar mais sobre o assunto em outra fonte, em outro livro, sempre indicados numa nota ou no próprio texto. Qualquer aprendizado é assim: as coisas se ramificam e nos envolvem até o momento em que podemos dizer que sabemos tal assunto realmente de *cor*, porque do coração ele não sai mais. Por isso, não desejo que você leia este livro como a uma apostila a ser decorada como tabuada e depois jogada debaixo do tapete do esquecimento; quero que aprenda o que realmente aconteceu ao seu redor e que faça de tudo para, pelo menos, cometer *novos* erros — e não os mesmos com os quais sofremos desde sempre.

Se ocorrer alguma polêmica, que venha por mérito dos argumentos apresentados, não pela busca aflitiva por fama que muitos podem vir a me imputar. Assim, o leitor deve ficar atento ao fato de que, apesar de o livro ser estruturado em textos que podem ser lidos no aeroporto, na sala de espera do médico e até mesmo no aconchegante banheiro de sua residência, ele deve ser analisado na íntegra, pois suas sete partes formam *um único todo*

que possui começo, meio e fim — além de ter uma construção meticulosa de temas e subtemas que surgem e retornam quando menos se espera, tal como uma partitura musical.

Só o fato de ter de explicitar essas instruções de leitura indica a gravidade da situação em que nos encontramos. E isso não tem nada a ver com o brasileiro médio, trabalhador, que vive num mundo onde o céu é azul e a água do mar é salgada; na verdade, este livro foi feito especialmente para ele, porque poucos sabem que, como diria o título do famoso livro de Richard Weaver, *as ideias (e as histórias) têm consequências*. Quem desaprendeu essa lição foram justamente aqueles que deveriam nos ensinar isso: os intelectuais, os literatos e os jornalistas que, do alto de suas cátedras e redações, acreditam piamente que sabem mais do que todos nós (e inclua aqui também o autor destas linhas). Nunca souberam. Mas, até alguém nos avisar disso, ficamos perdidos no mar, como náufragos, esperando que o canto proferido por eles fosse um farol para chegarmos em casa, quando mal sabíamos que se tratava do canto das sereias — e, ao contrário de Ulisses, nem sequer tínhamos cera para tapar os ouvidos.

*Poema nenhum, nunca mais,  
será um acontecimento:  
escrevemos cada vez mais  
para um mundo cada vez menos,*

*para esse público dos ermos  
composto apenas de nós mesmos*

*uns joões batistas a pregar  
para as dobras de suas túnicas  
seu deserto particular,*

*ou cães latindo, noite e dia,  
dentro de uma casa vazia.*

Alberto da Cunha Melo, "Casa vazia"

**Entre dissimulados e  
degenerados**  
**(ou: A deformação das almas)**



## UMA POÉTICA DA DISSIMULAÇÃO

De todas as lendas em torno de Machado de Assis (1839-1908), a mais comum, que todos querem desmascarar, é a de que sua vida foi plácida e sem nenhum interesse biográfico. A premissa é artificial e também simples: se ele é o autor de livros tão complexos e ambíguos como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908), logo alguma coisa interessante deve ter ocorrido na sua trajetória. Quem criou aquela galeria de personagens, quem concebeu técnicas literárias que confundiram os críticos por anos, não pode ter sido o funcionário público exemplar, o bom moço das letras, o sujeito hábil que fazia de tudo para não desagradar às pessoas de seu meio. Mas foi isso o que aconteceu: o pai de Brás Cubas e Virgília, Bentinho e Capitu, Conselheiro Aires e Flora Batista levou uma vida insípida, desprovida de aventuras. Portanto, uma resposta se impõe a quem encontra a suposta esfinge machadiana: estes livros não correspondem a uma realidade vivida e experimentada de fato — mas a uma enigmática criação literária que só permanece por sua autonomia estética e que disfarça a superficialidade do autor.

Em toda a sua obra, Machado lida constantemente com o tema da perda da identidade, do desejo de passar despercebido entre as pessoas — e seus

personagens sempre se dissolvem no cardume dos peixes da loucura (como o Simão Bacamarte de *O alienista* ou o Rubião de *Quincas Borba*), na amargura da memória (o Bento Santiago de *Dom Casmurro*), na “tábua de salvação” da política (o casal Batista em *Esau e Jacó*) e até mesmo na morte (Brás Cubas e sua “voluptuosidade do nada”). Para Machado, é evidente que tal desejo equivalia a viver no inferno. Reparem, por exemplo, o seguinte trecho de *Quincas Borba* (1891), que mostra pouco a pouco a entrada de Rubião na arena da insanidade, na crença de que é Napoleão III:

Rubião ouvia com seriedade, e acenava de cabeça que sim, que devia ser assim por força. Sentia-se então imperador dos franceses, incógnito, de passeio; descendo à rua, voltou ao que era. Dante, que viu tantas coisas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, *e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois*. Rubião era ainda dois. Não se misturavam nele a própria pessoa com o imperador dos franceses. Revezavam-se; chegavam a esquecer-se um do outro. Quando era só Rubião, não passava do homem de costume. Quando sabia a imperador, era só imperador. Equilibravam-se, um sem outro, ambos integrais.<sup>1</sup>

Dez anos depois, o próprio Machado publicaria a sua tradução desta passagem do canto XXV da *Comédia* de Dante em seu livro de poemas, *Ocidentais* — e notem como ele se detém com cuidado no momento de transformação descrito pelo poeta (usando inclusive o famoso recurso de dialogar com o leitor para que ele observasse atentamente o que acontecia):

Leitor, não maravilha que aceitá-lo  
ora te custe o que vai ter presente,  
pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo.

Eu contemplava, quando uma serpente  
de seis pés temerosa se lhe atira  
a um dos três e o colhe de repente.

Coos pés do meio o ventre lhe cingira,  
com os da frente os braços lhe peava,  
e ambas as faces lhe mordeu com ira.

Os outros dois às coxas lhe alongava,  
e entre elas insinua a cauda que ia  
tocar-lhe os rins e dura os apertava.

A hera não se enrosca nem se enfia  
pela árvore, como a horrível fera  
ao pecador os membros envolvia.

Como se fossem derretida cera,  
um só vulto, uma cor iam tomando,  
quais tinham sido nenhum deles era.

Tal o papel, se o fogo o vai queimando,  
antes de negro estar, e já depois  
que o brande perde, fusco vai ficando.

[...]

Faziam ambas uma só cabeça,  
e na única face um rosto misto,  
onde eram dois, a aparecer começa.

Dos quatro braços dois restavam, e isto,  
pernas, coxas e o mais ia mudado  
num tal composto que jamais foi visto.

Todo o primeiro aspecto era acabado;  
dous e nenhum era a cruel figura,  
e tal se foi a passo demorado.

Qual cameleão, que variar procura  
de sebe às horas em que o sol esquenta,  
e correndo parece que fulgura,

Tal uma curta serpe se apresenta,  
para o ventre dos dous corre acendida,  
lívida e cor de um bago de pimenta.

E essa parte por onde foi nutrida  
tenra criança antes que à luz saísse,  
num deles morde, e cai toda estendida.

O ferido a encarou, mas nada disse;  
firme nos pés, apenas bocejava,

qual se de febre ou sono ali caísse.

Frente a frente, um ao outro contemplava,  
e à chaga de um, e à boca de outro, forte  
fumo saía e no ar se misturava.

[...]

Pois duas naturezas rosto a rosto  
não transmudou, com que elas de repente  
trocassem a matéria e o ser oposto.

Tal era o acordo entre ambas que a serpente  
a cauda em duas caudas fez partidas,  
e a alma os pés ajuntava estreitamente.

Pernas e coxas vi-as tão unidas  
que nem leve sinal dava a juntura  
de que tivessem sido divididas.

Imita a cauda bífida a figura  
que ali se perde, e a pele abranda, ao passo  
que a pele do homem se tornava dura.

Em cada axila vi entrar um braço,  
a tempo que iam esticando à fera  
os dous pés que eram de tamanho escasso.

Os pés de trás a serpe os retorcera  
até formarem-lhe a encoberta parte,  
que no infeliz em pés se convertera.

Enquanto o fumo os cobre, e de tal arte  
a cor lhes muda e põe à serpe o velo  
que já da pele do homem se lhe parte,

Um caiu, o outro ergueu-se, sem torcê-lo  
aquele torvo olhar com que ambos iam  
a trocar entre si o rosto e o vê-lo.

Ao que era em pé as carnes lhe fugiam  
para as fontes, e ali do que abundava  
duas orelhas de homem lhe saíam.

E o que de sobra ainda lhe ficava  
o nariz lhe compõe e lhe perfaz  
e o lábio lhe engrossou quanto bastava.

A boca estende o que por terra jaz  
e as orelhas recolhe na cabeça,  
bem como o caracol às pontas faz.

A língua, que era então de uma só peça,  
e prestes a falar, fendida vi-a,  
enquanto a do outro se une, e o fumo cessa.

A alma, que assim tornado em serpe havia,  
pelo vale fugiu assobiando,  
e esta lhe ia falando e lhe cuspia.<sup>2</sup>

(E se você, distinto leitor, achou o trecho longo e tedioso, fique calado, não reclame, e aproveite pelo menos uma vez na vida a chance que estou lhe dando de ler Dante.)

Assim como o poeta florentino, e da mesma forma como aprendeu com Manuel Antônio de Almeida quando foi seu assistente de tipografia na Imprensa Nacional em meados de 1850 — trabalho do qual foi quase demitido porque era considerado um preguiçoso, o que não aconteceu graças à bondade do autor de *Memórias de um sargento de milícias* —, Machado domina tanto a 1ª como a 3ª pessoa da narrativa ao descrever o mundo em que vive sem nenhum *juízo moral*. O mundo machadiano é um palco de teatro em que o autor é uma espécie de contrarregra ou um dramaturgo que faz de tudo para não interferir no destino de seus personagens, porque percebeu como poucos que é a única coisa a fazer enquanto também está nesta peça — e que “o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão”. Assim, o que é a contemplação das estrelas senão mais uma prova de que o ser humano se encontra jogado às traças divinas, naquela “ontologia do abandono”, como definiu Marta de Senna em *O olhar oblíquo do bruxo*,<sup>3</sup> em que até mesmo o mendigo tem a certeza de que jamais conseguirá escalar até o céu para saber algumas respostas sobre a sua passagem na Terra?

O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre-diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos

fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrecia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranquilas, sem arrogância, nem baixaza, como se o mendigo dissesse ao céu:

— Afinal, não me hás de cair em cima.

E o céu:

— Nem tu me hás de escalar.<sup>4</sup>

Neste mundo abandonado, há poucas brechas para a bondade desinteressada. Elas existem, mas estão encerradas em um subterrâneo que, como percebemos em *Quincas Borba*, todos parecem estar possuídos por seus respectivos *duplos*. Wilson Martins explica detalhadamente que Machado trabalha com “estruturas paralelas e complementares”, em que o filósofo Quincas Borba “se fragmenta, por um lado, em Rubião e, por outro lado, no cachorro” de mesmo nome; e, enquanto a loucura completa não se manifesta,

Rubião faz dupla, por um lado, com Sofia e, por outro lado, com [Cristiano] Palha; os Palhas, por sua vez, fazem dupla com o Major (em termos de classe social) e com Benedita, que, a seu turno, faz dupla com Carlos Maria, e Carlos Maria com Dona Fernanda, e estes dois, separadamente, com Sofia; o Major é duplo transitório de Rubião, assim como [o garoto] Deolindo, em duas cenas diferentes, é o duplo de si mesmo; finalmente, e sem esquecer que, em perspectivas invertidas, cada um é o duplo do seu duplo, Rubião e Dona Fernanda



fazem dupla quanto à generosidade de coração, contra a dupla ressecada e sentimentalmente pobre de Sofia-Carlos Maria.<sup>5</sup>

É bem provável que, nessa quadrilha de afetos sufocados, D. Fernanda seja a única que escapa desta prisão, pois esquiva-se do jogo do desejo a qualquer custo, evitando ir com o esposo Teófilo quando este é nomeado para um cargo importante (“Em política, a primeira coisa que se perde é a liberdade”, ele afirma, em uma sentença que parece *duplicar* a consciência de sua mulher). Não é por acaso que o único momento de comunicação verdadeira que ocorre no romance é quando D. Fernanda visita com Sofia a casa de Rubião, vazia depois que este foi para o hospício, e depara com o cachorro chamado Quincas Borba:

D. Fernanda coçava a cabeça do animal. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acariciá-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no íntimo um do outro. A simpatia universal, que era a alma desta senhora, esquecia toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lha agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie. E sentindo que a sua presença levava ao animal uma sensação boa, não queria privá-lo de benefício.<sup>6</sup>

Ela se reconhece no cachorro porque ambos escaparam do baile de sombras que ocultava a tábua podre da corte imperial. Mas, ao mesmo tempo, Machado não parece estar muito interessado em explicar como isso

aconteceu. Parece que tal bondade acontece por acaso — e que persiste por um mero capricho das estrelas que estão no céu. O bem é uma exceção, não a regra — e isto fica mais evidente quando somos apresentados a outro exemplo de generosidade humana: a garota Flora, de *Esau e Jacó* (1904), romance da maturidade que, por estar tão impregnado daquela sensação de finitude, seria chamado inicialmente como *Último*. A troca de títulos também não é mera coincidência, apesar de seu autor parecer acreditar que é a falta de sentido o que comanda as coisas neste mundo. A pobre Flora é a alma dilacerada entre dois gêmeos rivais — o monarquista Pedro e o republicano Paulo, simétricos em relação aos dois apóstolos e aos dois patriarcas hebreus. Não sabendo *quem* e o *que* deve ser escolhido, ela perde suas forças vitais e morre no auge da juventude; dissolve-se na fantasmagoria da noite, entra em uma insônia assustadora e começa a acreditar que, como “à meia claridade” tudo se mistura, esta “seria a causa da fusão dos vultos, que de dois que eram, ficaram sendo um só” — uma reescrita sutil, feita pelo próprio Machado, daquele episódio infernal de Dante traduzido e publicado quatro anos antes. Neste lugar, é o que o Bruxo de Cosme Velho parece nos dizer, a inocência não tem chance de desabrochar.

Além de se aprofundar na “ontologia do abandono”, *Esau e Jacó* mostra um perigoso ceticismo em relação aos mecanismos da política — em especial, a brasileira. Ela é impulsionada por uma rivalidade mortal, simbolizada pelos gêmeos, por sua vez representações perfeitas de uma dissolução disfarçada de conciliação, esta última articulada na pessoa do Conselheiro Aires, uma espécie de *alter-ego* do Machado de Assis escritor (como ficará evidente no *Memorial de Aires*, este sim o *último* romance de fato) e narrador da triste história.

Aires quer ser a tolerância encarnada, mas tudo o que faz é relativizar as coisas, seja o que é o bom seja o que é o ruim, justamente para não agredir a sensibilidade dos outros. Para ele, pouco importam as revoluções ou as mudanças de regime político: é tudo a mesma coisa, tudo pode ser contemplado como a uma simples mudança de tabuleta na confeitaria, conforme vemos no famoso episódio do Custódio (cap. XXXII), que vai a Aires pedir um conselho em plena transição do Império para a República. Antes, a tabuleta dizia “Confeitaria do Império”; com a proclamação do novo estado de coisas, será que Custódio deve mudar para “Confeitaria da República”, sem perder o dinheiro que gastou para uma tabuleta toda novinha, substituindo aquela que estava bonita por fora, mas “podre por dentro”? Aires hesita, não sabe o que dizer; talvez o melhor fosse apenas escrever “Confeitaria do Custódio”. Mas o comerciante vai embora sem nenhum conselho, sem saber o que fazer. Em um romance que dá extrema atenção ao simbolismo dos nomes, fica claro que o tal Custódio é o *guardião* do povo brasileiro, conforme a observação arguta de Wilson Martins: de acordo com ele — e numa opinião que nos parece ser a mesma de Machado de Assis —, “a proclamação da República, longe de ser a profunda transformação social e política afirmada pelos propagandistas e revolucionários com mais entusiasmo do que razão e mais ingenuidade do que realismo, era apenas uma mudança de tabuleta — a confeitaria continuava a mesma”.<sup>7</sup>

Tal ceticismo é sedutor porque talvez seja mais fácil para as pessoas acreditar na “facilidade com que as tabuletas podiam ser mudadas” e que “introduzia no mundo a incerteza, a insegurança e o efêmero”.<sup>8</sup> Porém, há as incertezas de quem quer persistir no desconhecimento de suas paixões — e as incertezas de quem se permite um pouco de mistério na vida.

Num livro importante chamado *A política da fé e a política do ceticismo*, Michael Oakeshott contrapõe duas espécies de atitudes para mostrar que o “quietismo político” parece ser uma vantagem, mas no fundo faz parte da mesma armadilha de quem quer ver o mundo como um palco de teatro. A *fé*, no caso, não é a crença religiosa, mas acreditar piamente que só a razão humana pode resolver os problemas humanos e, portanto, também os problemas políticos. O *ceticismo* é a atitude de oposição, que se resguarda das supostas vitórias da razão e prefere deixar as circunstâncias e a falibilidade humana ditarem os fatos. Segundo Oakeshott, os maiores exemplos de política da fé seriam os progressistas, os liberais e os socialistas; e os do ceticismo seriam ninguém menos que os malfadados conservadores. Ele frisava um detalhe em seu raciocínio: ambas as atitudes podem parecer semelhantes em determinado momento. Não são atitudes *ideológicas* — ou seja, não são sistemas acabados de dogmas ou argumentações encadeadas. São atitudes de governo, nunca de Estado — um espectro de ação *pré-política*, antes de qualquer classificação partidária. Com isso, temos de observar que, se, por um lado, o desejo de agir para mudar o mundo é algo que pode ter consequências devastadoras, de outro isso também pode ocorrer com quem decide observar a confusão do mundo como um espectador desinteressado.<sup>9</sup> Há que se tomar cuidado quando as tabuletas mudam de nome de um dia para o outro, sem nenhum aviso, porque, afinal, sem o conselho adequado, a confeitaria pode ser destruída quando menos se espera.

O “quietismo político” nunca deve ser desculpa para quem acredita que existe somente a “ontologia do abandono” — e eis aqui o erro capital de Machado de Assis como artista e como homem. A prova disso está no fato de que, para ele, a única maneira de sobreviver neste mundo em que somos apenas “bolhas passageiras” é usando do meio ladino da *dissimulação*. Eis o

caráter do brasileiro — e não seria extraordinário saber que o é também de um de seus mais ilustres representantes, que usou a literatura como uma poética para esconder uma visão da existência repleta de baixa moral. Assim, por exemplo, conseguimos entender o uso constante da retórica das digressões que infestam os seus romances: é a forma que o escritor encontrou para disfarçar, dentro da técnica literária suprema, a superficialidade de sua vida interior, preferindo enganar os outros e, sobretudo, a si mesmo. Mário Vieira de Mello, em *Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil*, ataca o centro do problema, sem deixar-se enganar pelas seduções dos estudiosos da literatura:

O sofrimento, a miséria, o desespero de um homem podem constituir matéria de criação artística e se tornar inclusive objetos do nosso mais vivo interesse. Mas uma condição é preciso observar: esse sofrimento, essa miséria, esse desespero deverão ser o resultado do impacto de forças adversas e não a consequência de sentimentos de índole narcisista, não o produto de uma complacência para consigo mesmo, que faz o sofredor um ressentido e um revoltado contra o mundo, que lhe parece injusto porque não corresponde à sua noção particularíssima de justiça. Se a filosofia de vida de Machado de Assis deriva da experiência que o mundo lhe proporcionou, temos diante de nós um caso literário ainda mais enigmático que o de Shakespeare. Um outro Machado de Assis, de cuja existência os seus biógrafos não têm a menor noção, deverá se ter dissimulado por trás da figura banal, medíocre e mesmo ligeiramente ridícula que conhecemos. Se, pelo contrário, essa filosofia deriva de sua origem humilde e para ele humilhante, então, o que temos diante de nós é um caso típico de ressentimento e todas as opiniões que a constituem passam desde

logo a situar-se no mesmo plano das invectivas que proferem aqueles para quem a justiça consiste sempre no recebimento do melhor quinhão. Não nos parece que seja necessário aceitar uma ou outra dessas duas sugestões. O caso Machado de Assis, a nosso ver, se explica [...] *pela construção de uma personalidade literária destinada a substituir, integralmente, a personalidade real do romancista*. Desse modo Machado pode evitar o duplo escolho do romantismo desordenado, que contrariava as suas veleidades de psicólogo, e do realismo sórdido que o conduziria de volta às regiões de onde se havia escapado e que não desejava rever, nem mesmo em companhia da fada que o havia transformado e a quem devia tudo — a literatura.<sup>10</sup>

Por mais que os biógrafos possam defender a figura deste novo “patriarca da literatura brasileira”, é de perguntar se a sua grande obra não passa de “pose literária”. Machado de Assis foi um sujeito que fez de tudo para ser alguém do seu tempo, para sobreviver num mundo cruel onde a vaidade de seus comparsas literários era a única coisa a ser evitada. Os críticos em geral tentam convencer o público de que ele foi o exemplo do “grande artista” que, para provar sua superioridade moral, tinha de ser rebelde, solitário, pertencente à escola da constante oposição. Mas, infelizmente para os sonhos deles, não foi nada disso. Como nos mostra Ivan Teixeira em *O altar e o trono*,

[ele] não era nem solitário, nem rebelde, nem do contra. Até para criticar o Clero, ele pedia licença ao mesmo Clero, como se depreende do prólogo de *O almada* [poema épico-satírico de 1879 que nunca foi reunido em livro], cuja leitura pode facilitar a compreensão de seu método. Mas criticava, e o fazia com estilo, como se percebe pela

trama de *O alienista*. Nas *Memórias póstumas*, ao representar o infortúnio dos pobres nas famílias ricas, enquadrou o particular em alegorias universalizantes, como se observa na história de D. Plácida. Ao denunciar o tráfico de escravos, incluiu-o na categoria dos vícios universais (avareza, crueldade e ostentação), como deixa ver a compreensão histórica do retrato de Cotrim, outra das melhores sequências do mesmo romance. É igualmente provável que, no conto “Pai contra Mãe”, tenha produzido o maior testemunho contra a escravidão no Brasil, mas não o escreveu senão depois do consenso da Lei Áurea. Apesar de escrever sozinho, Machado pensava em grupo. Mesmo assim, ou exatamente por isso, era grande artista.<sup>11</sup>

A última observação de Teixeira mostra como o fascínio da esfinge persiste até mesmo nas nossas melhores mentes críticas. A arte redime tudo, em especial a dissimulação como modo de vida. E o que aconteceu com Machado depois que conseguiu a fama literária que tanto queria? Controlou seu poder e sua influência como poucos. Nesse aspecto, Antonio Candido, talvez numa autodescrição *avant la lettre*, não se deixou enfeitiçar por este encantador de serpentes, quando disse, no famoso “Esquema de Machado de Assis”, que o fato de o escritor ter-se tornado nosso “patriarca” não é algo tão positivo como se pensa:

Talvez devido a certa timidez, foi desde moço inclinado ao espírito de grupo e, sem descuidar das boas relações com o grande número, parece que se encontrava melhor no círculo fechado dos *happy few*. A Academia [Brasileira de Letras, da qual Machado foi um dos fundadores] surgiu, na última parte da sua vida, como um desses grupos fechados onde a sua personagem encontrava apoio; e, como

dependia dele em grande parte o beneplácito para os membros novos, ele atuou com uma singular mistura de conformismo social e sentimento de *clique* [grupo], admitindo entre os fundadores um moço ainda sem expressão, como Carlos Magalhães de Azeredo, só porque lhe era dedicado e ele o estimava, motivos que o levaram a dar ingresso alguns anos depois a Mário de Alencar [filho de José de Alencar], ainda mais medíocre. No entanto, barrava outros de nível igual ou superior, como Emílio de Meneses, não por motivos de ordem intelectual, mas porque não se comportavam segundo os padrões convencionais, que ele respeitava na vida de relação.<sup>12</sup>

Machado de Assis cumpriu perfeitamente cada ato descrito por seus queridos Teofrasto e La Bruyère como o suprassumo da dissimulação, ocultada por uma afetação estética de querer parecer que as coisas não são o que são. Escreveram esses grandes moralistas clássicos:

O dissimulado é um homem que cumprimenta os inimigos e se envolve prontamente em conversa com eles para demonstrar que não guarda ressentimento e que elogia de frente as mesmas pessoas de quem fala mal por trás; e, quando essas perdem uma causa na justiça, se compadece da desgraça delas.<sup>13</sup>

A equivalência do bem e do mal, do certo e do errado, somada a uma ambiguidade literária que se assemelha a um abismo de espelhos, paralisa a sensibilidade nacional — e talvez seja por isso que o brasileiro evita ser sincero consigo mesmo, dificultando como pode a mudança interior. Por não perceber que a única comunicação verdadeira que existe é com “o fundo insubornável do ser” (expressão fantástica do filósofo espanhol Ortega y



Gasset), fazemos justamente o contrário daquele conselho que Teofrasto dava aos contemporâneos de todos os tempos: preferimos acolher um homem desprovido de qualquer vida real, elogiando a máscara que se esconde na ironia dos abandonados, quando este “deveria ser mais evitado do que uma víbora”.<sup>14</sup>

## A prisão perpétua

Para entender melhor como a dissimulação de Machado de Assis é um veneno para a nossa sensibilidade moral, temos de retornar à figura misteriosa e ambígua de Gregório de Matos (1633/163-1696), sempre motivo de especulações e classificações reducionistas. Ora o satirista, ora o amargurado pela sua “triste Bahia”, ora o torturado religioso, ora o amante priápico, ora o criador da literatura brasileira, ora uma referência passageira na nossa formação nacional — as alternativas são inúmeras e todas somam zero. O fato é que Gregório, se podemos chamá-lo com tal intimidade, é tudo isso e mais um pouco. Se ele não é ainda considerado o primeiro grande autor brasileiro, isto é apenas um detalhe que deixamos a cargo dos teóricos da literatura, esses sujeitos que simplesmente matam o prazer da leitura. Pouco importa: para nós, ele é o primeiro que criou nossa sensibilidade brasileira, uma sensibilidade que costumamos confundir com certa “malemolência” e “picardia”, mas que, no fundo, esconde uma visão problemática da existência que não fica nada a dever a um Camões e, depois, como veremos, a um Vieira.

O maior exemplo disso é um dos seus poemas mais belos e, por isso mesmo, pouco lido: “Ao ‘Braço Forte’ estando preso por ordem do governador Braço de Prata (Antônio de Sousa Meneses)”, escrito em meados

de 1682 e 1684 — portanto, quando Gregório já contava com seus 50 anos. Ao contrário de outros sonetos ou redondilhas que deram fama ao “Boca do Inferno”, repletos de insinuações maldosas a respeito de outras pessoas, eis aqui um poema em que Gregório se identifica com alguém que, presumivelmente, seria um rival seu.

Trata-se, como bem diz o título, do “Braço Forte”, o capanga de confiança de Antônio de Sousa Meneses, então governador da pequena Bahia e um homem que Gregório gostaria muito de jogar pela janela, conhecido por atos de corrupção extrema e de nenhuma preocupação pelo bom governo da Colônia. Devido a este caráter displicente com as coisas públicas, Meneses criava inimigos entre os membros da “nobreza baiana”, que reclamavam muito dele quando iam a Portugal — principalmente porque fazia de tudo para atingir o seu rival, o secretário Bernardo Vieira Ravasco (por coincidência, irmão do Padre Antônio Vieira). Na lógica do “quem pagar o pato”, Meneses não hesitou nem por um momento: decidiu que o primeiro bode expiatório nessa disputa seria ninguém menos que o Braço Forte, que, como sabemos pelos versos, foi de muito bom gosto para a cadeia, julgando que seu patrão o iria libertar em breve.

A identificação de Gregório com o Braço Forte não é só um detalhe de retórica literária. Como explica João Adolfo Hansen em *A sátira e o engenho*, uma das funções públicas que a poesia seiscentista tinha, em especial o gênero satírico, era preservar certa “arte da prudência” e lembrar aos leitores que cada um dos habitantes de um reino, na Colônia ou na Metrópole, fazia parte de um “corpo místico”, de um todo maior em que a cabeça que o governava era o reino de Portugal, representado obviamente pelo Rei. Todos faziam parte de uma hierarquia muito específica, de uma gradação na ordem das coisas que, se fosse quebrada por atos que corrompessem a “república”, teria de ser punida a qualquer custo — e, dessa

forma, a sátira seria um dos artifícios para nos fazer lembrar o que estava em risco.<sup>15</sup>

Portanto, Gregório de Matos toma a *persona* do Braço Forte em seu poema não só porque ele era um objeto perfeito para uma crítica satírica de determinado estado de coisas, mas porque o poeta se reconhecia no capanga como um *igual*, como alguém que também participava do mesmo “corpo político” e que sabia que cada escolha sua teria consequências duradouras na convivência com o resto da sociedade. O poema começa de modo dramático e implacável:

Preso entre quatro paredes  
me tem Sua Senhoria,  
por regatão de despachos,  
por fundidor de mentiras.

Dizem que sou um velhaco,  
e mentem por vida minha,  
que o velhaco era o Governo,  
e eu a velhacaria.

Quem pensara, e quem dissera,  
quem cuidara, e quem diria,  
que um braço de prata velha  
pouca prata, e muita liga [...] <sup>16</sup>

Como sempre acontece com os empregados fiéis que acreditam que seus chefes o salvarão da desgraça iminente, Braço Forte diz que só fez o que lhe foi mandado. A responsabilidade perante suas ações é mínima: a culpa é do

povo que sempre foi corrupto ou corruptor. Se é culpado de algo, é de ter ajudado a sociedade baiana e de ter permanecido em um meio podre — algo que já fazia parte de sua natureza. Ele apenas “sustentava e mantinha/ com suor das minhas unhas/ mais de dez aves rapinas”. Os outros que mandam nele são dez mil vezes mais malvados, embolsando-o “nesta hedionda enxovia”. Ele sempre será o Braço Forte, sem nome próprio, despido de qualquer individualidade, e, se está na prisão, nada lhe atinge, porque seus pecados foram ninharias.

É neste momento do poema que Gregório de Matos mostra sua grandeza moral como artista. De repente, numa reviravolta digna de um mestre que dominava simultaneamente o *conceitismo* (jogo de ideias) e o *cultismo* (jogo de palavras), as características principais de quem escrevia segundo as regras do Barroco, ele incorpora *sua* visão de mundo na *persona* do Braço Forte — e da prisão circunstancial passa a falar de uma prisão muito mais ampla:

Todo este mundo é prisão,  
Todo penas e agonias,  
Até o dinheiro está preso  
Em um saco que o oprima.

A pipa é prisão do vinho;  
E da água fugitiva  
(sendo tão leve, ligeira)  
É prisão qualquer quartinha.

Os muros de pedra e cal,  
São prisão de qualquer vila,  
D'alma é prisão o corpo,

Do corpo é qualquer almilha.

A casca é prisão da fruta,  
Da rosa é prisão a espinha,  
O mar é prisão da terra,  
A terra é prisão das minas.

É cárcere do ar um odre,  
Do fogo é qualquer pedrinha,  
E até um céu de outro céu  
É uma prisão cristalina.

Na formosura e donaire  
De uma muchacha divina  
Está presa a liberdade,  
E na paz a valentia.

Pois se todos estão presos,  
Que me cansa ou me fadiga,  
Vendo-me em casa d'El-Rei  
Junto à Sua Senhoria?<sup>17</sup>

Os termos são muito claros: para Gregório, a condição humana é uma prisão perpétua. Não há como escapar, não há alívio — exceto na consciência individual de um sujeito que, ao perceber justamente isso, talvez possa alcançar alguma forma de liberdade. Contudo, como acontece com todo grande poeta que domina os meios de expressão, a realidade concreta só pode ser compreendida se as palavras se ajustarem perfeitamente a esta

última — e não é bem isso o que ocorre com os versos de Gregório. Apesar da sua empatia pela *persona* do Braço Forte, quem fala isso não é o capanga de Antônio de Sousa Meneses, e sim o próprio Gregório de Matos. A máscara do poeta gruda-se na do sujeito retratado — e não temos como diferenciar um do outro. Ninguém tão desarticulado poderia exprimir uma visão tão completa da existência terrena, com tamanha riqueza de variações rítmicas e de metáforas. O resultado final impressiona em termos intelectuais, mas não emociona a nossa vida interior — algo que a grande poesia tem a função primeira de fazer, muito antes de criticar os costumes ou de restaurar a prudência cívica. O jogo de palavras e o jogo de conceitos tornam-se uma brincadeira que, no fim, apenas nos aprisiona em nossas sensibilidades passageiras — e dá margem para a criação de mundos alternativos que se parecem muito com a nossa realidade. Na prisão idealizada pelos versos de Gregório de Matos, todos nós somos os Braços Fortes, capazes de fugir de nossas culpas e de recusar assumir nossas responsabilidades.

## A vertigem das palavras

Muitos estudiosos e historiadores da literatura — de novo, sempre eles — argumentam que o Padre Antônio Vieira (1608-1697) não faz parte do histórico da realidade nacional porque, afinal de contas, ele pouco se importava com o destino do Brasil, senão como uma colônia que deveria suprir Portugal com seus índios (todos devidamente catequizados, é claro), com os escravos negros (Ronaldo Vainfas e Alfredo Bosi fazem questão de reforçar isso em seus equivocados perfis biográficos)<sup>18</sup> e tendo em vista que o mais importante de tudo era manter o Reino como a liderança invencível

de um Quinto Império Cristão. Eles podem até ter alguma razão. Porém, dentro daquilo que se chama “a pátria da língua portuguesa”, a única que realmente importa para o escopo deste livro, Vieira é o precursor de uma sensibilidade muito específica, que faz parte tanto de Portugal como do Brasil, e que nos atinge até hoje: a da *expectativa*.

Para ele, o tempo em que vivemos é apenas um *hiato*, uma *brecha* entre um momento passado — o surgimento de Cristo como o Messias — e um momento futuro — quando Portugal seria por definição o Reino Cristão que guiaria o resto da humanidade para uma época de mil anos, repleta de paz e de prosperidade, até o dia do Juízo Final. E, como todo bom jesuíta, Vieira tem plena certeza de que, enquanto este tempo existir, somos como *doentes*, *enfermos* que não fazem sequer o possível para que o futuro tenha sua plenitude quando finalmente chegar. A enfermidade é de amor — e o remédio só pode ocorrer por um amor místico, aparentemente destacado da realidade das coisas passageiras, mas também capaz de impulsionar o missionário Vieira a fazer ações bem decisivas e diretas, como ser o conselheiro favorito do rei D. João IV e convencê-lo de que ele era nada mais nada menos que o Encoberto, o monarca simbólico que, na figura de D. Sebastião, o rei desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, enfim retornaria e lideraria a Europa na *Pax Christi*, a Paz de Cristo.

Parece delírio, mas nunca foi. Antônio Vieira era um homem determinado a fazer que essas coisas acontecessem da noite para o dia. O que muitos biógrafos chamam de temperamento irascível ou de vaidade extrema (para não falar do clichê dos clichês que é a “megalomania”) é, na verdade, a força arrasadora de uma personalidade que, embora aparente ser vários ao mesmo tempo, possuía uma *unidade de perspectiva* que orientava seus atos para um fim específico. Alcir Pécora mostra, em seu fundamental *Teatro do sacramento*, que Vieira se identificava com a Providência Divina

porque sabia, como poucos, que tinha uma *missão no mundo* e que esta só podia ocorrer se alguém (no caso, o próprio Vieira) impulsionasse o fiel a realizar uma *ação* que reduzisse esse tempo de enfermidade no mundo e criasse uma “ética cristã da concórdia” jamais dissociada da “ideia de um engajamento ativo em um organismo de poder, determinado a recuperar para o visível dos tempos o Ser oculto nas relações entre os homens”.<sup>19</sup>

Isso não significa que o relacionamento que Vieira tinha com os homens de poder era fácil ou harmonioso. Muito pelo contrário: além dos confrontos internos com a Companhia de Jesus, com a Inquisição católica (foi preso e quase condenado por heresia) e com os colonos que queriam escravizar os índios na Bahia e no Maranhão, ele aguentava as intrigas palacianas de um governo fraco que não sabia o que fazer com o Brasil durante a ocupação holandesa. Eles não queriam perceber que Vieira era possuído por aquela visão do improvável que só domina aqueles que realmente amam o Reino do qual fazem parte e que, mesmo estando predestinados à vitória, podem cair desta posição quando menos se espera, como o padre nos explica neste trecho do *Sermão de S. Roque*, proferido em 1644:

[...] Quem ama muito, até perigos impossíveis teme. O perigo será impossível, mas o amor é muito verdadeiro. Quem chegou a temer impossíveis, chegou a amar quanto é possível. Há-se o amor no temer como no desejar; e assim como não há menor sinal de amor que impossíveis desejados, assim não há maior sinal de amor que impossíveis temidos. Antes, mais verdadeiramente ama quem teme impossíveis que quem deseja impossíveis: por que desejar-me impossíveis sempre é amor meu; mas temer-vos impossíveis não pode ser senão amor vosso.<sup>20</sup>



O trecho acima também mostra a perícia do orador e o fascínio que suas palavras deveriam criar no público que as ouvia. A retórica usada aqui nunca teve o propósito cosmético que hoje costumamos aplicar a um jogo político rasteiro; ela é, antes de tudo, um impulso que estimula o fiel a criar uma ação que reorientasse o Reino para o seu fim pleno, independente dos maus conselheiros que o rei tinha ao seu lado. Vieira tinha uma consciência *física* de como as palavras poderiam ser usadas a seu favor e contra qualquer um de seus oponentes; mergulhava na sua vertigem com a coragem de poucos porque nunca julgou a técnica de sua arte algo importante por si, mas só em função de uma tarefa maior — a tarefa de um Império que, como sabemos, ficaria tão somente na expectativa, nunca na sua efetiva realização.

Esta coragem era expressa com a aflição do homem que ainda tem algum contato com a realidade concreta — e isso fica claríssimo no seguinte trecho do impressionante *Sermão da Primeira Domingo do Advento*, declamado em 1655, quando Vieira estava em desgraça nos bastidores do reino de D. João IV e já tinham decidido que ele teria de ir para as terras ermas do Maranhão:

Sabei, cristãos, sabei, príncipe, sabei, ministros, que se vos há de pedir estreita conta do que fizestes, mas muito mais estreita do que deixastes de fazer. Pelo que fizeram, se hão de condenar muitos; pelo que não fizeram, todos [...]. Por uma omissão, perde-se uma maré, por uma maré, perde-se uma viagem, por uma viagem, perde-se uma armada, por uma armada, perde-se um estado. Dai conta a Deus de uma Índia, dai conta a Deus de um Brasil, por uma omissão. Por uma omissão, perde-se um aviso, por um aviso, perde-se uma ocasião, por uma ocasião, perde-se um negócio, por um negócio, perde-se um reino. Dai conta a Deus de tantas casas, dai conta a Deus de tantas

vidas, dai conta a Deus de tantas fazendas, dai conta a Deus de tantas honras, por uma omissão. [...] Oh! que arriscada salvação! Oh! que arriscado ofício é o dos príncipes e o dos ministros! Está o príncipe, está o ministro divertido, sem fazer má obra, sem dizer má palavra, sem ter mau nem bom pensamento, e talvez naquela mesma hora, por culpa de uma omissão, está cometendo maiores danos, maiores estragos, maiores destruições, que todos os malfeitores do mundo em muitos anos. O salteador na charneca com um tiro mata um homem; o príncipe e o ministro com uma omissão matam de um golpe uma monarquia. Estes são os escrúpulos de que se não faz nenhum escrúpulo; por isso mesmo são as omissões os mais perigosos de todos os pecados.<sup>21</sup>

Se atentarmos para o fato de que Vieira proferiu este sermão para os mesmos príncipes e os mesmos ministros a quem então servia, logo podemos entender a razão de tamanho ódio contra a sua pessoa. A política, para ele, não é a arte do possível — é a *arte do impossível* que deve ser animada por uma força que não se reduz a este mundo. Como, entretanto, seus contemporâneos pensavam o contrário e queriam fazer somente o possível, ficavam hesitantes, acentuavam os seus escrúpulos, escolhiam a omissão como única técnica para o governo do Reino:

Porque fizeram no mês que vem o que se havia de fazer no passado; porque fizeram amanhã o que se havia de fazer hoje; porque fizeram depois o que se havia de fazer agora; porque fizeram logo o que se havia de fazer já. Tão delicadas como isto hão de ser as consciências dos que governam, em matérias de momentos. O ministro que não faz grande escrúpulo de momentos não anda em bom estado: a fazenda

[patrimônio] pode-se restituir; a fama, ainda que mal, também se restitui; o tempo não tem restituição alguma.<sup>22</sup>

E é este tempo que Vieira busca anular por completo em seus sermões, o tempo em que todos estão enfermos porque ninguém mais sabe como agir adequadamente, agir dentro deste drama sagrado que é o teatro do sacramento, onde o invisível está sempre oculto, encoberto pela precariedade da condição humana — e a única forma que ele tem para realizar isto a contento é se abrigar na vertigem das palavras, mesmo que estas pareçam incapazes de captar ou retratar o que é impossível de realizar. A política praticada por Vieira é a do poder que condena a todos, sem exceção, justamente porque não souberam usá-lo:

Todo o homem que é causa gravemente culpável de algum dano grave, se não o restitui, quando pode, não se pode salvar. Todos ou quase todos os que governam são causas gravemente culpáveis de graves danos, e nenhum, ou quase nenhum, restitui o que pode: logo nenhum, ou quase nenhum, dos que governam se pode salvar. Colhe bem a consequência? Pois ainda mal, porque a segunda premissa, de que só se podia duvidar, está tão provada na experiência. Eu vi governar muitos e vi morrer muitos: nenhum vi governar que não fosse causa culpável de muitos danos: nenhum vi morrer que restituísse o que podia. Sou obrigado, *secundum praesentem justitiam*, a crer que todos estão no inferno. Assim o creio dos mortos, assim o temo dos vivos.<sup>23</sup>

Na clareza afiada que cai no perigo do *conceitismo*, do real apreendido por palavras sofisticadas e vazias, a única coisa que nos resta é o suplício de

saber que estamos presos na jaula do eterno — e, assim como a prisão do Braço Forte que Gregório de Matos descreveu para nós, Antônio Vieira não está disposto a aliviar-nos por nossas ações fracassadas e pelas omissões bem-sucedidas. No final do sermão, o jesuíta faz questão de chamar-nos de “malditos”, prontos para ir ao inferno criado apenas para Lúcifer e seus anjos rebeldes, mas que agora pode ser muito bem a nossa próxima morada: “Abriu-se a terra, caíram todos, tornou-se a cerrar para toda a Eternidade. Eternidade. Eternidade. Eternidade.”<sup>24</sup> Não, a repetição desta última palavra não é um equívoco do revisor ou uma gralha do autor deste livro: é apenas um lembrete, a forma como Vieira conseguiu cristalizar a brecha do tempo enfermo em que vivemos, para mostrar a cada um de nós que sempre estaremos na expectativa de nos encontrarmos a um passo da danação.

## À beira do abismo

José Francisco Lisboa (1812-1863) já tinha se despedido da confusa política partidária do Segundo Império brasileiro da qual tinha participado como jornalista de orientação liberal (leia-se: progressista) e como candidato preterido à assembleia da sua província natal, o Maranhão, quando decidiu partir para Portugal a fim de tornar-se um historiador nos moldes de Alexandre Herculano e Francisco Adolfo Varnhagen. Lá, na capital que também levava o seu sobrenome, começou a compor uma biografia volumosa sobre o Padre Antônio Vieira que até hoje é referência quando alguém estuda a obra do autor dos *Sermões*. Não se sabe ao certo, mas muito provavelmente havia também uma questão de afinidade e de temperamento; ambos eram indignados e propensos à denúncia de um estado de coisas corrupto — e Lisboa deve ter-se reconhecido em Vieira quando este

descreveu o povo do Maranhão, no famoso *Sermão de Santo Antônio aos peixes*, proferido em São Luís em 1654, em uma missão jesuíta repleta de riscos e obstáculos, como os peixes que se comem uns aos outros:

Não só vos comeis uns aos outros, senão que os grandes comem os pequenos. Se fora pelo contrário era menos mau. Se os pequenos comeram os grandes, bastara um grande para muitos pequenos; mas como os grandes comem os pequenos, não bastam cem pequenos, nem mil, para um só grande [...]. Os homens, com suas más e perversas cobiças, vêm a ser como os peixes que se comem uns aos outros.<sup>25</sup>

Lisboa também descreveu esse mesmo comportamento em seu *Jornal de Timon*, reunião de artigos escritos entre 1852 e 1858 e que depois seriam publicados em um volume único em 1864, logo após a morte do autor. Inspirado na figura do famoso filósofo misantropo de Atenas (e que também inspirou uma peça de William Shakespeare), o jornalista maranhense parte de um estudo comparativo das eleições na Grécia, em Roma, na Inglaterra, nos Estados Unidos e na Turquia para depois mostrar ao leitor como tudo é feito ao contrário justamente no Estado do Maranhão — e, por consequência, no restante do Brasil. No caso, o Maranhão é uma espécie de microcosmo; ele não só explica o que está errado na política do país como prova que a política em sentido estrito é dominada por um obstáculo muito peculiar: o fato de que ninguém mais sabe diferenciar quem é inimigo e quem é aliado.

Apesar do estilo narrativo que mescla o jornalismo de opinião com a documentação histórica — uma estratégia pouco comum na época, mesmo com a liberdade de imprensa que então existia com vigor no governo de D.

Pedro II (1831-1889) —, Lisboa não hesita em usar técnicas de ficção para contar a luta entre “os grandes e os pequenos peixes” no momento em que um presidente da província maranhense (o que seria hoje como o governador de um estado) é substituído por outro conforme os mandos e os desmandos do Imperador, considerado o Poder Moderador que tudo equilibrava e consertava na confusão partidária ocorrida no Rio de Janeiro.<sup>26</sup> Mas não se trata de ficção apenas: usando o artifício de ter um narrador como Timon, Lisboa dramatiza um caso corriqueiro de poder pelo poder para torná-lo uma parábola do mecanismo natural de certos procedimentos de que atualmente nos convencemos que são as regras usuais. A ficção serve para revelar a verdade dos fatos e, portanto, está subordinada à História do país — e quiçá do mundo.

Para que sua argumentação tenha mais eficácia, Lisboa costura o seu relato com um estilo literário que vai na contramão de toda a abstração romântica que contaminava as rodas literárias — e opta por uma antirretórica que observa e narra as coisas com uma transparência notável, em que cada pessoa ou atitude tem sua definição de acordo com a realidade e não de acordo com os eufemismos com que queremos encobri-la para agradar aos outros. Para o personagem Timon, isto é importante para seu método de indignação e de denúncia; afinal, como ele bem demonstra ao copiar literalmente o embate entre os jornais a favor e contra o governo, a guerra política é também uma guerra de linguagem — e isso implica que ninguém deve ser poupado de seu diagnóstico, sobretudo os homens envolvidos e seduzidos pelo poder, já que, quando estão diante do seu altar, todos formam um único cardume. Reparem, por exemplo, na frieza documental e na precisão psicológica da escrita quando um tal de Dr. Afrânio nos é descrito sem papas na língua:

Quando tocava já a desesperação, pôde o doutor Afrânio conseguir um lugar de juiz municipal, à força de empenhos, e representando-se ao presidente, não o seu merecimento, mas as necessidades que estava passando, e a família que tinha às costas. Entretanto, seiscentos a setecentos mil-réis que em ordenados e emolumentos lhe rendia o emprego eram apenas o terço da sua renda ordinária de estudante, e mal poderiam bastar para o verniz das suas botas. Como havia pois de satisfazer aos numerosos encargos de uma casa de família, aos seus gastos dispendiosos, e aos caprichos sem conta da sua cara-metade? Os empréstimos e as compras a crédito, é certo, adiam momentaneamente algumas dificuldades, mas essa veia seca por fim, e nem tudo se pode haver por semelhante meio. Um dia acudiu inopinadamente ao espírito atribulado do doutor a ideia de pôr a justiça em almoeda; mas, honra lhe seja feita, esse negro pensamento foi para logo banido com horror, que ainda a política não o tinha libertado de certos escrúpulos e princípios, ou bebidos com a primeira educação ou gravados em sua alma pelo dedo do Criador. Até aquele tempo o doutor Afrânio era apenas um moço dissipado, devorado de precisões e cheio de pretensões, inimigo do trabalho e do estudo, e nada mais; mas por isso mesmo lhe não podia convir o ofício de juiz, e não dava para as suas despesas. Aferrou-se pois à política como à sua derradeira tábua de salvação.<sup>27</sup>

A elegância na descrição nos remete ao que depois Machado de Assis fará em seus romances da maturidade ao esboçar o comportamento de homens semelhantes ao Dr. Afrânio — e que hoje infestam os quatro cantos do mundo. Mas Lisboa não chegará à visão radical do Bruxo do Cosme Velho; possuído pela máscara de Timon, ele não sabe mais se a situação que

descreve pode ter ou pode não ter alguma alteração substancial. Prefere recolher-se a um “canto do mundo” e tentar explicar, talvez para si mesmo, talvez para sua audiência futura, o surgimento da *patuleia*, da ralé que domina o jogo eleitoral graças aos recursos da violência e que mostra que tudo não passa de um palco para essas “fezes populares”. A solução, se houver alguma, está na intervenção de alguém de cima, talvez o Imperador, talvez uma reforma institucional — nunca algo feito pelo próprio homem por sua própria escolha.

Lisboa está à beira do abismo e não sabe se continua olhando para ver sua profundidade ou se salta nele de uma vez por todas. Conforme observou Rodrigo Gurgel — um dos poucos que redescobriram o talento esquecido do *Jornal de Timon*, junto com Álvaro Lins, Octávio Tarquínio de Souza e José Alexandre Barbosa — em *Muita retórica, pouca literatura*:

Sua casmurrice provoca efeito contrário ao desejado e nos leva a um beco sem saída: se toda a sociedade chafurda no crime e na depravação; se todos os políticos são criminosos; se o povo mostra-se sempre apático e manipulável; então não há como aperfeiçoar as instituições, estamos fadados ao crime e à demagogia perenes — e até mesmo as páginas do Timon são inúteis. Além disso, o discurso catastrofista desse pregador esconde uma contradição: se, como vimos, Lisboa participou da vida política da sua época — além de deputado provincial em três legislaturas, foi secretário de governo de 1835 a 1838 —, até que ponto a descrença que ele manifesta é sincera?

28

E mais: se ele tinha tamanho conhecimento de causa do assunto sobre o qual meditava, será que ele não teria sido também um daqueles habitantes do



Maranhão contra quem Vieira se havia indignado em seu sermão sobre Santo Antônio? Será que ele não foi um daqueles que se aferraram à política como “tábua de salvação”?

Ao contrário de Antônio Vieira, José Francisco Lisboa ficou tão contaminado pelo mal que diagnosticou que não teve tempo para pensar num “teatro do sacramento”. O drama da redenção já tinha um fim claro e definido: a paralisia e o quietismo político diante do poder, o olhar aparentemente imparcial sobre os peixes que não sabem mais quem come quem. É uma pena que ele não tenha tido plena consciência de que foi um dos devorados pelo cardume do seu país.

## O baile das sombras

Talvez não seja um exagero reconhecer José de Alencar (1829-1877) como o modelo de “patriarca da literatura nacional”, cargo que depois seria ocupado por seu discípulo Machado de Assis. Afinal, seus livros têm os defeitos e as qualidades pelas quais somos conhecidos (e pelos quais nos reconhecemos): a linguagem pomposa e artificial, o desleixo ao construir uma carpintaria literária nas tramas e nos personagens, ao mesmo tempo que tem uma notável percepção psicológica dos motivos mais vis que alguém pode ter para vencer na vida, somados à intenção no limite da megalomania de fazer mais do que realmente é capaz. No caso do escritor em questão, seria a de criar um painel literário que mostrasse ao leitor o que era viver no Brasil nos tempos do Império. Era, de acordo com suas palavras, a *Comédia realista*, obviamente inspirada na *Comédia humana*, de Balzac, e abordaria todos os estratos da sociedade brasileira — desde as origens indianistas (com o célebre *O guarani*, de 1857, que lhe daria a fama tão desejada) até a expansão

dos bandeirantes (*O sertanejo*, de 1875), passando pela análise social da cidade do Rio de Janeiro (*Lucíola*, de 1862). O romance, de acordo com a concepção tomada de Victor Hugo e sobre a qual discorre no panfleto autobiográfico *Como e por que sou romancista* (1873), era “um poema da vida real”, surgido “na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisne grudadas de cera”.<sup>29</sup>

A certeza de que a atividade da escrita o tornava um ser único e muito especial levava Alencar a se comparar com ninguém menos que o Imperador Dom Pedro II. Para o jornalista Lira Neto, autor da mais recente biografia do romancista, *O inimigo do rei*, este foi um mote que orientou sua vida: ele realmente acreditava que era um outro tipo de imperador, o das letras brasileiras, e que isso lhe dava razão para fazer o que quisesse. Dois exemplos são marcantes para confirmar tal paralelo.

O primeiro é a defesa, hoje considerada absurda, da escravidão como o sistema econômico que manteria a unidade do Império, como sua força política no restante da América Latina e como mola propulsora do progresso social. Tal argumentação se encontra em *Ao imperador: novas cartas políticas de Erasmo*, pequeno volume de missivas polêmicas publicado em 1867, dirigidas carinhosamente a D. Pedro II. Reafirmamos o “carinhosamente” porque Alencar resolveu assinar os textos como se fosse um Erasmo de Rotterdam a aconselhar o incauto monarca. Como bem lembrou o historiador Tâmis Parron, responsável pela redescoberta destas cartas, então expurgadas do conjunto de obras completas que o público de Alencar supunha conhecer, o pseudônimo “Erasmo” não foi escolhido nem por acaso nem, tampouco, por capricho:

Como se sabe, o célebre renascentista [Erasmus] tinha ajudado a divulgar o gênero retórico-político chamado espelhos de príncipe, ou *specula princeps*, com a obra *A educação de um príncipe cristão* (1516), escrita especialmente para o cristianíssimo e futuro imperador Carlos V (1519-1558), mas também oferecida ao rei inglês Henrique VIII (1509-1547). Codificado do século XIII em diante, esse gênero compreende obras em que filósofos prescreviam normas morais aos governantes para a realização de uma administração justa. Globalmente, tais escritos constituíam a celebração de virtudes ligadas à persona real, ao comando da casa e da família e à relação do suserano com os súditos. Com frequência, essas obras compunham a imagem virtuosa do príncipe em exercício, mas também podiam esquadrihar a educação perfeita do moço destinado a portar o cetro e a coroa. Nesse sentido, pode-se dizer que Alencar optou pelo pseudônimo porque viu nos escritos de Erasmo uma espécie de metonímia dos *specula princeps* e em sua conduta pessoal o paradigma da relação entre um letrado conselheiro e um governante.<sup>30</sup>

Mas trata-se mais do que simples aconselhamento. Como fica evidente ao lermos alguns trechos destas cartas — entre eles, frases surreais como “Se a escravidão não fosse inventada, a marcha da humanidade seria impossível, a menos que a necessidade não suprisse esse vínculo por outro igualmente poderoso”<sup>31</sup> —, Alencar quer intervir diretamente no “estado de coisas”, um comportamento típico do escritor que acredita que o mundo deve ser transformado como se fosse a trama de um folhetim. E aí de quem discordar dele: no caso destas cartas, o oponente era o Imperador, mesmo que fossem disfarçadas pela hipocrisia do conselho — o que lhe causava certa

impotência política, compreensível para quem, no fundo, sempre quis tomar o lugar do próprio governante. E se o opositor não tivesse a mesma autoridade?

Não é necessário dizer que a ruína era certa para quem ousasse tal feito. O segundo exemplo desse comportamento destrutivo para os outros e para si mesmo foi o que aconteceu com João Caetano (1808-1863), o ator mais célebre da época. Lira Neto relata detalhadamente a rivalidade entre Alencar e Caetano em 1861, quando este teve a infeliz ideia de encomendar uma peça teatral com “viés patriótico” ao prestigiado dramaturgo e romancista. O resultado foi *O jesuíta*, cujo personagem principal tinha tintas anticlericais que o tornavam antipático para um ator em busca de carisma perpétuo, como era o caso de Caetano. Os dois logo se desentenderam, e o espetáculo foi cancelado.

O dramaturgo rejeitado não deixou por menos. Como Alencar era à época relator da Câmara dos Deputados (sim, além de romancista, também era deputado — uma mistura explosiva e muito comum nas letras nacionais, típica de quem sempre precisa de “tábuas de salvação”), no momento em que seria apresentado o orçamento para os anos de 1862 e 1863, ele acrescentou uma emenda que minaria as finanças de João Caetano, pois este também dependia de um pagamento de 48 contos de réis que vinha do Ministério do Império, sempre sob a justificativa de apoio às artes e à cultura do país. Contudo, de acordo com Lira Neto, “a emenda proposta por Alencar questionava o pagamento e alegava que essa tradição, longe de prestar uma ajuda à dramaturgia nacional, ‘entorpece o desenvolvimento da arte, afastando a concorrência livre, primeira lei do trabalho’”. E, mesmo com as contradições de outros biógrafos em relação a esta ação (entre eles, R. Magalhães Júnior, depois biógrafo de Machado de Assis), Neto afirma que eles procuraram “as impressões digitais do responsável no lugar errado. A

ação de Alencar contra Caetano foi silenciosa. Não se deu no plenário e sim nas comissões da Câmara”. O resultado foi óbvio e implacável: na seção do dia 8 de agosto de 1861, a Comissão de Orçamento vetou o parágrafo 41 do texto original do Ministério do Império, justamente o que previa a subvenção do teatro de João Caetano.<sup>32</sup>

Ao receber a notícia, o ator desmaiou na hora. Devastado e sem dinheiro, tentou usar vários contatos para se reerguer, mas a situação política impedia que o assunto fosse analisado com vagar, pois D. Pedro estava mais preocupado com a luta intestina que já contaminava o Império e se estenderia até 1889, com a proclamação da República. João Caetano não suportou o trauma de ver sua vocação e seu sustento serem arrancados sem o menor aviso. Morreria no dia 24 de agosto de 1863, aos 55 anos.<sup>33</sup>

O rancor demonstrado na história edificante acima — que é apenas um aperitivo de como um escritor age quando tem delírios de poder — não durou muito tempo: Alencar faleceria em 1877, aos 46 anos, nove a menos que João Caetano, com tuberculose e aparentando um velho de 80. Em *Senhora*, romance publicado dois anos antes de sua morte e considerado um “testamento” de como ele via o mundo da Corte, fica evidente que viver no país naquele momento histórico devia ser algo similar a um inferno. Não só por causa do sistema escravocrata que impedia que negros fossem considerados pessoas ou por causa do cheiro fétido que emanava dos córregos e das praias do Rio de Janeiro — mas porque o livro mostra, como poucos, que todos os relacionamentos humanos são mediados por transações econômicas. Calma, leitor, não se afobe: Alencar não pode ser considerado um protomarxista ou um precursor do feminismo, como alguns críticos literários se apressam em afirmar quando tentam tirar algum proveito de suas histórias. Longe disso. Afinal, como explica Wilson Martins

no terceiro volume da *História da inteligência brasileira*, apesar de a personagem-título ter sido

humilhada pela traição, ela se vinga, com o poder do dinheiro, humilhando o homem que a havia traído; mas, igualmente pelo poder do dinheiro, o homem vendido se vinga da mulher traída, humilhando-a por sua vez e conquistando, com isso, dialética e psicanaliticamente, o seu respeito e o seu amor. Tudo bem considerado, o dinheiro não era lá tão maléfico.<sup>34</sup>

O que Alencar simplesmente captou como poucos — e nisso está a sua importância como nosso precursor literário — é o comportamento padrão do brasileiro médio, independente do sexo ou da classe social — e assim criou o autêntico “romance da vingança”.

Como qualquer um que enfrentou a roda viva dos vestibulares já sabe, *Senhora* conta o inusitado caso de amor de Aurélia Camargo e Fernando Seixas. Inusitado pelo simples motivo de que ela, após sair da miséria graças à fortuna de um avô falecido, resolve *comprar* o amor do rapagão por cem contos de réis (uma fortuna para a época), uma pequena revanche pelo fato de ter sido abandonada por Seixas no passado, apesar de sua beleza “casta e marmórea”. É claro que, no mundo de José de Alencar, comandado pelos caprichos de um leitor que quer sair agradecido e feliz por ter lido um bom folhetim no jornal, o amor sempre vence e sempre triunfará sob as paixões mais abjetas. Mas será isso mesmo? Será que o romancista não queria passar, nas entrelinhas, outro tipo de mensagem?

É muito provável que sim. Se descontarmos o estilo inflado de quem acredita contar um drama cósmico quando, na verdade, está a relatar uma história “mimosa” que poderia acontecer no quintal de qualquer um,

*Senhora* é um livro sobre a escravidão interior que assolava a alma nacional — e que aprisionava o seu criador. Ele usa e abusa da “mercantilização do amor” como recurso dramático — e isso provoca um rodopio na educação sentimental do leitor, que não sabe se há uma intenção irônica por trás de todos os artifícios ou se o autor realmente acredita naquilo que está a narrar.

A ambiguidade aqui não é resultado de uma técnica apurada, mas de uma confusão mental. Alencar divide o romance em quatro partes — “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” — que indicam claramente que não se trata de uma história de amor, mas sim de uma longa negociação em que não há mais ilusões ou expectativas. Contudo, ele quer convencer-se (e enganar-nos) de suas boas intenções. O romancista parece esquecer que Aurélia é motivada pelo habitual ressentimento que molda o comportamento brasileiro — e quer que acreditemos que ela faz tudo isso pela pureza de suas paixões (sem dúvida, Alencar devia pensar o mesmo quando decidiu eliminar o subsídio de João Caetano). Seixas é um típico janota que não tem nenhum escrúpulo em comportar-se como gigolô, desde que isso não afete o pouco que resta de sua dignidade — ainda que, no final, a experiência de ser um cativo faça-o redescobrir as virtudes de amar sua senhora tal como ela é. No meio disso tudo, há os bailes e as festas, as valsas vertiginosas e as discussões artificiais que jamais aconteceriam em lugar nenhum, especialmente aquelas sobre literatura nacional, em que, detalhe dos detalhes, Alencar cita a si mesmo num grande gesto de cabotino, sem nenhum constrangimento.

Mesmo assim, não podemos deixar de notar nele — talvez porque sabia que isso também existia em seu íntimo — “a percepção complexa do mal, do anormal ou do recalque, como obstáculo à perfeição e como elemento permanente na conduta humana”, conforme Antonio Candido observou em *Formação da literatura brasileira*.<sup>35</sup> Por isso mesmo é que temos a sensação

aguda, ao terminarmos de ler *Senhora*, de que o mundo retratado ali é um dos mais opressivos em que já vivemos — e que o seu autor é um dos carcereiros. Não podemos deixar de perceber que este mesmo mundo é nada mais nada menos que o Brasil — e o que aconteceu entre Aurélia e Fernando Seixas não é muito diferente do que vivemos atualmente, quando não há outra norma para nós senão a da maldade disfarçada de hipócrita benevolência. O próprio Alencar explicita isso em um momento decisivo do livro, ao colocar as seguintes palavras na boca de sua heroína, respondendo ao seu servo qual é a sua definição de escravo:

Isto que o senhor chama escravidão não passa da violência que o forte exerce sobre o fraco; e nesse ponto todos somos mais ou menos escravos, da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos; uns de sua pobreza, e outros de sua riqueza. Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor; e este não foi a mim que o cativou.<sup>36</sup>

O trecho acima mostra também a razão principal de José de Alencar ser considerado o modelo de “patriarca da literatura nacional”. Não se trata da clareza de estilo pela qual o raciocínio é exposto com ingenuidade simulada ao revelar uma visão de mundo tão medíocre e baixa. O motivo é mais “mimoso” (para homenagearmos o nosso patrono com um de seus adjetivos favoritos): aqui, Aurélia Camargo e José de Alencar se unem num autoengano que liga o brasileiro ao restante da humanidade. Eles confundem o tal do “amor” com o desejo que, no fim, rouba as nossas personalidades porque não sabemos fazer mais nada senão comprarmos uns aos outros.



O desejo classificado como amor é o equívoco permanente da escola literária do Romantismo, transposto à perfeição da Europa para os trópicos — com a diferença de que o desconhecimento em relação às nossas próprias intenções atingiu aqui patamares insuspeitos, já que passamos a ver o amor como uma simples maneira de afastar-nos dos problemas morais que infestam nossas escolhas. A escravidão é só uma dessas formas encontradas pelo brasileiro para esconder seu mais profundo anseio não de apenas *ter* alguém, mas principalmente de *ser* alguém, de imitar a pessoa desejada como se fosse um objeto — e nada mais. Na colônia penal imaginada pelo idealista José de Alencar, os bailes promovidos por Aurélia só existem em função das sombras que querem dominá-la — em que foram bem-sucedidas. Não é por acaso que ela sempre se refere a si mesma como uma estátua, como uma mulher que já morreu há muito tempo e que agora vive apenas para possuir Seixas. Ela é como todos nós: mortos-vivos incapazes de perceber que jamais seremos senhores de nossas próprias paixões.

## **A astúcia pela astúcia**

Ao contrário de José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) tem plena consciência de como funcionam as paixões que moldam o comportamento nacional. Vejam este trecho de seu *Memórias de um sargento de milícias* (1854), considerado uma exceção, um elemento estranho num ambiente literário que mal havia aproveitado o Romantismo defasado e ainda não imaginava o que faria com um suposto realismo que travava a percepção verdadeira do mundo:

Vidinha era uma rapariga que tinha tanto de bonita como de movediça e leve: um soprozinho, por brando que fosse, a fazia voar, outro de igual natureza a fazia revoar, e voava e revoava na direção de quantos sopros por ela passassem; isto quer dizer, em linguagem chã e despida dos trejeitos de retórica, que ela era uma formidável namoradeira, como hoje se diz, para não dizer lambeta, como se dizia naquele tempo. Portanto não foram de modo algum mal recebidas as primeiras finezas do Leonardo, que desta vez se tornou muito mais desembaraçado, quer porque já o negócio com Luisinha o tivesse desasnado, quer porque agora fosse a paixão mais forte, embora essa última hipótese vá de encontro à opinião dos ultrarromânticos, que põem todos os bofes pela boca pelo tal — primeiro amor: — no exemplo que nos dá o Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro. Se um dos primos de Vidinha, que dissemos ser o atendido naquela ocasião, teve motivos para levantar-se contra o Leonardo como seu rival, o outro primo, que dissemos ser o desatendido, teve dobrada razão para isso, porque além do irmão apresentava-se o Leonardo como segundo concorrente, e o furor de que se defende contra dois é, ou deve ser sem dúvida, muito maior do que o de quem se defende contra um. Declarou-se portanto, desde que começaram a aparecer os sintomas do que quer que fosse entre Vidinha e o nosso hóspede, guerra de dois contra um, ou de um contra dois. A princípio ela foi surda e muda; era guerra de olhares, de gestos, de desfeitas, de más caras, de maus modos de uns para com os outros; depois, seguindo o adiantamento do Leonardo, passou a dictérios, a chasques, a remoques. Um dia finalmente desandou em descompostura cerrada, em ameaças do tamanho da torre de Babel, e foi causa disto ter um dos primos pilhado o feliz Leonardo em

flagrante gozo de uma primícia amorosa, um abraço que no quintal trocava ele com Vidinha.<sup>37</sup>

A exuberância da linguagem somada ao estilo claro e direto vai contra qualquer intenção de adocicar os personagens que transitam na sociedade imperial por meio de uma retórica empolada. O narrador — que, a princípio, não faz mais nada senão relatar as memórias de um oficial que realmente existiu, Antônio César Ramos, e que se tornou amigo dos jornalistas que frequentavam a redação onde o livro foi publicado em folhetim, o *Correio Mercantil* — sabe o que *move* os personagens: Leonardo somente se declara a Vidinha porque os outros dois primos também estão apaixonados por ela. Não fosse por isso, ele provavelmente só a “comeria com os olhos”. Mas isso não acontece porque, além de estar desinteressado por seu primeiro amor — Luisinha, filha de D. Maria, com quem depois se casará no final do romance —, Vidinha faz questão de instigá-lo com o seu jeito cocote de ser, ao mesmo tempo que o provoca, pois não conhece outro tipo de natureza ou outro tipo de comportamento. Ela atíça os homens pelo simples motivo de que para ela não há outra forma de sobrevivência neste mundo. É o desejo — e jamais o amor que nasce da *expectativa* de uma plenitude que jamais saberemos se chegará, como lembra-nos Padre Vieira — que se torna o combustível desses tipos encantadores e sutilmente perversos que povoam as páginas das *Memórias*.

A diferença entre um Alencar e um Manuel Antônio de Almeida é que este evita fazer qualquer espécie de *juízo moral* em seu relato. Ele tem uma única preocupação em seu livro: *narrar* determinada história — ou, no caso, *histórias*, já que o livro se apresenta como um painel da sociedade que existia “no tempo do rei”, isto é, na época em que D. João VI teve de fugir para o Brasil em 1808, a fim de escapar das garras do exército de Napoleão, e que

durou até 1821, quando retornou a Portugal. Todos os personagens são de baixa estirpe: temos meirinhos, comadres, barbeiros, rufiões, sedutores, sedutoras, padres hipócritas — um vasto *etcetera* que gira ao redor de Leonardo, filho de Leonardo Pataca com uma “saloia” que, entre “uma pisadela e um beliscão”, conceberam o herói do livro. Nas peripécias narradas com rapidez de pena e estilo vigoroso, Leonardo nunca parece *envelhecer*; tem aquela constância de ações que dão o tom equivocado de um romance de aventuras e que, entre um episódio e outro, demonstram uma crítica sutil à sociedade da Corte — como seria depois reaproveitada por críticos como Mário de Andrade ou Antonio Candido para provar uma espécie de comportamento sociológico que estruturaria o Brasil até os nossos dias.

As *Memórias* têm a característica inusitada de ser um livro que, mesmo não sendo concebido conscientemente como um romance literário, possui a característica principal do gênero: contar um fato e descrever um personagem com a astúcia pela astúcia. Ou seja, com a missão principal de divertir o leitor e reproduzir a vida tal como é, com suas confusões e trapalhadas, sem se preocupar em moralizá-la como se fosse uma espécie de tratado acadêmico. Este é o principal erro do brilhante, porém equivocado, ensaio de Antonio Candido, o famoso “Dialética da Malandragem”. Partindo de um raciocínio aparentemente complicado, a tese de Candido, na verdade, é muito simples: ao classificar o livro como o primeiro exemplo de um novo gênero que mais tarde faria fama no Brasil — o “romance malandro” —, ele também seria uma radiografia de como existem certas relações sociais que estruturam nossa sociedade desde sempre. Elas se movimentam por um inusitado “paradoxo de ordem e desordem” em que, por exemplo, o personagem do jovem Leonardo (que seria a desordem) se movimenta naquele ambiente tendo como dois polos de ordem a rica D. Maria, avó de

Luisinha, e o major Vidigal, que realmente existiu e que, de acordo com os estudiosos, foi também o mentor do verdadeiro sargento de milícias, Antônio César Ramos.<sup>38</sup>

A didática de Candido é límpida, mas a intenção é nebulosa; ela não apenas descola o livro da sua verdadeira realidade — e, com isso, afasta o leitor de qualquer possibilidade de olhar os personagens com a imparcialidade necessária — como sobretudo o *politiza* sem nenhum constrangimento, transformando as andanças de Leonardo numa espécie de justificativa para o comportamento nacional típico de quem pensa que por aqui “tudo vai bem quando acaba bem”, independentemente das armadilhas que a vida nos prepara. É claro que ele está parcialmente certo em sua análise — e é por isso que ela possui uma eficácia que afeta a recepção de nossa literatura até os nossos dias. Mas, ao mesmo tempo, Candido — seguindo aqui Mário de Andrade, justiça seja feita, que tentou classificar as *Memórias* como um estranho “romance picaresco” — tem de torcer os fatos e esquecer-se de que o livro de Manuel Antônio de Almeida nunca foi um *romance* e sim um *relato memorialístico*.

Neste sentido, quem vai direto ao ponto — e faz a narrativa voltar a sua intenção original — é Wilson Martins que, no segundo tomo da *História da inteligência brasileira*, observa que

as *Memórias* são exatamente o contrário de um romance, se for exato, como se diz, que a glória suprema do ficcionista consiste em criar *tipos* característicos: o grande romancista transforma personagens inventados em individualidades psicológicas que se projetam na vida real com valor exemplar.

Ora, para Martins, Manuel Antônio toma essas personagens da vida real e as transporta para um mundo fictício que se aproxima de uma novela. Trata-se de uma “ilusão de óptica literária”, pois admiramos o narrador

por sua habilidade em pôr de pé tipos peculiares, quando na verdade ele os está apenas transpondo de um universo em que já existem para um outro universo em que passam a existir nos mesmos termos e proporções; é um esforço de memória, como o próprio título sugere, não de imaginação — embora, no caso, o que já era típico no mundo exterior se haja tornado ainda *mais* típico no contexto imaginário.<sup>39</sup>

Contudo, há algo de diferente nesta “ilusão de óptica literária” para estimular visões tão distintas de um mesmo livro. É de notar, aliás, que o mesmo Antonio Candido tem uma perspectiva próxima à de Martins em sua *Formação da literatura brasileira* quando, no capítulo dedicado ao livro de Manuel Antônio, escrito anos antes do texto da “Dialética”, escreve que o que impressiona no relato é “a surpreendente imparcialidade com que trata os personagens, rompendo a tensão romântica entre o Bem e o Mal por meio de um nivelamento divertido dos atos e caracteres”<sup>40</sup> — para depois cair novamente na classificação errônea de que se trata de uma das variações do “romance picaresco”. A insistência de neutralizar a sua “falta de moralismo” em função de um “panorama social” é notável; na verdade, é de supor se Candido não estaria fazendo alguma confusão com a “falta de moral” — o que é algo *muito* diferente de “falta de moralismo” — do narrador (e, quiçá, do autor) quando temos, sem dúvida, uma notável tensão na própria construção dramática e estilística do livro; para voltarmos a Wilson Martins, percebe-se a oposição de “duas retóricas”, a

da palavra escrita, em que a repetição é um defeito, e a da palavra oral, em que a repetição é, ao contrário, um recurso característico de estilo; no caso, o *escritor* Manuel Antônio de Almeida começava a rebelar-se contra o *memorialista* Antônio César Ramos.<sup>41</sup>

É esta rebelião — oculta num livro aparentemente despretensioso, mas que reproduz com exatidão a vida “no tempo do rei” — que determinará o eixo artístico da literatura nacional. De um lado, o de César Ramos, o relato pelo relato de um modo de viver que teve o seu tempo e que mostra o comportamento humano em sua doçura e complexidade; de outro, o de Manuel Antônio, a astúcia pela astúcia de querer embelezar o real, de querer transformar a memória numa obra de arte para que tenha permanência no decorrer dos anos — e que faça a alegria dos críticos literários que sofrem de “delírio de interpretação”. Infelizmente, para eles, *Memórias de um sargento de milícias* não é o primeiro germe da nossa “dialética da malandragem” — mas é a primeira amostra de uma piada muito mais devastadora e da qual fingimos extrair algumas risadas.

## Um sorriso repleto de garras

O que fazer quando um romance é lido pelo que não é nem nunca foi? Esta é a armadilha da qual dois livros — *O cortiço* (1891) e *Noite na taverna* (1855) —, separados por quase quarenta anos, foram vítimas no período em que cada jovem brasileiro teve de lidar com eles nos cursos preparatórios para o vestibular. Trata-se de uma das maiores injustiças feitas a duas obras irregulares, sem dúvida, mas que guardam uma intensidade fora do comum,

especialmente na forma honesta com que lidam com as paixões que tentamos esconder de nós mesmos a qualquer custo.

No primeiro caso, fica claro que seu autor nunca quis ser um romancista — nem sequer um escritor. Fazia aquilo pelo motivo mais simples e mais baixo para um literato: por dinheiro. O que Aluísio Azevedo (1857-1913) queria era ser pintor e, para isso, preparou-se a vida inteira. Foi estudar na Imperial Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, mas a morte do pai o impediu de realizar a vocação de artista. Foi obrigado então a se virar com as letras — e justo num momento em que o Naturalismo, esta escola literária repleta de descrições gráficas e grotescas, era a moda. Para agradar aos leitores — que esperavam algo do escândalo de um *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, a cada semana, quando os navios chegavam ao porto do Rio com as novidades da Europa —, fez tudo conforme as regras. Porém, houve um momento em que quis ousar só um pouco; assim como José de Alencar, que se inspirou em Balzac, Aluísio decidiu ser uma espécie de Émile Zola tupiniquim e elaborou um ciclo de romances chamado “Brasileiros antigos e modernos”, que contaria a história da nação por meio de personagens que seriam tipos comuns na sociedade carioca, muito próximos da caricatura. Deste projeto, só teríamos *O cortiço*, único rebento de uma ideia já fadada ao fracasso porque seu autor nunca teve força para levá-la adiante.

O livro é o ambicioso painel de um lugar — o cortiço do título — que pode ser ou não interpretado como uma alegoria do Brasil (como julga Antonio Candido em seu texto “De cortiço a cortiço”),<sup>42</sup> mas que, na verdade, parece ser mais uma representação simbólica da condição humana num território inóspito como o nosso. É um equívoco catalogar Aluísio Azevedo como um bom moço do Naturalismo; é certo que ele faz questão de repetir algumas de suas características menos nobres — como um pendor



para o determinismo biológico e uma crença na animalização do homem; desta vez, entretanto, ele tenta superar os limites da sua filiação literária e ousa algo mais: os personagens de seu cortiço — como João Romão, Rita Baiana, Jerônimo, Miranda, Firmo, Piedade de Jesus, etc. — fogem do esquema de tipos caricaturais e adquirem uma espessura de alma que, mesmo quando cometem atos baixos, nos faz simpatizar com eles e entender a razão de suas ações. Apesar de um estilo que fica prejudicado porque insiste numa retórica que impede o leitor de entender claramente a cena, ainda assim é capaz de efeitos plásticos surpreendentes, dignos de um quadro que não deixaria nada a dever a um Almeida Júnior (aliás, contemporâneo de Aluísio), em que o movimento violento dos gestos possuem certo equilíbrio com a vida animalizada que nos é exibida — como fica evidente na descrição poderosa da luta brutal entre os dois cortiços, repleta de som, fúria, fogo e muito sangue.

Todavia, não é no aspecto da análise social que o livro se mantém nos nossos tempos. Aluísio é também um psicólogo em estado bruto que, como o José Francisco Lisboa do *Jornal de Timon* (citado com destaque em uma das epígrafes de abertura do livro) e do Manuel Antônio de Almeida de *Memórias de um sargento de milícias* (com quem compartilha o mesmo ambiente de “comédia humana” em relação aos personagens), reconhece o que *motiva* as pessoas — no caso, a luta para controlar seus desejos, algo que, no Brasil, só pode levar a um irônico fracasso. Wilson Martins afirma que o romance é sobre “o processo de abasileiramento do imigrante português”, representado no caso de Jerônimo quando este se apaixona perdidamente pela mulata Rita Baiana, o que consideramos, infelizmente, um grande equívoco.<sup>43</sup> O *cortiço* não é nada disso, mesmo que fosse esta a intenção de seu autor. Ao superar as limitações da tradição literária em que se inseriu, o romancista tateou em busca de uma linguagem própria que,

evidentemente, não levou até o fim em suas consequências artísticas, mas permitiu que analisasse o brasileiro não como um tipo biológico a ser estudado no laboratório do cientista, mas como alguém que vive uma verdadeira danação moral. Neste universo fechado, a única regra que conta é a perda da inocência, que pode acontecer por meio do ato sexual ou, o que é mais perigoso, pela terrível descoberta de que todos somos escravos de nossas paixões.

O exemplo marcante disso está na personagem Pombinha — e o trecho em que ela descobre o verdadeiro poder de sedução que uma mulher tem sobre um homem é o centro secreto do romance. A mocinha acabou de ser seduzida por uma prostituta francesa, Leónie, que, como o próprio nome indica, não passa de uma predadora sexual que corrompe quem lhe pareça ter um pouco de pureza. Pombinha tem um sério problema para a época: não consegue menstruar e, por isso, não pode se casar numa união que daria muito gosto à mãe, Dona Isabel, uma velha amargurada porque, afinal de contas, não educou a filha para viver num cortiço. Mas a violação homossexual — numa cena que ainda hoje pode causar lubricidade suficiente ao adolescente que tem de estudar o romance para o vestibular e acaba encontrando um profético filme da Hustler — agiliza a descida do “fluxo vital” e, em outro momento antológico, quando está deitada no chão do jardim e sente os raios do sol, ela percebe que perdeu (ou ganhou, dependendo do ponto de vista) uma sensibilidade que não tinha antes. Momentos depois, Pombinha tem de escrever uma carta a um dos moradores analfabetos do cortiço, Bruno, que pretende perdoar à esposa adúltera — e então ela tem plena noção do seu poder como mulher e como objeto de desejo:

Sorriu.

E no seu sorriso já havia garras.

Uma aluvião de cenas, que ela jamais tentara explicar e que até aí jaziam esquecidas nos meandros do seu passado, apresentavam-se agora nítidas e transparentes. Compreendeu como era que certos velhos respeitáveis, cujas fotografias Leónie lhe mostrara no dia que passaram juntas, deixavam-se vilmente cavalgar pela loureira, cativos e submissos, pagando a escravidão com a honra, os bens, e até com a própria vida, se a prostituta, depois de os ter esgotado, fechava-lhes o corpo. E continuou a sorrir, desvanecida na sua superioridade sobre esse outro sexo, vaidoso e fanfarrão, que se julgava senhor e que no entanto fora posto no mundo simplesmente para servir ao feminino; escravo ridículo que, para gozar um pouco, precisava tirar da sua mesma ilusão a substância do seu gozo; ao passo que a mulher, a senhora, a dona dele, ia tranquilamente desfrutando o seu império, endeusada e querida, prodigalizando martírios, que os miseráveis aceitavam contritos, a beijar os pés que os deprimiam e as implacáveis mãos que os estrangulavam.<sup>44</sup>

É esta mesma fúria do desejo, disfarçada em idealização absoluta, que impulsiona a visão de mundo dos bêbados que surgem nas páginas de *Noite na taverna*, uma pequena e estranha novela escrita por Álvares de Azevedo (1831-1852), morto precocemente aos 20 anos de idade, mas já com fama suficiente para ser o representante maior da segunda geração romântica, influenciado por Lord Byron e Percy Shelley, em especial com o seu volume de poesias *Lira dos vinte anos* (1852), mistura de versos juvenis e talentosas paródias. Assim como Aluísio (com quem, a propósito, não tem parentesco nenhum) em *O cortiço*, o jovem Álvares supera a sua escola graças a uma ironia que o aproxima do pastiche. No primeiro caso, o escritor naturalista

não dá espaço para sarcasmos sutis e se aprofunda no centro secreto do seu romance porque usa de uma linguagem simbólica em que, por exemplo, quem domina os personagens é nada mais nada menos que o Rei Sol, iluminando as desgraças de cada um; enquanto, no segundo caso, temos o chiste do jovem que talvez já saiba que tem pouco tempo de vida, mas mesmo assim decide vivê-la em sua intensa brevidade, como se a noite e a escuridão fossem as únicas escolas possíveis para um rapaz que não suporta mais o clima plúmbeo da cidade de São Paulo.

Além da análise perspicaz do desejo e da possibilidade mal realizada de superar os limites apresentados pela estética de cada época, o que une os dois Azevedos, além do sobrenome, é a visão negativa da existência que só pode ser suportada se esta for compreendida como uma obra de arte. Em *Noite na taverna*, cinco personagens se reúnem no local do título, provavelmente uma taverna situada na Europa, e cada um conta uma história terrível de seu passado. A lista de perversões nos surpreende se lembrarmos que seu autor tinha 18 anos à época que escreveu a novela: temos de incesto a necrofilia, passando pelo canibalismo, até chegar ao assassinato e ao adultério. Há uma destreza narrativa na forma como os contos estão interligados, mas a escrita é pobre, próxima de uma redação escolar, o que serve de consolo a jovens talentos que aspiram à imortalidade literária conquistando um público ávido por choques e reviravoltas. E a isso se une uma forma de ver o mundo que é igualmente superficial e disfarçada somente por adjetivos mal escolhidos, repletos de uma pontuação exclamativa que corrompe qualquer educação do bom gosto:

Oh! a esperança é pois como uma parasita que morde e despedaça o tronco, mas quando ele cai, quando morre e apodrece, ainda o aperta em seus convulsos braços! Esperar! quando o vento do mar açoita as

ondas, quando a espuma do oceano vos lava o corpo lívido e nu,  
quando o horizonte é deserto e sem termo e as velas que branqueiam  
ao longe fugir!<sup>45</sup>

Por sua vez, esse mesmo estilo é parodiado pelo jovem poeta num de seus versos mais célebres, ao cantar sobre a sua Musa romântica que, no fim, se revela uma simples lavadeira, daquelas que depois morariam no cortiço de João Romão:

É ela! é ela! — murmurei tremendo,  
E o eco ao longe murmurou — é ela!  
Eu a vi... minha fada aérea e pura —  
A minha lavadeira na janela!<sup>46</sup>

A obsessão com o feminino, que pode ser tanto redenção como maldição, é uma constante que liga o Naturalismo de Aluísio Azevedo e o Romantismo mórbido de Álvares de Azevedo numa linha tortuosa que terá reflexos em nossa literatura até hoje — como veremos na obra de Guimarães Rosa e, em especial, na de Nelson Rodrigues. Ao mesmo tempo, há nessa ambivalência — no fascínio pelo “sorriso repleto de garras”, moldura de donzelas que oferecem os “seios alvos” numa escuridão sempre ameaçada pelo sangue que corrompe a virgindade ou a pureza espiritual — um desejo de não ver essas mesmas mulheres como *seres humanos*.

São as Musas do céu perdido ou as lavadeiras que trabalham no meio das larvas e no cheiro fétido do povo. Não há um meio termo, um equilíbrio que possa colocar a mulher num lugar que não seja nem um pedestal nem o fogão da cozinha. Mas talvez essa seja a forma como cada escritor via a sua própria arte; no caso de Aluísio Azevedo, assim que conseguiu um posto

diplomático, abandonou a literatura e afirmou que tinha perdido seu tempo escrevendo romances que só mostravam o pior das pessoas (“Obstinei-me em querer fazer arte com as realidades mais vulgares da vida, e desacreditava a espécie humana, esquecendo o anseio de um ideal que a agitava e que já produzia um Sócrates, um Platão, um Cristo, um São Francisco de Assis e um Dante”, disse uma vez a um amigo); já no caso do jovem Álvares, que sempre acreditou que sua verdadeira vocação era ser poeta, e nunca um bacharel formado na famosa escola da fria capital paulista, balbuciou à sua família assim que a tuberculose permitiu o último suspiro: “Que fatalidade!” Entre essas duas despedidas, pode haver um abismo de décadas, mas também há uma ponte que liga a inutilidade que é doar a vida para o provisório mundo das letras.

## **Bolhas transitórias**

No sexto capítulo de *Quincas Borba*, Machado de Assis faz o filósofo lunático de mesmo nome explicar ao seu amigo Rubião qual é a força que movimenta o mundo — Humanitas, um princípio filosófico que, na verdade, é uma paródia de *todos* os sistemas filosóficos que querem explicar o mundo — usando como exemplo nada mais nada menos que a guerra:

— Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As

batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

— Mas a opinião do exterminado?

— Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.

— Bem; a opinião da bolha...

— Bolha não tem opinião. Aparentemente, não há nada mais contristador que uma dessas terríveis pestes que devastam um ponto do globo? E, todavia, esse suposto mal é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos. Nada se perde, tudo é ganho. Repito, as bolhas ficam na água.<sup>47</sup>

O exemplo da guerra não é casual em um romance que se passa justamente entre 1864 e 1867, momento em que ocorria a famosa Guerra do Paraguai, luta encarniçada que o Brasil teve com o país de Solano López durante cinco anos, até 1870. Apesar de o Império de D. Pedro II ter sido o lado que ficou com as batatas, ainda assim não houve nenhum relato que transmitisse a glória que foi vencer tal cruzada em defesa da “honra e do dever” e que realmente adentrasse as lombadas da História. Pelo contrário: o livro que foi a obra-prima do período é a narrativa de um fracasso que, como uma tragédia grega, pode nos ensinar muito sobre a natureza da alma brasileira se soubermos apreciar sua catarse peculiar — *A retirada da Laguna* (1871), de Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay (1843-1899), também conhecido pela alcunha de Visconde de Taunay.

Escrito originalmente em francês, mas depois traduzido para o português a pedido do Visconde do Rio Branco, então ministro das relações exteriores, *A retirada* não lembra em nada o autor cheio de retórica romântica do insuportável *Inocência* (1862), um dos livros que mais atormentam o leitor quando alguém resolve enfiar literatura brasileira goela abaixo. Logo nos primeiros parágrafos, já sabemos que não haverá nenhum triunfo, pelo menos em termos militares ou nacionais. Taunay conta como foi uma das expedições mais desastrosas que ocorreram na Guerra do Paraguai, quando, entre 1865 e 1867, acompanhou uma coluna expedicionária que atravessou os confins do Mato Grosso, não conseguiu ir até a fronteira do país inimigo e foi obrigado a fazer uma retirada a partir da fazenda Laguna, para não ser dizimado pela falta de alimentos, pelo exército paraguaio e, por fim, pelo cólera que dizimava os soldados.

O tom do relato é objetivo, mas não desprovido de descrições que se deleitam na apresentação de uma natureza que esconde o seu lado terrível. Há também a construção lenta e dissimulada de uma estrutura novelística



em que o talento do escritor se sobrepõe ao rigor do memorialista que registra os fatos tais como deveriam ter acontecido. Ao mesmo tempo, há uma precisão psicológica no modo como Taunay não poupa em especial seus superiores no Exército, como faz no retrato do coronel Carlos de Moraes Camisão, um homem que se segurava à vitória como a uma “tábua de salvação”:

Um comentário depreciativo feito a seu respeito, e que lhe tinha sido imprudentemente repetido, contribuiu mais ainda para torná-lo inflexível e surdo a tudo que parecesse desviá-lo do projeto da invasão. Certamente não ignorava as dificuldades, mas via os soldados cheios de entusiasmo e prontos para a luta; gabava-se de estar realizando com eles grandes feitos; adestrava-os nas manobras com exercícios assíduos; sob seu comando, eram realizados combates simulados nos quais a artilharia desempenhava seu ruidoso papel, e desta agitação geral resultava um arrebatamento de que ele próprio compartilhava; contudo, às vezes também se mostrava consciente de que só dispunha da vanguarda de um exército em operação; era obrigado a aceitar este fato. Suas hesitações ressurgiam então, e, quando chegava o dia fixado por ele próprio para a partida, encontrava sempre algum pretexto para adiá-la, mesmo que devesse invocar razões que rejeitara na véspera. Ora afirmava, em ofício ao ministro, que nada poderia empreender sem cavalaria, ora afirmava que podia dispensá-la: dolorosos combates entre a autoridade da razão serena e as aspirações de seu orgulho ferido.<sup>48</sup>

O contraponto dramático ao coronel Camisão é o guia da expedição, o sertanejo José Francisco Lopes, um velho pioneiro que conhecia as terras e

todos os pontos que se estendiam do rio Paraná ao rio Paraguai. Aqui, Taunay trai a realidade para inserir a influência de Jean Jacques Rousseau no seu relato de guerra; para ele, a narrativa sobre a retirada só adquire sentido pleno se compararmos a falta de liderança do coronel, já corrompido por uma sociedade em que não há mais virtude, com a sabedoria nata do “bom selvagem” que é Lopes, o pioneiro ancião que conhece as coisas deste mundo como poucos. O velho explorador é motivado pelo mais justo dos desejos — vingar-se dos paraguaios que aprisionaram sua família e destruíram o pouco que havia de sua pequena fazenda — e tem aquela sapiência que julgamos encontrar nos locais inóspitos, capaz de proferir frases lapidares como “Deus é quem faz tudo. Deus quis assim! Outrora fui feliz, tinha minha casa e minha família. Hoje durmo ao relento, estou só, como o que me dá a caridade”.<sup>49</sup>

Mas a tensão entre esses dois polos de comando não é dissolvida pela capacidade estilística do narrador de se deixar raptar pela natureza que envolve o exército até mesmo nos momentos mais sórdidos. Taunay usa um procedimento que depois seria abusado por Machado de Assis: ele se dissimula em uma série de descrições que esconde o juízo moral do fato a ser relatado — e o leitor começa a acreditar que o que está lendo foi o que realmente aconteceu. Obviamente, este recurso retórico não causa problema quando se trata de uma obra de ficção — afinal, o objetivo de um romance é criar uma verossimilhança capaz de nos convencer de que aquele mundo recriado é um espelho do real que vivemos. O problema se dá quando o mesmo recurso é aplicado a narrativas que pretendem reproduzir o que aconteceu de forma fidedigna — e é vendido ao leitor como tal. Na verdade, o narrador de *A retirada* reformula os eventos reais conforme uma visão de mundo bastante pessoal; não permite que a realidade fale por si só pela verdade do estilo — e isto se torna um grande dilema quando, por exemplo,

deparamos com algo comum, porém extremo, como a descrição da morte de uma pessoa em decorrência de uma cruel batalha:

Os cadáveres paraguaios, objeto das primeiras espoliações, permaneceram assim desnudos, estendidos no chão. Notamos um, o de um rapaz de formas atléticas, cuja cabeça, de uma têmpera à outra, fora atravessada por uma bala: os olhos estavam tumefactos nas órbitas, e, apesar de todo o sangue que já correrá em abundância, *caíam ainda da fronte grossas gotas que se assemelhavam a lágrimas*: emblema comovente da passagem exterminadora da guerra sobre sua valente nação, sacrificada por um chefe impiedoso.<sup>50</sup>

A comparação dos filetes de sangue com lágrimas quer provocar no leitor a compaixão necessária para que entenda o jogo cruel que é a guerra; mas a dor moral sempre está em função do belo no relato de *A retirada* — e o uso deste recurso, mesmo que seja muito sutil, dá-nos a impressão de que caímos na arapuca da “pose literária”. Não estamos mais lendo uma narração sobre a verdade de um evento; estamos lendo literatura — e o que era o cadáver de alguém se torna um mero corpo de soldado descrito apenas por razões dramáticas. O ser humano, conforme Taunay descreve o recuo do batalhão, é uma mera “bolha transitória”, uma abstração que está ali naquele palco de horrores simplesmente para estetizar a morte, transformando assim o que é feio e horrível em algo belo e emocionante:

Aqui e acolá jaziam cadáveres em grande quantidade, todos de brasileiros. Verificou-se até que vários daqueles infelizes haviam servido em nossas fileiras; tendo desertado no auge da nossa miséria e morrendo de fome nas matas, haviam se apressado, mesmo sob o

risco de serem reconhecidos, em tomar parte do saque. Um deles, de pés e mãos atados, fora sangrado como um porco; outro estendia-se crivado de ferimentos, e uma velha, jogada aos pés deles, degolada e com os seios cortados, nadava em sangue.<sup>51</sup>

É de questionar se Taunay fazia isso com total consciência dos meios — ou se usava desse procedimento para esconder de si mesmo algo que lhe causava repugnância. Parece-nos que se trata do último caso. Num relato que depois seria publicado em suas *Memórias*, redigidas em seus últimos anos de vida, quando já era um velho abandonado pelo regime republicano e não tinha mais nada que provar para ninguém, ele conta de forma singela um evento ocorrido no final da Guerra do Paraguai, quando tomam Peribebeuí, uma das fazendas da amante de Solano López, Emilia Lynch. Avisado de que um piano foi encontrado na residência — e ansioso para tocar alguma música, pois era um melomano incurável, resolve procurar o instrumento:

Eu [...]ia em procura de anunciado piano. Havia tanto tempo que estava privado desta distração! Achei, com efeito, o desejado instrumento, bastante bom e afinado até, e pus-me logo a tocar, embora triste espetáculo ao lado me ficasse: o cadáver de infeliz paraguaio, morto durante o bombardeio da manhã, por uma granada que furara o teto da casa e lhe arrebetara bem em casa.

O desgraçado estava sem cabeça. Não foi senão depois de bastante tempo que pude fazer remover dali aquela fúnebre [companhia], tocando, diletante, com grande ardor, talvez mais de duas horas seguidamente.

Assim festejei a tomada de Peribebeuí.<sup>52</sup>

Taunay aplica como poucos neste trecho o princípio de Humanitas descrito por Quincas Borba a Rubião. O paraguaio era apenas uma bolha transitória que não tinha opinião — assim como os brasileiros trucidados e descritos com precisão artística em *A retirada da Laguna*. Aliás, podemos ir além: para o narrador, o ser humano *por si mesmo* era uma bolha, um instrumento que confirmava a sua visão de que a passagem nesta Terra é um palco, um quadro, uma obra de arte em que ele era o seu pintor e os outros — que esperamos não serem os *nossos* próximos — são marionetes jogados a esmo, na *expectativa* de que um escritor dê sentido às suas vidas.

É óbvio que, no caso, este escritor seria ninguém menos que o próprio Visconde de Taunay. Poderiam ser também Machado de Assis, José de Alencar, Álvares de Azevedo — e até mesmo Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, José Francisco Lisboa, Manuel Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo, uma longa galeria de dissimulados e degenerados que faz parte do nosso imaginário e da nossa sensibilidade. Todas estas características encontram a sua síntese em *A retirada da Laguna*, um livro que usa de sofisticados recursos literários para mostrar, segundo Rodrigo Gurgel, o despertar “para a realidade na qual vivemos: em meio à perfídia e à loucura, se há lugar para o desalento, há também — e principalmente — para a esperança”.<sup>53</sup>

Mas o preço para tal “despertar” foi alto demais. Foi construir outra realidade, muito distante daquela que vivemos no nosso dia a dia, e esquecer que as questões de vida e morte foram abandonadas na deformação das nossas almas.

**O pesadelo do paradoxo**  
**(Euclides da Cunha & Lima**  
**Barreto)**

## O SOLDADO ADORMECIDO

Muitos alegam que não conseguem ler *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), por causa de seu tamanho volumoso e de seu estilo aparentemente impenetrável, mas o leitor que seguir este conselho infeliz perderá a seguinte cena — apresentada somente vinte páginas após o início da primeira parte, intitulada “A Terra”:

Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermeados de *palmatórias* de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência exata de algum velho jardim em abandono. Ao lado uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina.

O sol poente desatava, longa, a sua sombra pelo chão, e protegido por ela — braços longamente abertos, face volvida para os céus — um soldado descansava.

Descansava... havia três meses.

Morrera no assalto de 18 de julho. A coroa da *mannlicher* estrondada, o cinturão e o boné jogados a uma banda, e a farda em tiras, diziam que sucumbira em luta corpo a corpo com adversário possante. Caíra, certo, derreando-se à violenta pancada que lhe sulcara a fronte, manchada de uma escara preta. E ao enterrar-se, dias depois, os mortos, não fora percebido. Não compartira, por isto, a vala comum de menos de um côvado de fundo em que eram jogados, formando pela última vez juntos, os companheiros abatidos na batalha. O destino que o removera do lar desprotegido fizera-lhe afinal uma concessão: livrara-o da promiscuidade lúgubre de um fosso repugnante; e deixara-o ali há três meses — braços largamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luars claros, para as estrelas fulgurantes...

E estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranquilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja. Nem um verme — o mais vulgar dos trágicos analistas da matéria — lhe maculara os tecidos. Volvera ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a *secura extrema* dos ares.

Os cavalos mortos naquele mesmo dia, pareciam espécimes empalhados, de museus. O pescoço apenas mais alongado e fino, as pernas ressequidas e o arcabouço engelhado e duro.<sup>1</sup>

O capítulo chama-se “Higrômetros singulares” e é sobre como o clima dos sertões da Bahia — palco onde acontece a famosa campanha da guerra contra o povoado de Canudos, razão de todo o livro — é tão estranho que,



de dia, é de um calor insuportável para quem está acostumado com a temperatura amena do sudeste do Brasil, e, de noite, é de um frio enregelante para quem esperava alguma coerência naquele ambiente. Mas este não é caso: o clima dos sertões é tão bizarro que permite essa ambiguidade moral espelhada no corpo do pobre soldado morto, caído provavelmente durante a expedição fracassada do coronel Moreira César, ocorrida em julho de 1897 — um corpo que, apesar de destituído de vida, ainda assim serve como instrumento para o estudioso analisar minuciosamente as metamorfoses estranhas do ambiente que ali reina.

O estudioso, no caso, é ninguém menos que Euclides da Cunha, um jovem de 31 anos que, como correspondente do jornal republicano *O Estado de S. Paulo*, estava naquele lugar inóspito para cobrir a quarta expedição feita pelo Exército brasileiro contra o povoado monarquista de Canudos, liderado pelo anacoreta Antônio Conselheiro. A queda definitiva do “arraial maldito” aconteceria somente no dia 3 de outubro de 1897, quando enfim a cabeça de Conselheiro seria decepada para mostrar à sociedade nacional que os inimigos da República não tinham perdão — mas Euclides não estava lá no dia para testemunhar o evento, já que apresentava sintomas de febre e de hemoptise e por isso teve de ir embora. Recolhido na fazenda de seu pai, Manuel Rodrigues, ele começava a lembrar o que tinha observado na visita e pouco a pouco percebia que algo estava mudando em seus ideais de defensor da República brasileira. O que tinha visto não era só um combate do progresso técnico contra o primitivismo religioso, como pensavam muitos de seus contemporâneos, tão republicanos quanto Euclides. O que viu foi a própria natureza da realidade tal como ela se apresenta a cada um de nós nesses momentos cruciais em que somos obrigados a aceitar ou não se aprendemos a lidar com sua indiferença.

Como mostrar essa revelação ao leitor comum? O episódio do instrumento singular que Euclides faz questão de inserir logo no início do seu “livro vingador” mostra justamente sua preocupação por tal abordagem. Apesar de marcante para quem lê *Os sertões* — o livro que seria reelaborado na memória do jovem correspondente e publicado cinco anos após a campanha sangrenta de Canudos —, é de notar que não há nenhuma menção ao soldado morto nas páginas do *Diário de uma expedição* ou da *Caderneta de campo*, escritos que Euclides redigiu enquanto estava no centro do redemoinho e que seriam publicados após sua morte. Como ele teria encontrado este aparelho singular? Será que tal fato realmente existiu — uma vez que faz parte de um livro que pretende contar os fatos como aconteceram, um livro que conta uma narrativa para provar ao seu público que esta guerra tinha sido um verdadeiro massacre?

De acordo com Rodrigo Gurgel, em *Esquecidos e superestimados*, o surgimento do soldado morto pode ter outras fontes — não necessariamente ligadas à realidade. O episódio teria um caráter de “fantasia”, não no sentido de algo que foi elaborado completamente pela imaginação, mas como algo que reelabora o fato real em função de um modelo literário, transcendendo o mero evento para a possibilidade de que o leitor também imagine que há outros fatores que estão em jogo na descrição da campanha de Canudos, muito além da busca por uma verdade factual que reduza o aspecto trágico da História a ser narrada. A suposição de Gurgel é a de que o modelo do episódio não foi algo que precisava ter sido vivenciado por Euclides no lugar descrito, mas sim na própria literatura — no caso, o famoso poema de Rimbaud, “O adormecido do vale”.<sup>2</sup> Se lermos seus versos com atenção, é espantoso perceber as semelhanças:

Era um recanto verde onde um regato canta

Doidamente a enredar nas ervas seus pendões  
De prata; e onde o sol, no monte que suplanta,  
Brilha: um pequeno vale a espumegar clarões.

Jovem soldado, boca aberta, frente ao vento,  
E a refrescar a nuca entre os agriões azuis,  
Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento,  
Branco em seu leito verde onde chovia luz.

Os pés nos juncos, dorme. E sorri no abandono,  
De uma criança que risse, enferma, no seu sono:  
Tem frio, ó Natureza — aquece-o no teu leito.

Os perfumes não mais lhe fremem as narinas;  
Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas  
Sobre o corpo. E tem dois furos rubros no peito.<sup>3</sup>

Gurgel faz suposições insólitas sobre a possibilidade de Euclides ter conhecido ou não as poesias de Rimbaud enquanto escrevia *Os sertões*, todas baseadas nos fatos apresentados por Frederic Amory em *Euclides da Cunha: uma odisseia nos trópicos*, sem dúvida a biografia mais completa do escritor. É bem possível que Euclides tenha conhecido o soneto do poeta francês; à época da redação de seu livro, ele viveu em São José do Rio Pardo entre 1898 e 1901 — e teve intensa convivência com o intendente da pequena cidade, Francisco Escobar, um jovem culto que conhecia a poesia francesa como poucos, graças a sua vasta biblioteca de autodidata. Como Amory afirma que Euclides conhecia o trabalho de Maurice Rollinat, um poeta contemporâneo de Rimbaud, o que lhe faltava para também ter lido os

poemas do rebelde Arthur?<sup>4</sup> A pergunta de Gurgel é importante para a exatidão dos estudos literários, mas é fundamental que o leitor, fascinado com o episódio do soldado morto, se pergunte: até que ponto tudo o que é relatado em *Os sertões* aconteceu de verdade? E mais: como isso afeta a importância dessa obra na nossa sensibilidade nacional?

## Uma pressão dos infernos

Outro autor que também quis saber qual era a natureza do real, Lima Barreto, recria sua percepção nestes parágrafos singelos, porém assustadores, na abertura do quinto capítulo de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1916):

Não era a primeira vez que ela vinha ali. Mais de uma dezena já subira aquela larga escada de pedra, com grupos de mármores de Lisboa de um lado e do outro, a Caridade e Nossa Senhora da Piedade; penetrara por aquele pórtico de colunas dóricas, atravessara o átrio ladrilhado, deixando à esquerda e à direita Pinel e Esquirol, meditando sobre o angustioso mistério da loucura; subira outra escada encerada cuidadosamente e fora ter com o padrinho lá em cima, triste e absorvido no seu sonho e na sua mania. Seu pai a trazia às vezes, aos domingos, quando vinha cumprir o piedoso dever de amizade, visitando Quaresma. Há quanto tempo estava ele ali? Ela não se lembrava ao certo; uns três ou quatro meses, se tanto.

Só o nome da casa metia medo. O hospício! É assim como uma sepultada em vida, um semienterramento, enterramento do espírito,

da razão condutora, de cuja ausência os corpos raramente se ressentem.

A saúde não depende dela e há muitos que parecem até adquirir mais força da vida, prolongar a existência, quando ela se evola não se sabe por que orifício do corpo e para onde.

Com que terror, uma espécie de pavor de coisa sobrenatural, espanto de inimigo invisível e onipresente, não ouvia a gente pobre referir-se ao estabelecimento da praia das Saudades! Antes uma boa morte, diziam.

No primeiro aspecto, não se compreendia bem esse pasmo, esse espanto, esse terror do povo por aquela casa imensa, severa e grave, meio hospital, meio prisão, com seu alto gradil, suas janelas gradeadas, a se estender por uns centos de metros, em face do mar imenso e verde, lá na entrada da baía, na praia de Saudades. Entrava-se, viam-se uns homens calmos, pensativos, meditabundos, como monges em recolhimento e prece.

De resto, com aquela estrada silenciosa, clara e respeitável, perdia-se logo a ideia popular da loucura; o escarcéu, os trejeitos, as fúrias, o entrechoque de tolices ditas aqui e ali.

Não havia nada disso; era uma calma, um silêncio, uma ordem perfeitamente naturais. No fim, porém, quando se examinavam bem, na sala de visitas, aquelas faces transtornadas, aqueles ares aparvalhados, alguns idiotas e sem expressão, outros como alheados e mergulhados em um sonho íntimo sem fim, e via-se também a excitação de uns, mais viva em face à atonia de outros, é que se sentia bem o horror da loucura, o angustioso mistério que ela encerra, feito não sei de que inexplicável fuga do espírito daquilo que se supõe o

real, para se apossar e viver das aparências das coisas ou de aparências das mesmas.

Quem uma vez esteve diante desse enigma indecifrável da nossa própria natureza fica amedrontado, sentindo que o gérmen daquilo está depositado em nós e que por qualquer coisa ele nos invade, nos toma, nos esmaga e nos sepulta numa desesperadora compreensão inversa e absurda de nós mesmos, dos outros e do mundo. Cada louco traz em si o seu mundo e para ele não há mais semelhantes: o que foi antes da loucura é outro muito outro do que ele vem a ser após.<sup>5</sup>

O episódio em questão é a visita que Olga faz a seu padrinho, Policarpo Quaresma, militar internado no Hospício Geral depois de ter escrito um requerimento à Câmara dos Deputados do Governo Federal ao pedir que a língua oficial da nação fosse o tupi-guarani e não o português — para ele, uma língua emprestada de um país com o qual o Brasil não tinha mais nenhuma outra relação. Apesar do lado quixotesco, Policarpo não é um louco como alguns pensam, dado a histerias e tiques; para ser exato, ele é um homem verdadeiramente bom, que busca um ideal justo para o país e para os que fazem parte de seu convívio familiar. Sempre quer ajudá-los, mesmo que essas mesmas pessoas o achem um pouco esquisito. Mas ele não é nada disto; é apenas alguém que deseja que uma espécie de bondade tenha efeito no asilo de lunáticos em que se transformou a capital do país e que mudava lentamente o seu cotidiano.

Lima Barreto sabia do que estava falando. Já à época em que escrevia a primeira versão de *Triste fim*, em 1911, seu pai, João Henriques, ex-tipógrafo da Imprensa Nacional e protegido do Visconde de Ouro Preto, mostrava claros sinais de demência, sendo obrigado a ficar internado num hospício para depois ser definitivamente recolhido na casa da família, apelidada pela

vizinhança como “A casa do louco”, porque uivava sem parar, dia e noite. Quando a segunda versão do romance surgiu nas livrarias no ano de 1916, em edição paga pelo próprio autor, Lima também tinha tido sua passagem pelo hospício. Se o pai caiu nos abismos negros da consciência porque simplesmente não suportara a pressão da realidade — sua esposa morrera prematuramente, ele perdera empregos sucessivas vezes e, o pior, sem a proteção de Ouro Preto com a mudança do Império para a República —, o filho tinha razões menos nobres: endoidara porque gostava de beber. Ainda assim, não podia ser considerado um “boêmio”, como lhe chamavam os jovens literatos naquele período histórico em que os escritores acreditavam que a literatura poderia contribuir para um Brasil que passava por uma transformação impressionante, rumo ao progresso da civilização, mas não necessariamente para melhor. Sua dedicação às letras era notável, próxima de um ascetismo obsessivo, produzindo uma obra caudalosa que impressiona pela variedade de gêneros, que vai do romance ao conto, passando pelas crônicas e pelos registros autobiográficos relatados de forma minuciosa e que sem dúvida ajudam o historiador a formar um painel quase completo de como se vivia na Primeira República.

A prova desse aumento das vítimas que se rendiam à pressão da realidade, preferindo cair na obscuridade da loucura, está nos dados coletados por Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*, que mostrava “o crescimento súbito e desorientador do número de internamentos do Hospício Nacional” — justamente o local descrito por Lima Barreto nos trechos selecionados de *Triste fim*. De acordo com Sevcenko,

[...] o dr. Domiciano Augusto dos Passos Maia, em tese apresentada à Faculdade de Medicina em 1900, arrola impressionantes dados quantitativos. No ano de 1889, registraram-se 77 entradas no

hospício; esse número subiu para 498 em 1890, caracterizando um crescimento de 547%, e elevou-se para 5.546 em 1898, ou seja, num aumento de 1.014% em relação a 1890 [...]. Nos anos de 1889 a 1898, houve 6.121 internamentos, assinalando um crescimento de 7.103% do primeiro para o último ano, com uma média de 608 novos casos por ano, o que significa cerca de doze entradas por semana. O que é apenas uma pávida estimativa, pois na realidade o número de casos era muito maior, mas a administração do Hospício “por falta de acomodações deixou de atender a muitíssimas requisições de autoridades policiais”.<sup>6</sup>

Os números não mentem: o Rio era um “inferno social” — e este clima de terror era transmitido aos literatos, que não conseguiam acompanhar a fúria desse progresso que parecia atravessar a todos sem pedir permissão.

Não nos interessa saber se Lima Barreto foi uma de suas vítimas — mas temos de analisar sua obra como espelho de uma época que viveu a realidade não como algo ordenado e exato, mas como algo que só poderia ser compreendido como um pesadelo. Será que o mesmo pode ser dito de Euclides da Cunha? O paralelo entre o episódio do “higrômetro singular” e o soneto de Rimbaud mostra que definir tais características de apreensão do real não deveria ser classificado como mera “fantasia”. Percebe-se a mesma intensidade na ficção de Lima Barreto — a de entender o que seria a verdade que um artista tanto deve buscar em seus escritos. Mas, anos depois, quando a loucura já era definitiva na mente do romancista, por volta de 1921, é de observar que o procedimento de entender a própria insanidade só se dá por meio de uma idealização literária, como fica claro neste trecho de *O cemitério dos vivos*, relato memorialístico da vida do escritor no hospício e que seria lançado postumamente:



Passei a noite de 25 no pavilhão, dormindo muito bem, pois a de 24 tinha passado em claro, errando pelos subúrbios, em pleno delírio.

Amanheci, tomei café e pão e fui à presença de um médico, que me disseram chamar-se Aduato. Tratou-me ele com indiferença, fez-me perguntas e deu a entender que, por ele, me punha na rua.

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros. Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria.

Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.<sup>7</sup>

Para não cair no completo isolamento, o escritor passa a ficcionalizar a si mesmo e ao ambiente onde se encontra (como argumenta Antonio Candido em “Os olhos, a barca e o espelho”)<sup>8</sup> e dessa forma acredita fazer parte de uma comunhão maior do que a sua triste identidade de literato jogado no poço da amargura, a comunhão com um grupo que ultrapassa sua própria existência, a comunidade de gigantes como Dostoiévski e Cervantes, com os quais ele sonha algum dia fazer parte. Mas a ficção não se transforma em realidade — até porque esta tem um caráter irredutível que a torna impossível de ser reduzida em um romance ou em qualquer peça literária.

Ao mesmo tempo, a “fantasia” elaborada por Euclides, provavelmente junto com os versos de Rimbaud, enobrece a experiência terrível de

Canudos, transformando-a em algo que pode ser adequadamente compreendido no curso da História. Pouco importa se se trata de um “desvio da imaginação” ou se a literatura lhe dará uma vida que o real faz questão de estragar. O importante aqui é perceber que Euclides usa do mesmo procedimento estilístico do Visconde de Taunay em *A retirada da laguna*, transformando o seu soldado morto em mais uma “bolha transitória” em função de um projeto estético maior, e que Lima Barreto usa a si próprio para transformar a sua miserável vida em algo que cause pena ao leitor do futuro. Em ambos os casos, o recurso da “fantasia” e da ficção como modo de entrar em comunhão com um “círculo de sábios” é uma fuga da exatidão que desejam descrever.

Na verdade, é algo mais — e muito mais perigoso: trata-se da *estetização da realidade*.

## Três princípios em conflito

Este perigo é a sombra de um conflito antigo, que permeia a história das ideias filosóficas dos últimos quinhentos anos. Ele começa por volta do fim da Idade Média e do início do Renascimento; um período cinza, amorfo, para não dizer ambíguo, que podemos classificar como Humanismo — mais precisamente, o Humanismo cristão.

É um período que tem seu ápice entre 1450 até 1516, quando Thomas More lança o seu pequeno relato chamado *Utopia*, e Martinho Lutero resolve fixar as 95 Teses em Wittenberg, que depois iniciaria a Revolução Protestante.

Este momento histórico caracteriza-se pela mudança de eixo do conhecimento: antes, a medida de todas as coisas era o relacionamento do

homem com Deus; a partir de agora, a mesma medida torna-se o relacionamento do homem consigo mesmo — e Deus torna-se apenas um dos inúmeros detalhes que dá cor a essa relação.

Psicologicamente, o homem descobre duas coisas nesta mudança: a primeira é que ele não consegue se resignar. Quer porque quer alterar a natureza ao seu redor. Quer mudar a estrutura do próprio mundo. Mas, para isso, ele tem de se aprofundar na segunda descoberta que fez: a de que ele pode se *ensimesmar*, nas palavras de Ortega y Gasset. Ou seja, voltar-se para si e ver que a sua vida interior é também um mundo a ser explorado e que o único juiz a quem deve prestar contas é a consciência individual — e a ninguém mais, já que, neste momento, Deus é apenas mais um símbolo que justifica tudo o que essa “voz interior” lhe diz à sua vontade e aos seus instintos.

A descoberta do *ensimesmamento* é uma faca de dois gumes: por um lado, o ser humano não tem de prestar contas a ninguém — nem mesmo à Igreja Católica. Na época, esta lutava com a decadência no pensamento escolástico, mais preocupado em discutir questões abstratas, e também com a perda de autoridade simbólica, pois o clero não tinha mais condições de compreender o que se passava com o fiel sobre a salvação da sua alma. Por outro, deixava o homem sozinho, sem nenhuma referência exterior sobre a qual ele pudesse se orientar.

No passado, muito antes da Idade Média, havia a percepção de que a estrutura da realidade se articulava em três polos de uma tensão orgânica e insuperável: o Bem, o Belo e o Verdadeiro. Apelidados pelos filósofos clássicos de “os três transcendentais”, a força deles existia em seu conjunto — e, se separados, perdiam seu poder de atração para guiar o ser humano neste “vale de lágrimas”. O Bem dava o norte ético, que só podia ser feito se o sujeito tivesse uma educação sentimental correta, se fosse educado numa

sensibilidade estética que o orientasse a realizar a bondade e a desprezar o Mal. Se fosse unido com o Belo que tal ação provoca, o deleite que temos quando percebemos que o mundo tem um propósito e um sentido — isto nos ajudava a permanecer na Verdade, no Bem que se unia ao Belo não só porque era bom e bonito, mas sobretudo porque era a coisa correta a fazer.

Com a mudança do eixo da medida de Deus como o norte de todas as coisas para o do homem como o norte para si mesmo, a tensão orgânica que animava esses três polos se desintegrou — e um processo de fragmentação passou a ser o verdadeiro eixo do mundo moderno, a crise que ainda não conseguimos superar. O Bem se separou do Belo e este se separou do Verdadeiro. Cada polo começou a lutar por sua autonomia — e, com isso, afetou profundamente a vida interior do ser humano, que não tinha mais essa orientação objetiva, e passou a encontrá-la no seu próprio *ensimesmamento*. Mas ocorre que não há como o homem encontrar esses três polos apenas na sua vida interior. A tensão ocorre justamente porque eles *também* existem no mundo exterior — e, sem isto, o fato de o ser humano não ter de prestar contas a mais ninguém seria um perigo para ele próprio, pois onde estaria o referencial objetivo da bondade, da beleza e da virtude?

A desintegração dos três transcendentais provocou uma alternância de pretensas autonomies que deveriam ajudar o homem em seu percurso neste planeta. Uma vez o Belo estava ligado ao Bem, mas sempre colocando este em segundo plano; outra vez, o Verdadeiro estava com o Belo ou tão somente com o Bem; não havia mais a unidade problemática que dava vida a uma tensão que então orientava o ser humano em seus dilemas existenciais.

Criou-se assim outro conflito grave para a nossa sobrevivência: o conflito entre *o princípio ético* e *o princípio estético*, entre o Verdadeiro e o Belo. O primeiro princípio teve o seu início com a Revolução Protestante, já que a

perda de uma referência objetiva dada pela Igreja Católica foi resguardada pela consciência individual. Ele não admitia mais mediações com Deus e, dessa forma, podia julgar a tudo e a todos conforme as leis interiores de uma vida que só conseguia encontrar a sua vocação se se voltasse cada vez mais no seu *ensimesmamento*. O segundo princípio chegou ao seu apogeu com o Renascimento, em especial o italiano, mas se estendendo pelo resto da Europa, no qual o Belo se torna a norma autônoma de todas as coisas, em especial das relações humanas, e passa a se esquecer dos outros dois polos — o Bem e o Verdadeiro — em função de uma realidade que, graças à técnica humana [*tekhné*], a arte, que também nos ajuda a realizar coisas belas, pode ser não só inventada como também reformada, colaborando para nos retirar do nosso desassossego e extirpando a tendência natural à resignação.

Ao descobrir que possui o *ensimesmamento*, o homem também descobre que não gosta — ou melhor, não *pode* gostar — de se resignar com as coisas como elas são. Para isso, ele cria técnicas, ou melhor, *uma* técnica que o faz realizar exatamente isso: *reformatar a natureza de tal maneira que o homem não precise ter mais necessidades*, de acordo com Ortega y Gasset em *Meditação sobre a técnica*. O homem só cria uma técnica — para criar fogo, para andar de automóvel em uma longa distância, para falar com pessoas do outro lado do mundo — se esta necessidade se tornar imperiosa. Ao mesmo tempo, quando essa técnica é alcançada e aperfeiçoada, ela torna a necessidade obsoleta e pouco a pouco todos se esquecem de que esta mesma necessidade não existe mais. Ela se torna um dado evidente do real.

Ora, isto é uma ilusão: a necessidade continua lá, mas agora, com a técnica, fica camuflada de tal forma que acreditamos que não precisamos mais dela. Mas a verdade é que precisamos da necessidade senão ficaremos cada vez mais resignados e incapazes de reformatar a natureza ao nosso redor. A técnica é um produto de um dos polos transcendentais, ao Verdadeiro. Ela

só tem eficácia porque o técnico é um homem comprometido com a exatidão do real que deve se transmutar em algo concreto, no caso um objeto que o ajude a superar a necessidade em questão. Às vezes, o Verdadeiro pode se aliar ao Belo para se tornar mais palatável. Contudo, é muito difícil que o Verdadeiro se alie ao Bem — isso até ocorre, como podemos perceber em algumas das maiores realizações da ciência e da medicina, desde que, claro, o segundo fique subordinado à primeira. No fim, o mundo da técnica é um mundo da *vida inventada*, da vida que, com a suposta ausência da necessidade, está sempre disposta a reformar a natureza ao nosso redor porque não suportamos ficar encerrados no nosso *ensimesmamento*.

Afinal, a vida interior dá mais trabalho do que aparenta. Ela se desenvolve não só no contato consigo mesmo, mas também no contato com os outros. Por isso é que uma vida deve ter como orientação um princípio ético, coordenado em função de certo Bem, de certa virtude. Ao mesmo tempo, a vida com os outros é complicada porque os seres humanos também possuem as suas próprias vidas interiores, as suas respectivas realidades ensimesmadas. Isto só pode causar uma única coisa: conflitos inevitáveis. Então, o que fazemos para suportar isso? Muito simples: inventamos nossas próprias vidas, criamos reinos interiores em que, obviamente, somos nossos próprios monarcas. Nós somos os próprios modelos a quem seguimos — e a quem os outros devem seguir sem hesitação, pelo menos segundo a nossa cabeça. A nossa vida torna-se, enfim, uma obra de arte e queremos que os outros sejam apenas detalhes em uma pintura ou um palco de teatro onde somos os atores, os diretores, os dramaturgos e, de quebra, os contrarregras.<sup>9</sup>

Eis o conflito entre o princípio ético e o princípio estético que marca a história do pensamento ocidental nos últimos quinhentos anos. Quem

percebeu e analisou isso com incrível perspicácia foi o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813-1855). Toda a sua obra — que é inclassificável porque há livros que são explicitamente filosóficos, outros que são explicitamente apologéticos e outros que são narrativos, próximos de um romance — é uma análise exaustiva dos dilemas morais que surgiram no conflito entre o Bem e o Belo, tendo como ponto de equilíbrio um Verdadeiro que não conseguia ter a expressão adequada. Ele começa a lidar com esse tema — um tema que o perseguirá na própria biografia — naquele que seria o seu primeiro grande livro, *Ou isto ou aquilo*, publicado em meados de 1843 sob o pseudônimo de Vítor Eremita. Na verdade, o livro não tem nada de explicitamente filosófico porque, no fundo, é uma narrativa sobre duas pessoas: um esteta chamado A. e o juiz Vilhelm, que representa o princípio ético. O encontro entre esses dois se dá por meio de cartas, textos e de um misterioso diário que atrai os pensamentos de A., o diário de um sedutor chamado Johannes que conquista uma jovem moça, Cordélia, e depois a dispensa sem nenhum motivo aparente, apenas para provar para si mesmo que ele podia construir uma “obra-prima” através do sofrimento amoroso.<sup>10</sup>

O juiz quer provar ao esteta que a sua vida é a melhor de todas porque ele aceita algo que o artista ou o poeta jamais conseguirá: um compromisso com a realidade (no caso, simbolizado pelo casamento). Mas ocorre que Kierkegaard tinha um plano maior: num outro escrito, chamado *Estádios do caminho da vida* (ou *estádios*, como explica Álvaro Valls),<sup>11</sup> publicado no ano seguinte, ele explicita as suas intenções; para o dinamarquês, a vida humana pode atravessar três *estádios*, cada um mais elevado do que o anterior e que podem ser considerados como “metamorfoses” da alma.

O primeiro estágio é o estético, em que o sujeito vê a sua vida e a dos outros como um quadro ou uma escultura; o segundo é o ético, em que

percebe que há escolhas morais a fazer e que envolvem um compromisso, uma responsabilidade perante elas; e o terceiro é o religioso, em que o há uma abertura para o transcendente e ele aceita que, após ter passado pelo Belo e pelo Verdadeiro, deve deparar-se com o Bem, agora em função de uma dor muito mais profunda, uma tristeza permanente alimentada do seu próprio *ensimesmamento* e que, paradoxalmente, reforça o Bem que orienta o Belo e o Verdadeiro, pois, como descobriremos nas obras apologéticas de Kierkegaard, publicadas perto do final de sua curta vida, ela é personificada, para não dizer *encarnada*, em um modelo que supera todos os demais, em um Mestre — que, no caso, trata-se de Jesus Cristo e a revelação à sua passagem na Terra.

Assim, o estádio religioso seria a superação dos outros dois anteriores, mas em hipótese nenhuma seria um menosprezo deles. Para Kierkegaard, o Belo, o Bem e o Verdadeiro devem estar em uma unidade orgânica e indestrutível — e sempre em função de um modelo maior, um ponto de contato entre o transcendente e o humano. A grande novidade na obra de Kierkegaard é o uso dos mesmos procedimentos estéticos da modernidade para dramatizar não só o conflito entre o princípio ético e o princípio estético, mas sobretudo a impotência do Bem como polo orientador e ordenador do Belo e do Verdadeiro. Por isso, faz com que o Mal se torne cada vez mais sedutor, apropriando-se das características autônomas do Belo, às vezes completamente disfarçado e frequentemente associado à técnica que precisa da paixão do homem pelo Verdadeiro.

Ao dramatizar tal combate subterrâneo, Kierkegaard não poupa meios: usa da ironia, dos pseudônimos, daquilo que ele próprio chamaria de *comunicação indireta*— enfim, de tudo aquilo que está à mão de um escritor talentoso para persuadir o leitor de que o Bem, o Belo e o Verdadeiro devem permanecer como uma unidade que restaure o homem em sua vida interior



e na vida com os outros. Ele também tem uma noção muito aguda do problema crucial de sua época: a de que o Bem se descolou dos outros polos e se revela impotente para a frutificação de um *ensimesmamento* saudável na existência humana. Em sua vida interior, o homem não quer mais escolher, não quer ter mais alternativas, não quer ter mais responsabilidades — porque isso implica admitir uma dor tão profunda que ele não quer mais sentir, uma necessidade que nenhuma técnica conseguirá resolver. Entretanto, a escolha é uma das constantes da estrutura do ser humano e da própria estrutura do real. Escolhemos porque não queremos nos resignar com as coisas ao nosso redor. Precisamos alterá-las para continuar a sobreviver. E, para deixar de resignar-nos, precisamos fazer uma escolha, ter uma alternativa. Isso implica em aceitar, de qualquer forma, qual é o lado a ser escolhido. Mário Vieira de Mello articula de forma muito precisa, em *Desenvolvimento e cultura*, a alternativa apresentada por Kierkegaard — e as nuances que o pensador dinamarquês captou como poucos ao lidar com o conflito entre o princípio ético e o princípio estético:

Para Kierkegaard, o problema se colocava como uma alternativa, como um “isto ou aquilo” inelutável: ou o homem se esquece do fato de que o Bem desfigurado, o Bem impotente, é o Bem apesar de tudo e não um simples elemento dinamizador que introduz movimento na lógica, confere valor ao momento negativo e torna, em resumo, possível a construção de um sistema metafísico objetivo de significação histórica universal — e nesse caso será a sua própria existência humana que estará sendo esquecida, será o seu próprio Ser que estará sendo renegado numa procura cômica de parecer outra coisa do que aquilo que verdadeiramente é — será enfim sua vida que passará a manifestar um caráter totalmente irreal; ou então ele não

perde de vista o fato de que o Bem desfigurado ou íntegro, poderoso ou impotente, representa de qualquer maneira o destino inelutável da humanidade e deverá, por conseguinte, constituir a preocupação fundamental da sua existência — e nesse caso a realidade de sua vida estará sendo preservada, será do seu próprio Ser que ele estará se ocupando, vivendo e pensando então existencialmente, o centro de seu Ser se referindo irresistivelmente ao elemento ético que é o único a conferir à alma humana profundidade e seriedade.<sup>12</sup>

E quais seriam as diferenças básicas para quem decide viver como um esteta ou como um ético? Kierkegaard não hesita em fazer uma comparação direta e sem sutilezas; pela pena do juiz Vilhelm, ele escreve que a principal diferença é que o indivíduo ético é transparente para si mesmo e não vive à toa como parece fazer o indivíduo estético. A partir daí, a pessoa que vive eticamente se vê como alguém que conhece o seu próprio *ensimesmamento*, que faz a sua consciência permear o que é concreto na sua existência e não se permite qualquer pensamento desnecessário que o desvie dessa meta. Ele conhece a si mesmo, sabe das suas responsabilidades e das suas limitações. Já o esteta não consegue entender o que é concreto na sua vida e percebe tudo o que o rodeia como algo acidental, passível de uma mudança que só ele pode realizar — e ninguém mais. Foge o tempo todo da luta interior que ocorre no seu íntimo — e não sabe mais reconhecer as paixões e os sentimentos que o dominam. Ainda assim, vive na expectativa de dominá-los em função de algo maior, de um projeto que transforme o mundo em um objeto maleável. Se o indivíduo ético é “o editor de sua própria vida”, permitindo assim a correção constante de seus atos porque os assume como seus, o esteta acredita que o melhor é ser o próprio texto, como se fosse reescrito por uma mão invisível, e que todos — principalmente os próximos

que o acompanham — devem estar submetidos a uma estrutura que só ele conhece perfeitamente.

No Brasil, a compreensão da vida por meio de um ponto de vista meramente estético é o que caracteriza o comportamento do seu cidadão. É claro que a descoberta dos três *estádios* de Kierkegaard também se refere a outros indivíduos em qualquer parte do mundo — mas é aqui que a tendência estetizante adquire um contorno todo especial, um colorido que não tem nada a ver com exótico e sim com a própria essência da nossa personalidade. O brasileiro é possuído por uma ideia de Belo que não precisa do Bom nem muito menos do Verdadeiro. O que lhe interessa é a aparência, o disfarce, a dissimulação — e não é por acaso que o mundo literário escolheu Machado de Assis para ser o seu “gênio maior”, cujo trabalho de vida inteira foi esconder dos outros o que realmente pensava sobre si mesmo, jogando a culpa em uma “ontologia do abandono”. Como um Cristiano Palha ou um Bento Santiago, o brasileiro não precisa se preocupar se está sendo falso ou sincero. O importante é apenas manter, a qualquer custo, a sua tendência esteticista de — conforme nos explica Mário Vieira de Mello — ser “um homem que se contempla a si mesmo e que contempla os outros como se o mundo fosse um palco e como se a sua vida devesse ser destituída de sentido, caso não pudesse se constituir como um espetáculo a que assistissem certo número de pessoas assíduas e atentas”.<sup>13</sup> Ele não consegue ver que há qualidades que são menos óbvias no comportamento humano, qualidades invisíveis que não seria um exagero chamá-las de “qualidades da alma”. E também pouco lhe importa se há alguém que seja capaz de superar esse mesmo temperamento, de querer dominar qualquer manifestação de egoísmo, de orgulho ou de vaidade. Quem tiver alguma noção de *imaginação moral*, de saber o que fazer ao se

deparar com a escolha mortal entre o Bem e o Mal, deve ser retirado da sociedade. Esta pessoa definitivamente não pertence a este mundo.<sup>14</sup>

A única prova de que tais sentimentos nobres existem é a exteriorização extrovertida e espetacular. Não há uma mínima possibilidade de uma vida que seja digna dentro do âmbito do silêncio e do recolhimento. Qualquer forma de um segredo que se alimente da nobreza do espírito humano será desacreditada — exceto se o tal segredo revelar uma perversidade que satisfará ainda mais uma sociedade que precisa de um escândalo atrás do outro. Essa “psicologia do extrovertido” é mais um reflexo da insinceridade que domina as relações entre os brasileiros, insinceridade que tem raízes no fato de que o indivíduo que habita este país não consegue ser verdadeiro consigo mesmo. Para Vieira de Mello:

Na verdade é a compreensão do mundo como um palco que leva o brasileiro a uma exteriorização excessiva dos seus sentimentos, exteriorização que, muitas vezes, não é possível levar a efeito sem uma certa insinceridade. Os abraços prolongados, a palmada leve nos ombros, as expressões exageradas de louvor e entusiasmo, a facilidade com que proclama sua amizade por tais ou quais pessoas que conhece apenas — todos esses traços parecem, à primeira vista, poder ser explicados por um fundo irreprimível de sua natureza generosa. Mas quando se constata que há um outro verso da medalha, quando se verifica que aos abraços prolongados, à palmada leve nos ombros podem suceder sem motivo aparente manifestações de descaso pelo homem que acaba de abraçar e que já agora se afasta; quando se compreende que as expressões exageradas de louvor e de entusiasmo se aplicam indistintamente a gregos e troianos; quando finalmente se consigna que na ausência dos amigos da pessoa por quem professou

uma tão calorosa amizade não raro encontra a oportunidade de atribuir-lhe defeitos de uma extrema gravidade — quando se verifica tudo isso, a ideia de uma bondade, de uma generosidade [...] do homem brasileiro sofre um certo abalo. Dir-se-ia que a verdadeira mola desses gestos de aparência tão espontânea e inocente fosse um cálculo maquiavélico, uma intenção egoísta e deliberada. Num país como o nosso onde tudo se faz por amizade, seria com efeito absurdo, para quem quer prosperar, criar deliberadamente limites à manipulação de um tal sentimento, fazer distinções, estabelecer critérios de seleção na escolha de amigos. O mais sensato naturalmente seria desencadear um processo inflacionário da amizade que nos permitisse ter sempre à mão a moeda capaz de promover o nosso interesse. Daí os abraços prolongados, a palmada leve nos ombros, a proclamação de amizade, etc., etc.<sup>15</sup>

Podemos ouvir o leitor reclamando: *E qual é o problema disso?* Nenhum, é claro, pelo menos na vida social. Mas, quando a concepção do Bem tem de se submeter à autonomia do Belo, sabemos que o esteticismo se disfarça de uma forma insidiosa na nossa vida interior — e dá margem a um moralismo que quer explicar as ambiguidades do real quando, no fim, o distorce ainda mais. O maior exemplo disso é o fascínio que o brasileiro tem pelo *homem inteligente* — ou, como diria Lima Barreto, o “anel de doutor”. Vieira de Mello afirma que “o nosso conceito de inteligência corresponde, ponto por ponto, ao conceito de *virtú* do homem do Renascimento italiano: é a qualidade que permite ao homem de realizar grandes façanhas e de conquistar assim a glória”.<sup>16</sup> No caso, a glória é ser a pessoa mais inteligente da sala de estar ou do boteco da esquina — e não ter nenhuma preocupação com a opinião que se possa ter sobre o seu caráter. Quem afirma que alguém

é justo ou honesto deve ser visto com desconfiança — tanto para quem diz isso como para o elogiado em questão. Afinal, sugere Vieira de Mello, “ter caráter e não ser inteligente são duas coisas que no Brasil têm quase o mesmo significado. E é evidente que ser inteligente, por sua vez, não está longe de estar desprovido de caráter”.<sup>17</sup>

## A casca das palavras

O prestígio do “gênio da inteligência” mostra como a mentalidade brasileira ainda tem resquícios da raiz de onde ela surgiu — o Renascimento do século XVI, mas não o italiano ou o inglês, frutos diretos do humanismo cristão que se solidificou com os exemplos de Thomas More, Erasmo de Rotterdam e Pico della Mirandola. O Renascimento do qual o Brasil faz parte é o da Contrarreforma, elaborada em sua maioria pela ordem da Companhia de Jesus, fundada como reação à Revolução Protestante iniciada por Lutero e depois desenvolvida por Calvino. Trata-se de uma Contrarreforma diferente daquela que, por exemplo, entrou na América espanhola; esta foi voltada para o princípio ético, uma vez que os espanhóis tinham predileção pela integridade do caráter; já a nossa foi uma variação da Contrarreforma original, um descolamento da sua fonte inspiradora, pois os portugueses tinham uma preferência pela exatidão dos estudos e pelo adorno das palavras. Esta foi a educação formal que boa parte da elite intelectual portuguesa teve no Colégio das Artes, dominado pelos jesuítas desde 1555, e que era a passagem dos estudos menores pela qual depois iam à Universidade de Coimbra, cujo controle também estava na mão da ordem. A Companhia instituiu como obrigatório o *ratio studiorum*, o método de estudo jesuítico, e este durou nos bancos escolares até 1759, quando ocorreu

a expulsão dos jesuítas em Portugal e no Brasil, por desejo expresso do Marquês de Pombal.

Enquanto a ordem de Inácio de Loyola estava no comando da educação portuguesa, não se podia questionar a escolástica de Santo Tomás e a lógica de Aristóteles. Retirando qualquer espécie de componente ético do ensinamento desses dois filósofos, escolheram apenas a casca das palavras e o vácuo dos raciocínios sem nenhuma conexão com a realidade concreta. As disputas filosóficas serviam apenas para treinar o intelecto. Com a reação antijesuítica de Pombal, esperava-se uma mudança de mentalidade no Colégio das Artes e na Universidade de Coimbra, mas não foi isso o que aconteceu. A atração pelo ornamento se intensificou, mudando apenas do interesse humanístico para o estudo aprofundado da ciência como aplicação prática que colocaria Portugal no círculo dos eminentes filósofos iluministas da França.<sup>18</sup>

Para isso, contou-se com a ajuda do frade oratoriano Luis Antônio Verney, que escreveu o manual *Verdadeiro método de estudar*, publicado em 1746, justamente para combater o método jesuítico. De acordo com suas instruções, o vício deixado pelos jesuítas na sensibilidade lusitana era o fato de que “estão todos persuadidos que a eloquência consiste na afetação e na singularidade e, por esta regra, querendo ser eloquentes, procuram de ser mui afectados nas palavras, mui singulares nas ideias, e mui fora de propósito nas aplicações”.<sup>19</sup> Segundo José Murilo de Carvalho, no texto “História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura”, para Verney

o problema não estava na retórica, estava na ignorância do que fosse a retórica. Como arte de persuadir, ela é utilíssima, aplica-se a todas as circunstâncias da vida: “todo lugar é teatro para a retórica”. Os portugueses simplesmente ignoravam o que ela fosse, seja por não a

estudarem, seja por a estudarem em péssimos manuais (jesuíticos). Quem não a estudava não sabia, quem estudava sabia menos ainda. O que era preciso era reformar radicalmente a concepção de retórica e o método de ensiná-la. Na tradição de Quintiliano, queria levar a retórica para todos os domínios das relações humanas.<sup>20</sup>

E conseguiu o que queria. Longe de afastar a retórica da nossa sensibilidade, as reformas de Verney reforçaram a sua importância e ampliaram o alcance, em especial no estudo das ciências exatas e da natureza, que começavam a desenvolver-se naquela época — transformando-a assim em uma das faces do *saber de salvação*. Nesta mistura de escolasticismo com exatidão linguística ao descrever os fenômenos naturais que não eram percebidos a olho nu, a expulsão dos jesuítas na formação educacional portuguesa também provocou um vácuo que deixou tanto a Metrópole como a Colônia sem nenhum norte cultural a ser seguido. Portugal ainda estava imbuído de ideias medievais e, por causa da Companhia, mal teve contato com a mudança de eixo provocada pelo Renascimento europeu. Quando surgiu, por exemplo, uma raridade como *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, ela era a exceção de uma regra que nem sequer tinha adentrado nos umbrais da consciência nacional. A obra de Camões era a prova da superação cultural de um único indivíduo que, a partir dela, formatou uma nova mentalidade para um país que ainda demoraria muito tempo para compreendê-la corretamente.

O vazio cultural deixado pela expulsão dos jesuítas durou até o início do século XIX quando, de repente, a França surgiu como o norte a ser seguido. Mas os portugueses e os brasileiros não decidiram pela França de Rabelais e Montaigne, que expuseram com clareza o conflito entre o princípio ético e o princípio estético, muito menos pela França de Descartes e Voltaire que, por



mais que fossem obcecados com “o monismo da razão”, ainda assim preocupavam-se com princípio ético como fundamento do questionamento filosófico. Não, eles escolheram a França do Romantismo e suas variantes — a da Inglaterra, com a morbidez de Lord Byron, e a alemã, com o idealismo totalizante de Schiller, Novalis e do primeiro Hölderlin. No Brasil, em especial, a França foi alçada a uma espécie de “antepassado espiritual”, cortando de vez seus vínculos com Portugal, em um movimento que também tinha muito a ver com a independência promulgada em 1822. Mas a retórica persistia — e por uma razão de afinidade. Afinal, se o Romantismo francês foi uma reação contra o “monismo da razão” em que o pensamento iluminista insistia como a única possibilidade de entender a realidade, a ênfase caía agora no Sentimento do indivíduo que tinha de descobrir o polo do Verdadeiro em função de um Belo que se mostrava inatingível neste mundo repleto de traições. Era a Emoção contra a racionalidade, revelada como um sonho que despertava os monstros presos na nossa vida interior, no nosso *ensimesmamento*, “um triunfo do eu subjetivo sobre o mundo objetivo, um desejo de espaços livres, uma nostalgia de terras distantes e de épocas longínquas”, como resumiu Mário Vieira de Mello.<sup>21</sup> Assim, a retórica tornou-se um instrumento fundamental para que o artista convencesse o público de que os seus sentimentos eram os melhores e os mais nobres— e que, por isso, ele tinha todas as condições necessárias para mudar o país que então avançava no progresso e na libertação nacional.

No âmbito do debate político — e, sem dúvida, literário — é de observar que as influências de Santo Tomás e Aristóteles, as reformas de Varney e a adoção da França romântica são sintetizadas numa mistura em que também está presente a nova opção pela tradição romana de retórica cívica, em especial Cícero e Quintiliano. José Murilo de Carvalho nos explica, com

ajuda do retórico Bento Soto-Maior e Menezes, autor do *Compendio rhetórico ou arte completa da rhetórica* (1794), que a retórica ciceroniana

exige do orador virtude, bondade, prudência, benignidade. Os costumes do orador, e daquele que por ele é patrocinado, devem ser recomendáveis. A não ser assim, o orador não passará de um rábula enganador e não convencerá ninguém. O que isto quer dizer é que na retórica, ao contrário da argumentação puramente racional, destinada apenas a convencer, a qualidade moral do orador vale tanto quanto a qualidade de seus argumentos. Isto significa também que na retórica se pode admitir o argumento *ad hominem*, ou mesmo *ad personam*, isto é, a tentativa de desqualificar o opositor atacando a sua qualificação moral. O outro ponto é a observação de que na retórica é fundamental levar em conta a audiência para que se fala. As audiências, nota o autor, variam muito em índole, engenho, educação, conduta, costumes; variam segundo as nações, reinos e mesmo províncias. O tipo de audiência determina o estilo do orador e os argumentos a serem utilizados.<sup>22</sup>

A retórica passa a abraçar um método de convencimento *emocional*. Atacar o próximo em sua honra é permitido porque ele é apenas um meio para que a audiência se convença de que o orador é o mais inteligente de todos. Isto sim comprova a sua nobreza de caráter — e não o contrário. Será a Emoção que guiará todos os argumentos do intelecto a partir de agora; e tudo o que se seguirá em termos de tendências de pensamento terá o apelo da autonomia do Belo como fundamento, mesmo que, às vezes, pareça que ele se disfarce de exatidão científica ou então de uma caridade que se assemelha com a cristã, mas, devido à adoração pelos aspectos externos do ritual, está

mais próxima de um paganismo moderno, camuflado em escolas supostamente progressistas. Os nomes dessas variações chegam ao infinito, todos com aquele sufixo *ismo* que caracteriza a deformação da realidade, típica das ideologias: *romantismo*, *realismo*, *positivismo*, *evolucionismo*, *socialismo*, *capitalismo*, *liberalismo*, entre outros. Eles são o resultado do vácuo cultural ocorrido com a expulsão dos jesuítas que nos deixaram como legado o amor pelo vazio por trás das palavras — e que nos enraizou aquele fascínio pela inteligência que marca o caráter totalmente irreal das nossas escolhas. Eis a alternativa que vivemos atualmente: preferimos o Belo autônomo e nos esquecemos de que há um Bem que depende de nós para voltar a ter a sua força. Mas por que devemos nos preocupar?, pergunta o leitor cansado dessas digressões. Sempre teremos a retórica à nossa disposição, não é mesmo?

## O heroísmo do adjetivo

É claro que sim — e aí temos o exemplo de Euclides da Cunha. *Os sertões*, este livro singular que marcou a vida de seu autor, é sempre elogiado como o modelo de um “escritor excepcional e surpreendente” que inovou a linguagem literária dos seus contemporâneos, mas, segundo Wilson Martins, ele é “um dos exemplos mais expressivos e bem-sucedidos dos ideais estilísticos do seu tempo”.<sup>23</sup> Vale dizer: Euclides foi o ápice da retórica nacional — e isso não foi necessariamente algo bom para a nossa literatura.

Era um estilo literário que se adequava às exigências históricas da Primeira República, mas também às características de sua personalidade intensa e contraditória. Euclides era um defensor tão ardoroso do regime republicano que chegava ao ponto de terminar cada uma de suas

correspondências enviadas da guerra de Canudos com um “A República é imortal!” e de comparar a resistência dos jagunços a uma suposta revolta monarquista igual ao cerco da Vendeia, vilarejo de camponeses católicos franceses que lutaram contra as tropas da Revolução Francesa, ocorrido em 1793. Como qualquer governo que tinha de se justificar pelo “monismo da razão” — característica principal de um positivismo mal-ajambrado, disseminado na sociedade por professores e intelectuais como Benjamin Constant, um dos gurus de Euclides na Escola da Praia Vermelha, famoso reduto de jovens cadetes —, a Revolução fazia parte do imaginário de quem defendia a República, inclusive com a apropriação do seu símbolo feminino mais conhecido, Marianne, para representar a pátria renovada.

Apesar das suas crenças positivistas, Euclides também pendia para um evolucionismo biológico adquirido por leituras de segunda mão de Herbert Spencer e Charles Darwin. Para ele, o importante é que a espécie humana só atingiria o progresso civilizatório se aceitasse completamente que vivia uma luta cruel por sua própria sobrevivência. As ideias positivistas colaborariam para o aperfeiçoamento desses instrumentos, reformando assim uma sociedade que sempre precisaria de um novo acabamento. Ao mesmo tempo, este reformador — que, claro, na cabeça de Euclides, só podia ser ele mesmo — tinha de ser um “polígrafo”, um sujeito que conhecesse várias áreas do saber e soubesse expressá-lo com um estilo que reproduzisse fielmente as evidências dessa luta que movimentava o curso da humanidade e que poucos poderiam perceber na superfície.

Esta síntese entre positivismo e evolucionismo — resultado de influências das leituras francesas e inglesas do período que vivia, todas fazendo parte do Belo que se disfarçava da técnica do Verdadeiro para atingir a sua máxima precisão — era, antes de tudo, uma visão literária da condição humana e jamais uma verdadeira visão científica. Por isso mesmo, precisava de uma

estética que desse certa coerência. Euclides encontrou o tom exato do seu estilo com o assunto de Canudos; desde 1892, o arraial de Antônio Conselheiro preocupava os governantes da República com sua incitação a uma Segunda Vinda do Rei Sebastião, a uma espécie de *expectativa* religiosa similar à do Padre Antônio Vieira e que irritava a elite que se presumia racional e anticlerical. Quando a famosa expedição Moreira César não conseguiu derrubar o exército de Conselheiro, o governo resolveu enviar uma nova leva de tropas, desta vez sob o comando do Ministro da Guerra, Marechal Bittencourt. E este não só levava os soldados, como também uma comitiva de imprensa, porque, afinal, a vitória certa da República precisava de toda a divulgação necessária.

Euclides estava entre os correspondentes, desta vez sob os auspícios de Júlio de Mesquita e o seu *O Estado de S. Paulo*, jornal paulistano que cresceu graças aos favores republicanos. Já era um sujeito célebre nos meios intelectuais da época, apesar de insistir entre amigos que era um rapaz tímido e taciturno. Podia até ser assim, mas também era capaz de, por exemplo, tentar quebrar o seu sabre diante do Ministro de Defesa imperial em 1888, só para alegar depois que estava fazendo aquilo para denunciar os podres da Monarquia e promulgar um golpe a favor da República. Só não foi para o paredão do fuzilamento por traição à pátria porque o Ministro percebeu que o rapaz estava tendo um colapso nervoso devido às condições insalubres da caserna. Bem, Euclides era um sujeito que tinha um colapso nervoso a cada duas semanas. Frederic Amory conta que, desde a morte da mãe, aos 3 anos de idade, ele sofria de perturbações psíquicas desde sempre:

A morte da mãe perturbou para sempre as lembranças que Euclides guardava dela. Já no funeral, para espanto das pessoas mais velhas da família, chorou copiosamente junto ao caixão: em sua dor e

incompreensão, imaginava que iriam levá-la para ser enterrada viva. Mais tarde, por volta de seus trinta anos de vida, uma pós-imagem da mãe como a “dama de branco” influenciou-lhe a visão. Seu distúrbio psíquico, mesmo quando não estava “vendo coisas”, tornou-o um homem excepcionalmente supersticioso, ainda mais se levarmos em conta que gostava de ser considerado, profissionalmente, um homem de ciência, o que na verdade era, se não por natureza, pelo menos por ser formado em engenharia e ter uma boa educação geral. Amigos e conhecidos próximos dignos de confiança dizem que Euclides tinha medo de fantasmas, principalmente da fantasmagórica figura materna que lhe apareceu num meio-dia, quando ia para o trabalho em São José do Rio Pardo (São Paulo), onde reconstituía uma ponte, e outra vez em Manaus, em seu retorno da expedição de reconhecimento ao alto Amazonas. Além desses sintomas neuróticos de um trauma de infância, desenvolveu na escola militar uma moléstia pulmonar com complicações tuberculosas, que o deixou várias vezes acamado no período de 1887 a 1899, mas que não lhe foi fatal, como fora no caso da mãe. “Ele era um homem doente”, dizia um colega nos meados da década de 1890, “talvez um ‘doente imaginário’, mas de fato doente”.<sup>24</sup>

Contudo, ser um “homem doente” não o impediu de aparecer no clima árido e seco dos sertões da Bahia quando foi cobrir os eventos estranhos naquela “terra *ignota*” que se tornaria Canudos — e de uma maneira tão insólita quanto o dia em que quebrou o sabre na presença do Ministro de Defesa, causando comentários maliciosos de seus colegas jornalistas, que não conseguiam entender o que fazia ali aquele sujeito vestido de “vistas botas de verniz, calça branca, camisa de fina seda e chapéu de fina palha”.

A indumentária fazia parte da “pose literária” que Euclides construía não só para si mesmo, mas também para os seus amigos da elite literária e militar. Se havia algo de “doente imaginário” no seu trato pessoal, havia também o desejo de se ver como alguém deslocado da sociedade onde vivia — ou, como escreveu a um amigo em 1903, logo depois que publicou *Os sertões*, um “caboclo, este jagunço manso/ misto de celta, tapuia e grego”. Fabricava para quem quisesse ver a sua imagem de “herói” — uma influência não só dos grandes homens que supunha fazer parte da Revolução Francesa (quando jovem, escreveu sonetos em homenagem a Danton, Robespierre e Saint-Just), como também da leitura constante que fazia do livro de Thomas Carlyle, *Heroes and Hero-Worship*, traduzido no Brasil como *Os heróis* (1841), que também teria um impacto decisivo na formação de Lima Barreto.<sup>25</sup> Carlyle argumentava que o destino de qualquer nação era decidido pela presença dos heróis que nela havia e que eram capazes de atos maravilhosos que poucos poderiam superar, atos que confirmariam que esses sujeitos estavam destinados à “glória”. Mesmo sendo próximo do raquitismo, Euclides sempre teve a certeza de que esta glória lhe era próxima — uma visão de mundo similar à do romantismo que teria sido abandonado pela exatidão positivista ou pela crueldade da luta entre as espécies.

Isto era um erro. De acordo com Roberto Ventura, em sua biografia infelizmente inacabada, “Euclides se sentia desajustado no mundo urbano e civilizado, em que a beleza e a moral se degradavam, ameaçando a linha reta da inteireza de caráter e do dever. Adorava uma postura romântica diante da vida e da história, com sentimentos que oscilavam entre a utopia e a melancolia”. Em uma carta para o amigo e diplomata Oliveira Lima, datada de maio de 1908, reivindicava para si mesmo “o belo título de último dos românticos, não já do Brasil apenas, mas do mundo todo, nestes tempos

utilitários [...]”. Essa atitude extremada permeou não só os seus escritos, como também sua própria vida — e, como veremos, chegando a desenlaces trágicos. Euclides “adotou, em sua vida, gestos arrebatados, com atos de heroísmo e abnegação, em que colocou a defesa de princípios éticos e de crenças políticas acima dos interesses pessoais”, continua Ventura. “Mais do que um poeta romântico, tentou ser, ele próprio, um herói, que perseguia visões inspiradas nos romances e narrativas da Revolução Francesa que lera na juventude.”<sup>26</sup>

Essa personalidade foi sintetizada em um estilo de grande impacto que assimilava os ganhos adquiridos pela retórica que a elite literária da época usava habitualmente, mas jamais com tamanha riqueza expressiva. Segundo Wilson Martins, graças à sua escrita, ele conseguiu “conciliar a mais rigorosa informação científica disponível com a mais rigorosa concepção de estilo literário ([...] a mais ‘rigorosa’ no interior do seu sistema estilístico)”.<sup>27</sup> Este sistema era célebre não só pelas pessoas que dele faziam parte e o divulgavam nos meios impressos disponíveis — Raul Pompeia, Graça Aranha, Sílvio Romero, Rui Barbosa, Augusto dos Anjos — como também pelo fato de que tal divulgação científica precisava de um estilo literário adequado para deixar de ser um mero *cientificismo* facilmente refutável e tornar-se assim a *ciência* da sua época. Era a retórica que convencia a audiência, jamais a mera apresentação dos fatos.

A escrita de Euclides incorporou isso com perfeição, mesmo que os fatos científicos apresentados em *Os sertões* fossem depois refutados — como os evidentes erros geográficos logo na primeira parte, “A Terra”, ao fazer afirmações sobre o planalto central do Brasil, ou as elucubrações insanas a respeito da raça brasileira, catalogando o sertanejo e o jagunço como um “parêntese irritante”, seres próximos de uma “sub-raça”. Se há alguma ciência no estilo euclidiano, é sobretudo uma *ciência do adjetivo*:



[Ele] transforma em adjetivos todas as palavras, escolhe-as pelo potencial adjetivante que contenham; as suas imagens são sempre qualificativas, e as palavras raras, em que tanto se compraz, não passam de um recurso para adjetivar a frase. Bem entendido, um estilo dessa natureza não é, nem pode ser, espontâneo, embora seja, sem dúvida, instintivo; e Euclides da Cunha trabalhava o seu estilo, sabia, claramente, que, em certo sentido, ele se acrescentava ao conteúdo, era a parte artística com que se traduzia o Fato. Assim, entre a primeira e as demais versões do seu livro, várias correções manuscritas atestam a releitura estilística. Onde se encontrava: “[...] nas noites *perigosas* das sextas-feiras”, lê-se agora: “nas noites *aziagas* das sextas-feiras”, o que é, indiscutivelmente, melhor; em outra frase, a palavra *visões*, muito banal, é sacrificada em favor de *visualidades*, para não falar de substituições puras e simples de vocabulário: *provações* por *flagícios*; *adoudados* por *insanos*; *terras* elevadas por *altiplanos*.<sup>28</sup>

Apesar de a sua obra ser composta de vários escritos (somam dois volumes de seiscentas páginas cada na edição da Nova Aguilar), Euclides tinha dificuldades para escrever. Frederic Amory usa de um depoimento do jornalista João Luso para descrever o método de escrita do autor de *Os sertões*, quando os dois dividiam o mesmo espaço da redação do *Jornal de Commercio*:

*Uma das suas preocupações, a sua verdadeira preocupação, era a “certeza”. Certeza do que pensava e do que dizia; queria sempre examinar a fundo, esquadrinhar as últimas minúcias, ver com os olhos, apalpar com os dedos [...] e, mesmo quando contava*

simplesmente um episódio presenciado, um caso de que fora simples espectador, parecia, apesar da sua surpreendente facilidade de expressão, escolher, uma por uma, as frases e analisá-las, antes de proferidas, para ver se elas traduziam de modo fiel a certeza de sua observação. Euclides [...] escrevia com grande lentidão; [...] era o seu método natural de medir — cada pensamento e cada período, para que a extensão destes correspondesse *exatamente* ao alcance daqueles.<sup>29</sup>

Há outra anedota em relação ao seu processo de escrita. Conta-se que, quando Júlio de Mesquita lhe pediu uma reportagem sobre um incêndio que ocorrera na cidade de São Paulo, Euclides simplesmente protestou: “Ora, *seu Mesquita*, mandar-me fazer uma notícia de incêndio é o mesmo que Turenne [famoso general francês do século XVII, reconhecido por sua perícia estratégica] caçar tico-tico.”<sup>30</sup> Ater-se ao fato era importante, mas desde que fosse elevado por um estilo que valesse a pena ser reinterpretado por um leitor que compreendesse o heroísmo que havia nele. Para Euclides, o Verdadeiro só teria o seu sentido pleno se o Belo o emoldurasse numa forma em que, por exemplo, o soldado morto do episódio “Higrômetro singular” deixasse de ser uma “bolha transitória” para enfim pertencer gloriosamente como o *único* “adormecido do vale”. Assim, quando apareceu em Canudos em setembro de 1897 para revelar ao Brasil o que se passava nas mentes daqueles “parêntesis irritantes”, Euclides da Cunha buscava a certeza e a exatidão de um evento que tinha de tudo, menos, justamente, aquilo que procurava.

O que ele desconhecia, principalmente para si mesmo, é que aquele lugar o chamava por outras razões, em especial por ser a representação máxima

do que ocorria na sua vida interior — o *chamado do deserto* que seria a metáfora da sua própria alma.

## Visões do deserto

Em um texto clássico chamado *Perfil de Euclides*, Gilberto Freyre afirmava categoricamente que

seria um erro ver na paisagem [apresentada em *Os sertões*] um simples capítulo de geografia física e humana do Brasil que outro poderia ter escrito com maior precisão nas minúcias técnicas e maior clareza pedagógica de exposição. A paisagem que transborda de *Os sertões* é outra: é aquela que a personalidade angustiada de Euclides da Cunha precisou exagerar para completar-se e exprimir-se nela; para afirmar-se — junto com ela — num todo dramaticamente brasileiro em que os mandacarus e os xiquexiques entram para fazer companhia ao escritor solitário, parente deles no apego quixotesco à terra e na coragem de resistir e de clamar por ela.<sup>31</sup>

Roberto Ventura concorda de certa forma com essa afirmação ao observar que o eixo metafórico que une os escritos de Euclides, os que se passam nos sertões da Bahia e os que depois descreveriam as florestas amazônicas, são suas “visões do deserto” que só serão imortalizadas se transformadas num “livro aberto” pronto para ser decifrado. Ambos são espaços vazios, que existem fora da história e da civilização, onde o estilo literário busca resgatar do esquecimento tanto o sertanejo como o seringueiro e recuperá-los no curso da civilização, impedindo que fiquem “à margem”. Assim, quando

Euclides escreve seus ensaios históricos (um gênero híbrido do qual *Os sertões* parece fazer parte) ou os relatos de viagem amazônicos — e até mesmo nas observações de intenções científicas —, o controle do estilo retórico, feito com a precisão de um engenheiro obcecado por dominar o espaço onde quer construir seu projeto, é o que faz a natureza se transformar num livro que, se bem lido, ajudará o leitor a sair da obscuridade que seu autor foi obrigado a criar para lhe trazer aquele mundo inóspito.<sup>32</sup>

Talvez esta seja a principal razão pela qual Euclides usa, como ponto de apoio da sua estratégia de escritor, uma narrativa aparentemente impessoal, igual a um “expositor invisível”, que imitaria a objetividade factual dos relatos históricos (como tenta fazer na nota inserida ao final de *Os sertões*, comparando-se com ninguém menos que Tucídides e o relato da *História da Guerra do Peloponeso*). Ele ficcionaliza a sua personalidade como um “viajante em movimento”, que relata o que observa e faz o possível para minimizar suas opiniões pessoais. Mas isto também é só uma artimanha retórica usada com muita inteligência, porque é impossível o leitor não perceber que sua principal intenção é convencê-lo emocionalmente de que aquelas “visões do deserto” são, na verdade, os caminhos pelos quais devemos andar para redescobrir a verdadeira história que abandonamos nos confins do Brasil. Como bem argumenta Ventura, essas

visões do deserto fornecem pistas a serem trilhadas pelo narrador-viajante, batedor do processo histórico e civilizatório. Excluído da escrita da história, o espaço do sertão tornou possível o cárcere dos seringueiros, o massacre dos conselheiristas e a destruição das matas e florestas, devoradas pela fúria das queimadas indígenas, pela exploração predatória dos plantadores e pelas caldeiras dos barcos e locomotivas a vapor. Observa sobre a carnificina de Canudos:

“Ademais, não havia temer-se o juízo tremendo do futuro. A História não iria até ali.” Fora do tempo e do espaço, não havia como rezear o juízo dos narradores futuros. Daí o recuo na história, a irrupção da barbárie, a certeza da impunidade.<sup>33</sup>

Graças à sua *ciência do adjetivo*, Euclides da Cunha tenta se apropriar dessa imensidão do deserto de sua alma e do próprio Brasil, uma imensidão que pode se tornar cada vez mais espessa conforme as frases que tentam descrever os cipós da Amazônia ou a secura do “arraial maldito” de Canudos. Mas será que conseguiu? Ele sempre alegou aos amigos, quando ainda era um cadete apaixonado pelo ideal da República, que seu maior desejo era entrar no interior do Brasil e se perder em uma “obscuridade” de onde poucos conseguiriam se salvar. Ao mesmo tempo, o dever e a honra de uma formação contraditória como jovem militar, educado na famosa Escola da Praia Vermelha, o impeliam a fazer o oposto — a se manter no curso destinado pela sociedade, a não se permitir um desvio da “linha reta” da honra sobre a qual comentou uma vez com seu pai, a “linha reta” que o faria ter princípios impossíveis de alterar, mesmo que a História o colocasse “à margem” do progresso civilizatório.

Entre a “obscuridade” sempre desejada e a “linha reta” de uma honra sempre imposta por uma psique dominada por fantasmagorias desde a infância, Euclides desembarcou na Bahia com uma ideia praticamente pronta de que Canudos era uma Vendeia reacionária contra a sua República imortal. Em *A imitação dos sentidos*, um livro essencial para se entender o impasse euclidiano entre um estilo que transita da História para a literatura e vice-versa, Leopoldo M. Bernucci mostra como o desenvolvimento dessa obsessão era muito mais uma tentativa de imitar o imaginário da Revolução Francesa deixado por Carlyle e, em especial, Victor Hugo, com o relato

romanceado sobre a revolta da Vendeia, *Noventa e três* (1874). Um exemplo marcante está no fato de que, no romance de Hugo, em especial na parte chamada “Na Vendeia”, há capítulos que mostrariam mais tarde uma incrível simetria com a estrutura desenvolvida por Euclides em *Os sertões*: no caso de Hugo, “Les forêts” (As florestas), “Les hommes” (Os homens) e “Leur vie en guerre” (A vida deles na guerra); no do escritor brasileiro, “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”.<sup>34</sup>

Tais semelhanças nos surpreendem porque estamos acostumados a tratar *Os sertões* como um *livro de história* e não como uma *narrativa histórica*. Isso provoca equívocos disparatados de pessoas do calibre de um Mário de Andrade, que chegou a escrever a seguinte bobagem:

Pois eu garanto que *Os sertões* são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza geral porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez para encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopeia. Não se trata de um heroísmo são. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a esse nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora.<sup>35</sup>

Neste trecho, Mário de Andrade mostra que é mais determinista e evolucionista do que o próprio Euclides — e, como é hábito em seus escritos,

esquece-se de vislumbrar uma dignidade do ser humano em função de um esteticismo do feio e do grotesco. Ao mesmo tempo, mostra a sua miopia de visão sobre o que seria a natureza do real captada por Euclides durante a escrita de *Os sertões*: para ele, o livro é falso porque o estilo é bonito — e a realidade não admite essa beleza. O que ele quer é a exatidão dos fatos — e o que não mostre isto revela algo que será chamado de “equivoco”. Bernucci argumenta justamente o contrário, mesmo que também reconheça as manipulações factuais feitas pelo estilo euclidiano para adequar o assunto tratado à uma imaginação mais vigorosa:

[...] Se prestarmos atenção à maneira como Euclides narra episódios de batalhas em que os jagunços que atiravam eram, numa primeira instância, combatentes avaros no contar, um a um, os cartuchos, timbrando em não perderem um único [...] e, mais tarde, guerreiros que não poupavam sua munição [...], encontraremos sem dúvida uma flagrante contradição. O que fazer ainda com a posição do narrador que inicialmente declara ter Antônio Conselheiro passado de trabalhador a vadio, quando depois de algumas páginas adiante vemos o asceta empreendido na tarefa incansável de construir igrejas, as quais num dado momento podiam ser elegantes e belíssimas [...], e em outros pesadas, rudes e imperfeitas? [...]. Com os exemplos que acabamos de ver não quero sugerir que haja descuidos ou erros de composição cometidos por Euclides da Cunha. Não se trata portanto de “equivocos”, mas sim de um plano cujo resultado é decorrente de impulsos de dissolução produzidos pela energia do literato que em muitas páginas sobrepuja a do sociólogo. Um autêntico deslize, no entanto, e muito óbvio, é a expressão armados até os dentes [...] usada por Euclides como se pertencesse a frei João Evangelista de Monte

Marciano, depois de o próprio autor haver assinalado que a expressão é de outro vigário, do padre Vicente Ferreira dos Passos [...]. Outro equívoco é a data incorreta (1884) do linchamento de Apulcro de Castro, que na realidade aconteceu em 1883, e da morte do Conselheiro, inicialmente dada como sendo no dia 22 de agosto [...] quando ocorreu justamente um mês depois [...].<sup>36</sup>

Essas observações questionam elegantemente as objeções simplórias de Mário de Andrade, mas não deixam de manter o problema que permeia a leitura de *Os sertões*: até que ponto o real que está sendo descrito ali é o *verdadeiro* real? Se mantivermos a discussão no plano do que é imaginado e do que é factual, jamais sairemos do impasse que, por exemplo, é a base de uma polêmica habitual dos estudos euclidianos, chefiada por Marco Antônio Villa em seu livro *Canudos: o povo da terra*. Segundo o historiador, Euclides não poderia escrever exatamente sobre o que ocorreu em Canudos porque ele tinha saído de lá devido a um ataque de febre — e então voltou para a Bahia, justo em 2 de outubro de 1897, um dia antes da queda definitiva do vilarejo e da descoberta do corpo de Antônio Conselheiro, falecido devido a uma violenta disenteria. É claro que Villa faz questão de realçar que a confusão desses dados — provocada pelo próprio Euclides para acrescentar mais lendas à sua figura de “herói” — não diminui em nada o mérito do livro, mas Frederic Amory também mostra que tal argumentação tende a limitar o escopo de leitura, distanciando o leitor da real experiência vivida por Euclides enquanto esteve presente nos arredores de Canudos, impossibilitando-o assim de ter entendido a “real importância” do combate. Os historiadores, escreve Amory, não podem se restringir a esse tipo de “prova objetiva” para entender o que se passou no curso da História — mas também devem estar abertos para a possibilidade de que a experiência da



realidade possa ser transmitida por meios mais fabulosos, mas nem por isso menos verdadeiros.<sup>37</sup>

Se há algum fato indiscutível na narrativa de *Os sertões* é que Euclides da Cunha, seja enquanto escrevia suas anotações do evento no meio da vertigem de destruição que foi a campanha de Canudos, seja enquanto reelaborava o que viveu quando redigiu o gigantesco livro em São José do Rio Pardo, sofreu uma *conversão* a uma realidade muito mais profunda, muito mais enigmática e que expressa, no deserto da sua alma, uma destruição dos valores republicanos, positivistas e evolucionistas que formaram sua personalidade. Isto é evidente para quem lê *Os sertões* com os olhos abertos para uma narrativa em que o personagem principal é o próprio Euclides — um personagem que mergulha numa realidade que não pode ser expressa adequadamente por meio de uma retórica clássica e sim por meio de um estilo que catalogue as suas imprecisões com a exatidão próxima de um estudo científico.

Vejamos como se dá essa conversão — e, paralelamente a isso, a derribada dos seus ideais. Tomemos um trecho da *Caderneta de campo*, escrito quando Euclides se aproximava do território do embate da quarta expedição. Ele está prestes a entrar no hospital onde estão os feridos da batalha do dia anterior, entre eles o coronel Tupi Caldas, o major Queirós e o alferes Raposo:

Quando, à 1 hora da tarde, da porta da Farmácia contemplei o quadro comovedor e extraordinário achei pequeno o gênio sombrio e formidável de Dante. Porque há uma coisa que ele não soube pintar e que eu vi naquela sanga estreitíssima, abafada e ardente, mais lúgubre que o mais lúgubre vale do *Inferno*: a blasfêmia orvalhada de lágrimas,

rugindo nas bocas simultaneamente com os gemidos de dor e os soluços extremos da morte...

Feridas de toda sorte, em todos os lugares, bizarras e extravagantes muitas, dolorosas todas, progredindo numa continuidade perfeita dos pontos apenas perceptíveis das Mannlichers aos círculos maiores deixados pelas Comblains, aos rombos largos e profundos das balas grosseiras dos trabucos — Enchia o ar um coro sinistro de imprecações, gemidos, queixas e pedidos. Alguns contorciam-se sob o íntimo acúleo de dores profundas, arrastavam-se outros disputando um resto de sombra das barracas, quedavam-se outros, imóveis, as mãos cruzadas sobre a fronte, resguardando-a do sol, imóveis, num estoicismo heroico, numa indiferença mórbida pelo sofrimento e pela vida. No fundo das barracas, arrimados sobre os cotovelos os antigos doentes, os feridos de combates anteriores olhavam assustados para os novos companheiros de desdita, concorrentes às mesmas horas de desesperança e martírio. Ao fundo, deitados sobre o chão duro, francamente batidos pelo sol, alinhavam-se três cadáveres — o coronel Tupi, o major Queirós e o alferes Raposo.

Felizes os que não presenciaram nunca um tal quadro. Quando eu voltei, percorrendo lentamente, sob os ardores da canícula, o vale tortuoso e longo que leva ao acampamento, senti a mesma mágoa indefinível, o mesmo desapontamento que deve sentir um nababo opulento expulso bruscamente dos salões dourados em que nasceu e obrigado a pedir uma esmola na praça pública.

Quanto ideal ali deixei perdido, naquela salga maldita e quanta aspiração lá ficou, morta, absolutamente morta, compartilhando o mesmo destino dos que agonizavam cheios de poeira e sangue...<sup>38</sup>

O trecho fala por si só: Euclides já não encontra orientação para entender o que acabou de testemunhar. Que teoria poderia ajudá-lo para saber exatamente o que viu naquele hospital? Nenhuma. Ele começa a querer encontrar respostas não na sua formação intelectual, mas nos próprios eventos que compartilha com os soldados ou com os sobreviventes de Canudos que o Exército prende como se fossem troféus para alguma experiência biológica. Indiretamente, seu estilo de relato imediato passa a simpatizar com o que aqueles “hiatos humanos” lhe respondem, como a troca de diálogos com um jagunço que tenta explicar ao correspondente de *O Estado de S. Paulo* o que estava em risco naquele áspero combate, descrito desta vez no *Diário de uma expedição*, conjunto de reportagens que fez para o jornal paulistano:

[...] Interroguei-o sobre questões mais sérias:

— De onde provém todo o armamento dos *jagunços*?

A resposta foi pronta. Antes da primeira expedição consistia em espingardas comuns, bacamartes e bestas, destinadas, estas últimas, em cujo meneio são incomparáveis, não perdendo uma seta, à caçada dos *mocós* velozes e esquivos. Seis ou sete espingardas mais pesadas, de bala — carabinas Comblain, talvez. Depois do encontro de Uauá e das expedições que o sucederam é que apareceram novas armas, em grande número, no arraial.

Os canhões deixados pela coluna Moreira César, cujo manejo não puderam compreender, foram, depois de inutilizados a golpes de alavanca e malhos, atirados num esbarrondadeiro próximo.

Terminamos o longo interrogatório inquirindo acerca dos milagres do Conselheiro. Não os conhece, não os viu nunca, nunca ouviu dizer que ele fazia milagres. E ao replicar um dos circunstantes que aquele

declarava que o *jagunço* morto em combate ressuscitaria — negou ainda.

— Mas o que promete afinal ele aos que morrem?

A resposta foi absolutamente inesperada:

— Salvar a alma.<sup>39</sup>

O que poderia ser mais inesperado do que isso? Euclides supunha que a seita de Antônio Conselheiro fosse uma ramificação longínqua de uma tradição de heresias que existiam desde a Idade Média — um equívoco que foi mantido na redação definitiva de *Os sertões*. Contudo, o inesperado se devia ao fato de que, para ele, a República brasileira também tentava salvar a alma da sociedade, desta vez com o uso da técnica e a justificativa do progresso para as mais absurdas degradações que foram feitas com um povo. Aquilo não era mais um combate em que o justo Brasil desenvolvido lutava contra outro Brasil que deveria ser expurgado do curso correto da História; aquilo era uma charqueada, em que os militares não hesitavam de degolar mulheres e crianças para dar como exemplo àqueles jagunços que simplesmente mostravam o fracasso da exatidão ao lutarem como habitantes de um labirinto que ninguém queria entender — porque lhe faltavam os meios necessários para isso. Afinal, a República não queria saber de tudo e de todos? Era isso o que Euclides parecia intuir quando, já em Canudos, encontrou-se com uma mulher aprisionada pelos soldados e novamente trazida à imprensa como um “espécime curioso” para estudo e para as notícias:

Mulheres aprisionadas na ocasião em que os maridos caíam mortos na refrega e a prole espavorida desaparecia na fuga, aqui têm chegado — numa transição brusca do lar mais ou menos feliz para uma praça

de guerra, perdendo tudo numa hora — e não lhes divisou no olhar o mais leve espanto e em algumas mesmo o rosto bronzeado de linhas firmes é iluminado por um olhar de altivez estranha e quase ameaçadora. Uma delas acaba de ser conduzida à presença do general. Estatura pequena, rosto trigueiro, cabelos em desalinho, lábios finos e brancos, rugados aos cantos por um riso doloroso, olhos vesgos, cintilantes; traz ao peito, posta na abertura da camisa, a mão direita, ferida por um golpe de sabre.

— Onde está teu marido?

— No céu.

— Que queres dizer com isto?

— Meu marido morreu.

E o olhar correu rápido e fulgurante sobre os circunstantes sem se fitar em ninguém.

O chefe da comissão de engenharia julgou conveniente fazer-lhe algumas perguntas acerca do número de habitantes e condições da vida, em Canudos.

— Há muita gente aí, em Canudos?

— E eu sei?... Eu não vivo *navegando na casa* dos outros. *Está com muitos dias* que ninguém sai por via das peças. E eu sei contar? Só conto até quarenta e *rola o tempo* pra contar a gente de Belo Monte...

— O Conselheiro tem recebido algum auxílio de fora, munições, armas?...

— E eu sei? Mas porém em Belo Monte não manca [falta] arma nem gente pra brigar.

— Onde estava seu marido quando foi morto?

Esta pergunta foi feita por mim e em má hora a fiz. Fulminou-me com o olhar.

— *E eu sei?* Então querem saber de tudo, *do miúdo e do grande*.  
Que extremos!...<sup>40</sup>

É nesta “nuvem da ignorância” imposta por um evento que está além das suas possibilidades de compreensão que Euclides busca saber “do miúdo e do grande” não mais para agarrá-lo em seus detalhes, mas para deixar-se levar em sua imensidão de deserto, transfigurando a “paisagem sofredora” que tinha diante de seus olhos (e, conseqüentemente, as pessoas que surgiam nos seus encontros com a terra *ignota*) em uma “visão apocalíptica” — uma visão que englobava as primeiras e as últimas coisas e que enfim lhe revelava um Brasil jamais imaginado. A República não era mais imortal — e o “arraial maldito” que ali experimentava parecia ser algo que já estava entranhado na estrutura da nossa psique e da qual não tínhamos mais escapatória.

Todavia, o determinismo geográfico e metafísico de Euclides permitia algumas brechas de livre-arbítrio. O deserto podia ser decifrado — desde que existisse um homem capaz de ter os instrumentos adequados para tal feito. Estes homens gloriosos eram, na ordem de preferência, o próprio Euclides, o coronel Moreira César, o Marechal Bittencourt — e, *last but not least*, este misterioso anacoreta laico chamado Antônio Conselheiro. Toda a estrutura dramática de *Os sertões*, indo de “A Terra” para “A Luta”, passando por “O Homem”, implica o fato de que o ambiente externo pode determinar o comportamento humano, desde que este saiba também que o solo e a temperatura possuem uma característica toda especial de se deixarem transformar caso o “herói” entenda corretamente qual é a sua lógica específica. Não é o deserto que determina a alma do homem — mas são as profundezas do seu coração que o fazem ficar escravo de um meio

geográfico que, se não for bem cuidado, destruirá a tudo e a todos que ali vivem. Como o próprio Euclides começa a perceber:

[A natureza compraz-se em um jogo de antíteses, em uma] luta surda, cujos efeitos fogem ao próprio raio dos ciclos históricos, mas emocionante, para quem consegue lobrigá-la ao través de séculos sem conto, entorpecida sempre pelos agentes adversos, mas tenaz, incoercível, num evolver seguro, a Terra, como um organismo, se transmuta por intuscepção, indiferente aos elementos que lhe tumultuam a face.<sup>41</sup>

Mesmo com o controle absoluto do estilo, a retórica rebuscada ao extremo pode fazer o leitor perder a noção do que está sendo descrito aqui — e que é a primeira descoberta que Euclides faz para si mesmo enquanto escreve *Os sertões*: a de que a natureza não se importa nem um pouco com o que o homem faz com ela. Por isso é que ele precisa encontrar meios para encontrar um sentido e assim superar a “luta surda” que só acentua a indiferença. Novamente, o encontro com o deserto — e com os sujeitos que tentam possuí-lo — é a *via simbólica* de uma alma que tenta dominar a sua imensidão, próxima à do oceano; algo que, intuitivamente, o jagunço e o sertanejo já percebiam ao aceitar a profecia atribuída ao Conselheiro segundo a qual, no futuro, “o sertão vai virar praia e a praia vai virar o sertão”.<sup>42</sup> O sertanejo, este forte, só tem o deserto como palco de um embate em que ele se encontra absolutamente sozinho:

Por fim tudo se esgota e a situação não muda. Não há probabilidades sequer de chuvas. A casca dos marizeiros não transuda, prenunciando-as. O Nordeste persiste intenso, rolando, pelas

chapadas, zunindo em prolongações uivadas na galhada estrepitante das caatingas e o sol alastra, reverberando no firmamento claro, os incêndios inextinguíveis da canícula. O sertanejo, assoberbado de reveses, dobra-se afinal.<sup>43</sup>

E o que sobra para o homem que enfrenta o deserto? Para quem já sabe que a natureza lhe é indiferente e que, “no tempo de murici/ é cada um por si”,<sup>44</sup> há essa “religião mestiça”, esse “primitivismo atávico”, o “misticismo tosco” de Antônio Conselheiro, o “gnóstico bronco” que promete a salvação de sua alma a quem quisesse ouvi-lo, mesmo que o final dos tempos esteja próximo com a chegada do Exército republicano. Do outro lado, temos os homens progressistas e modernos de uma República que se pretende imortal, soldados e comandantes de uma campanha que, ao depararem com o deserto, não conseguem compreendê-lo porque estão possuídos pela beleza da técnica e de seus ideais abstratos. O deserto não admite conceitos, muito menos a vitória de uma política racionalista que pensa que o domina — ou então a de uma religião que o faça palco de uma revelação que acontecerá por culpa exclusiva do ser humano.

Esta é a razão do fascínio que Euclides da Cunha tem pela figura de Antônio Conselheiro — e depois pelo coronel Moreira César e o general Bittencourt. Estes foram homens que se deixaram enfeitiçar pela obscuridade que só o deserto pode proporcionar. Ao mesmo tempo, cada um mergulhou no coração da natureza do real com tamanha intensidade que eles tiveram que encontrar meios para suportá-lo — e Euclides foi nada mais nada menos o escritor que conseguiu descrever precisamente esse mergulho, essa descida aos infernos, e superou qualquer pretensão de exatidão histórica que os estudiosos tenham tido. Euclides acompanhou a entrada desses homens em uma realidade que está além de qualquer razão



ou fé possível — e que, segundo ele, só o estilo que sintetizaria a ciência e a arte poderiam articulá-la com eficácia e com emoção.

Roberto Ventura defende a tese, infelizmente pouco desenvolvida devido ao falecimento prematuro do pesquisador, de que Euclides teria reelaborado a figura de Conselheiro nos moldes de um personagem trágico emparedado entre as condições adversas de um meio geográfico e “maldições hereditárias e crenças messiânicas, que o levaram à loucura, ao conflito com a República e à queda na desgraça”. Esta tragédia seria acentuada no inusitado paralelo feito com a trajetória sentimental de ambos, obviamente sem Euclides saber o que seria do seu futuro em 1909, já que eles “tiveram o destino marcado pelas esposas, pela *vendetta* entre suas respectivas famílias e as de seus inimigos e pelas posições que tomaram perante a República, um se opondo e o outro apoiando e depois criticando o novo regime”.<sup>45</sup>

Mas será que isso só acontecia com Conselheiro? Não seria possível que Euclides tentasse compreender a realidade usando de outros duplos, como Moreira César e Bittencourt? A descrição dos três em *Os sertões* nos leva a especulações interessantes em que cada retrato é visto com um “espelho dentro do espelho”. Leiam o trecho em que ele dá pinceladas breves sobre a personalidade deste “grande ermitão pelo avesso”:

Era o profeta, o emissário das alturas, transfigurado por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação. Satisfez-se sempre com este papel de delegado dos céus. Não foi além. Era um servo jungido à tarefa dura; e lá se foi, caminho dos sertões bravios, largo tempo, arrastando a carcaça claudicante, arrebatado por aquela ideia fixa, mas de algum

modo lúcido em todos os atos, impressionando pela firmeza nunca abalada e seguindo para um objetivo fixo com finalidade irresistível.<sup>46</sup>

Depois, vejamos como Euclides vê a mente do coronel Moreira César, responsável pela desastrosa terceira expedição a Canudos:

Naquela individualidade singular entrechocavam-se, antinômicas, tendências monstruosas e qualidades superiores, umas e outras no máximo grau de intensidade. Era tenaz, paciente, dedicado, leal, impávido, cruel, vingativo, ambicioso. Uma alma proteiforme constrangida em organização fragílissima.

[...][Havia em sua personalidade] alguma coisa de grande e incompleto, como se a evolução prodigiosa do predestinado parasse, antes da seleção final dos requisitos raros com que o aparelhara, precisamente na fase crítica em que ele fosse definir-se como herói ou como facínora. Assim, era um desequilibrado. Em sua alma a extrema dedicação esvaía-se no extremo ódio, a calma em desabrimentos repentinos e a bravura cavaleiresca na barbaridade revoltante.<sup>47</sup>

A intensidade das antinomias aumenta logo depois, quando nos encontramos com o Ministro da Guerra, Marechal Carlos Bittencourt, que enfim vai a Canudos para dizimar de uma vez por todas aquela “seita amaldiçoada” e é conhecido por ter uma carreira que se desatava “numa linha reta seca, inexpressiva e intorcível” — por sinal, a mesma “linha reta” na qual Euclides descreveu a si mesmo em uma carta para o pai, representando a formação de sua honra e de sua moral. Mas o comportamento desse homem talvez seja descrito não em um perfil de alguns parágrafos, mas em uma ação que define exatamente qual será a sua

função naquele combate. O marechal está em um hospital repleto de feridos, a maioria do seu batalhão, e decide visitá-los para dar um ânimo à tropa:

Começou a lúgubre visita. O marechal aproximava-se de um ou outro leito, lendo maquinalmente a papelada pendida à cabeceira; e seguia.

Mas teve que estacar um momento. Surgira-lhe em frente, emergindo dos cobertores, a face abatida de um velho, um cabo de esquadra, veterano de 35 anos de fileira. Uma vida batida a coice de armas desde o pântano do Paraguai às caatingas de Canudos... E no rosto macilento do infeliz resplandecia um belo riso jovial e forte. Reconhecera o ministro do qual fora ordenança nos bons tempos de moço, em que o acompanhara na batalha, nos acantonamentos, nas longas marchas fatigantes. E dizia-o, agitado, voz sacudida e rouca, numa alegria dolorosíssima, num delírio de frases rudes e sinceras — olhos refulgentes de alacridade e febre, e forçando por erguer-se, abordoando o tronco esmirrado aos braços finos e trêmulos; entreaberta a camisa de algodão deixando ver, na clavícula, a nódoa de uma cicatriz antiga...

Era empolgante a cena. Resfolegaram surdamente, oprimidos, todos os peitos. Empanaram-se todas as vistas, as lágrimas... e o marechal Bittencourt prosseguiu, tranquilamente, continuando a leitura maquinal das papeletas...

É que tudo aquilo — fortes emoções ou quadros lancinantes — estava fora do programa. Não o distraía.<sup>48</sup>

E o que estava no programa? Para Euclides, Bittencourt conseguiu compreender algo que o governo republicano jamais teve a paciência de entender — e esta atitude se refletiu nos comandantes anteriores, que

ficaram paralisados diante de sertanejos que usavam táticas próximas da guerrilha para vencer um exército que era o símbolo da estratégia à la Clausewitz. A única ordem era a seguinte: “o que era preciso combater a todo o transe e vencer não era o jagunço, era o deserto.”<sup>49</sup>

Bittencourt venceria Canudos porque ele havia feito aquele mergulho implacável no real que, anos depois, Euclides da Cunha teria de fazer em si mesmo para redescobrir um Brasil que poucos tiveram a coragem de aceitar que pudesse existir. E este mergulho só poderia ocorrer, por mais estranho que isso pareça, graças à *secura* da observação e ao excesso do estilo literário, próximo de um barroco que, no limite, arriscava distanciar o leitor da realidade mesma que pretendia retratar. Neste jogo de conflitos que parece não ter mais solução, pelo menos no plano da lógica, a *conversão* à realidade só pode ser articulada por meio de antinomias que se acumulam numa sucessão de tensões, um mergulho na verdadeira natureza das coisas que, sob o aspecto meramente humano, dá a impressão duradoura de que a própria condição humana como um todo só será compreendida como fantasmagoria, o *pesadelo do paradoxo*, em que seu mero despertar se dará no meio de um deserto particular onde nem mesmo o vislumbre das estrelas no céu límpido dos sertões permitirá algum alívio.

Esta visão implacável e sem concessões ocorre porque Euclides fazia questão de preservar um “rigor sistemático da inteligência”, de acordo com Wilson Martins, e tentava unir “os princípios universais da estética de expressão” com algo indefinido que também o caracterizava como escritor brasileiro:

a capacidade de apresentar a realidade nacional em sua natureza profunda, o dom de perceber os fenômenos sem se deixar iludir pelos aspectos imediatos (e quase sempre enganadores). Isso é o que, de

bom direito, pode-se denominar a *imaginação científica*, traduzida, como ficou dito acima, pela *imaginação estilística*. Ao contrário da regra comum entre os grandes artistas — que veem o mundo por meio de outras obras de arte, não diretamente em suas espécies reais — Euclides da Cunha soube vê-lo e traduzi-lo como “aquela terceira realidade” em que o real se transforma quando deixa de ser aparente. Servindo-se de uma ciência aprendida nos livros, ele via o que os livros não poderiam ter previsto — e nisso se distinguia da grande maioria dos seus contemporâneos, que procuravam integrar o fato novo à custa de noções simplistas propostas pelos “fatos diversos”.<sup>50</sup>

Wilson Martins acerta apenas em parte na sua avaliação. É evidente que Euclides unia as duas pontas aparentemente contraditórias da *imaginação científica* e da *imaginação estilística*, mas será que ele possuía a *imaginação moral* suficiente para escapar do deserto da sua personalidade conflituosa — e que ele refletiu em boa parte dos personagens reais que estiveram em Canudos? O “higrômetro singular” que dorme no clima insólito do sertão, igual ao “adormecido do vale”, nos mostra o contrário. O choque de tensões das duas imaginações referidas por Martins, sem o apoio da terceira, pode resultar no falso sentimento de que o pesadelo do paradoxo é a única coisa que nos resta, seja para quem está do lado de Canudos, seja para quem defende os interesses da República. E, de fato, o artista em Euclides está tão possuído por sua conversão ao real que, graças à força de seu estilo, faz algo que os seus contemporâneos não conseguiram fazer naquela época: antecipar, antes de todos, o que seria o Brasil do futuro.

O único problema é que essa antecipação não seria nada auspiciosa. Quando Euclides da Cunha termina *Os sertões*, a conclusão lógica e, sobretudo, *emocional* a que se chega é que, tanto do lado daqueles “religiosos

rudes” como dos “combatentes da civilização”, a barbárie tomou conta de tudo. O que aconteceu em Canudos, agora reduzida a uma “necrópole”, tinha sido “um parêntese”, “um hiato”, “um vácuo”, algo que não existia mais nem mesmo às margens da História — e quem transpunha aquele “cordão de serras” não pecava mais. Ou como Euclides faz questão de afirmar:

Naquele sombrio finalizar da luta os antagonistas temiam-se por igual. Evitavam por igual o recontro franco. Negaceavam, estadeando as mesmas ardilezas e a mesma proditória quietitude. Imóveis largo tempo, um em frente ao outro, abrigados na mesma sombra, parecendo refletir a adinamia do mesmo esgotamento — espiavam-se, solertes, traiçoeiros, tocaiando-se. E não podiam encontrar melhor cenário para ostentarem, ambos, soldados e jagunços, a forma mais repugnante do heroísmo do que aquele esterquilínio de cadáveres e trapos, imersos na obscuridade de uma furna.<sup>51</sup>

No fim do combate, no meio do “silêncio lúgubre”, os soldados surgiam “esfrangalhados, imundos, sem bonés, sem fardas, cobertos de chapéus de couro ou de palha, calçando alpercatas velhas, *vestidos com o mesmo uniforme do adversário*”.<sup>52</sup> Eis a previsão de Euclides: no Brasil, todos estariam condenados a uma indiferenciação plena, em que os civilizados são os bárbaros e vice-versa, a alucinação da charqueada total, em que cada cidadão fica à espera da degola. O hiato de Canudos se torna um “parêntese irritante” que se espalha pela nação inteira. Walnice Nogueira Galvão argumenta, no ensaio “Polifonia e paixão”, que *Os sertões* “dá conta, por meio de examinar o seu avesso, do início do processo de modernização do país, ao qual é contemporâneo e do qual examina a face não eufórica”. E é a

descrição rigorosa deste avesso que intensifica ainda mais o fascínio por este livro ainda tão pouco lido,

um épico que também é trágico, um livro cientificista que se realiza como obra de arte literária, um esquema determinista que mimetiza a Bíblia, um Apocalipse com Gênesis porém sem redenção, uma demanda em que o autor é o herói, um diálogo escrito pelo simposiarca de convivas ausentes, um canto do bode entoadado pelo verdugo.

É claro que, complementa Galvão, essa foi uma ironia que “dificilmente terá sido deliberada”, porque se alimentou da traumática *conversão* ao real que o autor sofreu durante a sua expedição interior. Tanto a ironia como o mergulho no pesadelo do paradoxo nasceram “da conjuntura infeliz de elementos que se repelem, e é disso que o livro tira sua melhor força”.<sup>53</sup>

Nos anos seguintes à campanha de Canudos, Euclides da Cunha não encontrou esta mesma força dentro de si para finalmente acordar do pesadelo que havia descoberto e perceber que a “linha reta” da honra e do dever já estava retorcida havia muito tempo.

## **A impotência da inteligência**

Em 1909, quando o célebre autor de *Os sertões* foi assassinado pelo cadete Dilermando de Assis, então amante de sua esposa Ana, surgia no firmamento do mundo literário a figura de Lima Barreto com a publicação de seu romance de estreia, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Euclides e Lima nunca se cruzaram pessoalmente na rua do Ouvidor, passarela

favorita dos intelectuais cariocas, mas o último escreveria a respeito do primeiro, na crônica “História de um soldado novo”:

No seu escrever [o de Euclides], pejado de metáforas e comparações científicas, há sempre a preocupação de demonstrar saber universal, desdém pelas impressões do primeiro instante, desejo de esconder a colaboração do inconsciente sob a crosta espessa das leituras. Não se notam, no seu estilo, cambiantes, abandonos, suaves abatimentos nas transições. A sua alma era seca e árida, e todo ele cheio de um orgulho intelectual desmedido, que a tornava ainda mais seca e mais árida. Tendo estudado difíceis disciplinas e, certamente, as conhecendo, mas literato até à medula, até à tortura de procurar um estilo original e inconfundível, até ao rebuscamento dos vocábulos rasos, tinha a pretensão de filósofo, de homem de ciência que despreza o simples escritor, para ele sempre um ignorante.<sup>54</sup>

O diagnóstico é cruel, como todos os diagnósticos que Lima Barreto escreveu durante a sua curta vida, a respeito de personalidades literárias, de políticos e do próprio país — mas nunca a respeito de si mesmo. Neste caso, ele se permitia certa indulgência, como se a lacuna que constantemente surgia entre o que imaginava e o que realizava de fato fosse da culpa de outra pessoa ou de uma situação que aparentemente estava além do seu alcance. Ainda assim, há algo em sua literatura que nos desperta para uma análise correta do problema que se tornou o Brasil na Primeira República — e que seria intensificado nas décadas seguintes. Munido de uma sensibilidade afiada, Lima sabia que havia algo errado no país onde vivia; e sua obra literária é uma tentativa de localizar essa mancha e, quem sabe, limpá-la com toda a eficiência possível.



Isaías Caminha, o jovem protagonista de seu primeiro romance que sonhava ser “um doutor, um literato, enfim, alguém importante na cidade do Rio de Janeiro”, é o típico exemplar de como o seu criador refletiu o trauma pessoal surgido dessa percepção do impasse brasileiro na caracterização de seus personagens. Não sabemos mais se Isaías é Lima Barreto ou se é uma criação literária que pode ter vida própria. É notório que Lima queria escrever um típico romance de tese, inspirado em Balzac e Zola, com a intenção de explicitar a quem quisesse ver que o preconceito racial era um tumor que prejudicava o progresso da sociedade. Apesar de ter recusado o “sarampo positivista”, depois do seu fracasso na Escola Politécnica porque cabulava as aulas e preferia ficar na biblioteca lendo livros de filosofia, Lima preocupava-se com a mesma “linha reta” que deveria mostrar aos outros que o Rio de Janeiro (e o Brasil) ainda tinha alguma salvação. Mas se, no caso de Euclides da Cunha, essa linha envolvia um implacável sentimento de dever que tinha de existir a qualquer custo, independente das circunstâncias, já no de Lima Barreto a linha reta da civilização deveria existir para expurgar esse problema que o atingia pessoalmente: a escravidão e o sutil expurgo que os negros sofriam ao serem renegados para a margem da História. Por ser justamente filho de um mulato e de uma negra, falecida prematuramente quando Lima tinha apenas 4 anos de idade, isso era como uma espada de Dâmocles que pendia sobre sua cabeça — e que frequentemente o fazia perguntar se isso não seria um obstáculo grande demais para ser vencido.

Este pressentimento de uma “catástrofe” prestes a acontecer já está presente no relato da vida de Isaías Caminha. Quando chega ao Rio, ele não consegue reconhecer que as pessoas o evitam por causa de sua cor parda. Não o atendem direito em um restaurante; suspeitam de que foi o responsável por um roubo no hotel onde está hospedado; alguns conhecidos a quem acabou de ser apresentado começam a evitá-lo sem aviso. Isaías está

ali porque sentiu dentro de si o impulso de uma vocação importante, de algo que só ele pode fazer e ninguém mais. Mas os outros parecem impedi-lo de cumpri-la, seja com o desprezo, seja com a intriga direta. Sua reação é óbvia: sente-se injustiçado, acredita que o mundo está sendo ingrato com um sujeito tão importante como ele e, quando enfim percebe que o motivo disso tudo é o fato de “ser mais um mulato”, guarda dentro de si uma mágoa tão grande que aos poucos se transforma numa violência prestes a explodir, mas que deve ser cultivada carinhosamente porque, afinal, “é desses episódios que nascem os Robespierres”.

O imaginário da Revolução Francesa, somado à já citada influência de Thomas Carlyle, faz um rapaz como Isaías Caminha (e talvez o próprio Lima Barreto?) acreditar que a vocação literária é a única que importa. Em breve, tudo será justificado, até a cor de sua pele, porque ele atingirá a glória de ser um “herói intelectual”. Caminha procura o Belo em sua completa autonomia; é o esteta que, ao perceber que a vida não dá o retorno que esperava, só tem o rancor como alternativa. E aqui começa a reviravolta no próprio romance de Lima Barreto: o que era para ser a denúncia de um meio social que humilhava impiedosamente o negro e o mulato que queria ter um pouco das luzes do intelecto transforma-se num relato sarcástico do próprio meio de que o jovem Isaías gostaria de fazer parte — o ambiente do jornalismo, uma espécie de Quarto Poder da República que mandava e desmandava na opinião do povo carioca.

Wilson Martins e R.J. Oakley perceberam essa mudança de comportamento dentro da economia interna das *Recordações* em que, como argumenta Oakley,

a angústia e a incerteza reveladas pela narrativa como tese determinista acerca do efeito que a sociedade tem sobre um mulato

marginalizado evaporam-se, e o livro torna-se um romance psicológico que relata a procura do sentido da vida por parte de determinado indivíduo; ou seja, um romance existencial.<sup>55</sup>

Isso ocorre por volta do sexto capítulo, quando Isaías, amargurado a ponto de ficar na miséria porque não consegue arrumar nenhum emprego na capital, recebe a proposta do jornalista romeno Gregoróvitch Rostóloff de ter o posto de contínuo no jornal onde trabalha, *O Globo*, então uma paródia do célebre *Correio da Manhã* (e não, naquela época, não tinha nada a ver com a empresa de Roberto Marinho).

As relações perniciosas entre o meio intelectual e o político são explicitadas pela visão de Isaías, que vê os ídolos da imprensa, como Coelho Neto (eterno desafeto de Lima Barreto) e João do Rio, identificados com pseudônimos, igual a hienas sempre dispostas a devorar qualquer inocente que atravessasse seu caminho. Mesmo assim, no decorrer do livro, Caminha consegue subir na hierarquia de poder do jornal, graças ao fato de que pegou o poderoso editor, Ricardo Loberant, no bordel com uma de suas amantes — e este, para calar a boca do rapaz, o adota como um braço direito de total confiança. Preservando um pouco de consciência moral, Caminha percebe que o meio onde trabalha nunca foi o mesmo que a sua suposta vocação o fez imaginar e desiste de tudo, indo embora do Rio e tornando-se enfim o escrivão de subúrbio que o título do romance já indica, sem deixar de ouvir de Loberant, ao recusar a oferta de uma sedutora mulher da vida, que ele não passa de um “tolo”.

Esta percepção de que há alguma nobreza ao assumir o fracasso diante do ideal que queremos realizar em nossa vida é aprofundada em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Neste que é o seu romance mais bem desenvolvido, Lima Barreto cria um personagem próximo de Dom Quixote,

mas que também é a encarnação do Bem em um mundo que não consegue mais compreendê-lo. Ao contrário de Isaías Caminha, que quer apenas que a sua vocação literária fique em função de seus anseios de sucesso, o major Quaresma quer fazer o Brasil progredir, sem que, contudo, se perca o lado humano. Ele privilegia a inteligência, os estudos, a originalidade a um ponto extremo — chegando ao limite de parecer insano quando propõe que o país deve recuperar o tupi-guarani como língua-mãe. O único problema é que o meio que o rodeia é repleto de incapazes que não conseguem entender suas nobres intenções, com exceção de duas pessoas: a afilhada Olga e o trovador Ricardo Coração dos Outros, que também se sente completamente deslocado num mundo em que imperam a técnica positivista e a política ditatorial.

Essa bondade de Quaresma, naturalmente, não durará muito tempo. Ou viverá no hospício, ou irá se retirar da sociedade. As duas acontecem no romance, uma seguida da outra; como já sabemos, o major fica internado no Hospício Geral depois de ter anunciado em plena Câmara dos Deputados sua defesa do tupi-guarani; e, aparentemente recuperado de seu colapso nervoso, dirige-se para um sítio no interior do estado do Rio, apelidado carinhosamente de “Sossego”. Ali decide, junto com sua irmã, viver apenas das plantações de sua horta e de seu jardim — mas logo descobre que os comerciantes se aproveitam dos preços baixos que consegue com os produtos dos agricultores nativos, completamente abandonados pelo governo republicano, além de encarar o triste fato de que as formigas saúvas estão dizimando todo o seu trabalho.

Sem nenhuma perspectiva, Quaresma volta ao Rio de Janeiro para pedir ajuda a ninguém menos que Floriano Peixoto, o presidente da República apelidado de “Marechal de Ferro” — e chega à capital justamente na Revolta da Armada, evento em que a Marinha se rebelou contra o Exército em 1893,

apontando seus canhões para as praias fluminenses, em especial o Palácio do Catete. Floriano recebe Policarpo com a frieza pela qual já era célebre e, sem nem ao menos ouvi-lo, coloca o major em um regimento para combater os revoltosos. Sem saber o que fazer, Quaresma aceita a função; mas simpatiza com a Armada quando percebe que o governo está fuzilando os soldados presos sem a possibilidade de um julgamento — e denuncia o fato numa carta pública. Acaba sendo acusado de traição, preso e condenado ao paredão.

Além de ser uma sátira à elite militar e ao pensamento positivista que a embasa, *Triste fim de Policarpo Quaresma* é também uma homenagem de Lima Barreto a seu pai, João Henriques. A descrição do hospício citada no início deste capítulo é apenas uma prova; existem outras, como a paixão pelos estudos e pelo aperfeiçoamento constante de um Bem que deve sempre estar em função de uma técnica humanizada. João Henriques incutiu tudo isso ao filho, mas a loucura súbita o impediu de realizar o que pretendia para si mesmo. Esses dados dão um caráter comovente ao romance, mas este não teria sucesso se o escritor não conseguisse dramatizá-los numa estrutura coerente que mantivesse um ritmo empolgante. Infelizmente, ele não alcança nada disso; assim como *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o plano original de ser uma denúncia de como a inteligência é sempre insultada no Brasil transforma-se numa diatribe contra os militares e o absurdo do poder ditatorial — e esta confusão estética provoca também uma confusão na mente do leitor, que não sabe mais se está lendo literatura ou apenas mais uma denúncia cheirando a mofo.

Esta frouxidão formal, que prejudica a economia interna da obra de Lima Barreto como um todo, persegue outros dois romances que dariam fama ao “escritor maldito”: *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), escrito na época de *Isaías Caminha* e publicado dez anos depois graças à iniciativa de

Monteiro Lobato, e *Clara dos Anjos* (1922), romance que Lima Barreto deixou sem revisão no momento de sua morte, um projeto acalentado desde o início da carreira literária. No primeiro livro, somos apresentados a uma espécie de Isaías envelhecido, que já reconhece que algo deu errado na sua vocação e que agora pretende apenas viver de acordo com o que permitem as circunstâncias; em *Clara*, temos a história da moça negra que dá nome ao livro póstumo, repleta de inocência e ternura, vítima de uma inevitável trama de sedução feita pelo trapaceiro Cassi Jones, em que será desprezada depois de usada e largada pelo resto da sociedade.

Gonzaga de Sá tem a sua trajetória narrada por um jovem biógrafo, Augusto Machado, e aqui a personalidade alquebrada de Lima Barreto parece se dividir entre o homem mais velho que experimentou todos os fracassos e o jovem que ainda os espera sem saber se conseguirá enfrentá-los. Como romance, a estrutura é frágil, encadeada por uma série de anedotas que mostram um sujeito que bem poderia ser uma continuação da bondade de Policarpo Quaresma, mas deixa-se cair no vale da amargura. Se há um tema predominante, é a literal impossibilidade de levantar qualquer espécie de voo maior em uma sociedade que aprisiona as tentativas de superá-la por meio da arte ou de um simples ato de inteligência. Isso fica evidente no pequeno conto que é encontrado por Machado nos papéis de Gonzaga de Sá, logo após a sua morte, intitulado “O inventor e a aeronave”, em que vemos a dedicação exemplar de um homem à aeronáutica, levando vinte anos de sua vida para construir uma nave perfeita, e, quando esta se encontrava finalmente perfeita, acontece este triste fato: “Deu a última demão, acionou manivelas, fez funcionar o motor, tomou o lugar perfeito... Esperou... A máquina não subiu.”<sup>56</sup>

Já no final da vida, retirado da sociedade, da função medíocre na burocracia e querendo educar um enteado para que ele se torne uma pessoa

diferente do que deseja a sociedade republicana, Gonzaga de Sá confessa a Machado durante suas caminhadas que a sua principal doença é o tédio, o aborrecimento de ver o mundo não respeitar qualquer tentativa de se basear na inteligência:

Sofro em me sentir só; sofro em ver que organizei um pensamento que não se afina com nenhum... Os meus colegas me aborrecem... Os velhos estão ossificados; os moços, abacharelados... Pensei que os livros me bastassem, que eu me satisfizesse a mim próprio... Engano! As noções que acumulei, não as soube empregar nem para a minha glória, nem para a minha fortuna... Não saíram de mim mesmo... Sou estéril e morro estéril... As palavras me faltam; as ideias não encontram expressões adequadas, para se manifestarem... Enfim, estou no fim da vida, e só agora sinto o vazio dela, noto a sua falta de objetivo e de utilidade... Meu coração foi sáfaro... Gastei um capital precioso em coisas fúteis... A vida quer outras coisas... Passei quarenta e um anos a girar em torno de mim mesmo, e vivendo horas cercado de imbecis...<sup>57</sup>

R.J. Oakley não hesita em afirmar que *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* é um hino de Lima Barreto ao “herói silencioso carlyneano”, mas a declaração acima mostra uma voz de desespero que está prestes a ser proferida em um grito. Gonzaga sabe que desperdiçou a vida — e a sutil diferença entre ele e Isaías Caminha é que finalmente reconhece que a responsabilidade é toda sua. De nada adianta querer adquirir a inteligência se esta não é cultivada pelo indivíduo e não é incentivada pelo ambiente onde vive. Ainda de acordo com Oakley, o tema da

derrota da inteligência sofre uma transformação crucial por volta de 1914 e torna-se a pedra angular da cosmovisão trágica de Lima Barreto, porque esta derrota está vinculada ao tema da fragilidade humana que persegue a sua prosa de ficção desde o começo. Já não se trata de uma questão da fragilidade no sentido de fracassar em superar os ideais que exigem a consciência moral e a inteligência, tal como é o caso de vários dos primeiros protagonistas de Lima Barreto. Aqui, fragilidade corresponde não só à fragilidade da mente humana, mas também às suas próprias limitações [a da inteligência].<sup>58</sup>

Esta obsessão quase doentia pela fragilidade das coisas que realmente importam fica explícita em *Clara dos Anjos*, em que a protagonista, inspirada na figura da mãe de Lima Barreto, que sempre imaginou o que aconteceria com ela se tivesse a vida da maioria das moças negras do Rio, é seduzida e renegada a uma existência dissoluta. Assim como *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, o plano inicial de Lima Barreto era fazer uma outra denúncia do preconceito racial, mas o romance toma rumo próprio e transformava-se numa implacável análise de como a inocência e a bondade não têm chances no Rio de Janeiro. As artimanhas do sedutor Cassi Jones são sempre em função de um desejo de poder, de escravizar suas vítimas, não só pelo sexo, mas sobretudo porque está possuído de desejo pela alma da pessoa a ser sacrificada no altar das paixões; para Cassi,

a atração por uma qualquer mulher não lhe desdobrava em sentimentos outros, às vezes contraditórios, em sonhos, em anseios e depressões desta ou daquela natureza. O seu sentimento ficava reduzido ao mais simples elemento do Amor — a posse. Obtida esta,



bem cedo se enfarava, desprezava a vítima, com a qual não sentia ter mais nenhuma ligação especial; e procurava outra.<sup>59</sup>

O desejo, segundo Lima Barreto, consiste em querer ser o outro de qualquer forma — e Cassi Jones, logo depois de agarrar Clara dos Anjos, destrói sua pureza porque sabe que, como as outras vítimas que possuiu, o seu desejo é escorregadio e sempre disposto a enganar a si mesmo (aliás, uma visão muito parecida com a de José de Alencar em *Senhora*).

A trajetória de perdição da jovem Clara é narrada paralelamente com a de outro danado, o dentista Meneses, que sempre quis ser engenheiro e, como Lima Barreto, não conseguiu manter-se na Escola Politécnica; o dentista será mais uma engrenagem na armadilha que Cassi Jones criará para ter finalmente a sua presa. Morando na casa da irmã, Meneses orgulha-se de sua integridade moral — e segue com seus sonhos de engenharia, mantendo uma pequena biblioteca sobre o tema —, mas também precisa do dinheiro para viver, o que o faz aceitar a oferta mefistofélica de Cassi, que lhe pede para ser o intermediário de mensagens amorosas enquanto a jovem Clara faz um tratamento em seu consultório. O destino da inteligência fracassada se soma à corrupção da inocência — e também ao pressentimento do próprio Lima Barreto, que, no ano de sua morte e intoxicado pelo alcoolismo, percebe que sua dedicação a tal tema só lhe trouxe vazio e escuridão:

Dessa biblioteca, nunca se separou; e conquanto já bebesse, com o tempo, os desgostos e a miséria atraíram-no mais para o álcool, e o furor de beber o tomou inteiramente. A toda hora, naquele casebre dos subúrbios, onde morava com a irmã e o palerma do sobrinho, ele esperava, adivinhava, construía uma catástrofe que lhe devia cair

sobre os ombros; e essa visão de uma próxima catástrofe na sua vida entibiava-lhe o ânimo, descoroçoava-o e pedia-lhe para afastar — a bebida.<sup>60</sup>

Todavia, a insistência de Lima Barreto no tema da falência da inteligência é também mais um sintoma na sua tendência a ficcionalizar o próprio eu e a própria vida. A preocupação em ser um “herói inteligente silencioso” tinha a ver com um temperamento esteticista que, ao perceber que a autonomia do Belo não supria as sombras de uma existência sem o Bom e sem o Verdadeiro, começa a ver a própria condição humana como o mesmo pesadelo do paradoxo que Euclides da Cunha havia identificado em *Os sertões*. Ocorre que, no caso de Lima, o paradoxo e o pesadelo aconteciam dentro de si mesmo — e ele não encontrou forças para suportar a pressão da realidade, preferindo fugas alternativas, como a literatura, a filosofia, o engajamento social, a bebida — e, por fim, a construção de um preconceito racial que infecta a sua própria existência e o resto da sociedade.

Ao diagnosticar corretamente a desordem exterior, Lima Barreto esqueceu-se de assumir a responsabilidade por sua desordem interior. Seus romances, contos e relatos memorialísticos mostram, com exatidão implacável, o que acontece não só com os negros e os mulatos, mas com todos nós que decidimos, por um motivo ou outro, continuar a viver no Brasil: este é um país que faz de tudo para destruir a vocação que você quis seguir na sua vida. E pouco importa se a cor da sua pele ou se o formato da sua cabeça determinará como usará sua inteligência; todos serão vítimas daquela impotência do Bem que vivenciamos em nosso cotidiano; para enfrentar tal lacuna, preferimos construir realidades alternativas e mundos paralelos que, por parecerem ter alguma beleza, fingem que oferecem uma

vida verdadeira quando, só no fim, teremos a mesma consciência que Gonzaga de Sá teve: a de que tudo foi em vão.

Em um país que esmigalha a vocação de cada um, o Belo se revela como seu avesso e então temos dentro da nossa pele aquela sensação terrível que Clara dos Anjos teve e transmitiu à sua mãe ao perceber a sua fragilidade diante da descoberta de que nossos sonhos não passam de poeira: “Nós não somos nada nesta vida.” Será?

## Onde você encontrará um homem íntegro?

O perigo do niilismo na alma brasileira é que ele pode convencer qualquer um de que é a única coisa que resta num mundo em que, segundo o escritor tcheco Franz Kafka, “todos os obstáculos me esmagam” — especialmente um sujeito que quer possuir a glória graças à inteligência, como Lima Barreto. Numa longa anotação em seu *Diário íntimo*, registrado no dia 16 de julho de 1908, ele escreve:

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas coisas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante. Deu-me esse acontecimento, conjuntamente com a vida naturalmente seca e árida dos colégios, uma tristeza sem motivo, que é fundo de quadro, mas pelo qual passam bacantes em estertores de grande festa.

Outra vez que essa vontade me veio foi aos onze anos ou doze, quando fugi do colégio. Armei um laço numa árvore lá no sítio da ilha, mas não me sobrou coragem para me atirar no vazio com ele no pescoço. Nesse tempo, eu me acreditava inteligente e era talvez isso que me fazia ter medo de dar fim a mim mesmo.

Hoje, quando essa triste vontade me vem, já não é o sentimento da minha inteligência que me impede de consumir o ato: é o hábito de viver, é a covardia, é a minha natureza débil e esperançada.

Há dias que essa vontade me acompanha; há dias que ela me vê dormir e me saúda ao acordar. Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades.

Mas de tudo isso, o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser inteligente, muito e muito! A humanidade vive da inteligência, pela inteligência e para a inteligência, e eu, inteligente, entraria por força na humanidade, isto é, na grande humanidade de que quero fazer parte.

Mas não é só não ser inteligente que me abate. Abate-me também não ter amigos e ir perdendo os poucos que tinha. Santos está se afastando; Ribeiro e J. Luis também. Eram os melhores. Carneiro (o Otávio), o egoísta e frio Otávio, está fazendo a sua alta vida, a sua reputação, o seu halo grandioso, e é preciso não me procurar mais. Eu esperava isso tudo; mas não pensei que fosse tão cedo. Resta-me o

Pausílipo, este é o único que se parece comigo e que tem o meu fundo, que ele desconhece por completo.

Eu os sabia desse feito, principalmente o O.C. Ele tinha um lustre, um verniz de independência e desinteresse, de superioridade e de grandeza, mas a vida, a grande vida, a fortuna, as fêmeas e uma esposa assim pedem outras coisas muito diferentes: submissão, respeito pelo estabelecimento, companhias que não sejam suspeitas, etc.

Eu fico só, só com os meus irmãos e o meu orgulho e as minhas falhas.

Vai me faltando a energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o Álcool me dá prazer e me tenta... Oh! meu Deus! Onde irei parar?

Tenho um livro (trezentas páginas manuscritas), de que falta escrever dois ou três capítulos. Não tenho ânimo de acabá-lo. Sinto-o besta, imbecil, fraco, hesito em publicá-lo, hesito em acabá-lo.

É por isso que me dá gana de matar-me; mas a coragem me falta e me parece que é isso que me tem faltado sempre.<sup>61</sup>

Que o leitor me desculpe se achou este longo trecho extremamente sombrio, mas faço isso para que tenha a noção exata da doença que infecta a literatura brasileira desde então. Aparentemente, Lima Barreto usa o diário para abrir a sua alma com a sinceridade que ele sempre quis que seu público percebesse em seus livros; contudo, reparem que o trecho em questão tem uma dramaticidade algo exagerada, em que uma simples anotação confessional não é uma confissão, mas uma manobra literária em que o diário é usado mais como gênero estilístico. Afinal, se alguém quer realmente se matar, vai embora e se enforca numa árvore — em vez de parar

e escrever algumas linhas de boa literatura autobiográfica, reclamando de si e de todos. Ao mesmo tempo, é de perguntar o que significa ser inteligente para o jovem Lima Barreto. Pode-se supor que, para ele, é o mesmo que conquistar a glória literária que sempre almejou. Será isto realmente honesto e sincero? Será que não se trata de mais um disfarce?

A preocupação com o destino da inteligência e com a impotência do Bem na vida e na obra de Lima Barreto mostra que o ideal estetizante na vida brasileira é a única constante em nosso comportamento — e isto acarretou consequências desastrosas para o nosso futuro. Queremos saber apenas da nossa inteligência e da dos outros, jamais das nossas qualidades morais. Todos perguntam “quem é o homem mais inteligente” do país, mas nunca “quem é o homem mais íntegro”. Mário Vieira de Mello observa que, ao ouvir falar em “integridade”, o brasileiro pensa em algo próximo do moralismo, quando a inteligência é apenas uma qualidade que depende da aparência.<sup>62</sup> Para a inteligência realmente ter algum efeito no indivíduo que deseja tê-la, e na sociedade que quer educar-se nela, é necessário que ela viva em função de algo maior — e o mesmo pode se dizer de sentimentos nobres, como a honra, a coragem e a honestidade em relação aos assuntos públicos. Sem a busca por uma integridade moral, que transforme o sujeito que vive em um mundo que faz de tudo para transformá-lo em pedaços desconexos, ele jamais encontrará sua unidade interior e poderá enfim conversar com “o fundo insubornável do ser”. Não seria um exagero dizer que, se o homem inteligente quer fazer um serviço a seu país, a primeira coisa que deveria fazer seria, justamente, despir-se de toda inteligência e desistir da inútil busca por ela.

Se Lima Barreto tivesse tomado essa atitude, é muito provável que, pelo menos, conseguisse manter o mínimo de sua sanidade psíquica. Infelizmente, não foi o que aconteceu. De certa forma, a profecia do seu

colapso já está descrita em um trecho famoso de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, quando o crítico de teatro Floc não consegue mais escrever em sua coluna de jornal a beleza que presenciou durante a apresentação de uma peça e assim decide por um ato brutal contra si mesmo:

Voltou a ler o que tinha escrito... Leu duas vezes, não gostou, rasgou... Recomeçou... A sua fisionomia estava transtornada. Não tinha mais a impressão de satisfação, de deslumbramento interior. A testa contraíra-se, enrugando-se; os olhos estavam fixos e a boca, cerrada nervosamente, custava a abrir-se para aspirar rapidamente o charuto. Toda a sua fisionomia revelava uma contenção extraordinária, fora mesmo do poder habitual da sua vontade.

[...] Floc esteve um instante com a cabeça entre as mãos, parado, tragicamente silencioso; depois levantou-se firmemente, dirigiu-se muito hirto e muito alto para um compartimento próximo. Houve um estampido e o ruído de um corpo que cai. Quando penetramos no quarto, eu, o paginador e dois operários, ele ainda arquejava. Em breve morreu. Havia um filete de sangue no ouvido e os olhos semicerrados tinham uma longa e doce expressão de sofrimento e perdão. Caído para o lado estava o revólver, muito claro e brilhante na sua niquelagem, estupidamente indiferente aos destinos e às ambições.<sup>63</sup>

O que Floc poderia ter visto que o motivou a tirar sua própria vida? E mais: será que Lima Barreto teria visto a mesma coisa — mas não teve a vontade suficiente para realizar o que o seu personagem fez na literatura? É muito provável que sim; é muito provável que ambos tenham visto o que realmente significa o pesadelo do paradoxo — o fato de que a autonomia do Belo, sem

a presença de uma unidade orgânica entre o Bem e o Verdadeiro, não vale nada por si só e é incapaz de articular-se num estilo que comunique ao leitor as nuances do real se o escritor não aceitar dentro de si mesmo, em sua integridade moral, que o destino da inteligência será nada mais nada menos que o abismo da loucura e do niilismo.

## As esfinges

Alguns anos depois da sua volta de Canudos, Euclides da Cunha escreveu o seguinte soneto de circunstância no álbum de uma amiga, durante uma amável recepção:

Quem volta da região assustadora  
De onde eu venho, revendo, inda na mente,  
Muitas cenas do drama comovente  
Da guerra despiedada e aterradora,

Certo não pode ter uma sonora  
Estrofe ou canto ou ditirambo ardente  
Que possa figurar dignamente  
Em vosso álbum gentil, minha senhora;

E quando, com fidalga gentileza,  
Cedestes-me esta página, a nobreza  
De vossa alma iludiu-vos, não previstes

Que quem mais tarde, nesta folha lesse,



Perguntaria: “Que autor é esse

De uns versos tão malfeitos e tão tristes?”<sup>64</sup>

As visões do deserto ainda o perseguiram. E não havia como expressá-las corretamente, com a exatidão científica que ele julgava necessária para exorcizá-las de seu íntimo. Nenhum estilo poderia captar o que havia testemunhado naquela “região assustadora” que não era mais Canudos e agora era o Brasil inteiro. Mas não era apenas o deserto que o acompanhava com insistência; havia também outra imagem que o fazia lembrar do passado — a imagem da mulher de branco.

Quando ainda escrevia *Os sertões*, ele era o responsável pela reconstrução da ponte metálica do município de São José do Rio Pardo (SP). Apesar da tensão que envolvia sua família, devido ao nomadismo como modo de vida, ainda assim conseguiu manter certa estabilidade com sua esposa, Ana (também conhecida como Saninha), e nunca mais estariam tão bem como nos três anos que viveram em São José, inclusive com o nascimento de um terceiro filho, Manuel, no início de 1901. Mas, em seu íntimo, a vida errante de engenheiro civil em função das exigências do governo paulista o incomodava. Reclamava em cartas aos amigos que se via como um “judas-asverus, que, pelo menos, não tinha família para cuidar”, enquanto a sua era “arrastada nestas mudanças contínuas” nas cidades em que poderiam viver caso ele fosse chamado para algum serviço. Havia-se tornado mais temperamental, mais suscetível a eventos que antes desprezaria sob a denominação de “supersticiosos”. Uma vez, logo que o sogro, o general Solon Ribeiro, morreu, Euclides ficou assustado com os trajes de luto da viúva acreditando que ela estava velando por ele próprio. Também não conseguia dormir ao se deparar com o brilho dos olhos de um gato no escuro da noite.

Frederic Amory narra a confissão que Euclides fez a Coelho Neto sobre uma estranha experiência que teve ao se dirigir ao trabalho na ponte de São José:

Em pleno dia, com o sol a pino [...], quando ajudava a construir a ponte. Descia [...] a cavalo uma ladeira, quando [sentiu] o animal refugar, aos arrepios. Procurando o motivo daquele espanto, [avistou] embaixo uma mulher de branco, debruçada à cancela de uma casa, que [...] sabia estar desabitada. À medida que [...se] aproximava como se o vulto se dissolvesse, esvaecendo, e quando [defrontou] com a cancela, da tal mulher... nem sombra!<sup>65</sup>

A mulher de branco continuou no seu encalço nos anos posteriores. Em 1905, durante sua expedição em Manaus, cansado por uma viagem repleta de incidentes, Euclides viu o “fantasma” no chalé de um amigo, Alberto Rangel, enquanto se recuperava de um ataque de malária. Amory complementa:

Depois que se apoderou de sua consciência, a imagem da mulher de branco continuou a obsedá-lo nesses alojamentos, que partilhava com outra pessoa, um amigo mais jovem, o tenente Firmo Dutra. Nessas recorrências psíquicas, a mulher, agora de véu branco, caminhava em sua direção como se quisesse dizer algo, e as visões adquiriram conteúdos sexuais. De fato, no rio Purus, afluente do Amazonas, onde a selva lhe tinha parecido, à noite, cheia de murmúrios e sussurros de outro mundo, a dama havia flutuado até ele em suas asas, fazendo gestos como se fizesse fazê-lo falar com ela, vestida na mais leve das roupas brancas, e incongruentemente portando um clarim.<sup>66</sup>

Em outra carta, também dirigida a Coelho Neto, Euclides tentava se explicar: “rezo sem palavras, no meu grande panteísmo, na perpétua adoração das coisas; e na minha miserabilíssima e falha ciência sei, positivamente, *que há alguma coisa que eu não sei...*”<sup>67</sup> Contudo, ele fazia de tudo para que poucos percebessem esse mundo de “agonia interior”, até porque isso prejudicava a máscara que construía para si mesmo de que a “linha reta” do dever, da honra e da ciência era o que governava as coisas. Na verdade, conforme explicita Amory, por trás havia “psiquicamente um mundo de dor, tão supersticioso e doloroso quanto qualquer das crenças visionárias dos seguidores de Antônio Conselheiro”.<sup>68</sup> Ou seja: Euclides vivia em sua vida interior, em seu *ensimesmamento*, o pesadelo do paradoxo que testemunhara em Canudos e também vislumbrava na Amazônia ou em São José do Rio Pardo. Ele havia se transformado em sua própria fantasmagoria — e este isolamento estendeu-se não só para si mesmo, mas também em relação aos outros que o cercavam, em especial a sua família.

Isto fica evidente no perfil que Euclides fez sobre Floriano Peixoto e que depois seria recolhido em sua coletânea *Contrastes e confrontos*, publicada em 1905. Intitulado pelo apelido com o qual o presidente ficou conhecido, “Marechal de Ferro”, o texto é uma amostra de como o autor de *Os sertões* ficou fascinado com uma personalidade que demonstrava um aparente controle das emoções, mesmo que fosse à custa de todo um país. De acordo com Euclides — que fazia parte da *coterie* de Floriano, inclusive colaborando com a conspiração que passaria o poder de Deodoro da Fonseca para o seu então vice-presidente — o Marechal era um “herói”, um “enigma para os seus contemporâneos pela circunstância claríssima de ser um excêntrico entre eles” — mas também um paradoxo porque, apesar do seu temperamento “esquivo, indiferente e impassível”, ainda assim ele conseguiu penetrar nas glórias da História, talvez pela mesma razão que fascinava

Euclides: era uma esfinge em uma época na qual a revolução das emoções era a regra geral.<sup>69</sup>

A aparência de ter uma máscara agarrada à face permanece em outro perfil de Floriano escrito por Euclides, também publicado em *Contrastes e confrontos*, chamado justamente de “A Esfinge”. Sem citar o nome do presidente uma única vez, o texto narra o encontro que Euclides teve com o Marechal durante a Revolta da Armada em fevereiro de 1894, quando então o jovem soldado cumpria ordens militares e protegia os canhões apontados para os navios rebeldes, tudo pronto para um possível combate. A atmosfera do relato é igual à de um sonho (ou será a de um pesadelo?), como se o escritor quisesse preparar o leitor para uma possível tragédia, até o momento em que surgem no cais “dois vultos que [...] vinham à paisana”. O primeiro cumprimenta o soldado “britanicamente, corretíssimo e firme” enquanto o outro “murchou-lhe a mão num cumprimento frio”. Tratava-se de ninguém menos que o próprio Floriano Peixoto:

À meia-penumbra da claridade em bruxeleios, lobriguei um rosto imóvel, rígido e embaciado, de bronze; o olhar sem brilho e fixo, coando serenidade tremenda, e a boca ligeiramente refogada num ríctus indefinível — um busto de duende em relevo na imprimadura da noite, e diluindo-se no escuro feito a visão de um pesadelo.

Reconheci-o e emudeci, respeitando-lhe o incógnito.

Vi-o logo depois abeirar-se na trincheira; e debruçar-se sobre o plano de fogo, e ali ficar meio minuto, pensativo, a vista cravada entre a afumadura das brumas, na outra banda da baía.

— Estão tranquilos... murmurou.

Fez um gesto breve, despedindo-se, e seguiu acompanhado do companheiro desempenhado e vivo, desaparecendo ambos a breve

trecho — duas *silhouettes* agitando-se um momento, ao longe, ao brilho escasso de um lampião distante e embecendo-se depois, inteiramente, na noite.<sup>70</sup>

A descrição enigmática de alguém que está no topo do poder mostra o fascínio do escritor por algo que algum dia ele sonha ter: a possibilidade de mudar o destino de um país. Como alguém tão inexpressivo como Floriano pode ser presidente? — é isso que o leitor se pergunta depois de ler os perfis de Euclides. Não seria exagero afirmar que, no fundo, ao esboçar uma figura tão etérea em seus textos, Euclides se faz a mesma interrogação. Talvez sem saber, ele descreve sutilmente como também o poder transforma-se em um pesadelo do paradoxo, jogando para o alto alguém que, em vias normais, jamais teria condições de exercer tamanha tarefa. Aqui, a única coisa que a exatidão do estilo pode fazer é articular a incongruência de alguém que não está mais “à margem da História” e sim bem no seu centro, muito provavelmente na crença de que controla seus mecanismos.

Assim, é uma feliz coincidência, que só a literatura nos proporciona, que Lima Barreto tenha feito o seu retrato do mesmo Floriano Peixoto em algumas das páginas mais célebres de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Apesar de não ter vivido o governo do “Marechal de Ferro” com a noção necessária para fazer qualquer crítica mais substancial — Lima tinha entre 11 e 13 de idade quando aconteceu a Revolta da Armada —, ele fez a pesquisa necessária que só a memória consegue realizar para transmitir ao leitor a exatidão de uma atmosfera e de uma experiência que nos faz realmente viver tal evento. O modo como descreve a fisionomia do então “ditador militar” (era assim que Lima via o presidente, inclusive comparando-o ironicamente a um “califa” oriental devido aos poderes extremos que estabelecera para si mesmo) não deixa dúvidas em relação ao

desprezo que sentia por qualquer um que sentasse na cadeira do poder maior:

O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso — parecia não ter nervos.<sup>71</sup>

A sorte de Lima Barreto é que, quando publicou esse perfil do governante, Floriano já estava morto (morrera em 1895), pois é muito provável que fosse acusado de traição à pátria por tamanha acidez. Como se não bastasse, no decorrer do livro, Lima o faz atender o major Policarpo — completamente inocente, querendo apenas conversar a respeito de um plano para melhorar a agricultura nacional — com um “palito no canto da boca”, indicando que havia acabado de almoçar e rasgando uma folha do relatório de Quaresma para fazer um cálculo de quantas tropas eram necessárias para acabar com a Revolta. Em outra cena, muito parecida com o fato vivido por Euclides da Cunha, a tropa do major é visitada pelo presidente, nas mesmas condições de anonimato, mas desta vez Lima não dá nenhum caráter enigmático ao marechal, que escuta impassível ao discurso de Policarpo sobre as vantagens de investir no cultivo das hortas nacionais:

À proporção que falava, mais Quaresma se entusiasmava. Ele não podia ver bem a fisionomia do ditador, encoberto agora como lhe estava o rosto pelas abas do chapéu de feltro; mas, se a visse, teria de esfriar, pois havia na sua máscara sinais do aborrecimento mais

mortal. Aquele falatório de Quaresma, aquele apelo à legislação, a medidas governamentais, iam mover-lhe o pensamento, por mais que não quisesse. O presidente aborrecia-se. Num dado momento, disse: “Mas, pensa você, Quaresma, que eu hei de pôr a enxada na mão de cada um desses vadios?! Não havia exército que chegasse...”<sup>72</sup>

A comparação dos dois perfis de uma mesma pessoa, feitos por dois escritores que nunca se conheceram, é válida para mostrar como o fascínio pelo poder gera um dos maiores riscos que a arte pode sofrer: a *politização da literatura*. Tanto Euclides como Lima Barreto, cada um a seu modo, tinham depositado esperanças de renovação na República — e isto se refletiu em suas respectivas obras literárias. No caso de Euclides, além de tal expectativa estar evidente em *Os sertões*, o mistério que o seu estilo cria a respeito da figura de Floriano Peixoto é também um modo de tentar compreender a esfinge do poder com certo respeito em que permanece um resto de humanidade; já em Lima Barreto, não há respeito algum: o rancor é o eixo de todo o perfil e, muitas vezes, parece ao leitor que o escritor se perde em suas reclamações, como se se achasse preparado para sentar na mesma cadeira de presidente e governar o país conforme as ideias que se fixaram em sua mente. Para cada um deles, a República havia se transformado em um pesadelo que não tinha mais como recuperar a realidade que antes sonharam para instituir o progresso e a modernidade no Brasil. E, agora, a única maneira de resgatar esse ideal era usar a literatura como arma política.

## O charuto impagável

O único problema neste plano é que não havia um ambiente que colaborasse para que a literatura se transformasse num “modo de vida” — para que enfim os escritores pudessem viver de sua arte e assim garantissem sua independência intelectual. Entre os anos de 1890 e 1920, o “destino da inteligência” estava intimamente ligado ao sucesso e ao fracasso dos partidos e das ideologias políticas. Se isso já era algo comum na época do Segundo Reinado — como podemos ver no *Jornal de Timon*, nas atitudes de José de Alencar e nas personagens arrivistas de Machado de Assis — agora, à época de um regime que respirava o “sarampo positivista” como se fosse a regra do ouro (fazendo questão de colocar o lema “Ordem e Progresso” no centro da bandeira nacional), era a solidificação de toda uma estrutura de poder que permanecia invisível, quando não subterrânea, à espera de um momento conveniente para mostrar à sociedade suas verdadeiras intenções.

É claro que a penúria da vida literária e de um mercado editorial incipiente colaborou muito para essa aproximação entre as forças intelectuais e as forças que se encontravam na superfície do poder. Afinal, como não ficar impressionado com a descrição feita por Coelho Neto da casa de um amigo seu à beira da morte, então famoso articulista e literato das rodas sociais, todo convencido do seu prestígio entre os pares?

Que trabalho para conseguir achar a pocilga em que se extinguiu o espírito radiante! Um casarão secular em um beco da Cidade Nova, perto do Gazômetro. Nem lhe sei o nome. Escuro e sórdido como uma caveira. A escada, em dois lances retorcidos, rangia ameaçando desabar. Uma lanterna de cárcere vasquejava em cima fazendo rebrilhar a umidade que ressumava das paredes sujas e esburacadas. Tresandava.



O quarto... Ah! Meu amigo... uma estufilha com um postigo sobre o telhado. Cama de ferro sem lençóis, uma mesa de pinho atulhada de jornais e brochuras, uma cadeira espipada, andrajos escorrendo de pregos à parede, e, num caixote, um coto de vela vasquejando numa garrafa.<sup>73</sup>

Coelho Neto, obviamente, ficou aturdido com o local aonde fora porque, naquela época, ele era um dos escritores que faziam questão de *não* viver daquela maneira. Para Lima Barreto, que teve de publicar *Recordações do escrivão Isaías Caminha* em uma editora de Portugal, lançar *Triste fim de Policarpo Quaresma* usando de um empréstimo que tomou de um agiota de repartição pública e ficou todo feliz quando, em 1919, Monteiro Lobato lhe disse que pagaria a soma de 1000\$000.00 (uma considerável quantia naqueles dias) pela edição de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, não se podia entender o sucesso de Neto. Ele representava tudo aquilo que abominava na literatura do seu tempo: o beletrismo, a retórica sem nenhuma conexão com a realidade, a superficialidade da moda — além da típica pusilanimidade de ir conforme surgia o lado vencedor de alguma questão polêmica. Mas isso não era toda a verdade; Coelho Neto também acreditava que seu trabalho literário, assim como o de Olavo Bilac e de João do Rio, ajudava os intelectuais do Rio a descobrirem um progresso no mercado de ideias, profissionalizando-o para que todos pudessem comer o pão nosso de cada dia, sem que ficassem dependentes do temperamento dos políticos (não à toa que Neto definiu a situação dos seus pares com a famosa frase — “Meu caro, a literatura, entre nós, não dá nem para o charuto!”).

O outro lado deste aspecto problemático do mundo intelectual brasileiro — que ainda era representado, em sua maioria, pelo que acontecia nas ruas do Rio de Janeiro — era a pobreza das próprias ideias. Por mais que

atualmente vários estudiosos da época ainda afirmem que, por exemplo, o cientificismo (a mistura insólita entre positivismo e evolucionismo do qual Euclides da Cunha era um dos defensores) e o esteticismo (que era visto por um Lima Barreto como a única forma de alcançar a glória literária) tenham diferenças de escopo e de base filosófica, o fato é que ambos têm muito mais em comum do que se supõe. Agradeçam à influência do romantismo francês por este novo fenômeno: graças à incompreensão de uma cultura europeia que tinha outros fatores, além dos ideais sentimentais de um Victor Hugo ou de um Schiller, os intelectuais tupiniquins acreditaram que o positivismo seria uma reação ao subjetivismo que a moda anterior impunha na sensibilidade nacional. Ocorre que o positivismo de Augusto Comte só teve sucesso no Brasil justamente por causa de sua base esteticista. Como bem descreve Mário Vieira de Mello:

Na verdade, o Romantismo, constituindo como constitui uma forma de esteticismo, dispõe de uma capacidade de infiltração extraordinária e pode penetrar de modo insidioso nos tipos de pensamento aparentemente mais bem protegidos contra ele, como, por exemplo, a ciência. A arbitragem das concepções de Augusto Comte, sua ideia de pôr as ciências a serviço de um fim exterior a elas próprias, de fazer da política uma atividade inspirada pela ciência, suas noções fantásticas sobre o curso seguido pelo desenvolvimento histórico, sua aspiração a incorporar o proletariado à sociedade do futuro que não implicava o reconhecimento da necessidade de um esforço no sentido de transformar a estrutura econômica da sociedade de seu tempo e, finalmente, a sua esperança de criar uma ética baseada numa religião que tivesse por culto a Humanidade e fosse alimentada pelos sentimentos altruístas inerentes à natureza feminina

— esses elementos de sua doutrina, embora rapidamente esboçados, são suficientes para nos mostrar seu caráter romanticamente utópico, o que aliás, na própria França, no seu país de origem, no país central como diziam os nossos positivistas, parece ter sido prontamente reconhecido, a julgar pelo alcance extremamente limitado da influência que sobre o século XIX francês exerceu o aspecto moral e científico da obra de Comte.<sup>74</sup>

Contudo, o Brasil foi o único país que adotou essa versão romântica de uma doutrina pseudofilosófica, justamente porque se harmonizava com o temperamento esteticista de sua elite e de seu povo. Como tal pensamento não tem condições de oferecer qualquer resposta às verdadeiras questões que afligem o ser humano, substituindo o primado da técnica em detrimento do Bem que não tem mais qualquer eficácia no tecido social, e percebendo que esta mesma técnica só pode ter resultados práticos se estiver disfarçada numa bela embalagem, o resultado é desastroso para todos porque o intelectual começa a notar que a realidade torna-se aquela dama temperamental que não quer dar o braço a torcer. E, quando ela soma-se a certa irritação ao perceber que não será respeitada, o escritor parte para outra atitude, muito mais perigosa: começa a querer mudar o que antes parecia impossível de ser alterado — o próprio mundo do qual faz parte.

É aqui que o comportamento esteticista mostra a que veio — e é a base para o *ressentimento* que contamina todos os níveis da sociedade brasileira. Disfarçado de uma ética que finge se preocupar com o homem, na verdade percebe-se que a moral é apenas um artifício para camuflar a escolha pelo princípio estético da vida — e o exemplo mais célebre disso é o “higrômetro singular” que Euclides da Cunha descreve no início de *Os sertões*, em que as tensões do real só são compreendidas adequadamente por meio de um estilo

literário que trate o mundo como um palco ou como a recriação fantasiosa de um poema de Rimbaud. Mas como, neste caso, a literatura ainda está unida por um ímpeto de querer encontrar o Verdadeiro a qualquer custo, temos a sensação de que a “linha reta” da honra não desapareceu na imensidão do deserto particular que há na alma do escritor.

Da mesma forma que “o destino da inteligência”, a honra pela honra não vale nada. Ela precisa de algo maior para que realmente exista neste mundo repleto de máscaras e traições. Entretanto, não é o que acontece: a honra e a inteligência se tornam cada vez mais inúteis num mundo em que a técnica já dominou todas as formas de vida, em especial a política; e, como o intelectual não pode fazer nada a respeito disso porque, afinal de contas, descobre que não tem o poder necessário para mudar a estrutura do real e também não quer se tornar mais um “adormecido do vale”, sua única solução é tratar o meio pelo qual ganha o seu sustento naquilo que Lima Barreto chamaria de “literatura militante”.

Esta expressão se encontra em um texto chamado “Amplius!”, datado de 1916 e depois republicado em 1920, portanto quando Lima já estava com boa parte de sua obra realizada. Não se trata da declaração de um jovem iniciante no mundo das letras. Apesar de criticar severamente o estilo empolado de um Coelho Neto e a retórica árida de um Euclides da Cunha, é de notar que ele também usa de um artifício todo seu, mais humilde é verdade, mas com a mesma intenção de emocionar o leitor:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas

grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si.<sup>75</sup>

Lima nunca define exatamente o que seria essa “humanidade”. Trata-se apenas de mais um termo abstrato, que sugere mais uma reunião de pessoas que estariam unidas por um laço efêmero — e que só a “literatura militante” seria a responsável por tal união e que seria “a maior glória da nossa espécie na terra e até mesmo no Céu”. Por meio de uma retórica que se disfarça de pobre e sincera, esconde-se na verdade uma ideologia que quer nada mais nada menos que alterar o estado de coisas. A literatura traria a perfeição que essa humanidade tanto busca; mas, soterrada entre um passado traumático e o futuro ainda repleto de obscuridade, ela depende do artista que só tem uma condição ética suprema para ser o seu sacerdote: o engajamento político.

Tanto Euclides da Cunha como Lima Barreto foram vítimas desse feitiço que, como bem definiu Nicolau Sevcenko, pode ser chamado de “literatura como missão” — no caso, a missão de alterar a realidade sem se preocupar com os dolorosos obstáculos que podem surgir no caminho. O que importa isso se tudo ocorre em função da perfeição da humanidade, este ser etéreo que surge como um conceito belo, sem nenhuma verdade que o ampare? A ilusão de que a literatura, militante ou meramente esteticista, pode mudar efetivamente a realidade, usando-a inclusive como arma de persuasão política, fica tristemente retratada no famoso texto que Euclides publicou sobre o surgimento dessa nova ideologia que então encantava a Europa, mas ainda era pouco conhecida no Brasil: o socialismo.

Em “Um velho problema”, também publicado na coletânea *Contrastes e conflitos*, temos uma descrição detalhada e progressiva de como as ideias de Marx (que, de acordo com Marco Antônio Villa, só era conhecido de ouvido nas calçadas da rua do Ouvidor)<sup>76</sup> fazem parte de um antigo anseio do ser humano de superar as desigualdades sociais que impedem seu verdadeiro progresso material e espiritual. Para Euclides, as revoluções aconteciam justamente para que esses progressos acontecessem de fato; e, no caso, a Revolução Francesa foi uma decepção porque conduziu os ideais de “fraternidade, igualdade e liberdade” ao Terror de Robespierre e Danton — uma crítica severa de alguém que, como já sabemos, idolatrava esses mesmos sujeitos em sonetos de juventude. Contudo, isso não significa que Euclides se havia tornado opositor da revolução como forma de transformação política. Pelo contrário: de acordo com o texto — que, como sempre, oculta suas verdadeiras intenções na mesma *ciência do adjetivo* disfarçada de frieza e objetividade —, a revolução inspirada por Marx terá um “triunfo inevitável”, dentro de um curso histórico em que ela será a única forma de realizar a transformação que todos esperam há tempos. O autor de *O capital* usaria de “uma linguagem firme, compreensiva e positiva”, em que não há mais idealizações, apenas fatos, além das “indicações inabaláveis resultantes de uma análise rigorosa dos materiais objetivos” e a “lógica inflexível dos acontecimentos”; para alcançar a vitória, pode até usar da revolta violenta, mas, “para abalar a terra inteira”, basta apenas “cruzar os braços” — e assim a revolução criará “o reinado tranquilo das ciências e das artes, fontes de um capital maior, indestrutível e crescente, formado pelas melhores conquistas do espírito e do coração...”<sup>77</sup>

Ao contrário do que muitos euclidianos pensam, este texto não é apenas um mero diagnóstico e sim um autêntico panfleto ideológico, escrito por alguém com um desejo colossal de que a realidade aceitasse os seus

caprichos. Como descreve Frederic Amory, Euclides cooperou com um manifesto, feito em homenagem ao dia 1º de maio, proclamado por um grupo de anarquistas italianos que moravam em São José do Rio Pardo, em meados de 1901. Se teve um comportamento discreto com eles, talvez isso ocorresse por sua própria timidez — mas isso não significa que ele, um homem que precisava de novos ideais depois que abandonou os da República na viagem a Canudos, não tivesse uma simpatia emocional por uma ideologia que prometia justamente a “linha reta” que buscava na sua vida. O relato de um dos integrantes do grupo anarquista, Pascoal Artese, coletado por Amory e por Aleixo Irmão, parece não dar margem à dúvida:

Terminada a sessão [do grupo anarquista], lembro-me bem quando o saudoso Francisco Escobar disse: “amanhã eu e o Dr. Euclides vamos redigir o manifesto da significação da festa de 1º de maio.” No dia seguinte, quando caiu a noite, cumprimentei o sr. Euclides da Cunha, que estava enquadrado numa janela de sua residência, e esse [cavaleiro] de repente me chamou: “Artese, aqui está o manifesto que eu e o Chico [Escobar] terminamos de escrever.” Ele me entregou apenas duas colunas. Eu, em meus inquietos dezenove anos de idade, esperando um manifesto colossal com que juntar a um jornal, lhe disse admirado: “Apenas isso?” Ele me respondeu: “Vá, está tudo aí.”<sup>78</sup>

E o que importa o tamanho do texto quando um escritor do porte de Euclides da Cunha decide abraçar uma ideologia política que, para ele, corrigiria os rumos da realidade que oprimia a liberdade do progresso? De timidez em timidez, de cautela em cautela, as transformações se impõem. Todavia, é de observar que, pelo menos, Euclides era reticente em relação ao uso da violência como instrumento de mudança, já que, segundo ele, “a

revolução não era um meio, era um fim” — ao contrário de Lima Barreto que, em 1919, enamorado do anarquismo radical para uma reforma completa na sociedade, defende uma purificação feita somente por alguns poucos escolhidos e que só ela resolveria os impasses sociais:

[...] Cabe bem aos homens de coração desejar e apelar para uma convulsão violenta que destrone e dissolva de vez essa *societas sceleris* de políticos, comerciantes, industriais, prostitutas, jornalistas *ad hoc*, que nos saqueiam, nos esfaimam, emboscados atrás das leis republicanas. É preciso, pois não há outro meio de exterminá-la.

Se a convulsão não trouxer ao mundo o reino da felicidade, pelo menos substituirá a camada podre, ruim, má, explorada, sem ideal, sem gosto, perversa, sem inteligência, inimiga do saber, desleal, vesga que nos governa, por uma outra, até agora recalçada, que virá com outras ideias, com outra visão da vida, com outros sentimentos para com os homens, expulsando esses Shylocks que estão aí, com os seus bancos, casas de penhoras e umas trapalhadas financeiras, para engazopar o povo. A vida do homem e o progresso da humanidade pedem mais do que dinheiro, caixas-fortes atestadas de moedas, casarões imbecis com lambrequins vulgares. Pedem sonho, pedem arte, pedem cultura, pedem caridade, piedade, pedem amor, pedem felicidade; e esta, a não ser que seja um burguês burro e intoxicado de ganância, ninguém pode ter, quando se vê cercado da fome, da dor, da moléstia, da miséria de quase toda uma grande população.<sup>79</sup>

O que em Euclides era a *ciência do adjetivo* em função de uma expectativa que ele não sabia se algum dia seria cumprida, com Lima Barreto temos os adjetivos enfileirados para mostrar uma *retórica do rancor*. Em nenhum



momento de seu texto, o criador de Policarpo Quaresma nos alerta sobre os possíveis danos que podem acontecer se essa sua “convulsão violenta” finalmente acontecer — e muito menos sugere quem seriam esses “homens de coração”. A busca por uma sinceridade que emocione o outro é a única coisa válida — mas, infelizmente, não é o requisito necessário para que alguém consiga governar um povo com a eficiência desejada.

Esses desejos utópicos talvez tenham uma raiz comum — e ela foi dramatizada por Euclides em outro texto antológico, “Judas Ahsverus”, escrito em 1907, logo após a sua estada na demarcação do Rio Purus, entre o Peru e a Bolívia. Ali, ele narra o costume insólito dos seringueiros da Amazônia de malharem o boneco que representa o traidor de Jesus Cristo no tradicional Sábado de Aleluia — e que também pode ser confundido com o judeu errante que caminha pelo mundo, sem saber do seu rumo (um exemplo que, aliás, o próprio Euclides usava muito para descrever a si mesmo em sua correspondência pessoal). O adjetivo “insólito” é inserido aqui porque a violência do ato contra um mero amontoado de tecido é tamanha que o escritor não hesita em perceber que deve haver outro tipo de revolta que se esconde na alma daqueles pobres coitados. Em primeiro lugar, as famílias dos seringueiros tratam o boneco como se fosse a “obra-prima” que preparam o ano todo; mas, conforme elas o lançam no rio, o “homúnculo” perde pouco a pouco suas feições artificiais, e “o monstro, lento e lento, num transfigurar-se insensível, vai-se tornando em homem” até o momento em que, ao levar o primeiro tiro que atinge a cabeça do Judas, “os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai”. Sim, “o sertanejo esculpiu o maldito à sua margem”. Conclui Euclides:

Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafronta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetos da rebeldia, recalcando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram.<sup>80</sup>

O barco com o boneco maldito desce o rio, sempre varado pelos tiros dos seringueiros, até deslizar pelo estuário e chocar-se com outros barcos ou outros “espantalhos errantes”, até ser engolido, vagorosamente, pela correnteza, descendo a toda velocidade. Tal acontecimento representava para Euclides a “divinização da vingança”, mas também retratava algo que ele já tinha vislumbrado em Canudos e que jamais o deixaria: a certeza de que, lá em cima, tudo fazia parte da mesma “ontologia do abandono” que Machado de Assis tinha revelado em seus romances com pitadas de ironia e dissimulação — e que Lima Barreto descobrira dolorosamente em sua própria vida quando concluiu que a impotência do Bem só seria resolvida com um “espasmo de violência”. O ritual de Judas era o símbolo maior de que, nas alturas, “o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacientemente, à alegria feroz que arrebatava cá embaixo”.<sup>81</sup>

A única alternativa que restava agora para sujeitos como Euclides e Lima era, depois de terem falhado na *estetização da realidade*, criar a *estetização do sofrimento humano* — mesmo que fosse à custa de suas próprias vidas e de outros ao seu redor.

## **A desordem de outrora**

Para isso, tiveram de criar uma nova personalidade que depois influenciaria as gerações seguintes de literatos: a do escritor como intelectual público profissional. No caso de Euclides, isto foi sedimentado no dia de sua morte, em 15 de agosto de 1909, quando, algumas horas antes de partir de encontro à casa de Dilermando de Assis, deu uma entrevista célebre ao repórter Viriato Corrêa, do jornal *Ilustração Brasileira*, em um domingo que, como descreveu o jornalista, era “sol e era azul”, antes de se transformar numa tarde repleta de trovoadas e chuvas.

Nesta conversa, Euclides dá as pinceladas finais ao mito que construiu para si mesmo de que era um “herói” que vivia em função da ciência, da literatura e do progresso do país. Corrêa concorda plenamente com isso logo no início de sua reportagem: em sua casa em Copacabana, “Euclides da Cunha vive a sua existência extraordinária, do mais completo e do mais artista historiador brasileiro”. O escritor se delicia com os afagos de seu hagiógrafo, ajudando-o na composição de seu heroísmo, de seu sacrifício por um Brasil que não o deixa ter “uma vida pacata, a sua casa, tudo em ordem, os seus livros arrumadinhos, a hora certa para começar o trabalho, a hora certa para terminá-lo, e hora certa de dormir”. Afinal, “sua existência tem sido revolta, sem assento em lugar nenhum, irregular, imprevista, incerta, nômade, uma hora aqui, outra onde o diabo perdeu as botas, sempre carregado de trabalho, trabalhando noites além, um dia no costado de um cavalo, percorrendo sertões, outro medindo terras, outros suando, entre o fragor dos martelos, numa ponte que se constrói” — tudo isso acontecendo em sua vida, sempre “tudo à revelia”.<sup>82</sup>

Sabemos que isso não era verdade: Euclides levava sua vida de “judeu errante” porque sempre desejou se perder na imensidão do deserto. Acontece que tal mergulho teve um preço — e ele se recusava a aceitar isso naquele momento de sua vida. Mas não perdia os velhos hábitos de se

retratar como o homem dilacerado, preocupado com uma perfeição inatingível; na entrevista a Corrêa, ele arremata essa máscara quando praticamente tenta menosprezar *Os sertões*:

“[O livro está cheio] de defeitos, sim! Aqui estão eles. Na nova edição [...] fiz seis mil emendas. Não se diga que sejam erros de revisão, são defeitos meus, só meus.” E mostrou-nos o livro, onde em cada palavra aparecem pelo menos três remendos. “Hei de consertar isso por toda a vida. Até já nem abro *Os sertões* porque fico sempre atormentado, a encontrar imperfeições a cada passo.”<sup>83</sup>

É nesta mesma entrevista que nascem as anedotas de que Euclides escrevia o seu “livro vingador” enquanto construía a ponte em São José de Rio Pardo, como se ambas as criações fossem monumentos para a passagem de um Brasil primitivo para outro, moderno e civilizado; ou então a história de que, ao ter uma amostra das provas do livro antes de ir à gráfica, decide corrigi-lo à “ponta de canivete”, encontrando oitenta mil erros; como se não fosse suficiente, há a história da cavalgada solitária pelo interior de São Paulo, rumo a Lorena, justo no dia do lançamento de *Os sertões*, dominado pelo pavor da recepção que o livro poderia ter. Andando “oito dias a cavalo, sem destino”, tinha por certo que seria destruído pela imprensa, até o momento em que, “chegando a Taubaté, empoeirado”, esperava o expresso em uma estação de trem e viu um homem segurando um grosso volume entre os braços. Era justamente um exemplar de *Os sertões*. Pediu ao homem, que o estendeu e confirmou que era o seu livro. Ao chegar em casa, havia duas cartas do editor; abriu a mais recente, que o congratulava pelo sucesso — em oito dias, tinham sido vendidos mil exemplares; depois, abriu a mais antiga:

o mesmo editor afirmava que estava arrependido de ter editado tal monstrengo.<sup>84</sup>

Quando Euclides se despediu de Viriato Corrêa, o intelectual público que fazia ações gloriosas em homenagem ao povo brasileiro já era um fato. A própria personalidade estava estetizada por completo — e sua morte trágica seria apenas o toque final que encantaria ainda mais os olhos da sociedade. Ao mesmo tempo, foi essa morte que revelou a quem quisesse ver que tinha sido sempre assim o modo como Euclides via seus semelhantes. Apesar de toda a “linha reta” da honra, apesar da indignação moral em relação aos jagunços e aos seringueiros, ele não conseguia se aproximar da própria mulher, que já estava em um caso tórrido com um jovem cadete do Exército. Foi o próprio pai, ao perguntar ao filho que o admirava tanto se ele sabia o que estava acontecendo em sua casa, que chegou à conclusão de que não havia muito o que fazer — e fez um diagnóstico aterrador em uma carta que mais parece de despedida, escrita em 13 de dezembro de 1906:

Nada me disseste, eu compreendi somente que havia falta de confiança, mas, como esta não se impõe a ninguém, retirei-me daí apressadamente e contrariado, não só por isso como também por ver a forma estranha como trata sua mulher e filhos — sobretudo o Solon, a quem muito estimo. *Pensei que o trato que tens tido com homens inteligentes desta terra, as viagens que tens feito e sobretudo os meus conselhos tivessem modificado a tua maneira de viver; mas, encontrei os mesmos destemperos; a mesma desordem de outrora.*<sup>85</sup>

Mesmo assim, quando soube da morte de Euclides, o mesmo afirmou que “ele morreu em defesa da sua honra e do seu nome. Foi um digno”. A “linha reta” que unia duas gerações era muito tortuosa para permanecer realmente

ordenada na vida interior de cada um. Outra história que evidencia que essa desordem estava prestes a explodir é narrada por Coelho Neto em suas memórias, quando ele e Euclides estavam em um cinema, junto com outro amigo, e lá foram ver um filme norte-americano cuja trama girava em torno de um caso de adultério que terminou com o marido atirando na mulher traidora. No meio da sala, com o cinema ainda escuro, Euclides levantou-se e gritou para quem quisesse ouvir: “É assim que eu compreendo!”. Coelho Neto foi obrigado a levá-lo para fora do cinema e, já na rua, Euclides disse ao colega: “Fizessem todos [os maridos traídos] assim e não haveria tanta miséria como há por aí. Essa é a verdadeira justiça. Para a adúltera não basta a pedra israelita, o que vale é a bala.”<sup>86</sup>

Afirmar que tal declaração fazia parte do “código machista” ou “patrimonialista” da época é querer fugir da verdadeira questão que se apresenta diante de nossos olhos. Esta afirmativa sincera de Euclides da Cunha mostra exatamente como pensa o intelectual público; para ele, os seus próximos são os mais distantes. A única coisa que lhe importa é a humanidade, este conceito abstrato que atrai a todos. Disfarçada de honra, a loucura da abstração pode ser aceita na sociedade, mas, no caso de Euclides, ela sempre foi evidente, desde a época do soldado morto transformado em “higrômetro singular” ou na narrativa do seringueiro que se punia como um “judeu errante”. Na sua vida e na sua obra, a *estetização da realidade* nos fez descobrir o pesadelo do paradoxo que tanto nos aflige, mas também nos impediu de aceitar o real em suas nuances.

No caso de Lima Barreto, a desordem interior se disfarçava de indignação contra o mundo — e, como este não correspondia ao serviço que o intelectual público prestava ao distinto leitor, a consequência foi se autodestruir no alcoolismo e na loucura. Após duas internações no Hospício Geral, o mesmo onde Policarpo Quaresma passou uma temporada e onde

seu pai havia sido diagnosticado, Lima Barreto ainda acreditava em alguma coisa que valia a pena — no caso, a literatura. Isso revelou-se um erro muito mais perigoso. Em 1921, meses antes de morrer, Lima foi convidado por um amigo que queria ajudá-lo no seu restabelecimento para dar uma palestra na cidade de Mirassol, no interior de São Paulo. O tema seria nada mais nada menos que “o destino da literatura”. Mas o escritor sofria de timidez patológica e não suportou a pressão de se apresentar diante de qualquer público. Fugiu da casa do amigo e foi encontrado dias depois, completamente bêbado e insano; mas ele havia preparado o texto da palestra e este seria publicado no final do mesmo ano, na *Revista Sousa Cruz*. Em suas páginas, reafirma a noção de uma “literatura militante” que contagie o resto da “humanidade” (novamente, jamais especifica quem faria parte deste grupo tão especial) — e vai além quando não tem medo de ser ridículo e diz que “mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a arte, especialmente a literatura, a que me dediquei e com quem me casei; mais do que ela, nenhum outro qualquer meio de comunicação entre os homens, em virtude mesmo de seu poder de contágio, teve, tem e terá um grande destino em nossa triste humanidade”.<sup>87</sup>

Amargurado com a realidade que existia fora e dentro de si mesmo, Lima Barreto escolheu um outro mundo, optando pela vida esteticista da existência, pela falsidade de não encarar o pesadelo do paradoxo em sua totalidade e ter a coragem de atravessar o outro lado do rio. Como afirma Francisco de Assis Barbosa, o seu biógrafo que também se tornou um defensor encarniçado de sua imagem para a posteridade:

Não há exagero em afirmar que a literatura era, para Lima Barreto, uma espécie de religião, que superava por assim dizer o seu agnosticismo. Se acreditava nalguma coisa, era na literatura, como

única força capaz de levar a compreensão a todos os homens, criando a Pátria Estética, em que se resumia, afinal, o ideal político, artístico e literário desse grande visionário.<sup>88</sup>

A crença de que a literatura — ou qualquer outra forma de arte, mesmo disfarçada por um discurso científico — pode alterar a estrutura do real é o primeiro sintoma de uma doença típica do intelectual público profissional: o esquecimento completo do mundo objetivo e, mais perigoso, do ser humano em sua complexidade. Euclides da Cunha e Lima Barreto foram vítimas daquela famosa afirmação de T.S. Eliot: a de que o gênero humano não suporta tanta realidade [*human kind cannot bear too much reality*].<sup>89</sup> A solução para permanecer na pressão da existência, sem prejudicar a própria vida, foi criar mundos alternativos, respectivamente o da *imaginação científica*, em que a busca pela certeza soterra a carne e o osso de alguém que não pode ser reduzido a um “adormecido do vale”; e o da *imaginação estilística*, em que, ao sentir na própria pele a impotência do Bem, resolve adotá-lo como uma religião que, no fim, se revelará como uma amante muito exigente. Falta neles, contudo, a *imaginação moral* que pressente que este mundo é tanto um palco de horrores como uma benção disfarçada, que sabe que o gênero humano só consegue suportar o pesadelo do paradoxo porque há uma fortaleza dentro de todos nós que nos impede de cair definitivamente no desespero. Infelizmente, tanto Euclides como Lima não tiveram a chance de desenvolver esta imaginação, porque preferiram aceitar a autonomia do Belo como a única regra possível para não desistir da condição humana — e não perceberam que a única conclusão lógica a que leva o princípio estético da vida é o niilismo.

Assim foi o final da vida de cada um desses gigantes. Euclides morreu assassinado pelo amante de sua mulher, Dilermando de Assis, gritando à



vizinhança do bairro de Piedade que estava ali “para matar ou morrer” — mas acabou levando um tiro pelas costas, sem deixar de ouvir do jovem cadete um “morre, cachorro!”. A tragédia faria a alegria dos jornais e das especulações maldosas do Rio de Janeiro; Dilermando foi absolvido por “legítima defesa” e, anos depois, abandonaria Saninha para ficar com outra mulher, deixando-a sozinha até sua morte em 1951; Solon e Quidinho, os filhos mais queridos de Euclides, morreram assassinados — o primeiro enquanto servia ao Exército no Acre; o segundo, ao tentar vingar a morte do pai, atirando em Dilermando numa emboscada, mas sofrendo o mesmo final infeliz.<sup>90</sup>

Já a morte de Lima Barreto não prejudicou a mais ninguém da sua família. Recolhido em sua casa, localizada no bairro suburbano de Todos os Santos, tratado pela irmã, Evangelina, que também cuidava do pai João Henriques, Lima ficava lendo seus livros, continuava com o trabalho na imprensa escrita e olhava para o vazio. Alguns meses antes, no final de 1921, recebera a visita de um jovem crítico literário, um paulistano chamado Sérgio Buarque de Holanda, que queria convencê-lo a apoiar um grupo de intelectuais que iriam instituir o Modernismo Brasileiro a partir de um evento a ser feito em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna. A conversa foi estranha para os dois, em especial porque Lima disparava frases que, entre o rebelde e o irônico, não se sabia se estava falando realmente a sério — entre elas, uma opinião antológica sobre o poeta francês Paul Verlaine: “Esse sim era poeta. Bebia como uma cabra...”.<sup>91</sup> Sérgio entregou-lhe um exemplar da revista *Klaxon*, publicação que sintetizava as intenções estéticas desses “jovens turcos”. Dias depois, Lima publicaria um artigo em que solenemente desprezava as ideias dos paulistanos, afirmando que ele já sabia havia muito tempo, antes de todos, o que era o tal “futurismo” que tanto defendiam.<sup>92</sup>

Um dia, Evangelina foi avisá-lo de que estava muito preocupada com o pai, pois parecia que piorava na sua demência. Chorou e consolou-se com o irmão. Foi retirar-se do quarto quando Lima a deteve e disse: “Quero que me perdoe tudo o que fiz. A minha vida...”. Não continuou. Depois pediu à irmã que fosse ver o pai porque “ele não podia ficar sozinho”. À tarde, a irmã informou-o de que João Henriques piorava a cada momento e deixou uma bandeja com o chá da tarde em suas pernas. Ao voltar, uma hora depois, encontrou o irmão morto. Estava sentado na cama, abraçado a um exemplar da famosa revista francesa *Revue des Deux Mondes*. O pai morreria em quarenta e oito horas.<sup>93</sup>

A literatura finalmente atendera ao seu pedido.

## Estrelas indecifráveis

E também lhe daria a glória que tanto queria. Vejam, por exemplo, essas palavras de Francisco de Assis Barbosa:

[...] Lima Barreto decidiu não seguir a receita. Rebelou-se contra os formalismos. Desmoralizou o diletantismo literário. Mandou às favas a retórica balofa e inconsequente e, com ela, os literários borocochôs, que viviam falando na Grécia. Pôde assim inaugurar revolucionariamente a fase do romance moderno no Brasil. Do “romance de crítica social sem doutrinário dogmático”, diria Monteiro Lobato, como que para separar, bem separados, Lima Barreto de Graça Aranha. Lobato teve a antevisão de que o autor de *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* acabara por enterrar a fase em que se cuidava impunemente da literatura como frívolo passatempo,

impondo uma nova mentalidade, mais fecunda, que só muito mais tarde, com o romance nordestino de caráter social, iria adquirir foros de movimento, quando não de escola. A verdade é que foi o mulato carioca, isolado em sua casa suburbana, em Todos-os-Santos, o pioneiro em nossas letras da nova concepção do romance, que passou a ver o homem em função da sociedade em que vive e não apenas dentro de si mesmo, fosse um elegante petropolitano ou um caipira paulista.<sup>94</sup>

Eis um daqueles momentos no estudo da literatura em que o biógrafo não consegue se distanciar do seu assunto, transformando-o em algo que nunca foi, nunca é e nunca será. Não, Lima Barreto não foi um pioneiro em coisa alguma nas letras brasileiras; na verdade, tinha todos os tiques de seus pares, usando apenas de outro estilo de retórica, como qualquer escritor de sua época — a retórica do sentimentalismo humanitário que, na falta de nome melhor, será o germe da *ideologia da vitimização*, em que as boas intenções políticas e ideológicas suplantam os erros estéticos e morais que a obra propaga aos seus seguidores. É uma piada infeliz afirmar que ele antecipou o romance moderno quando sabemos que Lima simplesmente desprezara a estética futurista que a nova geração promulgava aos quatro ventos como se fosse o evangelho. Este aumento de expectativas a respeito de um escritor que, se estivesse vivo, diria que seu maior defensor está completamente errado, é apenas mais uma das ironias que só a literatura provoca.

A recepção futura da obra de Lima Barreto — e, em menor grau, da de Euclides da Cunha — é mais um triunfo do ideal esteticista que contamina a cultura nacional do que uma visão desapaixorada de seus escritos. É claro que o próprio Lima ajudou muito nisso, ao acentuar, conforme cresciam seus fracassos existenciais, uma retórica do artista como eterna vítima da

sociedade — criando assim a impressão de que se tratava de um perseguido, um pária. Nunca foi assim. No mundo intelectual, ele tinha prestígio suficiente para receber uma carta carinhosa de José Veríssimo, o crítico literário mais poderoso da Primeira República, sobre *Recordações do escrivão Isaías Caminha*; e na segunda edição de *Triste fim de Policarpo Quaresma* teve a alegria de ler um texto elogioso de Oliveira Lima, o grande historiador do Império, autor de *Dom João VI no Brasil*.<sup>95</sup> Mas isso não era o bastante. Lima Barreto queria mais, muito mais — ele queria a glória e o reconhecimento de ser um “herói da inteligência”. E, como a vida não lhe dava o que pedia em retorno, era mais conveniente criar o disfarce de que era um “falso perseguido”.

Neste aspecto, é de salientar um outro mito criado pelo próprio escritor com muita habilidade: o de que foi uma das vítimas do racismo brasileiro. Ninguém quer diminuir ou desprezar o triste fato de que houve um sistema escravocrata que prejudicou seriamente as relações sociais e pessoais entre os membros da sociedade brasileira; mas o fato é que isso era algo que perturbava mais Lima Barreto por fazer parte de seu mundo particular do que propriamente por ser um fato declarado do mundo concreto. Wilson Martins conta que, no final do Segundo Reinado e nos primeiros anos da Primeira República, a única camada da elite brasileira que permitia a mobilidade social — ou seja, a subida e a conquista de um patamar para outro superior, independente de um nascimento desfavorável —, foi justamente a da casta dos intelectuais e dos literatos. Os exemplos de Machado de Assis — mulato, gago, epilético e míope — e de André Rebouças — engenheiro negro que se tornou um dos maiores defensores do abolicionismo — provam isso. Eles eram considerados por seus pares como exemplos de uma “natureza aristocrática” que conquistaram seu prestígio graças ao trabalho e ao mérito. O mundo da inteligência que tanto atraía o

jovem Lima Barreto era apelidado de “o paraíso dos mulatos”, justamente porque, como bem explica Martins, “àquela altura, eram diferentes os limites da ética social e intelectual, e mais sutil a escala de valores — para nada dizer do plano todo específico em que se situam no Brasil as questões raciais”.<sup>96</sup>

Dessa forma, reclamar de suas origens, de acordo com José Veríssimo quando este elogia as obras de Machado de Assis, era algo considerado vulgar. Talvez porque Lima Barreto intuía que o autor de *Quincas Borba* fazia da dissimulação uma nova forma de literatura — e, com isso, preferia ser sincero e honesto antes de tudo —, ele não hesitou em desprezá-lo e em elaborar ainda mais sua ideologia da vitimização ao criar uma ilusória situação em que era um reflexo vivo de Isaías Caminha ou de Clara dos Anjos. Entretanto, este artifício não funcionou sequer na criação de seus romances, em que, conforme mostramos, a percepção aguda de um Bem impotente que sufoca a vocação de cada brasileiro importa mais do que o preconceito de raça. Apesar de tudo, ele mantém uma ambivalência sobre sua condição em seus escritos mais pessoais. No *Diário íntimo*, faz o seguinte registro, no dia 6 de novembro de 1904:

Na estação, passeava como que me desafiando o C.J. (puto, ladrão e burro) com a esposa ao lado. O idiota tocou-me na tecla sensível, não há negá-lo. Ele dizia com certeza:

— Vê, seu “negro”, você me pode vencer nos concursos, mas nas mulheres, não. Poderás arranjar uma, mesmo branca como a minha, mas não desse talhe aristocrático.

Suportei o desafio e mirei-lhe a mulher de alto a baixo e, dentro de alguns anos, espero encontrar-me com ela em alguma casa de alugar cômodos por hora.<sup>97</sup>

De onde surge esta certeza de que o sujeito lhe falou aquilo só por ser um “negro”? É estranho que essa mesma certeza seja dirigida a seus companheiros de cor alguns anos depois em outra anotação do mesmo diário:

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer, em vida comum com eles, *pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito...*<sup>98</sup>

Neste trecho, Lima Barreto exemplifica perfeitamente o comportamento do intelectual público que acredita que tem uma missão a cumprir. No fundo, sua retórica de “falso perseguido” é mais um disfarce para um esnobismo que não está nem um pouco preocupado com as pessoas que formam sua “humanidade”. Mas esse desprezo revela algo mais; revela que, na verdade, o que motivava toda a sua obra, toda a sua vida devotada a uma inteligência que já sabia que era impossível de alcançar, era o *ressentimento* — a *inveja espiritual* que, motivada por um esteticismo que confunde o Belo com o Verdadeiro, também engana seus leitores em função de uma indignação moral que jamais existiu porque nunca se preocupou com o ser humano, mas apenas com o próprio ego.

Vivendo no “paraíso dos mulatos”, Lima Barreto não conseguiu o que desejava por simples falta de persistência.<sup>99</sup> O racismo não tem culpa alguma; é apenas uma manobra retórica, para emocionar também quem sofre da mesma ideologia da vitimização, independente da cor de pele ou da ideologia política. É mais um recurso para disfarçar aquilo que o intelectual público é especialista em fazer: esconder sua responsabilidade moral perante

a própria vida. Como isso é impossível, porque todos teremos que prestar contas do que vimos no nosso pesadelo do paradoxo, a única fuga que resta é a da literatura.

E aqui percebemos os primeiros indícios de um comportamento que começa com a geração de Euclides da Cunha e Lima Barreto e que se tornará constante no futuro — a criação de um “círculo de sábios” que tem a certeza absoluta de que mudará os rumos do país. É o início de um poder paralelo em que, como mostra Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*:

a literatura passou a ser o veículo de um projeto próprio de um Estado, buscando influir sobre as elites políticas, ou forçar uma reformulação da ação executiva das instituições. Situação essa em que o seu campo de abrangência e sua capacidade de atuação — se bem que indiretas — passariam a ser imediatas e decisivas. Essa literatura já nasceu elaborada, como se aquela sua dupla perspectiva visual apontada — horizontal e vertical — tivesse um ponto de partida no espaço e esse ponto coincidissem com o núcleo do Poder Executivo. Esses intelectuais repensam o país como se o seu olhar estivesse postado no próprio centro de decisões, calculando sobre suas possibilidades, medindo seus limites reais.<sup>100</sup>

É a existência desse Estado dentro do Estado oficial, mesmo ainda bem incipiente naqueles anos, que permite a falsa glorificação de certos indivíduos, como Euclides da Cunha e Lima Barreto, que jamais seriam aprovados em qualquer atestado de sanidade mental. São gênios, sem dúvida, mas quem disse que o Brasil precisa apoiar-se somente nos “homens da inteligência”? A crença de que a excentricidade é necessária para a condução de uma sociedade é outro equívoco que cresce conforme aumenta

o contágio do ideal esteticista. Mas há um horror que se esconde na beleza — e nenhum intelectual quer ver isso. Prefere olhar para o outro lado e imaginar que há uma cordialidade na nossa vida interior que descarta qualquer chance de nobreza acima de tudo. A opção deliberada por tal atitude mostra muito bem a reviravolta dos valores que ocorreu na alma brasileira: preferimos a culpa à perseverança, o ressentimento à virtude. Tudo em função de um poder que surge como uma tênue promessa.

Será que jamais despertaremos do nosso próprio pesadelo? E, se isso algum dia acontecer, como poderemos nos guiar? Uma semana antes de sua morte, Euclides da Cunha deixou prontas as provas de seu último livro, *À margem da História*; lá, no capítulo final, há um texto emblemático chamado “Estrelas Indecifráveis”. Seu assunto: a famosa Estrela de Belém que guiou os três reis magos a encontrarem José, Maria e o menino Jesus num estábulo remoto. Usando de seu estilo repleto de antíteses e oximoros, Euclides tenta mostrar que nenhum cientista, mesmo com a técnica mais sofisticada, conseguiu determinar a natureza e o percurso desse misterioso astro. Como encontrá-la? Nos parágrafos finais, deixa claro, talvez para si mesmo, que não há nenhuma resposta exata ou mesmo poética para a resolução desse enigma. Apenas podemos ficar

maravilhados diante do crescer e do transfigurar-se da própria realidade, que, mesmo na esfera aparentemente seca do mais estreito racionalismo, se nos faz mister um ideal, ou uma crença, ou os brilhos norteadores de uma ilusão alevantada, embora eles não se expliquem, nem se demonstrem com os recursos da nossa consciência atual, como se não demonstram, nem se explicam, malgrado os recursos da mais perfeita das ciências, os astros volúteis, que pelejam por momentos e morrem indecifráveis, como resplandeceu e se apagou a



estrela radiosa, que norteou os Magos no deserto, e nenhum sábio  
fixou na altura.<sup>101</sup>

Euclides chegou tardiamente à mesma conclusão dos reis magos e que depois T.S. Eliot articulou com precisão, em seu poema “Journey of the magi” [A viagem dos magos]: aquela estrela simbolizava um nascimento, sem dúvida, mas um nascimento completamente diferente dos demais, um nascimento que tinha uma agonia amarga e que era muito próximo da morte, a *nossa* morte.<sup>102</sup> Depois daquilo, de nada adianta retornar a uma ordem que não existe mais, uma ordem que, apesar da sua insistência no nosso presente, se apoia na frágil base da inteligência, como imaginou Lima Barreto. Se ambos percebessem isso antes de mergulhar por completo no pesadelo do paradoxo, é muito provável que não se sentissem mais como “desterrados em sua própria terra” — e é quase certo que aceitariam com alegria uma outra morte, aquela que lhes ajudaria a encarar sem medo o coração do real.

# **Sementes do desterro**

**(Sérgio Buarque de Holanda &  
Cecília Meireles)**

## O EXORCISMO DO PASSADO

“É muito fundo o poço do passado”, escreve Thomas Mann na abertura da sua saga *José e seus irmãos* (1926-1943). E continua:

Não deveríamos antes dizer que é sem fundo esse poço? Sim, sem fundo, se (e talvez somente neste caso) o passado a que nos referimos é meramente o passado da espécie humana, essa essência enigmática da qual nossas existências normalmente insatisfeitas e muito anormalmente míseras formam uma parte; o mistério dessa essência enigmática inclui por certo o nosso próprio mistério e é o alfa e o ômega de todas as nossas questões, emprestando um imediatismo candente a tudo o que dizemos e um significado a todo o nosso esforço.

Para o escritor alemão, quanto mais fundo sondamos, “quanto mais abaixo tateamos e calcamos o mundo inferior do passado, tanto mais comprovamos que as bases mais remotas da humanidade, sua história e sua cultura, se revelam inescrutáveis”. Tememos constantemente que a cada vez que essa sonda se aprofunda na busca do poço do passado, ela se estire ainda mais. A cada procura, descobrimos “novas províncias do passado, tal como acontece

a quem navega ao longo da costa sem encontrar termo para sua viagem, porque, por trás de cada promontório de duna argilosa que ele conquista, pontas de terra inesperadas e novas distâncias continuam a negaceá-lo”.<sup>1</sup>

O passado brasileiro foi a maior preocupação de Sérgio Buarque de Holanda, não só porque era historiador, mas também porque seu projeto intelectual era compreendê-lo para não repetir no presente os mesmos erros e libertar-se deles de uma vez por todas. Este foi o norte de sua trajetória em todas as atividades que exerceu — crítico literário, historiador, jornalista e até mesmo “espectador engajado” (para usar a definição de Raymond Aron), como o foi nos últimos anos de vida. Contudo, o desejo de libertar-se do passado, através de seu estudo minucioso, trouxe uma perturbação de espírito, em que a tarefa do historiador pretendia ultrapassar a mera análise, por si só demasiado complicada, e tornar-se uma espécie de exorcismo, como o próprio Sérgio escreveu na introdução à segunda edição de *Visão do paraíso* (1959). Este exorcismo é, na verdade, a extensão máxima do que acontece na própria alma do historiador que, aprisionado entre as forças do passado e do presente, vê que é impossível prever o futuro, pois sabe que sua função não é a de um vidente.

Esta situação insólita — muito comum aos adeptos do método historicista, de influência germânica e claramente relativista quando se trata do estudo da cultura e dos indivíduos que a compõem — acentua-se quando percebemos que um passado só pode ser interpretado em seu sentido quase completo (ou melhor, perto da coerência, já que o sentido de um passado nunca é totalmente descoberto) quando temos os traços das experiências concretas, e relatadas pelos sujeitos que a vivenciaram. Assim, o historiador se torna, ao analisar o passado que afeta o seu presente, uma dessas pessoas que podem, no futuro, com sua obra, ser um dos traços de compreensão de uma época que será entendida quando transformada também em passado.

Em outras palavras: elaborando seus estudos num presente determinado, os historiadores só terão a compreensão adequada quando se tornarem o mesmo passado no qual a sua obra pretende se inserir como registro de uma experiência anterior.

O papel do historiador não escapa a este beco sem saída e, infelizmente, este também foi o caso de Sérgio Buarque de Holanda. Independentemente do prestígio que goze, devemos ter em conta que os efeitos do seu trabalho, por mais nobres que fossem as intenções, contribuíram para o desterro moral e espiritual em que o Brasil se encontra atualmente, mesmo sendo uma constatação e uma crítica feroz a esta mesma situação. O problema não está no método, mas no próprio princípio, baseado num idealismo alemão que teve sua radicalização com o filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel e seguiu-se com seus herdeiros oficiais e bastardos, como Leopold Von Ranke, Friedrich Meinecke, Georg Simmel e Max Weber (este em menor grau), em detrimento do estudo da realidade concreta, expressa através de uma *via simbólica* que revelasse a abertura da alma e depois seu recrudescimento diante de uma outra ordem, talvez mais difícil de articular num discurso científico.

Esta fidelidade a uma ideia criou um abismo na alma de Sérgio Buarque de Holanda, um abismo refletido na estrutura e no estilo de sua própria obra, especialmente em seus principais livros como *Raízes do Brasil* (1936), *Visão do paraíso* e *Do Império à República* (1972). Este abismo tem como centro, se isso não nos parece paradoxal, uma fonte de tensões, de forças e contraforças (ou de fluxos e refluxos, como Sérgio diria, inspirado no napolitano Giambattista Vico, ao descrever a lei que governa a situação da política brasileira), em que o passado se vê enredado numa libertação ilusória, pois seus efeitos no presente ainda não podem ser dissecados para que sejam evitados no futuro.

Os livros citados são exemplos perfeitos de estudos que procuram um passado que possa dar algum sentido ao presente em que o historiador vive. Apesar da negativa do próprio Sérgio em anos futuros, a lacuna permanece, especialmente nos dois capítulos finais de *Raízes do Brasil* e por todo *Do Império à República*, escrito durante a ditadura militar. É bem provável que ele nunca tenha percebido este abismo que dominava sua obra, mas o fato é que seus livros se tornaram, por causa do momento em que foram concebidos, amostras de experiências que, ao se transformarem em passado, atuaram com definitiva influência sobre o nosso presente. Dessa forma, o relativismo histórico que Sérgio Buarque defendia como método e como proteção contra uma arrogância das certezas própria do ofício cai por terra, porque sua análise é um traço de uma ordem que, por estar apoiada no barro do idealismo alemão, caminha drasticamente para a desordem. Portanto, o intérprete da alma brasileira, definida por ele como uma desterrada na própria terra, torna-se vítima da mesma doença. Mas seu desterro talvez seja pior, pois implica um reconhecimento desonesto do que foi sua obra, um reconhecimento muito mais calcado na poeira da glória do elogio do que na busca sincera pela verdade, sempre movediça e prestes a perder-se no profundo poço do passado.

## **O tempo da navegação**

Cecília Meireles também se preocupava com o passado, mas este não se restringia a um país ou a uma nacionalidade; antes abarcava o gênero humano como um todo. É claro que sua obra poética faz questão de ter uma “cor local”, uma cor que, por meio da língua portuguesa, traz ao leitor outra forma de observar a luminosidade de um ambiente ou as nuances de uma

determinada psicologia — ainda que isto não impeça a possibilidade de intuir tudo isso em um quadro mais amplo, o quadro da História que, sobretudo, conta as alegrias e as tristezas de uma desterrada condição.

O *Romanceiro da Inconfidência* (1953) marca o ápice desta preocupação — e não seria exagero afirmar que ele é também a síntese de uma busca que foi ampliada em círculos cada vez mais largos nos livros anteriores, como *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945). Nessas primeiras amostras, Cecília se apresentava como uma poetisa que queria (e conseguia) emular o melhor do lirismo delicado de uma Emily Dickinson com a inquietação existencial de uma contemporânea sua, Elizabeth Bishop, junto com as agruras de uma Florbela Espanca. É de notar que, na verdade, sua tendência de transfigurar sutilmente os contornos de um cotidiano que surge a nós como algo indefinido e apoiado num solo invisível a aproxima muito mais de Manuel Bandeira. A partir de *Mar absoluto*, ela já é uma artista que domina por completo os seus meios de expressão — e praticamente não há com quem competir (de novo, somente Bandeira entraria no páreo) senão com sua própria obra. Quando começou a elaborar e, conforme ela mesma disse uma vez, se isolou de tudo e de todos para mergulhar na História e nas histórias do *Romanceiro*, ela aprofundou seu lirismo existencial na moldura da intriga política que problematizaria os dilemas da conquista da liberdade num país que não sabe mais compreendê-la — para daí criar uma poesia em que o drama histórico era, antes de tudo, o drama de uma alma que busca sem parar a possibilidade de uma ordem interior.

Assim, o tema da “busca” — ou da “viagem” como passagem de um mundo desconhecido para outro ainda mais misterioso, como uma travessia da noite profunda para o dia repleto de matizes — está presente desde o início, em especial no famoso poema “Motivo”, que não seria exagero

afirmar tratar-se de uma declaração de princípios: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa.”<sup>2</sup> A poetisa elege o instante, esta frágil compressão de segundos que pensamos ser o fluxo do tempo, como mola propulsora de sua viagem interior e exterior, porque ela percebe, antes de todos, que “as coisas fugidias” são a própria estrutura da realidade. Por isso, ela não pode sentir gozo, nem tormento — sua função é registrar os impasses dessa percepção do que é viver nas frestas do instante, sem saber se fica ou se finalmente passará como todos nós. Para ela, a única coisa que resta a fazer é cantar o instante. E a poesia é o registro deste canto — que, por sua vez, corre o risco de se tornar também passageiro como o instante que tenta registrar com meios tão precários.

Esta nova abertura para o modo como a realidade deve ser vista é uma completa e radical mudança de eixo em relação ao modo como, por exemplo, Euclides da Cunha e Lima Barreto percebiam a condição humana — o *pesadelo do paradoxo*. Se estes dois, em conjunto com Machado de Assis e sua “ontologia do abandono”, percebiam o real como algo nocivo e tendente à dissolução da sociedade e das pessoas, agora com Cecília há uma aceitação do efêmero como a única coisa que realmente importa para suportar a pressão existencial. Não há outra maneira. Querer fugir desse impasse que se apresenta a qualquer um que tenha o mínimo de sensibilidade é apenas renegar uma realidade que, como dama caprichosa, não admite vazio ou renúncias.

A presença constante da impermanência do tempo só pode ser superada por meio de uma perspectiva metafísica, que jamais deve ser confundida com dogmas religiosos protegidos pelas carapuças de instituições incapazes de compreender os riscos de ser um “náufrago da existência”. Neste sentido, Cecília Meireles é uma espécie de *realista espiritual*, uma artista que não recusa a concretude e os dilemas carnavais de uma condição meramente



humana e repleta de anseios mal articulados e, ao mesmo tempo, tem plena noção de que a vida não é apenas sangue e osso e de que ela pode ser apreendida pelos nossos sentidos em função de um canto poético que ilumina o invisível que nos faz ver que existe algo além dessa balbúrdia.<sup>3</sup> Dessa maneira, a percepção aguda, quase no limite, de uma presença sufocante do Mal e do sofrimento — para não falar das dores que só a morte provoca em nosso espírito — é contrabalançada pela certeza fugidia de que a desgraça é também passageira e que há outro mundo, repleto de alucinações, de mortos e de fantasmas que conversam conosco quando menos esperamos, como podemos ler em um poema chamado justamente “Alucinação”: “Perguntei quem era./ Mas não respondia./ Sumiam-se as falas./ Cruzava por muros de sombra e desgosto,/ por salas e salas de melancolia.”<sup>4</sup> Os mortos não falam porque é a poetisa que tem a obrigação de decifrar suas mensagens para os vivos.

A noção concreta da existência do Mal é expressa pela mais óbvia das metáforas — mas que é desenvolvida com a mais rica das permutações: a noite e suas sombras. Cecília Meireles não hesita em dialogar com as trevas que existem na natureza e no íntimo de suas ações. E não, não se trata de um combate, como podem pensar alguns mais ansiosos por acrescentar uma agonia que nunca esteve lá. Cecília mantém uma saudável distância das trevas porque as respeita — e isto se reflete numa delicadeza de linguagem e, por estranho que pareça, num rigor formal que já a coloca num descompasso assombroso com o Modernismo de 1922, para quem quiser inseri-la numa gavetinha ideológica ou estética. Se a turma de Mário e Oswald de Andrade simplesmente se esquivava desses temas, isto não acontecia por simples desinteresse, mas também porque eles haviam decidido jogar para escanteio qualquer amostra desse tipo de

questionamento, exceto se tratado com a mais grotesca das estéticas, como o futurismo e o expressionismo.

Cecília prefere a limpidez dos símbolos que estendem os seus significados dentro do fluxo da tradição e do passado profundo da História. Daí a preferência por formas comuns à língua portuguesa que une tanto a Colônia como a Metrópole — a redondilha maior e menor, os versos brancos com rimas atonais, as sextinas e, claro, os romanceiros, que contam um drama externo que também aponta para as intimidades do coração. É o rigor da língua que revelará enfim o verdadeiro passado — e, ao mesmo tempo, é a delicadeza permitida por Cecília que trará a humanidade que resta em um mundo que já não a aceita mais, tal como ela mostra num poema que prenunciava a elaboração do *Romanceiro da Inconfidência*, o antológico “Este é o lenço”. Personificando a cadência de Tomás Antônio Gonzaga, o famoso Dirceu que cantou suas liras para a amada Marília, Cecília toma um lenço abandonado para refletir sobre o tempo perdido e o tempo passado, a ferrugem das horas e os ventos de amor mandado que trazem os suspiros de um amante para sempre degradado. O lenço é o símbolo da impermanência das coisas, até mesmo do amor que julga superar os obstáculos, os mandos e os desmandos do poder dos homens; mas é também a amostra do que ficou e que permitiu o canto que só a poetisa conseguiu escrever.<sup>5</sup>

Outro símbolo favorito é o do cavalo como o único animal que consegue realizar a travessia do noturno para a difusa claridade do nosso conhecimento. Em “Cavalgada”, Cecília se delicia ao ouvir “o galope certo dos dias/ saltando as roxas barreiras da aurora”, como o de cavalos “azuis e brancos”, cinzentos, negros e dourados, tantos que poucos ousam levantar os olhos pois sua beleza é tal que muitos parecem “sinistros, com centelhas de sangue pelos cascos”, no galope sem pausa, sempre saltando, mesmo que vão tão longe que “não perturbarão tuas pálpebras soterradas”.<sup>6</sup> Não queremos

ver os cavalos que passam à nossa frente porque representam nossos anseios mais altos, aqueles que nos fazem voar e enfim ouvir, no céu, o canto da voz humana que sempre nos permite ir mais longe e mais depressa. Mas, mesmo com os olhos fechados, sabemos que os cavalos continuam a cavalgar.

Já em “A voz do profeta exilado”, a poetisa está cansada de insistir em seu canto e, quando ela finalmente descobre o rosto que tanto esperou que fosse visto pelos outros, “responderam-me com pedradas”. Como um profeta do Velho Testamento, foge dessas “praias ferozes de areias e alucinação”, navegando em um “barco de perigo, de silêncio e de solidão”. Ela sofre, chora “pelas gentes perdidas de loucura e orgulho”, sem entender as visões que seu canto tenta transformar e que seriam gestos reais que mudariam a sociedade. Há algum outro país que consiga compreender essa mensagem? Não há como saber. Para quem vive em função do canto, o único horizonte mais próximo é o do risco e o da incerteza — e, como a poetisa também faz parte do gênero humano, seu coração fica aflito, sem saber “se é o tempo da chegada, ou sempre o da navegação”.<sup>7</sup> A viagem continua porque o exílio é a única regra constante e, talvez, quando Cecília Meireles se espelhou no profeta que tenta ser ouvido por uma nação incapaz de entendê-lo, não seria de perguntar se ela não estaria falando do desterro de uma alma muito particular, da alma de um país que escolheu deliberadamente construir uma ilusão que desse sentido a esta coerência das incertezas?

## **O abismo da identidade nacional**

Nascido em São Paulo no ano de 1902, Sérgio Buarque de Holanda foi um dos maiores intelectuais que o Brasil já teve e talvez o único historiador que pode se equiparar a Gilberto Freyre pela amplitude de cultura, ambição de

pesquisa e um passageiro sucesso em seu empreendimento. Mas se Freyre preferiu fazer, em suas investigações, uma espécie de passeio memorialístico pela sociedade patriarcal brasileira, apontando que um dos motivos de o país se encontrar nesses tempos de indecisão nacional é justamente o fato de que a família foi abandonada, Sérgio Buarque vê na mesma casta patriarcal uma das causas do abismo em que a unidade nacional se encontra dependurada. Freyre era considerado por seus pares um conservador na política e na ciência que praticava — uma espécie de história sociológica que se expandia no todo e que podia se esquecer das partes e das singularidades —, um escritor que, conforme o tempo passava, se tornava cada vez mais um Proust pernambucano, repleto de brilho, mas capaz de perder a unidade de seu trabalho a qualquer momento graças ao risco de seu empreendimento (e, felizmente, isso nunca aconteceu). Já Sérgio Buarque de Holanda, desde jovem, foi influenciado pelo Modernismo de 1922, mesmo tendo se rebelado aos 25 anos, depois de uma crise existencial que só terminou quando, em 1929, a serviço de Assis Chateaubriand em *O Jornal*, foi correspondente internacional para as agências Havas e United Press em Berlim.

A experiência jornalística na Alemanha contribuiu para que Sérgio aprofundasse seu gosto pela literatura e filosofia alemãs. Um desses grandes momentos foi o seu encontro com o historiador Friedrich Meinecke, como nos relata a professora Maria Odila Leite da Silva Dias em seu prefácio “Negação das Negações”, feito para uma edição especial de *Raízes do Brasil* da série *Intérpretes do Brasil*:

De fundamental importância foi seu encontro com Friedrich Meinecke, que havia muitos anos era professor na universidade de Berlim, num meio cultural conhecido como círculo de Simmel. Era

um senhor idoso, magro e baixinho. Este convívio intelectual foi certamente decisivo para sua definitiva adesão a um modo de ser historista, que consistia basicamente em renegar intelectualismos e a ver na vida dos homens em sociedade configurações de momento, conceitos temporários de vida, valores culturais sempre relativos, em processo de devir, de fluidez, de mudança e de transformação. Frequentar suas aulas foi um momento propício para confirmar afinidades há muito presentes no seu horizonte intelectual e amadurecer certas tendências com as quais já convivia nas obras de Goethe, de Schiller, de Herder e principalmente de Wilhelm Dilthey.<sup>8</sup>

Este horizonte intelectual pode ser comprovado nos 8.513 livros, 227 títulos de periódicos, 74 rolos de microfilmes e seiscentas obras raras que Sérgio Buarque deixou após a sua morte, em 1982, na biblioteca de sua casa na rua Buri, no Pacaembu, e que hoje estão na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) em sua coleção especial da Biblioteca Central da Universidade. A amplitude de seu horizonte e de suas atitudes deveria ser um exemplo para qualquer um que não se importe com as opiniões dos outros e que se preocupe somente com a busca sincera da verdade, mesmo que esta seja a mais difícil de encontrar. Sérgio nunca foi um marxista declarado, mas admirava Marx; nunca foi um weberiano fanático, mas tentou aplicar Weber com a precisão que até mesmo o velho e bom Max prezaria; e sua relação com o historicismo sempre foi flexível, ainda que tivesse um respeito por Ranke, pleno de defesas equilibradas. Contudo, se sua procura era por uma síntese eficiente de métodos históricos, seu raciocínio é claramente uma mistura de Vico com Hegel, explicitado num estilo ensaístico repleto de contradições que se articulam, até chegar a uma concentração de ideias que ficam escondidas, umas dentro de outras, impedindo uma decifração

imediate do que realmente se diz, ao disfarçar problemas embaixo de problemas, criando assim uma entropia na hora de realizar suas conclusões.

Este é o caso de *Raízes do Brasil*, publicado em 1936, o livro que o pôs nas graças do círculo dos sábios. Antonio Candido afirma que a estreia de Sérgio Buarque de Holanda forma uma trilogia com Gilberto Freyre e Caio Prado Júnior na reavaliação da alma brasileira.<sup>9</sup> Raymundo Faoro, autor de outro clássico sobre a interpretação do Brasil, *Os donos do poder*, diria depois que o livro de Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil contemporâneo*, é “mediocre”, devido à aplicação de um marxismo que nunca teve muito o que dizer, recolocando *Raízes* ao lado de *Casa-grande & senzala* e de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o livro que dá as primeiras amostras do desterro e do abismo que culminaria com Sérgio.<sup>10</sup> A grande novidade apresentada por Sérgio Buarque era, além do estilo ensaístico — diferente do memorialismo de Freyre e do épico paradoxal de Euclides —, o fato de que o brasileiro vivia numa lacuna permanente, na brecha entre “dois mundos: um definitivamente morto e outro que luta por vir à luz”.<sup>11</sup>

O tema aparente do livro se insinua com ironia por trás do título enganosamente simples. Logo no primeiro parágrafo temos o que é o seu eixo dramático:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de

aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.<sup>12</sup>

Aqui, o livro mostra qual será seu objeto de estudo — o problema da identidade nacional. Pode o Brasil ser um país com unidade? E o que o transformará nesta unidade? As pessoas, o clima, a psicologia, as ideias? Mas como elas podem dar certo, se parece que são de outro território? A imagem do abismo se revela como *leitmotiv* na estrutura do livro e assim temos um abismo também no próprio pensamento do autor, que parece querer falar sobre a identidade nacional, mas talvez queira discutir outro problema, oculto e muito mais urgente. O que seria este segredo que seu autor nem sequer descobriu? Outro trecho pode nos dar a pista:

A falta de coesão em nossa vida social não representa, assim, um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem. Os mandamentos e as ordenações que elaboraram esses eruditos são, em verdade, criações engenhosas do espírito, destacadas do mundo e contrárias a ele. Nossa anarquia, nossa incapacidade de organização sólida não representam, a seu ver, mais do que uma ausência da única ordem que lhes parece necessária e eficaz. Se a considerarmos bem, a hierarquia que exaltam é que precisa de tal anarquia para se justificar e ganhar prestígio.<sup>13</sup>

As palavras *ordem*, *anarquia*, *coesão* e *organização* indicam qual é a questão secreta que nem o próprio Sérgio Buarque percebeu que seu livro deveria

tratar. O problema da identidade nacional é nada, perto do problema da ordem e da desordem que *Raízes* apenas esboça muito timidamente. O que nos leva à seguinte pergunta: por que fez isso? A incoerência estaria na vida com a sociedade que faz parte de nossos problemas, muito antes dos “tempos modernos”, isto é, a década de 1930 em que o livro foi escrito. Sérgio Buarque não pode analisar o problema da ordem com mais rigor simplesmente porque seu método abarca apenas o geral em relação ao particular, numa via de mão única. Não há uma única preocupação com a incoerência do indivíduo — exceto se ela for traduzida por tipos ideais, como o semeador, o ladrilhador, o caudilho e, *last but not least*, o homem cordial. Mas, por enquanto, não vamos mexer nesse tópico espinhoso. O erro, ou melhor, o *erro profundo*, segundo Sérgio, estaria numa volta à tradição, “criações engenhosas do espírito, destacadas do mundo e contrárias a ele”.<sup>14</sup> Eis aí um dos exemplos do estilo dialético de Sérgio Buarque que nos leva à entropia das conclusões. O que seria este mundo de que o autor fala e o que seria contrário a ele? Sérgio não diz, apenas sugere o que poderá sê-lo no final do livro.

Contudo, o problema oculto da ordem nos revela outra pergunta, que evidencia ainda mais o abismo que suga a alma do historiador: Como o método do estudioso pode ver a História em um processo que se modifica constantemente, em que os valores culturais são maleáveis, se a questão que ele analisará tem uma validade universal, mesmo que esteja subentendida o tempo todo em cada linha de seu estudo? Aparentemente, Sérgio Buarque de Holanda vai discorrer sobre a identidade nacional — ou sobre a ausência de uma identidade nacional — mas é a desordem social que impede o nascimento de uma coerência interna no país. Portanto, deveríamos saber o que seria uma ordem — e não é esta mesma a pergunta que todo ser



humano faz quando procura, como prova o passar dos séculos, uma uniformidade na qual possa viver neste mundo de incertezas?

## Uma conspiração literária

A Inconfidência Mineira foi o momento histórico em que a incerteza a respeito da nação brasileira se transformou em instituição pública — e talvez tenha sido este o aspecto que fascinou Cecília Meireles quando começou a compor o *Romanceiro da Inconfidência*. Como o próprio título indica, o longo poema fala sobre a revolta ocorrida em 1788-1789 e criada por alguns homens envolvidos com a alta sociedade jurídica da comarca de Vila Rica, então cidade central da capitania de Minas Gerais. Estes homens também tinham pendores literários — como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Inácio de Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga —, além de outros que simplesmente estavam fartos da relação de corrupção entre os governadores da Colônia e o reino na Metrópole; entre estes indignados se incluía o alferes Joaquim José da Silva Xavier, hoje conhecido entre nós pelo nome de Tiradentes.

O motivo principal do “levante” — como depois seria chamado nos famosos Autos da Devassa, os documentos que registraram os depoimentos de cada um dos envolvidos que foram presos e condenados ao degredo ou à morte — foi o absurdo recolhimento de impostos por parte dos governos da Colônia, que, no caso de Vila Rica, eram centrados em uma expectativa igualmente absurda de ouro ou diamante que, já naqueles anos, dava amostras de estar à míngua. Era um sistema de recolhimento tributário que, apesar das raízes iluministas, não devia nada à colônia penal criada por Franz Kafka. Os motivos eram inúmeros e intrincados: dos gastos excessivos

que a Metrópole portuguesa precisava fazer para manter sua economia interna, passando pela necessidade do Marquês de Pombal de modernizar o reino para a reconstrução de Lisboa, após o terremoto que a devastou em 1755, até agradar aos interesses comerciais da Inglaterra que, então, era o único parceiro comercial rentável, tudo isso contribuía para onerar ainda mais a filial brasileira.

A historiadora Laura de Mello e Souza, na biografia de Cláudio Manuel da Costa, conta que os portugueses sempre procuravam “um ponto médio entre a necessidade de tributar o ouro adequadamente, reservando o quinto [o imposto que cada desbravador deveria pagar ao reino] para os cofres reais, e o temor de que tais medidas exacerbassem os ânimos”.<sup>15</sup> No entanto, como poderia haver um “ponto médio” com o crescendo de medidas que tentavam, por inúmeras formas, sequestrar algo que já andava escasso? A lista de variações do *garrote* era imensa: havia, em primeiro lugar, a cobrança por *bateias*, “estabelecida em 1710 e segundo a qual cada indivíduo que minerasse (usando uma espécie de gamela, assim designada) pagaria uma taxa de dez oitavas, ou cerca de 17\$000 réis”. Depois, a *cobrança por fintas e avenças* em 1713, “que fazia recair a cobrança anual sobre as comarcas — divisão administrativa e judiciária da capitania”; entre 1735 e 1751, teve a *capitação e censo das indústrias*, em que “incidia sobre todo escravo empregado nas diferentes atividades econômicas da capitania e, ainda, sobre os ofícios, lojas, vendas e hospedarias”, sendo que “o proprietário dos cativos” deveria pagar, “por cabeça, dezessete gramas de ouro (equivalentes a quatro oitavas e três quartos)”. Como se não bastasse, entre 1724 e 1735, e de 1751 em diante, até o fim do período colonial, houve o funcionamento das *casas de moeda e fundição*, onde “o ouro era apresentado pelo minerador, que recebia um comprovante sobre o imposto pago ali, no ato da fundição do metal em barras, estas sendo, por sua vez, carimbadas com as armas reais

e ostentando, assim, o símbolo de sua legalidade”. Se a soma do ouro não fosse o total de cem arrobas, só havia uma solução para recuperar a perda para o reino: a derrama, em que a diferença deveria ser cobrada do resto da população — isto é, os profissionais liberais e a maioria dos soldados que tinham alguma renda.<sup>16</sup>

Como ocorre em qualquer ambiente em que o poder se infiltra de modo aparentemente benigno e tolerante, depois ele cresce sem parar, sufocando a mera possibilidade de viver com o mínimo de liberdade — comercial, política ou pessoal. E a busca obsessiva pelo ouro era o que predominava nas ruas úmidas de Vila Rica. Ao mesmo tempo, este anseio por uma liberdade que, como depois escreveria Cecília Meireles no *Romanceiro*, em versos que seriam declamados nas praças públicas, é “uma palavra/ que o sonho humano alimenta:/ que não há ninguém que explique,/ e ninguém que não entenda”,<sup>17</sup> fomentava aquilo que, segundo Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, se tornou a criação de um “novo estilo literário” que conseguiu assumir a “unidade de um sistema”, uma “escola” propriamente dita e dotada de “autonomia intelectual” — o *arcadismo*.<sup>18</sup>

A poesia árcade foi marcada por esta procura por um lugar onde os ideais clássicos de perfeição e beleza que emulavam a lírica greco-romana poderiam frutificar em uma terra repleta de incongruências políticas e armadilhas morais. Seus maiores representantes foram justamente dois dos inconfidentes mais célebres: Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, que, com seus nomes alternativos que remetiam a um mundo que não estava imerso na depuração do “ouro podre”, Dirceu e Glaucete Saturnio, influenciavam um ao outro, trocando não só os respectivos versos, mas compondo-os juntos, como muitas vezes aconteceu com o ciclo de poemas satíricos chamado de *Cartas chilenas*, escrito em 1787-1788, meses antes de eclodir o famoso levante mineiro.

A troca de ideias e de possibilidades literárias entre esses dois poetas que, entre uma lira e outra, um soneto e outro, formavam aos poucos uma conspiração literária que se transformava em conspiração política, é um dos encontros mais inusitados da nossa literatura. Cláudio Manuel da Costa era um abastado proprietário de terras, dono de escravos, chegando ao ponto de se amasiar com uma negra (a misteriosa Francisca Arcângela) por boa parte de sua vida, e capaz de emprestar dinheiro aos seus colegas de sociedade, entre eles Tomás Antônio Gonzaga, então um ouvidor do reino que chegou a Vila Rica completamente destituído de posses e que, mesmo assim, se apaixonou por uma jovenzinha de 14 anos chamada Maria Doroteia, a futura Marília de seus versos. A família da menina desaprovava o relacionamento porque o desembargador não tinha boa reputação — era considerado um sujeito corrupto e dado a intrigas com os governantes de Vila Rica, entre eles o Visconde de Barbacena, que seria um dos algozes em sua captura após o levante de 1788-1789 — além de não ter nenhum dinheiro no bolso, exceto aquele que Cláudio Manuel lhe outorgava. Isso não impedia o ambicioso Tomás de, por exemplo, insistir no casamento, chegando ao ponto de bordar as próprias roupas de noivo e o vestido de sua noiva — e, entre outras aflições, também de ficar extremamente preocupado quando soube que o reino havia determinado uma nova derrama sobre a população de Vila Rica.

Cláudio Manuel também se preocupava com a futura derrama, já que isso prejudicaria seus rendimentos e o provável pagamento de muitos empréstimos que fez a outros habitantes de Vila Rica, entre eles o poeta e fazendeiro Alvarenga Peixoto. Havia, contudo, algo mais que lhe inquietava a alma. Ele era incapaz de harmonizar sua ambição de enfim fazer parte de uma sociedade que lhe dava prestígio profissional e econômico e sua vocação poética que deveria ver e registrar a triste realidade ao seu redor

para a posteridade literária. O mundo úmido de Vila Rica contrastava, em seu íntimo, com a época em que, quando estudante, vislumbrou o mar de Lisboa e as calçadas de pedra da Universidade de Coimbra. Ao voltar ao Brasil, para cuidar exclusivamente dos negócios do pai falecido, sabia que queria ser poeta, mas também reconhecia que havia questões práticas por resolver. O choque de universos era inevitável e disso resultou um temperamento melancólico e dividido, capaz de registrar um dilaceramento em sua alma que, graças à maestria na língua portuguesa, compôs sonetos como este:

Continuamente estou imaginando  
Se nesta vida, que logro, tão pesada  
Há de ser sempre, e magoada,  
Se com o tempo enfim há de ir mudando.

Em golfos de esperança flutuando  
Mil vezes busco a praia desejada;  
E a tormenta outra vez não esperada  
Ao pélagos infeliz me vai levando.

Tenho já o meu mal tão descoberto,  
Que eu mesmo busco a minha desventura,  
Pois não pode ser mais seu desconcerto.

Que me pode fazer a sorte dura,  
Se para não sentir seu golpe incerto,  
Tudo o que foi paixão, é já loucura!

(Soneto XXXVII)<sup>19</sup>

O poeta não consegue mais esconder de si mesmo e dos outros que o mal do seu dilaceramento foi enfim revelado por sua própria poesia. É o começo da desintegração do mundo árcade que construíra com seus amigos — como fica evidente quando deparamos com o caso das *Cartas chilenas*, uma provável colaboração com Gonzaga em que este, de repente, toma a iniciativa contra o então governador de Vila Rica, o projeto de tirano Luiz da Cunha Meneses, e resolve escrever um dos maiores ataques já feitos contra o poder instituído e imerso na reviravolta dos valores. Não é por acaso que os poemas estão ligados pela imagem do “despertar de um sonho”, como podemos ler nos versos que abrem a primeira carta:

Amigo Doroteu, prezado Amigo,  
Abre os olhos, boceja, estende os braços,  
E limpa das pestanas carregadas  
O pegajoso humor, que o sono ajunta.  
Critilo, o teu Critilo é quem te chama;  
Ergue a cabeça da engomada fronha.  
Acorda, se ouvir queres cousas raras.  
Que cousas, (tu dirás), que cousas podes  
Contar, que valham tanto, quanto vale  
Dormir a noite fria em mole cama,  
Quando salta a saraiva nos telhados,  
E quando o Sudoeste, e os outros ventos  
Movem dos troncos os frondosos ramos?  
É doce esse descanso, não to nego.<sup>20</sup>

Aqui, Tomás é Critilo e Cláudio Manuel é Doroteu, mas agora a função dos pseudônimos não é mais a criação de uma realidade alternativa que impossibilita os poetas de verem as coisas em sua dolorosa crueldade. Trata-se de uma técnica literária para fugir da perseguição do poder, segundo as regras descobertas por Leo Strauss em *Perseguição e a arte de escrever*, no qual o termo “perseguição” abarca uma variedade de fenômenos, que vai do tipo mais cruel, a Inquisição Espanhola, por exemplo, até o mais leve, se isso existir, como o ostracismo social. Mas, além dessa intenção que implica manter a própria sobrevivência em um ambiente onde os desmandos dos poderosos são constantes, essas regras fazem parte de uma escola literária que se torna uma espécie de tradição subterrânea de cuja linhagem nossos poetas árcades ficariam orgulhosos de fazer parte e que inclui nomes díspares como Sócrates, Platão, Dante, Camões, Hobbes, Miguel de Cervantes, entre outros:

A perseguição, portanto, dá origem a uma técnica e escrita peculiar e, com ela, também a um tipo de literatura peculiar, na qual a verdade sobre todas as coisas cruciais é apresentada exclusivamente nas entrelinhas. Essa literatura não é destinada a todos os leitores, mas somente aos leitores confiáveis e inteligentes. Ela possui todas as vantagens da comunicação privada sem padecer, porém, de sua grande desvantagem, isto é, do fato de só alcançar os conhecidos autores. Ela possui também todas as vantagens da comunicação pública subtraídas de sua desvantagem: a pena de morte imposta ao autor. No entanto, como um homem pode destinar determinada publicação a uma minoria ao mesmo tempo que permanece silente à maior parte de seus leitores? O que torna essa literatura possível pode ser expresso pelo axioma que diz que os homens irreflexivos são

leitores negligentes e que apenas os homens que pensam são leitores atentos. Desse modo, o autor que deseja falar apenas aos homens que pensam deve escrever de uma forma que permita que apenas o leitor muito cuidadoso consiga identificar o sentido de seu livro. Não obstante, dirão, é possível que haja homens inteligentes, leitores atentos, que não sejam dignos de confiança e que, após terem desmascarado o autor, o denunciariam às autoridades.<sup>21</sup>

Por outro lado, a técnica da escrita cifrada empregada em contextos de perseguição cria certas confusões que, tempos depois, podem atrapalhar a recepção dos poemas numa busca estéril sobre “quem escreveu o quê”. A autoria das *Cartas chilenas* foi um tema muito debatido em nossos estudos literários, justamente porque os críticos resolveram perder tempo com algo superficial; dentro do ambiente de “ostracismo moral” em que os dois poetas viviam — onde o arcadismo, apesar de sua unidade intelectual, já não se sustentava simplesmente porque tinham de encarar a realidade política como a pedra dura que impedia a descoberta do ouro e do diamante — não havia outra maneira de expressar sua insatisfação senão por meio da sátira e dos pseudônimos. Anos depois, a discussão crítica sobre quem foi o poeta predominante teria utilidade apenas para estudarmos o que realmente importa nas *Cartas* — o fato de que elas são o registro de uma alma que decide despertar da alucinação criada por si mesma e combater, com os poucos meios de que dispõe, os abusos de uma tirania.

Sobre esta polêmica, a palavra definitiva é de ninguém menos que Manuel Bandeira em sua *Apresentação da poesia brasileira*: o estilo predominante é o de Tomás Antônio Gonzaga — o que não seria novidade para quem fizesse uma simples comparação com os versos de Cláudio Manuel da Costa, em sua maioria devedores de um contorcionismo barroco



que às vezes cai numa retórica que distancia o vigor do poema da vida intensa que quer retratar, como o leitor percebe no soneto citado.<sup>22</sup> Gonzaga não só é melhor poeta como também tem um pensamento mais articulado e transparente. A meta das *Cartas* é simples como a água que flui de um riacho: criticar sem dó a pessoa e a administração do governador Luís da Cunha Meneses, apelidado pelo poeta de Fanfarrão Minésio. Critilo, o poeta que faz um serviço público ao denunciar a corrupção da cidade, apenas troca a população de Vila Rica pela de Santiago do Chile, mas quem recebia as cartas sabia sempre de quem se tratava, não só pelos eventos que eram descritos, de notório conhecimento, como também pela gravidade de seus efeitos na dinâmica social e econômica da capital mineira. Sérgio Buarque de Holanda observa corretamente, em seu ensaio sobre estes poemas satíricos, publicado na coletânea *Tentativas de mitologia*, que “a tirania de Cunha Meneses é iníqua”, de acordo com Critilo,

não porque vise a manter a força uma ordem transata e insustentável, mas justamente porque proteja escandalosa ascensão dos novos elementos, incapazes de se acomodar às boas e ditosas maneiras de outrora. E essa ascensão vertiginosa de homens rústicos, só comparável ao retraimento ou à progressiva ruína das casas de melhor prosápia, agredia o poeta como se fora uma ofensa pessoal.<sup>23</sup>

Um exemplo marcante, mas também de caráter cômico, é a descrição que Critilo faz do fato de que nenhum cavaleiro respeitava mais o uso do “florete”, uma espada fina sempre pendurada na cintura, como se o sujeito estivesse sempre pronto para a defesa de sua honra:

Em outro tempo, Amigo, os homens sérios

Na rua não andavam sem florete:  
Traziam cabeleira grande, e branca,  
Nas mãos os seus chapéus; agora, Amigo,  
Os nossos próprios Becas têm cabelo,  
Os grandes sem florete vão à Missa,  
Com a chibata na mão, chapéu fincado  
Na forma, em que passeiam os Caxeiros.<sup>24</sup>

Entretanto, insistir no valor de um adorno ou no vestiário implica também, de acordo com o ponto de vista reducionista do renomado crítico literário e historiador, limitar a importância do fato de que Critilo também se preocupava com a reviravolta dos valores e tinha plena noção de que isso provocava uma consequência gravíssima — no caso, esmigalhar vidas humanas, como vemos na aterradora descrição dos prisioneiros que vivem na cadeia construída por Fanfarrão Minésio apenas por seu bel-prazer:

Tu sabes, Doroteu, que as Leis do Reino  
Só mandam, que se açoitem com a sola [chicote],  
Aqueles agressores, que estiverem  
Nos crimes quase iguais aos réus de morte:  
Tu também não ignores, que os açoites  
Só se dão por desprezo nas espáduas;  
Que açoitar, Doroteu, em outra parte,  
Só pertence aos Senhores, quando punem  
Os caseiros delitos dos escravos.  
Pois todo este Direito se prefere:  
No Pelourinho a escada já se assenta,  
Já se ligam os Réus os pés, e os braços;

Já se descem calções, e se levantam  
Das imundas camisas rotas fraldas;  
Já pegam dous verdugos nos zorragues [açoite];  
Já descarregam golpes desumanos;  
Já soam os gemidos, e respigam  
Miúdas gotas de pisado sangue.  
Uns gritam que são livres; outros clamam,  
Que as sábias Leis do Rei os julgam brancos:  
Este diz, que não tem algum direito,  
Que tal vigor mereça; aquele pede  
Do injusto acusador ao Céu vingança.  
Não afrouxam os braços dos verdugos:  
Mas antes com tais queixas se duplica  
A raiva dos tiranos; qual o fogo,  
Que aos assopros dos ventos ergue a chama.  
Às vezes, Doroteu, se perde a conta  
Dos cem açoites, que no meio estava:  
Mas outra nova conta se começa.  
Os pobres miseráveis já nem gritam.  
Cansados de gritar, apenas soltam  
Alguns fracos suspiros, que enternecem.  
Que é isso, Doroteu? Tu já retiras  
Os olhos do papel? Tu já desmaias?  
Já sentes as moções, que alheios males  
Costumam infundir nas almas ternas?  
Pois és, prezado Amigo, muito fraco;  
Aprende a ter o valor do nosso Chefe,  
Que à janela se pôs, e a tudo assiste,

Sem voltar o semblante para ailhargá;  
E pode ser, Amigo, que não tenha  
Esforço para ver correr o sangue,  
Que em defesa do Trono se derrama.<sup>25</sup>

Temos aqui, junto dos versos de Gregório de Matos e os sermões do Padre Vieira, o fundamento de uma *imaginação moral* que raramente veríamos depois na literatura brasileira. A *derrama* do pagamento em ouro é também a *derrama* do sangue que aflige quem está sob o jugo do perigoso Fanfarrão. O perigo não está só na destruição de uma hierarquia aristocrática — e sim na destruição de vidas humanas, que sofrem na carne e sentem os ossos sendo esmigalhados. E engana-se quem pensa que Critilo acreditava que estava fora da culpa e da responsabilidade desta situação absurda e extrema. Em uma sequência de versos reveladora, registrada na décima carta, ele aponta o dedo para si mesmo, denunciando seus contemporâneos por manter um estado de coisas que dependia tão somente da escravidão de outros seres humanos — e que isso era motivo suficiente para perceber que talvez o governador Meneses fosse uma espécie de “carrasco divino”, a punição justa por ter colaborado com o próprio mal que denuncia:

Perguntarás agora, que torpezas  
Comete a nossa Chile, que mereça  
Tão estranho flagelo? não há homem,  
Que viva isento de delitos graves;  
E aonde se amontoam os viventes,  
Em cidades, ou vilas, aí crescem  
Os crimes e as desordens aos milhares.  
Talvez, prezado Amigo, que nós hoje

Sintamos os castigos dos insultos,  
Que nossos Pais fizeram. Estes campos  
Estão cobertos de insepultos ossos,  
De inumeráveis homens, que mataram.  
Aqui os Europeus se divertiam  
Em andarem à caça dos Gentios,  
Como à caça das feras, pelos matos.  
Havia tal, que dava aos seus cachorros  
Por diário sustento humana carne;  
Querendo desculpara tão grave culpa  
Com dizer, que os Gentios, bem que tinham  
A nossa similhaça enquanto aos corpos,  
Não eram como nós enquanto às almas.  
Que muito pois que Deus levante o braço,  
E puna os descendentes de uns tiranos,  
Que sem razão alguma, e por capricho  
Espalharam na terra tanto sangue!<sup>26</sup>

Nas *Cartas chilenas*, há um pressentimento de que, em breve, não só todos nós estaremos presos, como já estamos dentro desta mesma prisão desde a fundação do Brasil. A experiência de estar numa masmorra constante é expandida para o terreno dos sentimentos amorosos no arco dramático de *Marília de Dirceu*, o conjunto memorável de poemas líricos que deu a glória literária tão sonhada por Tomás Antônio Gonzaga. Divididas em três partes, publicadas anonimamente entre os anos de 1792 e 1812, portanto anos após o levante mineiro, as liras são sobretudo o registro de uma alma atormentada por ter de lidar com o desterro e pela possibilidade de ter a vida abreviada. O encontro do poeta árcade com sua musa adolescente é

apenas o mote para falar do tema a respeito do qual toda grande poesia medita, tema que, no século XX, Cecília Meireles faria sua principal obsessão — a luta contra a passagem do tempo e a impermanência das coisas terrenas. Mas aqui ele é levado com uma pureza de linguagem e uma elevação emocional que não seria exagero levantar a hipótese de que, nesses poemas, em especial a segunda parte — escrita certamente quando Gonzaga já sofria os efeitos de sua condenação pela Inconfidência, à espera de um exílio que desconhecia se seria definitivo ou não —, o poeta atinge a mesma intensidade da lírica camoniana ou do Dante da *Vita nuova*.

A comparação não é gratuita. Muito mais que imitar ou emular os cânones greco-romanos num arcadismo idiossincrático, em que vários estudiosos criticam a falta de uma “sensibilidade tupiniquim”, Gonzaga está dialogando com esses dois grandes mestres da inquietação amorosa. Assim como Camões ou Dante, o poeta Dirceu percebe, com agudeza psicológica, que o amor e o desejo o tornaram prisioneiros de uma situação para a qual não consegue mais encontrar explicação. Mas se, no caso dos seus mestres, estes interiorizavam a sensação de ser um “cativo” da amada, fazendo uma exploração minuciosa da própria educação sentimental que, no fim, poderia se estender a todo o gênero humano, no caso de Gonzaga a metáfora do cativo não é apenas o símbolo de um amor que pode dar errado a qualquer momento, mas também de uma situação histórica que tende a terminar em tragédia.

Entre estas duas histórias, há o desenvolvimento da personalidade do poeta. Este pouco a pouco deixa de ser Dirceu, o poeta árcade, e vem a se tornar Tomás Antônio Gonzaga, o desterrado inconfidente que agora abandona Marília e se casa com Juliana de Sousa Mascarenhas, uma jovem que em nada o fazia lembrar da agora esquecida Maria Doroteia. Paralelamente a essa transformação pessoal, percebemos também a triste

aceitação da realidade e das limitações da própria poesia. Não adianta mais escrever versos para um mundo que jamais existiu; o que importa é saber que tudo o que foi vivido cabe em um coração que, de fato, supera tudo o que o mundo lhe deu como desgraça. É daí que surge aquele tom de sinceridade que comove os leitores até os nossos dias, um impacto emocional que se equilibra entre o controle da linguagem e a clareza de sentimentos que jamais seriam articulados de outra maneira, senão naquela situação histórica particular.

Antonio Candido observa muito bem que as líras de Gonzaga são o espelho de “uma personalidade que se revela, mas ao mesmo tempo se constrói no plano literário” — traçando assim “a linha média da sua vida moral, num traçado seguro, equidistante do inexprimível e das exigências da clareza”.<sup>27</sup> O encontro com Marília não é só o encontro com o amor, mas é sobretudo o encontro com a dor própria da condição humana, uma dor que o fará crescer como homem, ao mesmo tempo que o fará ter plena consciência de que, seja no cativeiro do desterro, seja na liberdade dos prados bucólicos, o exílio dentro da impermanência é a única solução que nos resta:

Já, já me vai, Marília, branquejando  
Louro cabelo, que circula a testa;  
Este mesmo, que alveja, vai caindo  
E pouco já me resta.

As faces vão perdendo as vivas cores,  
E vão-se sobre os ossos enrugando,  
Vai fugindo a viveza dos meus olhos;  
Tudo se vai mudando.

Se quero levantar-me, as costas vergam;  
As forças dos meus membros já se gastam,  
Vou a dar pela casa uns curtos passos,  
Pesam-me os pés, e arrastam.

Se algum dia me vires desta sorte,  
Vê que assim me não pôs a mão dos anos:  
Os trabalhos, Marília, os sentimentos,  
Fazem os mesmos danos.

Mal te vir, me dará em poucos dias  
A minha mocidade o doce gosto;  
Verás burnir-me a pele, o corpo encher-se,  
Voltar a cor ao rosto.

No calmoso Verão as plantas secam;  
Na Primavera, que os mortais encanta,  
Apenas cai do Céu o fresco orvalho,  
Verdeja logo a planta.

A doença deforma a quem padece;  
Mas logo que a doença faz o seu termo,  
Torna, Marília, a ser quem era dantes.  
O definhado enfermo.

Supõe-me qual doente, ou qual a planta,  
No meio da desgraça, que me altera;  
Eu também te suponho qual saúde,



Ou qual a Primavera.

Se dão esses teus meigos, vivos olhos  
Aos mesmos Astros luz, e vida às flores,  
Que efeitos não farão, em quem por eles  
Sempre morreu de amores?

(Lira IV, 2a parte)<sup>28</sup>

Mas Marília nada pode fazer contra a marcha do tempo; ela será apenas um pálido ideal que pouco dá força a quem começa a acreditar que passará o resto de sua vida numa masmorra. Por outro lado, a musa também é o anseio de uma esperança que ainda não morreu no peito:

Nesta sombria masmorra,  
Aonde, Marília, vivo,  
Encosto na mão o rosto,  
Fico às vezes pensativo.  
Ah! que imagens tão funestas  
Me finge o pesar ativo.

Parece que vejo a honra,  
Marília, toda enlutada;  
A face de um pai toda rugosa,  
Num mar de pranto banhada;  
Os amigos macilentos,  
E a família consternada.

[...]

Vem-me então ao pensamento  
A tua testa nevada,  
Os teus meigos, vivos olhos,  
A tua face rosada,  
Os teus dentes cristalinos,  
A tua boca engraçada.  
Qual, Marília, a estrela d'alva,  
Que a negra noite afugenta;  
Qual o Sol, que a névoa espalha  
Apenas a terra aqueça;  
Ou qual íris, que o Céu limpa,  
Quando se vê na tormenta:

Assim, Marília, desterro  
Triste ilusão, e demência;  
Faz de novo o seu ofício  
A razão e a prudência;  
E firmo esperanças doces  
Sobre a cândida inocência.

(Lira XXXII, 2a parte)<sup>29</sup>

Na medida em que o poeta desce nas profundezas da sua desgraça e começa a tatear lentamente as trevas que ocupam a prisão onde o “tirano Amor” o colocou, ele também descobre outras qualidades insuspeitas, como a possibilidade (ainda que remota) de que nem tudo nesta vida seja definitivo

— em especial, as agruras que sofremos devido às nossas escolhas emocionais, pessoais e políticas. Ao mesmo tempo, reconhece que a honra e o dever naufragaram na hierarquia das emoções. O que lhe sobrou foi algo que jamais suspeitou que encontraria num lugar tão árido como a prisão: a *liberdade interior*, aquele pequeno espaço de resistência em que as virtudes vencem a muito custo o combate com os vícios e faz o artista, este ser tão apaixonado pela poeira da glória, pela inconstância de si mesmo e pela certeza de suas opiniões, descobrir que há um outro tipo de ordem que sustenta o mundo, independente de qualquer masmorra onde possa estar, uma ordem que, por enquanto, parece ser a mais difícil de ser encontrada, simplesmente porque passamos a acreditar que ela seria relativa ao nosso próprio tempo e às nossas próprias crenças.

## O sentido da nossa História

Ocorre que a única coisa que não é relativa na História é a procura por uma ordem, seja ela transcendente, imanente ou meramente humana. Não seria diferente com o Brasil. O relativismo historista defendido por Sérgio Buarque de Holanda culmina na aflição que, por exemplo, o historiador tem de querer prever fatos futuros e também numa isenção moral que pode chegar a uma imparcialidade estéril. Num ensaio brilhante sobre Leopold Von Ranke, provavelmente um de seus escritos mais perfeitos, Sérgio faz a hábil distinção entre o método *historista* e o método *historicista*, este defendido por Karl Popper e Arnold Toynbee, distinguindo os dois pelo fato de que o primeiro não via um sentido total na História, enquanto o segundo procurava desesperadamente algum sentido. Isto se traduz numa limitação do historiador, mas ela — seja na escolha do objeto a ser estudado, seja no

modo como este objeto é estudado — pede um equilíbrio do historiador, sempre confiante de que algum futuro existe no passado que é revisto:

A limitação de Ranke, neste particular, não está em que para ele o tempo histórico pode comportar um ontem, quando muito um hoje, cujo conhecimento nos é acessível através de pesquisas ou de experiências, mas sem abranger o amanhã, de contornos ainda esquivos. Estaria antes em sua insensibilidade para o que possa haver de virtualidade, de promessa, de agouro no hoje, para a parte do futuro contida no presente, e naturalmente para aquele presente “grávido de futuro”, da proposição bem conhecida de seu compatriota Leibniz.<sup>30</sup>

Este trecho mostra que, em 1979, três anos antes de sua morte, Sérgio Buarque havia detectado o beco sem saída em que se encontrava todo o seu trabalho — mas não fez questão nenhuma de resolver o emaranhado. Por quê? A causa estaria talvez na sua posição de “exorcista”, segundo suas próprias palavras, na introdução de *Visão do paraíso*. Ao falar sobre como a História e os historiadores tentavam captar algo que acontecia somente na consciência das pessoas — como era o caso das variações em torno do mito do Éden sobre o qual o livro discorre —, Sérgio nega que a procura se deva a uma espécie de recuperação do paraíso perdido:

Estou longe de crer que as tentativas de captar, instalando-a no campo da história das mentalidades, tomada a palavra no sentido mais amplo (e não apenas no sentido de histórias das ideias conscientemente adotadas), uma *representação ideal*, “espontânea” ou refletida, que de

tão sedutora pareceu nos primeiros exploradores deste continente, devem equivaler à ambição de recuperar um paraíso perdido.<sup>31</sup>

Para que o leitor entenda o fio desta complicada meada, peço que frise bem a expressão *representação ideal*. Para Sérgio Buarque, o mito do Éden não faz parte de uma realidade concreta e acreditar nele seria uma espécie de “contágio” que terminaria numa queda para o impreciso e o irracional, “como se dessa forma nos fosse ainda possível fazer milagres”. Assim, a função do historiador não é a de um taumaturgo, mas a de um exorcista:

Não sem pedantismo, mas com um bom grão de verdade, diria efetivamente que uma das missões do historiador, desde que se interesse pelas coisas do seu tempo — mas em caso contrário ainda se pode chamar de historiador? — consiste em procurar afugentar do presente os demônios da história.<sup>32</sup>

A intercalação acima — *mas em caso contrário ainda se pode chamar de historiador?* — quando este não está preocupado com as coisas do tempo presente mostra a tensão que perturba o espírito ao ficar entre as forças do passado e as da atualidade. Um historiador não pode ter este nome se deixar de se preocupar com o ontem, estando já grávido do hoje. E qual é o sentido disso tudo? Afinal — e talvez esta seja a verdadeira pergunta, escondida na da identidade nacional e na da ordem e desordem — qual é o sentido da História, se é que ela possui um?

Para alguém que acredita que um mito seja uma *representação ideal*, será difícil acreditar que a História tenha um único sentido, mas sim vários, válidos por si mesmos. Eis aí o nó górdio do historicismo: cada período histórico tem seu sentido e seu fim e, sendo ambos específicos, suas

valorações morais somente serão válidas de acordo com a duração do período. Isto provoca duas reações: a desesperada, que é a de Toynbee (“Essa missão de dar sentido à História é das mais clamorosas necessidades de nosso tempo. Creia no que lhe digo!”), escreveu o britânico numa carta a um colega de ofício),<sup>33</sup> ou a desinteressada, como parecia ser o caso de Ranke, segundo seus críticos. (Todavia, não é o que afirma Peter Gay, em seu ensaio sobre o historiador alemão, publicado no livro *O estilo na História*, quando escreve que, para Ranke, “a religião constituía mais do que uma motivação para o historiador: era ainda uma chave para a História”.)<sup>34</sup> Ranke simplesmente não se interessava em dar qualquer sentido à História; seu interesse era analisar os fatos em seus particulares, ver as conexões e sintetizá-las conforme a organização delas, sempre com o rigor científico do historiador. Como o próprio Ranke escreveu no prefácio de sua “História Mundial”, também citado por Sérgio Buarque: “Pretender dar-lhe [à História] um sentido e um fim determinado é ignorar as ilimitadas projeções da história universal.”<sup>35</sup>

Contudo, esta posição de humildade dá a impressão de que o historiador é um mero cronista dos fatos, uma posição que Ranke e Sérgio Buarque de Holanda negavam com veemência. A sua salvação está nada mais nada menos que no estilo, mas este, para dar certo na narração dos fatos, deve tratá-los não como experiências concretas, mas como *representações ideais* — em outras palavras, como *tipos ideais*. Aqui, nem mesmo Sérgio Buarque escapou armadilha. Prova disso é seu famoso conceito de homem cordial, ao lado do de *semeador* e do de *caudilho*. Se o tipo ideal pode ser um bom instrumento de análise psicológica, numa suposta negação de leis mecanicistas e de relações materiais de causa e efeito, como supunha o maior divulgador deste método, Max Weber, também será um excelente disfarce não para uma limitação intelectual (o que nunca foi o caso de Sérgio

Buarque), mas para uma limitação da compreensão da natureza humana quando o que está em jogo é a frágil estrutura da ordem social ou individual. Ou seja, ao querer dissecar um comportamento humano por meio de tipos ideais, o que permite certa flexibilização como desculpa, perde-se sem dúvida o mistério da abertura ou do fechamento da alma ao confrontar o mistério da “novidade do mundo”.

Claro que esta atitude pressupunha uma volta da História com a filosofia — algo que Ranke já havia separado de vez com sua nova ciência e com a ajuda do estilo literário que então estabilizava essas tensões. Mas, antes de lidar com esse tópico, temos de analisar o problema dos *tipos ideais*.

## **A inconfidência dos ressentidos**

A principal crítica que se faz em relação à Inconfidência Mineira é que ela não foi realizada por homens que hoje seriam considerados exemplos plenos e acabados de uma vida ideal. O problema é que ninguém sabe mais o que significa ser este tal de “ideal” — e, num evento complexo como o levante em Vila Rica, reduzir as intenções de seus protagonistas a um adjetivo que mostraria a busca por uma perfeição moral é desconsiderar o fato de que a característica principal do ser humano é justamente sua igual capacidade de realizar o mal para os outros como para si mesmo.

De acordo com João Pinto Furtado, em *O manto de Penélope*, muitos historiadores se saboreiam em “inconfidências sobre os inconfidentes”, talvez para reelaborar uma nova história que surge na lacuna entre o que mostram os documentos e o que a realidade se apresentava de fato.<sup>36</sup> Ela seria resultado daquela luta constante que ocorre entre os estudiosos quando estes tentam, a qualquer custo, dissipar as brumas das “tentativas de

mitologia”. Mas isto também tem um preço: o descarte completo de uma nobreza que, pouco a pouco, abandona a própria alma brasileira.

Tomemos como exemplo os nossos velhos conhecidos Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. O primeiro, além de ter vivido com uma escrava que lhe deu cinco filhos, era um sujeito mais preocupado com as aparências e as condecorações outorgadas pelo reino, reconhecido por todos como notório “usurário”, vivendo à custa dos juros que, para a época, podiam ser considerados elevados; a ambição de sua obra poética era mais uma forma de galgar benesses entre seus pares — daí a insistência na criação de uma escola literária como o arcadismo, em que a autonomia intelectual era mais um disfarce para o surgimento de um “círculo de sábios” que desejava alterar a realidade política da Colônia; e, por último, o dilaceramento existencial, dos quais os sonetos eram apenas um pálido reflexo, chegou ao ápice de sua intensidade quando, logo após ter sido preso no momento em que o levante foi descoberto, Cláudio Manuel delatou num interrogatório minucioso todo o plano e os participantes (inclusive o amigo Gonzaga); depois se arrependeria, cometendo suicídio com o nó de um cordão retirado da própria roupa e amarrado na viga do quarto estreito onde ficou preso.<sup>37</sup>

E Tomás Antônio Gonzaga, o louro Dirceu das liras de Marília? Ele era gordinho, de cabelos pretos, mesmo com a pouca remuneração que o cargo de ouvidor de Vila Rica lhe dava, era vaidoso ao extremo e tinha ambições de poder, vestindo-se de roupas com que o seu honorário não podia arcar, além de ser considerado por muitos oportunista e corrupto, sempre dando pareceres a quem lhe interessaria no futuro; ou então dando conselhos ao Visconde de Barbacena sobre como a derrama deveria acontecer ou não — justamente para depois incentivar seus companheiros inconfidentes a iniciarem a revolta contra o governador. Além disso, Gonzaga, hoje sem



dúvida considerado o “ideólogo maior” do levante, não suportava o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, a quem considerava um sujeito perigoso e desequilibrado.

A razão da antipatia não era só de temperamento, mas também de ideias. Tiradentes era alguém que ainda acreditava em uma relação saudável entre a Colônia e a Metrópole, típica de quem tinha a visão de mundo do Antigo Regime, em que, igual a Gregório de Matos, havia uma correspondência entre um membro do governo e sua representação num corpo político maior, sempre respeitando a hierarquia de valores, como se o Estado fosse um corpo místico similar ao da Igreja. Já Gonzaga era um ardoroso defensor do reformismo pombalino, ao ponto de dedicar seu *Tratado do Direito Natural* (1773), famoso livro sobre jurisprudência, ao primeiro ministro de D. José I. Se o alferes queria fazer, como afirmou em seus interrogatórios, não uma “revolta, mas sim restaurar” o que antes fora perdido entre o rei e seus súditos, o ouvidor pensava em termos mais práticos: para ele, a *derrama* era o momento ideal para repensar os fundamentos políticos de uma nação que ainda era incipiente e para renovar a hierarquia de valores que dava as primeiras amostras de desaparecer.<sup>38</sup>

E, ainda assim, surgiam outros inconfidentes cada vez mais interessantes no aspecto psicológico. Havia Alvarenga Peixoto, fazendeiro e minerador da Comarca do Rio das Mortes, obcecado pela esposa, Bárbara Heliodora, que se achava detentora de título aristocrático, chegando ao ponto de acreditar que, caso o levante tivesse sucesso, ambos seriam reis do Brasil; ele também era um poeta sensível e, como observa João Pinto Furtado, “possuidor de vários escravos, [o que] não deixaria de inspirar grande indignação a alguns dos homens dos quais negociava porque sistematicamente tergiversava quanto ao pagamento de suas dívidas”. Havia também o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, comandante do regimento de dragões

das Minas e suposto líder militar da rebelião; aos olhos de seus contemporâneos, complementa Furtado, era “um homem vacilante e absolutamente despreparado para a condução de uma guerra que, segundo se acreditava, poderia se seguir à deflagração do levante e em relação à qual ele deveria ser o condutor de maior envergadura”, além de só ter “em mente a própria projeção pessoal e a expectativa de alcançar *status* ainda maior na possível nova ordem”.<sup>39</sup>

Existem também outros detalhes saborosos, relacionados ao plano da moralidade sexual. Tiradentes, por exemplo, adorava ir às tabernas e casas de prostitutas, “prometendo prêmios na nascente república” — ao mesmo tempo que, segundo a observação pertinente de Pinto Furtado, era nesses espaços “onde, afinal, se dava boa parte do processo de socialização das Minas e se esboçavam, também, os contornos iniciais de um espaço público do levante, bem como dos demais temas políticos do momento”. O padre José da Silva e Oliveira Rolim, provavelmente o criador, junto com Alvarenga Peixoto, do lema *Libertas quae sera tamen* (“Liberdade ainda que tardia”, um verso retirado da primeira égloga de Virgílio, depois o mote da bandeira do Estado de Minas Gerais), tinha uma “vida dissoluta para um padre: já havia constituído extensa família por ocasião do degredo e, após sua volta, apressou-se em retomar as relações anteriores”. E também ficou famoso o fato de que, em outubro de 1788, estando vários inconfidentes presentes ao batizado do filho de Alvarenga Peixoto na casa do padre Toledo, “cada um teria saído, após a cerimônia, ‘com uma mulher pelo braço pela rua afora’”.<sup>40</sup>

Estas aparentes contradições são, na verdade, consequências de uma expectativa alimentada pelos próprios historiadores que ferem a objetividade científica de seus respectivos estudos. O fato é que se não se pode exigir de pessoas que viviam no século XVIII uma moralidade que é

válida apenas para quem vive nos séculos XIX, XX e até mesmo no XXI, por mais desencantados que possamos parecer. Isto é um erro — e há um nome claro para isso: *anacronismo histórico*. O que não se pode esquecer ao analisar a Inconfidência Mineira é que se trata de um evento histórico cujos personagens eram homens complexos que, independentemente de suas virtudes e de seus vícios pessoais, se reuniram em função de um objetivo nobre e restaurador: a luta pela liberdade num ambiente onde tudo se desenvolvia para (e pela) a tirania. E não foi a luta por uma liberdade qualquer. Para ser mais exato, a conspiração literária que se transformou conspiração política tinha como meta, mesmo que isso fosse algo incipiente entre seus integrantes, a preservação de uma *imaginação moral* que mantivesse a liberdade não como um ideal abstrato, mas como um problema da ordem da alma, um problema que só seria sedimentado numa instituição política, seja a república seja a monarquia, se ela fosse vigiada constantemente na arena interior dos seus cidadãos.

O problema de uma ação como esta é que, entre o poder e o espírito, o primeiro sempre leva a vantagem — e o estudo da História, bem como a compreensão da alma nacional são as primeiras a perderem o sentido da sua nobreza. O exemplo mais cristalino disso é o que fizeram com a figura simbólica de Tiradentes, especialmente durante a Primeira República. Em *A formação das almas*, José Murilo de Carvalho explica em detalhes como se deu esse processo de transformação, essencial a um país que necessitava de um herói que fosse também um *líder articulador*, um símbolo no qual todas as tensões díspares se amalgamavam em uma pessoa que, para ter êxito, tinha de ser esquartejado na memória para depois ser reunido em algo que se distanciava cada vez mais do que foi na realidade factual da História.<sup>41</sup>

Tiradentes servia perfeitamente a essa função. Ninguém sabia quem ele tinha sido e qual foi o seu real papel na Inconfidência. Seu uso na Primeira

República se devia, antes de tudo, por uma questão prática — não se conseguia alçar ao mesmo pedestal, por exemplo, os patriarcas que haviam libertado a nação do jugo do imperador, como Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant ou até mesmo Floriano Peixoto. Portanto, o fantasma do alferes, repleto de uma aura de sacrifício e violência coletiva, poderia substituí-los como o herói que incentivaria a população a compreender os desafios decorrentes da luta pela liberdade. Agora não estamos mais no território da política ou do estudo científico da história; estamos com certeza, como bem explica Murilo de Carvalho, no domínio do mito que é o

imaginário que se manifesta na tradição escrita e oral, na produção artística, nos rituais. A formação do mito pode dar-se contra a evidência documental; o imaginário pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprios e que não se enquadram necessariamente na retórica da narrativa histórica.<sup>42</sup>

Eis o resultado do que ocorre quando a História finalmente se transforma em literatura e vice-versa. Havia alguns competidores para a figura simbólica que Tiradentes ocuparia, como Frei Caneca (que também morrera como mártir nas revoltas de Pernambuco em 1823-1825, mas desta vez fuzilado, pois nenhum carrasco quis enforcá-lo) e o imperador D. Pedro I, neto de D. Maria I, a rainha louca que condenara o alferes à forca e ao esquartejamento público; mas os republicanos nunca ficaram confortáveis com o fato de que o promulgador da independência fizesse parte da monarquia que queriam expulsar. Joaquim José da Silva Xavier era mais próximo do povo e, mesmo com o incômodo de que, nos últimos momentos de vida, ele agira com certo misticismo cristão que deixava espantados os

positivistas, estes preferiam o sentido de dever cumprido do inconfidente a ter de defender como líder o pai do imperador expulso ou um religioso confessional. Além disso, ele tinha sido vítima da violência institucionalizada dos restos do Antigo Regime, ao contrário de Frei Caneca que, mesmo sendo um frade, envolveu-se em duas lutas que tiveram sangue e ossos esmagados; para José Murilo de Carvalho, “talvez esteja aí um dos principais segredos do êxito de Tiradentes”:

O fato de não ter a conjuração passado à ação concreta poupou-lhe ter derramado sangue, ter exercido violência contra outras pessoas, ter criado inimigos. A violência revolucionária permaneceu potencial. Tiradentes era “o mártir ideal e imaculado na brancura de sua túnica de condenado”. A violência real pertenceu aos carrascos. Ele foi a vítima de um sonho, de um ideal, dos “loucos desejos de uma sonhada liberdade”[...]. Foi vítima não só do governo português e de seus representantes, mas até mesmo de seus amigos. Vítima da traição de Joaquim Silvério [dos Reis], amigo pessoal, o novo Judas. E vítima também dos outros companheiros da conspiração que, como novos Pedros, se acovardaram, procuraram lançar sobre ele toda a culpa. Culpa que ele assumiu de boa vontade. Congratulou-se com os companheiros quando foi comunicada a suspensão da sentença de morte, satisfeito por ir sozinho ao cadafalso. Explicitamente, como Cristo, a quem quis imitar na nudez e no perdão ao carrasco, incorporou as culpas, as dores e os sonhos dos companheiros e dos compatriotas. Operava pelo sacrifício, no domínio místico, a salvação que não pudera operar no domínio cívico.<sup>43</sup>

Com essa reviravolta, digna dos melhores folhetins do final do século XIX, um morto transformava-se no *líder articulador* que enfim encarnava uma *vida rumo à perfeição* com a qual todos poderiam identificar-se, que “operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república”.<sup>44</sup> Graças ao “pobre e perigoso” alferes, desprezado por Tomás Antônio Gonzaga enquanto estava vivo, a integridade do país estava salva.

Se há uma coisa de que os historiadores têm ciúme é justamente dos momentos em que o poder resolve dominar o território da História — e impor estas mudanças de eixo. O contra-ataque é imediato — e muitas vezes nem sequer é necessário ter intenções nacionalistas ou antinacionalistas. Basta querer provar, acima de tudo, que o mundo é governado pelo *fetichismo do conceito*, para usarmos a expressão brilhante do sociólogo Luís de Gusmão no livro de mesmo título.<sup>45</sup> No caso da Inconfidência Mineira e da figura de Tiradentes, tome-se como exemplo o estudo considerado clássico sobre o tema, de autoria do brasileiro Kenneth Maxwell, *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808* (1973). Apesar do aparente rigor na pesquisa documental e até mesmo no modo de relacionar os fatos de forma que transmita ao leitor a impressão de que o levante era parte de um painel histórico maior, Maxwell consegue a proeza de destruir o seu trabalho quando passa para os julgamentos de valor, sempre misturados com uma visão de mundo que não podemos sequer chamar de “marxista”, porque ele decide analisar o evento pela perspectiva mais mesquinha possível.

Para o historiador americano, a Inconfidência foi um movimento protorrevolucionário, composto por membros da “plutocracia de Minas”, “negociantes-capitalistas portugueses”, “homens de fortuna e influência” e, como se não bastasse a sucessão de classificações extraídas de algum manual

de diretório acadêmico, “magnatas mineiros da coroa”, obcecados pela busca do poder pelo poder e nada mais.<sup>46</sup> Em outras palavras: Kenneth Maxwell transformou um fato histórico extremamente complexo no aspecto moral e político e o achatou dentro do reducionismo materialista, deturpando as nuances da *imaginação moral* provocadas pela Inconfidência na formação da alma brasileira. E ele não é o único que comete este erro. Entre sua ilustre companhia, encontra-se ninguém menos que Sérgio Buarque de Holanda. No mesmo artigo em que analisa as *Cartas chilenas*, após uma brilhante explicação dos motivos reais que levaram Tomás Antônio Gonzaga a enfrentar em versos os desmandos do governador Luís da Cunha Meneses, o renomado *scholar* se sai com esse parágrafo digno de um agitador de palanque:

[...] Sente-se que era o desprestígio dos homens de sua categoria [o de acreditar que fazia parte de um “círculo de sábios”] o que mais irritava o poeta. Orgulhoso de seu sangue limpo e de sua casta, ele via com maus olhos a jactância de mulatos e filhos de vendeiros galgando as posições e ganhando consideração. A revolta desse inconfidente era, no fundo, um ressentimento de aristocracia.<sup>47</sup>

Se há alguém que possui esse “ressentimento” é o historiador que é incapaz de compreender que, nos desvios e nas reviravoltas da História, retirar a nobreza no estudo do passado é também extirpar a dignidade do presente e do futuro. O cientista deixa de fazer o trabalho, de examinar os motivos e as causas de um evento, e passa a ser um moralista de botequim, sempre em busca de uma justificativa disfarçada de “ética” para que “o som e a fúria” da alma humana façam algum sentido em seu *fetichismo do conceito*. Eis aqui mais uma das inúmeras ramificações do esteticismo em nosso

comportamento: recusamos a força do símbolo, moldado pelas nuances da *imaginação moral*, em função de uma vida que seja exemplo de *perfeição moralista*. Mas isso jamais acontecerá porque somos imperfeitos, imorais, mesquinhos e incapazes de perceber onde está o Bem porque o Belo tomou a sua aparência com eficácia. De qualquer modo, quando conseguimos ter a noção exata de um motivo nobre, mesmo que ele surja num terreno movediço de interesses práticos, teremos a certeza de que a liberdade ocorrerá, ainda que seja tardia. O problema é não se deixar enfeitiçar pelos disfarces e pelas armadilhas que a beleza nos prepara — ainda mais se ela vier com o manto da doçura e, em especial, da cordialidade.

## **Um erro nada cordial**

O conceito de *homem cordial* ficou marcado como a principal característica psicológica do brasileiro. Vivendo nas lacunas entre família e Estado, sociedade e política, mundo arcaico e mundo moderno, o brasileiro não consegue suprir esta falta de uma “passagem”, com uma transposição adequada, ou melhor, guiada. Ele prefere viver entre as frestas, como alguém que subverte as falhas e vive delas. Um dos grandes conflitos dos tempos modernos, segundo Sérgio Buarque de Holanda, é entre Antígona e Creonte, os dois personagens da tragédia de Sófocles. Aqui, ele poderia sair com brilho dos tipos ideais, mas não ultrapassa o risco, preferindo vislumbrar os personagens como meras imaginações.

Na verdade, são símbolos de experiência de uma ordem interior que vivencia profundamente a situação de desordem espiritual, contraoposta por uma lei que quer ser igual à lei divina: a lei da Cidade. É sempre bom lembrar que ainda não estamos falando de Estado, ou de Estado Moderno, e



sim da Cidade-Estado, a *polis* grega. Como bem nos explica Leo Strauss em *A cidade e o homem*:

A cidade é uma sociedade que abriga vários tipos de sociedades pequenas e subordinadas; entre elas, a família ou o núcleo familiar são os mais importantes. Ela é também a sociedade mais elevada e mais harmônica porque pretende o bem mais elevado e harmônico que qualquer sociedade deseja. Este bem elevado é a felicidade. O bem mais elevado da cidade é o mesmo do bem mais elevado do indivíduo. O núcleo da felicidade é a prática da virtude e, primeiramente, da virtude moral. Como a vida contemplativa prova ser a melhor escolha para o indivíduo, segue-se que a mesma analogia deve servir para a cidade. Seja como for, o principal propósito da cidade é a vida nobre e, portanto, a principal preocupação da cidade deve ser a virtude de seus membros através de uma educação liberal.<sup>48</sup>

Assim, Sérgio Buarque comete um ligeiro equívoco de conceituação filosófica, para não dizer de anacronismo histórico, ao comparar o conflito de Antígona e Creonte com a distância que há entre o Estado e a família, como se o primeiro em questão já fosse o aparelho burocrático e impessoal que conheceríamos no final do século XIX e até a metade do XX. A *polis* como os gregos a conheciam é o símbolo de uma vida civilizada em que, ainda de acordo com Strauss, “a sociedade se torna superior ao Estado pois é o resultado da preocupação de cada indivíduo com seu fim, enquanto o Estado está preocupado apenas com os meios”.<sup>49</sup> Já o autor de *Raízes* afirma o seguinte:

O Estado não é uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. [...] Ninguém exprimiu com mais intensidade a oposição e mesmo a incompatibilidade entre os dois princípios do que Sófocles. Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da Cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família. Antígona, sepultando Polinice contra as ordenações do Estado, atrai sobre si a cólera do irmão, que não age em nome de sua vontade pessoal, mas da suposta vontade geral dos cidadãos, da pátria: “E todo aquele que acima da Pátria/ Coloca seu amigo, eu o terei por nulo.” [...] Em todas as culturas, o processo pelo qual a lei geral suplanta a lei particular faz-se acompanhar de crises mais ou menos graves e prolongadas, que podem afetar profundamente a estrutura da sociedade.<sup>50</sup>

Notem que ele não comenta nada sobre o que pode afetar profundamente a estrutura do indivíduo. O que temos na tragédia de Antígona — aliás, tema comum em todas as tragédias gregas — é a ordem da alma individual lutando em oposição à ordem da *polis*, que vai de encontro a uma lei maior que a da sociedade — a da ordem divina. Em Sófocles, a alma está prestes a abrir-se para o transcendente, faltando muito pouco para a síntese espetacular de Platão e Aristóteles. Já no Brasil dos anos anteriores e posteriores à Revolução de 1930, a alma do brasileiro está prestes a se fechar para uma ditadura imanente, em que o *caudilho* será o *líder articulador* e representará o personalismo estatal, o individualismo em seu estado mais desprezível. Dessa forma, a comparação entre Antígona e Creonte, o

brasileiro e o Estado, faz pouco ou nenhum sentido, simplesmente porque nunca houve uma revolta do cidadão contra a ordem do Estado — talvez a única exceção tenha sido a Inconfidência Mineira —, para agir em conformidade com a ordem divina e transcendente.

O motivo é muito simples: o brasileiro nunca teve vontade de fazer tal ato de confronto, ao contrário de Antígona, que disse a quem quisesse ouvi-la ao querer enterrar seu irmão:

Procede como te aprouver; de qualquer modo hei de enterrá-lo e será belo para mim morrer cumprindo esse dever: repousarei ao lado dele, amada por quem tanto amei e santo é o meu delito, pois terei de amar aos mortos muito, muito tempo mais que aos vivos.<sup>51</sup>

Alguns séculos depois, quando Cecília Meireles explicou aos seus leitores como se deu o germe de criação do *Romanceiro da Inconfidência*, ela ecoaria essa decisão de Antígona ao afirmar que sua grande descoberta foi a de que “os mortos governam os vivos”. O que nos leva à seguinte pergunta: quando será que o brasileiro realizará um sacrifício ou uma renúncia em favor daquele de cujo lado passou a sua vida, mesmo que isso implique morte? A resposta é óbvia: provavelmente nunca.

Teremos certeza desta omissão quando depararmos com o *homem cordial*. Ele tem sua origem no conceito de *semeador*, que, por sua vez, tem sua contrapartida no conceito de *ladrilhador*, ambos tendo como raiz o aventureiro que encarava a colônia como mero lugar de passagem. Sérgio Buarque de Holanda vai desenvolvendo estas variações sempre no plano das ideias e evita qualquer interpretação mais ousada no segredo que envolve o seu livro e que o corrói como uma doença fatal. Isto nos leva a mais um

abismo na obra de Sérgio: qual é a relação entre o tipo ideal e a realidade concreta em que ele pretende provar que o primeiro existe?

O *homem cordial* foi uma expressão retirada do escritor Ribeiro Couto e não tem nada que ver com a bondade ou docilidade do brasileiro, como foi confundido anos depois, mas sim com uma cordialidade que surge do coração [*cordis*]. Assim também seriam suas reações, como a amizade, a inimizade, a convivência social e o formalismo — enfim, reações sempre ligadas às sensações e às paixões, nunca à razão que permite a abertura da alma em harmonia com a ordem transcendente. É “a grande contribuição brasileira para a civilização”, afirma Sérgio com muita ironia, que “armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo”.<sup>52</sup> Não há concentração da pessoa para o fundo insubornável do ser, pois seus atos devem ser presenciados sempre por qualquer testemunha, já que “a vida em sociedade é [...] uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência”.<sup>53</sup> É um *insight* psicológico formidável, próximo ao da poética da dissimulação de Machado de Assis, mas incompleto porque fica apenas no nível psíquico, mesmo quando esta máscara se prolonga numa “religiosidade de superfície, menos atenta ao sentido íntimo das cerimônias do que ao colorido e em sua rancorosa compreensão de toda a sua verdadeira espiritualidade”.<sup>54</sup>

Anos após a publicação de *Raízes*, houve um famoso debate que Sérgio Buarque teve com um contemporâneo seu, o escritor Cassiano Ricardo, sobre qual era o verdadeiro significado do *homem cordial*, e ali ele contrapõe claramente o colega quando este afirma que a característica principal do brasileiro não era a cordialidade, mas a bondade. Sérgio se recusa a ver qualquer traço disso, qualquer amostra de uma atitude ética diante do

mundo e perante os outros. Não são mais virtudes, são apenas ações que denotam uma preferência pela superficialidade estética. Para ele, assumir uma conduta ética tem algo de coercitivo — e este desejo de controle das paixões negaria certas qualidades emocionais do fenômeno da cordialidade que prejudicaria a forma maleável como o brasileiro lida com sua própria existência. Para Mário Vieira de Mello, esta é prova de que, por mais que o estudioso queira fazer uma análise imparcial do seu objeto, o próprio Sérgio Buarque se encontrava imerso no contexto que queria criticar:

[...] Se o senhor Buarque de Holanda, com a expressão cordialidade, eliminou deliberadamente os juízos éticos e as intenções apologéticas da sua concepção do homem brasileiro e se, por outra parte, não compreendeu que a segunda alternativa, a possibilidade de fazer intervir o elemento estético na sua interpretação do problema constituía a solução que então se impunha, a razão disso só poderemos encontrá-la no fato de estar o autor de *Raízes do Brasil* de tal modo identificado com uma maneira estetizante de compreender o mundo que lhe falta o recuo necessário para distinguir no fenômeno da cordialidade brasileira a manifestação inequívoca de uma cultura determinada pela ideia do Belo. Se a cordialidade do homem brasileiro não lhe parece indissolavelmente ligada a um tipo de cultura determinado pela ideia do Belo é porque a noção de um tal tipo de cultura não emergiu ainda ao nível do seu horizonte visual. E isto quer dizer que ele próprio é um representante deste tipo de cultura e, por conseguinte, o considera como o único tipo possível e imaginável.<sup>55</sup>

Este tipo de cultura que se preocuparia apenas com as coerções que nos dirigem a uma atitude ética seria antes um obstáculo a uma espiritualidade mais digna — não a espiritualidade cristã, mas a de uma ética capitalista, baseada nas análises de Max Weber —, do que propriamente uma observação da *via simbólica*. Talvez por uma excessiva influência alemã, de claro teor protestante, e querendo permanecer fiel às suas filiações modernistas, Sérgio Buarque de Holanda nunca tenha tido uma visão correta da vida cristã. Observem o que ele escreve sobre a questão da vocação, já estudada por Max Weber, e que terá uma consequência notável para a nossa crítica à sua utilização dos tipos ideais: “As atividades profissionais são, aqui, meros acidentes na vida dos indivíduos, ao oposto do que sucede entre outros povos, onde as próprias palavras que indicam semelhantes atividades podem adquirir acento quase religioso”<sup>56</sup> — para depois emendar numa reveladora nota de rodapé:

Essas limitações [da conclusão de Max Weber] não invalidam, entretanto, a afirmação de que os povos protestantes vieram a ser portadores de uma ética do trabalho que contrasta singularmente com a das nações predominantemente católicas [Reparem que uma dessas nações é o Brasil, como mostram os capítulos “Trabalho e Aventura” e “O Semeador e o Ladrilhador”]. Entre estas, conforme notou Weber, falta às palavras que indicam atividade profissional o timbre distintamente religioso que lhes corresponde, sem exceção, nas línguas germânicas. Assim é que nas traduções portuguesas da Bíblia se recorre ao conceito eticamente incolor de “obra” onde as versões protestantes empregam *calling* ou *Beruf*. [...] [A partir deste momento, Sérgio Buarque cita um trecho de “Religion and the rise of capitalism”, de R. H. Tawney, como para realçar o que Weber dizia.] “Não se trata

apenas de meios econômicos que possam ser abandonados, uma vez satisfeitas as exigências físicas. Trata-se de ser executado como dever moral, ainda quando tenha cessado de ser uma necessidade material.” [Agora vem um trecho escrito pelo próprio Sérgio.] O verdadeiro cristão há de confinar-se ao círculo de seus negócios e fugir a toda ociosidade, porque os que são pródigos com o tempo desdenham a própria alma. *Há de preferir a ação à contemplação, que é uma espécie de indulgência consigo mesmo* [Grifos meus]. O rico não tem maiores escusas para deixar de trabalhar do que o pobre, embora deva empregar sua riqueza em alguma ocupação útil à coletividade. A cobiça é perigosa para a alma; mais perigosa, porém, é a preguiça. O luxo, a ostentação, o prazer irrestrito não têm cabimento na conduta de um cristão. Até mesmo a devoção excessiva aos amigos e parentes há de ser evitada, por ocupar, muitas vezes, o lugar que se deve consagrar ao amor de Deus. [Segue-se a citação de um novo trecho de Tawney.] “Em suma, a vida cristã deve ser sistemática e organizada; produto de uma vontade férrea e de uma inteligência fria.”<sup>57</sup>

O que o levou a este erro tão grosseiro? Apesar de Max Weber não compreender que a vida de um católico pressupunha a aceitação do mistério, evitando racionalizá-la através do trabalho, será que Sérgio sabia que a ética cristã não é somente a ética protestante, mesmo sendo esta a que teria determinado o “espírito do capitalismo”? Contudo, amparado por Tawney, ele confunde a vida cristã (adjetivando-a de “verdadeira”, justamente no trecho de sua própria autoria, inspirado pelas análises de Weber e Tawney) com a vida protestante, quando esta foi uma reação de caráter gnóstico, como bem explica Eric Voegelin (por sinal, um luterano)

em *A nova ciência da política* — portanto uma oposição herética à sua semente, o Cristianismo católico.<sup>58</sup>

Os equívocos se multiplicam sem parar: desde quando a vida cristã é sistemática e organizada se ela é, como toda vida religiosa que se preze, a aceitação do mistério da existência? Como ele pode afirmar que o cristão prefere a ação à contemplação, se a grande novidade do Cristianismo foi justamente a união entre a vida contemplativa e a vida ativa, para que a ação na realidade concreta fosse muito mais plena e condizente com a ordem da alma — atitude, aliás, prenunciada por Aristóteles ao falar do *spoudaios*, o homem maduro que passa da contemplação à ação numa atitude dialética, de confronto consigo mesmo, para então encontrar a verdade que está além dos opostos? Além disso, como se pode querer entender a alma brasileira, ancorada em princípios católicos e jesuítas da Metrópole portuguesa, se não se tem uma noção justa da vida cristã, com todas as suas ambiguidades, mesmo que o brasileiro seja um provável desvio dela?<sup>59</sup>

Chegamos a um momento crucial na nossa investigação, o momento em que “a porca torce o rabo”. Seriam todas essas conclusões uma amostra de desonestidade intelectual de Sérgio Buarque de Holanda ou mero deslize que todos nós podemos cometer? A primeira alternativa nos leva à malícia, a segunda à ignorância. Existe uma terceira, muito mais coerente com a postura de alguém influenciado pelo historicismo alemão, por sua vez filhote do idealismo hegeliano: *cabeça-dura*. Ao analisar a realidade concreta por meio dos tipos ideais, Sérgio Buarque ficou na via de mão única, preferindo estudar a História como um processo em que a estrutura é indefinida e cujo sentido está dentro dela. Como sua visão é imanente (dentro do próprio objeto que está sendo estudado) à História, sua noção sempre será de mudança *com* unidade, não de mudança *na* unidade e unidade *na* mudança. Por isso ele não consegue ver além das *representações ideais*, ocultando o



verdadeiro problema da ordem que seus livros querem expressar, ao observar a *via simbólica* como mero artefato que o homem produz, para dar algum sentido a seu irracionalismo e também para fugir constantemente das portas da morte.

## O governo dos mortos

O tradutor húngaro Paulo Rónai, amigo pessoal de Cecília Meireles e exilado no Brasil após o término da Segunda Guerra Mundial, afirmava sem hesitar que “nenhum outro poeta esteve tão familiarizado com a morte, ninguém a encarou com tanta serenidade, ninguém dialogou tanto com ela” como a autora do *Romanceiro da Inconfidência*, “para quem ser e não ser eram duas fases da mesma existência”. Era este limiar que marcava não só a sua própria obra poética como a sua atitude diante das outras pessoas. Rónai conta que, na intimidade, D. Cecília (como a chamavam seus admiradores)

vivia num ambiente feérico e irreal que a enquadrava como uma moldura perfeita, um belo solar numa rua escondida, acima da cidade, acima do cotidiano, cercada da atmosfera mágica que lhe compunham o afeto do marido, a presença de seus livros, de seus quadros, de seu museu de bonecas folclóricas, de suas plantas. Ali vivia acima da confusão, *au-dessus de la mêlée*, expressão que se me impôs desde a primeira vez que a fui visitar.<sup>60</sup>

Ela não se preocupava com a vida literária — tinha estima apenas pela literatura. A busca pela perfeição a levava a encarar qualquer compromisso com uma seriedade impressionante, que deixava surpreso quem a

acompanhava em seus afazeres. Este parece ser o caso da palestra “De como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, proferida dois anos após a publicação do seu épico intimista quando a poetisa se encontrava novamente em Vila Rica. Além de ser uma espécie de *making of* de como ela concebeu a série de poemas sobre o levante mineiro, o texto também é uma declaração de princípios de como a literatura é talvez a única forma de recuperar a nobreza da História quando esta se encontra soterrada pelos escombros que entulham o poço do passado.

Cecília Meireles não faz apenas uma recuperação disso tudo — ela também faz uma *restauração* de certos princípios que andavam esquecidos entre nós, em especial o de que o verdadeiro historiador deve estar atento a outras vozes, as vozes que sussurram no encontro entre a procissão dos vivos e a dos mortos. Ela soube ouvir o que os fantasmas de Tiradentes, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Maria Doroteia, Bárbara Heliodora, Joaquim Silvério dos Santos e até mesmo D. Maria, a Rainha Louca, queriam contar a respeito de um evento que ninguém mais sabia como aconteceu — e, por isso, todos faziam questão de possuí-lo como se fizesse parte de uma mitologia particular.

Para a autora do *Romanceiro*, conforme ela explica na palestra, era improvável que não tivesse existido um poeta ou um romancista que, naquela mesma época, não tivesse ousado contar essa história com os toques fantásticos que já existiam na realidade. Mas os duzentos anos de distância se impunham como vantagem, jamais como obstáculo; a Inconfidência Mineira foi um fato tão traumático que a compreensão da violência envolvida entre seus personagens, agora fantasmas que queriam ter sua história contada a todo custo, só poderia ocorrer por alguém que vivia num ambiente no qual as “severas perseguições” e “as lutas sangrentas pela transformação do mundo” eram a regra comum entre todos os governos, em

especial no Brasil do Estado Novo de Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo, Cecília se perguntava se deveria deixar-se dominar pelo “apelo dos meus fantasmas” ou “tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém, com a mesma, ou talvez maior, intensidade”.<sup>61</sup>

Sua decisão como artista foi a mais sábia de todas: escolheu ficar no limiar, entre o ser e o não ser da poesia e da História — e assim descobriu que, na tensão entre o poder e o espírito, na linguagem da literatura que é deturpada pela linguagem da política, a única verdade existente é que “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos”. E disso surgiu outro impasse, também resolvido brilhantemente: será que a tragédia dos inconfidentes deveria ser reconstruída conforme o apuro dos documentos históricos, deixando os fantasmas sossegarem? Não, Cecília descobre que eles *jamais* descansarão se a história for narrada como mero desenrolar de fatos; é obrigatório buscar algo mais, algo que só o poema pode fazer pela própria poetisa, conforme o livro vai se compondo e não conforme vai sendo composto e assim

descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, *arrastado no seu mecanismo de símbolos*, com as mais inesperadas repercussões.<sup>62</sup>

Entre essas repercussões há uma que é a que diminui o limiar dos vivos e dos mortos, da poesia e da História: a aceitação de que o conhecimento

intuitivo é fundamental para uma leitura correta dos fatos. Essa era uma discussão que ocorria nos meios eruditos dos estudos históricos. Havia o dilema do historiador, que devia se cercar de toda a ciência possível para se mostrar o sujeito mais imparcial das eras passadas e futuras; ou o do historiador que, graças à plasticidade de seu estilo, sabia que este poderia dar um colorido a mais no drama que narrava e, por isso mesmo, tratava as vozes de seus fantasmas reais como se fossem personagens que só voltavam à vida por causa de suas habilidades como escritor. Peter Gay explica, em *O estilo na História*, que foi Jacob Burckhardt, o scholar da Basileia, professor de Friedrich Nietzsche e autor de *A cultura do Renascimento na Itália*, um monumento da historiografia moderna, quem percebeu (e resolveu) este problema de conhecimento sobre o poço do passado. Num escrito de 1859, Burckhardt deixava claro que, no início de qualquer estudo, era essencial ter uma intuição sobre o assunto, uma posição clara a respeito da lógica dos fatos a serem narrados, porque “mesmo uma perspectiva histórica semi-errada é muito melhor do que nenhuma perspectiva”. Ele não prezava muito o pensamento abstrato e a especulação teórica — e afirmava a quem quisesse ouvir que o historiador deveria ter um pouco do homem poético para ter algum alimento ou então morreria de fome. Para Gay, era claro que, segundo Burckhardt,

[...] a poesia e a história, a beleza e a verdade — em suma, a arte e a ciência — não eram em absoluto as inimigas mortais descritas pela filosofia positivista, disputando-se o território por sobre largas fronteiras, maciçamente fortificadas. Eram antes aliadas, quase que irmãs siamesas. Burckhardt sentia essa aliança de reforço mútuo como uma necessidade psicológica; mas, além disso, considerava-a como pressuposto indispensável de seu método histórico. Com seu

respeito pelo real, ele afirmava que a poesia que sentia ativa dentro de si nada tinha de fantasiosa ou romântica [...]; tinha certeza de que um tal gênero não teria préstimo para o historiador [...]. Era antes uma maneira de ver o passado, e uma maneira de transmitir essa visão para o público. E a poesia rendia esses efeitos porque a realidade por ela desvendada e delineada era, em si mesma, poética. Por ser o mundo da história um gigantesco poema, era o poeta — um determinado tipo de poeta, reativo e receptivo à realidade — quem mais preparado estava para estudá-lo.<sup>63</sup>

Cecília Meireles cumpria todos esses requisitos. Como poetisa, ela sabia que o real podia ser assombroso; e, como artista que tentava contar uma parte da História de seu país, reconhecia que a Inconfidência Mineira era um grande poema que, como o mundo que o destruiu, precisava ser redescoberto e decifrado em sua *via simbólica*. O poeta que vive a linguagem em sua origem e profundidade tem a intuição exata de que

esses grandiosos acontecimentos já vinham de tempos mais antigos, e foram o desfecho de um passado minuciosamente construído — e era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro que vai, a princípio como o fio de um calor, ligando cenas e personagens, até transformar-se em pesada cadeia que prende e imobiliza num destino doloroso.<sup>64</sup>

É ele que vive e escreve a *verdadeira História*; e, ao reconhecer que os vivos são governados pelos mortos, permite que o poema seja escrito por si mesmo, deixando que o mundo do Brasil, dos homens aos animais, tenha a sua voz própria, em especial os cavalos do passado que transportam

“recados, presságios, prisioneiros, defuntas” pelas serras das Minas, de geração em geração, como se fosse uma sociedade subterrânea que, no fim, é o nosso único fundamento.

## O paraíso do estilo

A insistência em ser um *cabeça-dura* provoca graves consequências na obra de Sérgio Buarque de Holanda, especialmente naquele que é considerado por ele mesmo seu melhor trabalho, *Visão do paraíso*, que tem como subtítulo *Os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil*. Sua ambição é mostrar como o símbolo do Jardim do Éden impulsionou os descobridores a saírem de seus países, pelo gosto da aventura e da imaginação, e a conquistarem novos territórios, supondo que estariam retornando (ou redescobrendo) ao paraíso perdido. Logo, seria também um estudo dos primórdios da alma brasileira, a mesma alma dissecada em *Raízes do Brasil*. Entretanto, a análise continua sempre pelo método muito flexível do *tipo ideal*, como o próprio Sérgio Buarque explicita na introdução: “O tema deste livro é a biografia de uma dessas ideias migratórias, tal como se desenvolveu a partir das origens religiosas ou míticas, até vir implantar-se no espaço latino-americano, mormente no Brasil.”<sup>65</sup> Ou então:

O que nele [no livro] se tencionou mostrar é até onde, em torno da imagem do Éden, tal como se achou difundida na era dos descobrimentos marítimos, se podem organizar num esquema altamente fecundo muitos dos fatores que presidiram a ocupação pelo europeu do Novo Mundo, mas em particular da América hispânica e

ainda assim enquanto abrangessem e de certa forma explicassem o nosso passado brasileiro.<sup>66</sup>

A trama se complica ainda mais, quando lemos a seguir:

Dedicou-se este livro à tentativa de estudar essa espécie de fantasia e sua influência imediata sobre o esforço colonizador. Não se exclui, com isso, que, através de possíveis avatares, continuasse ela a atuar sobre os destinos dos povos americanos, brasileiro inclusive, e nem que deixasse de haver ao seu lado, e desde o começo, ou quase, uma *imagem negadora* dessa mesma fantasia.<sup>67</sup>

A observação de que o Éden é uma *imagem*, que pode explicar o nosso passado, mostra muito bem o abismo existente na obra de Sérgio Buarque de Holanda. Como já dissemos antes, este abismo se revela no aparente problema que ele decidiu estudar, o da identidade nacional, mas esconde outro problema, mais profundo e de maior importância, porque é de validade universal: o da *ordem* e da *desordem*. Existem parágrafos escritos pelo próprio Sérgio Buarque que apontam para essa direção, mas não são sequer desenvolvidos. O motivo, após ler estes trechos de *Visão do paraíso*, se torna cristalino: Sérgio Buarque vê os mitos como “ideias” que têm sentidos válidos por si mesmos, pois surgiram num determinado período histórico, que teve início, meio e fim. A correspondência com a realidade concreta é mínima, uma vez que o historiador é o único responsável pela conexão entre os fatos, também com validade provisória, conforme a circunstância em que eles ocorreram. Mas um mito não é uma “ideia”, uma “representação ideal”, muito menos uma “fantasia”, e sim um *símbolo*, o traço concreto de uma experiência mais concreta numa realidade que nunca

deixou de ser real — o registro de um momento em que a alma individual estava aberta a uma ordem que ultrapassava o sentido imanente e se tornava, enfim, transcendente. O *símbolo* é o ponto de contato entre o divino e o humano: seu conteúdo religioso não é apenas fundamental — é intrínseco à própria natureza do problema da ordem e da desordem e, por isso, não pode ser deixado de lado, mesmo que o pesquisador tenha uma imparcialidade valorativa sobre o assunto.

Isso significa que a questão religiosa e mítica não deve ser vista apenas como um fenômeno de complexidade social, mas como algo que se dá na consciência do indivíduo e que ele compartilha com seus semelhantes, não porque se trata de um fenômeno coletivo, mas sim porque é um fenômeno universal, reconhecível por todos, que guarda peculiaridades para cada sujeito que a vivencia — a grande razão para que a *via simbólica* tenha diferentes variações, o que é bem o contrário de ter diferentes sentidos. Graças ao símbolo, temos na realidade uma História que se desdobra não em ciclos, mas em ritmos irregulares, que incorporam as tensões que se acumulam na realidade concreta e que, se são mal articuladas numa linguagem aparentemente exata, darão a impressão de que vivemos o pesadelo do paradoxo.

Esta confusão entre os diferentes sentidos da *via simbólica* é visível quando Sérgio Buarque discorre sobre o simbolismo da serpente em *Visão do paraíso*:

A própria serpente, de que se serviria o demônio quando quis pôr a perder as primeiras criaturas, não deixa de significar a sabedoria e até a sensatez. Não dissera o Senhor aos seus discípulos, segundo o Evangelho de São Mateus (10:16), que tivessem a prudência da serpente? Representada como a devorar a própria cauda significaria



ela, já para a especulação órfica, a circularidade cósmica e, em suma, o Universo. Suas variadas escamas representam as estrelas do Céu. Até os quatro elementos deveriam figurar, embora dois apenas, a terra e a água, sejam expressamente apontados no livro de Horapolo [...].

[...]

A variedade de significações que adquire o mesmo animal na simbologia renascentista e barroca é especialmente ilustrada pelo extenso uso que dele se fez na emblemática do mesmo período. Num grande número de casos a figura da serpente conserva, nessa literatura, significados herdados, não apenas da antiguidade greco-romana, como ainda da egípcia ou oriental, que frequentemente se uniram nas seitas gnósticas, justificando aparentemente as palavras de um historiador das mesmas seitas [Hans Leisegang, autor de *Die Gnosis*], onde escreve que é, por excelência, o animal “mântico”, profético e até pneumático, no sentido de espiritual: sob a aparência de uma serpente, o próprio Deus, segundo essas crenças, se introduziria no corpo do homem. E é também o animal anímico: ao morrer uma criatura humana, sua alma pode abandonar-lhe o corpo em forma de cobra. Na biografia de Plotino refere Porfírio que assim sucedera, à morte, com o filósofo alexandrino.

[...]

Pode-se ainda acrescentar que, no firmamento, ela é uma constelação: Leviatã. Nas Escrituras, já sabemos que encarna o espírito do Mal. Mas assim como pode seduzir Eva no Paraíso, consegue ser, no “Êxodo”, a vara de Moisés. À serpente de bronze, que levantara este no deserto, alude, por sua vez, o Evangelho de São João, traçando uma aproximação impressionante: “E assim como levantou Moisés a serpente no deserto, assim importa que o filho do homem

seja levantado; para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha vida eterna”(3, 14-15).

[...]

A multiplicidade de interpretações, e a esse respeito o símbolo da serpente merece atenção, porque a exprime com mais ênfase do que outros, resulta efetivamente de sua irredutibilidade a qualquer elenco de significados precisos e imutáveis. E isso contribui para dar a tais símbolos o cunho de mistério que parece convir à majestade da divina sabedoria. Ante as limitações próprias do nosso entendimento terreno, incapaz de apreender se não de modo fragmentário e vago a grandeza daqueles segredos, as mensagens sobrenaturais hão de ser forçosamente anfibológicas [“de significado oculto”, segundo o dicionário Houaiss], como o são os sonhos, como o foram os oráculos.<sup>68</sup>

Deve-se ter em mente um detalhe que destrói todo o raciocínio de Sérgio Buarque: a serpente não é *um* símbolo, mas um signo, um sinal, parte de uma experiência mais ampla e intrincada, chamada Pecado Original ou A Queda. Assim, o que o leitor acabou de ler é muito barulho por nada — ainda que revele justamente como é a mente de um historiador que pensa apenas no molde das *representações ideais* ou do *fetichismo do conceito*. A atitude de humildade do historiador perante o mistério da sabedoria divina (mesmo percebendo um toque de ironia a respeito dela) pode parecer suficiente. Contudo, mostra que a impossibilidade de um conhecimento exato do que seria a serpente acontece porque ela não é um símbolo de uma experiência concreta — aliás, é um mero detalhe, uma mera “ideia” (sim, os símbolos podem incluir “ideias”, devido ao seu caráter de mediador das tensões da realidade) que realmente terá vários significados. Mas, inserida

no símbolo da Queda do Homem, do Pecado Original, a “ideia” da serpente fará parte de um todo muito maior, que pode se modificar com o passar dos tempos, mesmo mantendo sua unidade em comum, já que ela é o traço de uma experiência fundamental ao ser humano: a *morte*. O Pecado Original retrata a morte do homem quando ele cai da ordem do ser, e este se corrompe ao escolher ter o poder do conhecimento do Bem e o Mal. Assim, o mito do Éden é também um símbolo de uma experiência concreta, a de um estágio anterior à Queda e que correspondia à integridade da ordem da alma. O nosso raciocínio pode ser comprovado quando vemos que cada doutrina religiosa — católica, protestante, judaica ou muçulmana — tem uma interpretação para a Queda, mas preserva a unidade de significado: a morte do espírito, a morte da condição original do homem.

Perdido entre tantos abismos, Sérgio Buarque tem um único jeito de colocar alguma coerência em seu projeto intelectual: apoiar-se no estilo literário. Não à toa, foi um dos maiores críticos literários do país e defendia que o historiador devia não só apurar os fatos, mas também escrever muito bem. Isso está subentendido quando escreve no seu ensaio sobre Ranke que “é a arte consumada do escritor de raça o que faz com que, depois de apreender os fatos particulares, saiba revivê-los em suas pulsações, para que se integrem, afinal, em quadros amplos, onde ganham nova dimensão e significado mais alto”.<sup>69</sup> Em outras palavras: o estilo não faz só o homem — faz também a História. O acontecimento histórico é válido por si mesmo, mas sua lógica só pode ser entendida se “o historiador consegue mostrar as etapas do movimento em sua intrínseca unidade”.<sup>70</sup> É ele quem fará a parte mais contraditória para um historista, uma vez que será o seu estilo que dará estrutura, além de

desvendar as grandes unidades de sentido que irão dar àqueles sucessos sua verdadeira significação histórica. Acontece que, diz Theodor Schieder, as grandes unidades de sentido não se apresentam diretamente, ao primeiro relance, em contraste com o que se pode dar nas criações artísticas, como o *Fausto* de Goethe, ou *A Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, ou os *Apóstolos* de Dürer, mas patenteiam-se verdadeiramente e adequadamente se organizadas por um historiador”<sup>71</sup>

O estilo literário não só permite que o historiador encontre algum sentido na estrutura mental que ele próprio desenvolveu e quer encaixar à força na realidade concreta, como também abre uma lacuna entre o escritor e o leitor, que seria aparentemente preenchida por meio da *suspension of disbelief* [suspensão da descrença]. Um estudo histórico não é uma obra de ficção, mas uma obra de ficção pode ser um estudo sobre a História, o que é muito diferente, pois a ciência histórica tenta extrair dos símbolos fatos, enquanto um estudo *sobre* a História pretende refletir a respeito da relação entre os símbolos. Não se pode incluir nessa classificação os estudos de meta-história (a História que medita sobre a própria História), ainda que usem estilos literários, como o ensaio, desde que o pesquisador tenha perfeita noção de que seu alvo são as relações entre a *via simbólica* e como esta se desenvolve no curso da História e nada além disso.

Mestre em confeccionar os mais variados estilos literários, Sérgio Buarque também tinha outro dom, capaz de acentuar ainda mais a *suspension of disbelief*: fazia uma mímese perfeita de cada estilo conforme a época que queria retratar em seus livros. Assim, o leitor confia no que o historiador conta como real e, graças à sua habilidade, acredita que o fato está se passando bem na frente dos seus olhos, com as minúcias necessárias

sendo descritas como frescas e novas. Nada contra este modo de estudar a relação entre fatos, contanto que se decida definitivamente que caminho seguir — se estudo histórico ou estudo sobre a História — e não fique indeciso. Contudo, quando lemos *Visão do paraíso*, que mimetiza o estilo do barroco, ou então *Do Império à República*, que copia o vocabulário de Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, sentimos aquela mesma atitude de entropia das conclusões que caracterizava *Raízes do Brasil*. O sociólogo Luís de Gusmão, em *O fetichismo do conceito*, também atenta para o uso deste procedimento no livro de estreia do então jovem ensaísta, mas que também pode expandir-se para o restante da obra:

Em *Raízes do Brasil*, podemos, no limite, encontrar passagens nas quais não apenas a explicação causal oferecida se revela inteiramente fantasiosa, fruto de deduções feitas a partir de simples conteúdos conceituais, como também a própria realidade dos fenômenos sociais parece problemática. Nesses casos extremos, o leitor estará lidando com explicações fictícias de... ficções! Mas [...] convém observar o seguinte: o compromisso muito forte com uma interpretação geral, a insistência em defendê-la nas circunstâncias mais adversas, custe o que custar, pode ter numa investigação empírica da vida social dois efeitos intelectuais particularmente destrutivos: por um lado, levar o investigador à mais completa cegueira em face de fatos incompatíveis com sua interpretação geral, mesmo quando tais fatos estão muito bem assentados, colocando-se acima da dúvida razoável. Os fatos estão ali, diante dele, mas o sujeito, completamente cego por sua viseira teórica, já não consegue vê-los. Por outro lado, a fidelidade extremada à sua interpretação geral pode levá-lo também a postular fatos na verdade inexistentes, mas agora necessários. Se, no primeiro

caso, ideias gerais tutelares, tirânicas mesmo, proibiam, por assim dizer, o reconhecimento sensato da ocorrência de determinados fatos, forçando o investigador a negá-los quando com eles topava, agora o nosso investigador, ao não encontrar os fatos de que necessita para tornar o mundo compatível com essas ideias, passa a inventá-los, povoando desse modo a paisagem social com autênticas fantasmagorias.<sup>72</sup>

O estilo literário oculta ideias perigosas que nos levam ao encontro de fantasmagorias — ideias que estão mais desterradas do que os próprios brasileiros que Sérgio Buarque queria decifrar. Mas como podemos solucionar um enigma, se já temos uma imagem preconcebida do problema e já a desenvolvemos em dissipações ideais que se rebaixam, chegando até outra realidade, que deverá contornar a nossa para que a lacuna entre arcaísmo e modernidade, entre ordem e desordem, seja preenchida? Para superar os abismos, Sérgio Buarque de Holanda quer andar sobre uma ponte de pó — e esta ponte é nada mais nada menos que o Estado.

## **A nobre derrota**

O *Romanceiro da Inconfidência* não é um cancionero de poemas que giram em torno dos personagens do levante mineiro, como alguns tentam classificá-lo, mas uma narrativa rimada, um “romance” que conta uma história com começo, meio e fim e que faz isso por meio de metros curtos e longos, poemas rimados e sem rima (ou com rima assonante), rimas que aparecem a intervalos regulares, depois desaparecem, surgem novamente sem aviso, dando um sabor de leitura que equilibra entre o dramático, o

épico e o lírico — tudo isso em função de um rigor flexível, se isso é possível, que serve sobretudo para dar maior fluidez ao drama que o poema *precisa* contar.

A forma escolhida por Cecília Meireles implica também uma restauração da língua portuguesa como a conhecemos. O “romanceiro”, como gênero poético, é conhecido como um esquema predominante da poesia medieval, em especial a dos trovadores. Ao mesmo tempo, a maleabilidade da língua e a flexibilidade da linguagem poética permitem que tanto o passado como o presente se unam para manter algo permanente dentro da incerteza de uma cultura que ainda não sabe se durará no futuro. Por isso, Cecília incorpora uma fusão no próprio estilo narrativo e poético que criou para o poema em questão — e dessa maneira consegue um feito único na nossa literatura: ela transforma a incerteza de uma situação histórica limite na incerteza que define ou não o caráter de uma nação.

Os personagens do *Romanceiro* são os mesmos dos Autos da Devassa, mas agora há uma diferença essencial entre os dois: se nas atas históricas temos pessoas de carne e osso demonstrando suas fraquezas, nos versos de Cecília Meireles as temos revestidas de uma honra e de uma nobreza que só a poesia poderia nos revelar. A poetisa nos relata os dilemas morais de Alvarenga Peixoto, Joaquim José da Silva Xavier, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Joaquim Silvério dos Reis e até mesmo a esquecida Maria Doroteia com suas lamúrias de Marília, sob a única perspectiva que a poesia sabe relatar um drama: *sub specie de aeternitatis* [sob o olhar da eternidade], aquela simultaneidade em que o verso e a narração se fundem em uma unidade idiossincrática e criam aquilo que depois seria chamado de “lírica do pensamento”. Esta lírica movimentada as ideias como parte da *via simbólica* — e assim elas se transformam num épico que, para provocar a emoção justa de que o leitor tanto precisa para ler o

próprio poema, tem sua eficácia dentro do território interior que nos faz livres.

Este território tem um nome e já foi descoberto desde a época das líras de Dirceu: *liberdade interior*. Porém, a triste evidência que Cecília faz questão de afirmar nos versos do *Romanceiro* é que tal liberdade só é conquistada a custo de um desterro perpétuo das coisas deste mundo. A liberdade interior é um domínio que faz parte dos anseios da cultura de um país e deve se impor a um poder que sempre tentará controlá-la — e este poder é o fundamento de outra liberdade, a exterior, que parece concordar com os termos de sua irmã gêmea, mas o fato é que as duas vivem numa constante rivalidade, em que uma tenta sobrepujar a outra. O drama épico de Cecília é a escolha radical que toda a sociedade vive quando depara com um momento decisivo da História: ou você serve ao poder que o coloca na masmorra ou à cultura que só pode ser sedimentada pelos trabalhos destes infelizes que insistimos em chamar de artistas, escritores ou poetas.

Ao optar pelo tecido frágil da cultura, sem dúvida a sociedade conquista um valor extremamente elevado: o da liberdade interior como fundamento da nossa convivência — mas o poeta que defende isto sabe plenamente que essa vitória, a longo prazo, está destinada ao fracasso. E por um motivo simples: em qualquer país, o poder da política, o poder dos homens, o poder da corrupção — todos se unem num efeito purificador que tem uma lógica própria porque não consegue viver sem disputa. A liberdade interior só pode existir de fato se imposta por um ato de violência — mas, no exato momento em que isso ocorre, ela perde sua razão de ser. A decisão correta, se existir alguma chance para isso num mundo que se iguala a uma prisão para os poderosos e as vítimas, está no íntimo do ser humano, na ordem interior da alma que sabe que há algo mais do que este triste cativoiro.<sup>73</sup>



Talvez seja por isso que Cecília Meireles termine seu longo poema com a imagem dos cavalos correndo pelos vales e pelos morros das Minas Gerais, os cavalos que podem ser o espírito da liberdade que ainda não foi sufocado, assim como as vozes dos inconfidentes que não desistem de permanecer vivos, mesmo com a morte e o esquecimento em seu enalço. E há outra possibilidade: é muito provável que Cecília se tenha inspirado no conhecido mito da parelha alada que Platão narrou no *Fedro* (253d), em que um condutor tem de controlar dois cavalos, um que é dócil, gentil e quer ir para o alto, rumo ao Sol que representa a soberania do Bem, e outro que é arisco, bravo e irritadiço e insiste em ir em direção à terra. Os cavalos são os símbolos das forças interiores da alma, forças que têm um poder próprio, muito acima das forças humanas, e que são elas que governam nossas ações.

Mas como dominar o cavalo mau e fazer com que o cavalo bom tenha a vitória na condução da parelha? Platão não dá uma resposta exata, mas supõe-se que depende da habilidade do condutor. No caso de Cecília e seus poetas mineiros, os cavalos estão dispersos pelo Brasil afora. Não há condutor que tenha como dominar esses cavalos: a ordem da alma, se há alguma neste país, depende apenas de quem tenha se decidido pelo desterro perpétuo. E quem fez esta escolha pode até vangloriar-se de ter a sua nobreza da alma; porém, ele também sabe que a incerteza e a derrota serão as únicas heranças da sua liberdade interior, tão arduamente conquistada.

## “Os velhos e os incapazes”

Uma das provas da indecisão que marcou a obra de Sérgio Buarque — característica de quem se deixa levar pela entropia das conclusões, cujo estilo literário disfarça os problemas da ordem interior que lutam dentro dos

da identidade nacional — é que suas opiniões políticas nunca foram explicitadas em seus estudos. Muitos dirão que ele fez isso porque *Raízes do Brasil* foi concebido num período no qual o Estado Novo de Getúlio Vargas estava prestes a ser anunciado. O raciocínio estaria correto se a visão de Sérgio Buarque sobre o tipo ideal do “caudilho” (do qual Vargas seria o exemplo perfeito) não estivesse equivocada, já que, para ele, o Estado Novo seria o ápice de um personalismo que marcou as épocas da Colônia e do Império. Sérgio não percebeu que Vargas nunca foi um personalista, mas sim um populista, o típico político que se aproveita da ideologia de massas para manipular o coletivo, descartando totalmente o indivíduo. Se há um fio comum que liga a psicologia brasileira em suas diversas manifestações, este é justamente a falta de apreço pelo individual, que sempre trata o ser humano como uma peça aos milhares, nunca como alguém que tenha responsabilidade com o próximo e consigo mesmo. A cordialidade do brasileiro é marcante pela completa ausência da noção de sacrifício, de ser, como a Antígona de Sófocles ou como Cecília Meireles, alguém que tem mais dívidas com os mortos que com os vivos, porque ninguém aqui nesta terra teve a noção de sua mortalidade — a noção de que o verdadeiro desterro sempre esteve nesta terra, em qualquer lugar.

Sérgio Buarque critica um pretenso personalismo na política, e este seria um dos motivos para a distância da sociedade — que seria cada vez mais distante da família, representação ideal de um passado antiquado a ser alterado imediatamente, para que a identidade nacional se modernizasse. Percebe-se que o problema da ordem da alma foi abandonado, a favor de algo mais útil e prático, para que a unidade do país fosse amparada em razões de uma política imediatista. Apesar de sua afirmação hiperbólica de que “a democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido” e que “os movimentos aparentemente reformadores partiram quase sempre de

cima para baixo”, Sérgio propõe o mesmo quando, por uma dessas contradições que nem a História pode explicar, escreve amparado pelo americano Herbert Smith que a América do Sul precisa

de uma revolução [...]. Não de uma revolução horizontal, simples remoinho de contendas políticas, que servem para atropelar algumas centenas ou milhares de pessoas menos afortunadas. O mundo está farto de tais movimentos. O ideal seria uma boa e honesta revolução, uma revolução vertical e que trouxesse à tona elementos mais vigorosos, destruindo para sempre os velhos e incapazes.<sup>74</sup>

Será que ele não sabia que uma revolução nunca é o ideal? E que uma revolução implica, mesmo que internamente, violência — e que a violência pode levar a uma morte estúpida? Parece que Sérgio Buarque de Holanda, historiador por profissão, esqueceu-se de que a História é sempre trágica. Mas há um motivo para esse esquecimento: devemos matar a tradição (“os velhos e incapazes”) para substituí-la pelo moderno. E o que seria este moderno? O Estado, é claro — mas não o Estado do fascismo ou do socialismo, mas o Estado como verdadeira “criatura espiritual”, seja lá o que isso for. Sutilmente, temos a indicação de como ele deverá agir:

O Estado, entre nós, não precisa e não deve ser despótico — o despotismo condiz mal com a doçura de nosso gênio — mas necessita de pujança e compostura, de grandeza e solicitude, ao mesmo tempo, se quiser adquirir alguma força e também essa respeitabilidade que os nossos pais ibéricos nos ensinaram a considerar a virtude suprema entre todas.<sup>75</sup>

É o mesmo equívoco que cometerá José Guilherme Merquior (não por acaso, um dos discípulos de Sérgio Buarque, chamando-o de “mestre”) ao procurar uma visão equilibrada do Estado, quando afirmou que

o estado liberal não deve ser nem um mero guarda de trânsito, como preferem os neoliberais, nem um general, como pretendem os dirigistas “à outrance”. O guarda de trânsito se limitaria a tentar prevenir acidentes e trombadas no tráfico volumoso do desenvolvimento econômico e social contemporâneo, a que o Estado — e o estado democrático, por definição — não pode ser indiferente. O general tentaria ordenar todas as ações da sociedade a partir de decisões tomadas exclusivamente por ele. No primeiro caso, a sociedade engoliria o estado; no segundo, o estado deglutiria a sociedade.<sup>76</sup>

Mas, por ser justamente o mestre de todos — dos social-democratas obscurantistas aos revolucionários pretensamente moderados —, Sérgio Buarque vai além e deixa o melhor de sua apologia do Estado para o final de *Raízes*:

Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve

resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo. Há uma única economia possível e superior aos nossos cálculos para compor um todo perfeito de partes tão antagônicas. O espírito não é força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas superiores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas.<sup>77</sup>

Por mais que evitasse a ideologia, Sérgio Buarque de Holanda acabou caindo no mesmo poço de um triste passado: aquele que cria a religião do Estado, o único que pode “compor um todo perfeito de partes tão antagônicas”. O historiador da alma brasileira acredita num Estado que possa solucionar os problemas sociais, um Estado que seja equilibrado, mas que inevitavelmente descamba para o totalitarismo que destrói a consciência individual e a liberdade interior, as únicas que podem se rebelar contra os poderes estatais.<sup>78</sup> A influência de *Raízes do Brasil*, *Visão do paraíso*, *Do Império à República* e muitos outros afetaram os escritos da *social-democracia obscurantista* que depois abriria as portas do *totalitarismo cultural* em que vivemos atualmente. A consequência prática disso é simples: uma sensação de desilusão e de desgosto que o próprio Sérgio Buarque antecipou nos finais de *Visão* e de *Do Império*; no primeiro, os milagres da Independência e da República serão vistos como a inversão dos eldorados; no segundo, a incerteza de Deodoro da Fonseca sobre se a República seria ou não uma transformação radical do passado das oligarquias monárquicas.

## **A reviravolta definitiva**

A incerteza é a marca de fogo na alma do desterrado — e assim se conclui que o abismo aberto entre as tensões do passado e do presente no espírito de Sérgio Buarque de Holanda prolongou-se na mentalidade do “círculo dos sábios”, capaz somente de fazer homenagens insípidas, nunca em reavaliar o que fez de verdade, para depois se aperfeiçoar no futuro. Nossa existência pode ser incerta, mas isso acontece por causa do mistério que nos abriga, não por causa da situação política do país. A diferença brutal entre a Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência* e o autor de *Raízes do Brasil* é que a primeira é responsável pela restauração da nobreza na alma brasileira, enquanto o segundo é o patriarca da reviravolta dos valores na sensibilidade nacional, deixando que o conflito ético seja varrido para debaixo do tapete e acentuando a gravidade do comentário de Antonio Candido: “Não espanta que seus pontos de vista [em especial, os de *Raízes do Brasil*] se tenham incorporado ao pensamento de uma geração, recebendo muito deles a glória de se transformarem em conceitos de toda a gente.”<sup>79</sup> Não há “glória” nenhuma quando se reconhece que o resultado disso foi uma ressaca moral na qual a alma brasileira foi contaminada por um niilismo esteticista em que o ressentimento tornou-se a “virtude” suprema, para não dizer o motor de todas as coisas que anima as relações entre os brasileiros.

Negar a soberania do Bem é o início de qualquer exílio — e o estudo do que já aconteceu deveria ter como meta o vislumbre de como a ordem da alma individual se abriu até a História ser o que é: o desdobramento de nossas vidas, que afetam umas às outras, sempre em conformidade com uma presença maior. Mas o poço do passado é fundo porque sua verdade admite diversas facetas, não relativas, mas complementares. Não se pode receitar um sonho perverso como a cura de uma doença: o mundo continua sendo como é e nenhuma ideia emoldurada num sistema pretensamente científico pode comportá-lo. Quando se escolhe a ilusão e se esquece da nobreza que

ainda resta em nossos corações, a perda é de todos nós, que seremos alimentados apenas pelas sementes do desterro.

**Crônica de uma morte  
anunciada**

**(Os “ventos da destruição” do  
Modernismo Brasileiro)**



## O DEUS SELVAGEM

Em 11 de fevereiro de 1945, quatorze dias antes de sua morte, Mário de Andrade informava a Carlos Drummond de Andrade (sem nenhuma relação de parentesco, por favor) que escrevia um longo poema chamado “Meditação sobre o Tietê”, depois inserido na última parte de *Lira paulistana*, um livro praticamente concebido em segredo.<sup>1</sup> Os versos de abertura são os seguintes:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável  
Da Ponte das Bandeiras o rio  
Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa.  
É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,  
Soturnas sombras, enchem de noite de tão vasta  
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,  
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões  
As altas torres do meu coração exausto. De repente  
O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,  
É um susto. E num momento o rio  
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,  
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam

Agora, arranha-céus valentes donde saltam  
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,  
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,  
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma  
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.  
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.  
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo,  
Está negro. As águas oliosas e pesadas se aplacam  
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.  
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado  
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e humana.  
Meu rio, meu Tietê, onde me levas?  
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas  
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,  
Onde me queres levar?...<sup>2</sup>

Neste acerto de contas do poeta consigo mesmo, temos o desespero de um eu-lírico que não é mais o arlequim alegre da São Paulo conturbada da *Pauliceia desvairada* (1922), o livro por excelência do Modernismo Brasileiro, mas sim alguém que presente em seu íntimo o chamado de algo (ou de alguém) que lhe exige uma tarefa descomunal. O Tietê o chama para um lugar misterioso e do qual ele tem um medo terrível. Seria o desconhecido? Seria a morte? Ele escreve essas linhas anos depois de sua experiência como funcionário do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1939, onde não parava de pedir ajuda ao ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema — e comentava em sua correspondência sobre a permanente sensação de ser perseguido por um

terror a respeito de como seria o fim de sua vida, conforme escreveu em uma carta a sua discípula Oneyda Alvarenga:

Meu Deus, como me sinto no ar! Uma tristeza funda lá no fundo, uma tristeza que não se esclarece, não diz bem o que é e porque é. Não é solidão, tenho amigos sempre comigo. Não é falta de trabalho, tenho muito o que fazer. Não é doença, sei gozar doença. Não é ambiente, nunca senti saudade do meu ambiente. É antes, um como que pressentimento de um grande erro, de qualquer coisa que não está certo mais, e que se não está certo é por minha culpa. Enfim, há qualquer coisa de desagradável em mim, talvez seja medo. Um medo, você compreende, que não se define, não é medo dos homens, nem do ambiente, nem de mim mesmo. É só medo. Isso me deixa, por enquanto, bastante infeliz.<sup>3</sup>

Ao lermos este trecho, perguntamos se o Tietê que leva o poeta para as margens da cidade que antes tinha sido uma alucinação promissora de inúmeras delícias é agora apenas o retrato de um pesadelo que ele não consegue mais confrontar na escuridão da noite ou o chamado de um sentido maior para a sua vida — a cujas exigências receia não ter atendido adequadamente. “Meditação” é um poema permeado por este medo da existência, o medo de que, para citar o célebre verso de Manuel Bandeira, a “vida que poderia ter sido e não foi” tenha se transformado em tormento.

É interessante observar que, na mesma época em que Mário elaborava seu poema, o poeta americano (naturalizado inglês) T.S. Eliot também falava de outro rio, o Mississippi da sua infância, descrito numa das partes do seu célebre ciclo *Quatro quartetos*, “The Dry Salvages” (1940). Ali, ele também fala de um rio igualmente misterioso, que “flui dentro de nós”, ao contrário

do “mar que nos cerca por todos os lados” e, apesar de “não saber muito acerca dos deuses” que antes comandavam a vida dos fiéis e agora estão desencantados pelas narrativas da modernidade, ainda tem a certeza de que o rio “é um poderoso deus castanho — taciturno, indômito e intratável,/ paciente até um certo ponto, a princípio reconhecido como fronteira,/ útil, inconfidente, como um caixeiro-viajante”.<sup>4</sup> A comparação entre os dois poetas, representantes de dois movimentos modernistas que buscavam, cada um a seu modo, “sondar o centro misterioso do universo” (nas palavras do pintor Paul Gauguin), não é algo novo. O brasilianista americano Richard M. Morse arriscou-se a comparar os dois em *O espelho de Próspero*, um estudo pioneiro sobre as diferenças entre as mentalidades da América do Norte e da América Latina:

Os dois poetas estavam imersos no caos e no anonimato das grandes cidades, mas suas respostas a um centro desatado são completamente diferentes. [...] Os habitantes da cidade [de Eliot] são homens solitários em mangas de camisa que se debruçam às janelas; os modestos palácios do prazer dos restaurantes e hotéis baratos são retiros barulhentos ao longo de ruas semidesertas; nos apartamentos-prisões burgueses vagueiam mulheres gorjeando frases sem sentido sobre Michelângelo. Na São Paulo de Mário de Andrade os nervos do industrialismo estavam mais expostos que na generalizada cidade ocidental de Eliot, com sua antiga epiderme cultural. Mesmo assim, São Paulo produz encantamento. A cidade é desvairada, alucinada. Mário de Andrade mergulha na paisagem urbana, anulando a distância cerebral de Eliot. São Paulo é a comoção da sua vida; ele é o arlequim de seu carnaval de ouro e negro, dinheiro e cinzas, cobiças e arrependimento. As mulheres de seu transplantado Trianon,

superficiais, mas vivas, trocam bofetadas líricas. O espaço maior é uma vastidão agrícola fecunda e ainda misteriosa, não uma natureza anestesiada. A cidade não é uma ameaçadora cabeça-de-ponte de “forças” modernizadoras, mas um galicismo a berrar nos desertos da América [...].<sup>5</sup>

No caso do parágrafo acima, Morse faz referências a *Pauliceia desvairada* e ao primeiro grande poema de Eliot, “A canção de amor de J. Alfred Prufock” (1917). Contudo, é de observar que o brasilianista não leva em conta que, em relação ao primeiro, a São Paulo retratada em seus versos era muito mais o registro de um subdesenvolvimento que encantava a todos pela revolução esperada, pelo progresso que colocava a sociedade na *expectativa* de um milagre prestes a acontecer em vez de ser o reflexo da alma atormentada que percebeu seus erros tarde demais — justamente o tema que permeia tudo o que o poeta de “A terra desolada” escreveu em vida. A literatura que Eliot produziu e sobre a qual estudou era a respeito de pessoas, não lugares ou povos; a de Mário de Andrade era sobre um Brasil que infelizmente só existia em sua mente.

Talvez o impasse entre os dois poetas seja resolvido se usarmos da intuição brilhante de Lionel Trilling, em um dos capítulos de *The liberal imagination* [A imaginação liberal]. Na sua análise de *Huckleberry Finn*, ele aprofunda as relações entre o “deus castanho” de Eliot e o rio Mississippi do divertido clássico de Mark Twain. Segundo Trilling, este deus é um poder que parece ter intenção e vontade próprias e se apresenta a homens dotados de imaginação como se fosse a concretização de uma grande ideia moral; em geral, sua aparência é benigna, mas também esconde perigos e enganos entre suas névoas e cantos escuros — o que nos faz pensar que é apenas um ser divino, não propriamente bom ou ético, mas que também provoca a sua

bondade em pessoas que aceitam plenamente os seus caminhos misteriosos.<sup>6</sup>

Se estendermos o mesmo raciocínio a Mário de Andrade, junto da carta dirigida a Oneyda Alvarenga, não seria um exagero afirmar que o poema sobre o Tietê trata do medo de ter descoberto que recusara ser um servo do rio escuro que preenchia sua alma. Entre o chamado natural, porém furioso, do Tietê e o fascínio feérico da cidade de São Paulo, Mário escolheu o último — e o preço foi alto demais. “Meditação” é o retrato desta percepção aterrorizante de que o poeta fugiu da divindade que fora destinado a seguir como poucos; mas também é o poema final de uma época em que o país encontrou um outro deus, muito mais terrível e selvagem, e preferiu seguir este caminho como se fosse o único a ser trilhado.

## Siga o líder?

Dois meses depois da morte surpreendente de Mário de Andrade, em 25 de fevereiro de 1945, Sérgio Buarque de Holanda, que então substituíra o colega com quem tinha apenas dez anos de diferença na coluna literária do jornal *Diário de Notícias*, escrevia o seguinte a respeito do autor de *Macunaíma* (1928):

Ele chegou a ser, não apenas uma força criadora, mas ainda, e principalmente, uma força construtora. Não me parece exagerado afirmar que, sem o exemplo de sua ação e sem o seu estímulo constante, a inteligência brasileira teria tomado rumos diversos daqueles que escolheu nos últimos vinte anos. Diversos e, acrescentarei, menos ricos em surpresas e promessas.<sup>7</sup>

Parece que o próprio Mário de Andrade discordaria dessa visão. Não, o problema não era que ele não queria ser o líder desse movimento modernista que reformaria o Brasil; pelo contrário, havia algo em seu íntimo que confirmava essa intenção de ser o D. Pedro I que gritaria o lema da independência estética às margens de um Ipiranga renovado no Tietê. A questão era outra: ele sabia que não tinha o temperamento para ser líder em nenhuma outra situação — mas, mesmo assim, com sua timidez e sua figura que remetia a um ascetismo que já não fazia mais parte deste mundo, ajudou a construir uma *persona* do intelectual intenso e combativo, em busca da pureza perdida.

Vamos tomar como exemplo o evento que Sérgio Buarque descreve na sua elegia a Mário, a reunião do Congresso dos Escritores patrocinada pela Associação Brasileira dos Escritores, ocorrida no início de 1945, dois meses antes de sua morte e que tinha como objetivo realizar a primeira oposição organizada contra a ditadura já moribunda de Getúlio Vargas. O autor de *Raízes do Brasil* retrata o falecido da seguinte forma:

Hoje, passados dois meses de sua morte, fica a lembrança de que se preparava ali a unificação e mobilização da inteligência brasileira para um objeto superior. Dias depois, travando os escritores brasileiros, sem discrepâncias essenciais, o combate por uma existência digna, livre das tiranias, das mistificações e dos embustes, não pode deixar de nos encher de uma intensa emoção retrospectiva. Muitos dos que animam esta celebração viram-no pela última vez há pouco, durante a semana memorável do Congresso de Escritores que a Associação Brasileira de Escritores organizou e patrocinou. Ninguém esteve mais “presente” no extraordinário espetáculo, ninguém o acompanhou com zelo tão assíduo e atento. Melhor do que outros ele parece ter

tido o pressentimento de que se preparava ali a unificação da inteligência brasileira para um objetivo superior. Dias depois, em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma das últimas que escreveu, podia dizer estas palavras: “Na verdade, Rodrigo, você não pode imaginar como vivi com uma prodigiosa intensidade, com uma monstruosa seriedade, o Congresso dos Escritores. É certo que jamais me senti mais dentro de minha gente! Teve um instante [...] em que explodiu dentro de minha consciência a noção que aquele Congresso era um coroamento da ‘minha’ carreira, da minha vida...”<sup>8</sup>

Este relato deve ser contraposto ao que Eduardo Jardim faz em seu admirável *Mário de Andrade: a morte do poeta*, a respeito do mesmo evento. No Congresso,

o poeta mobilizou-se para conseguir adesões e até fez parte do comitê de recepção que acolhia os que chegavam. Para surpresa dos que o viram em uma frisa no mesmo Teatro Municipal onde, vinte e três anos antes, iniciara a história do movimento modernista, Mário de Andrade se manteve o tempo todo em silêncio e arredio. Pode-se imaginar a presença de seu vulto intrigante. Preferiu a companhia dos jovens escritores de Minas que conheceu nos últimos tempos — Fernando Sabino e seu grupo. Votava nas sessões plenárias, mas não pediu a palavra uma única vez.<sup>9</sup>

E também temos a mesma carta em que ele escreveu a Carlos Drummond de Andrade, em 11 de fevereiro de 1945, na qual confessa que “se não fosse a máscara da minha vida — as máscaras destinam tanto a gente...”, o futuro líder morto do Modernismo Brasileiro via o seu “destino de artista” como



enclausurado em uma “Torre de Marfim”: “Só um anjo de guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre de marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confucionismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta”.<sup>10</sup>

O contraste entre os relatos e a confissão na carta endereçada a Drummond mostra que Mário até gostaria de ser o líder de uma geração, mas, ao mesmo tempo, tinha plena consciência de que era demasiado frágil para esse papel. Tal ambivalência sempre o acompanhou desde o início do movimento modernista e ele tinha um método próprio para esquivar-se e continuar preso à “máscara da minha vida”: em geral, escolhia a indiferenciação plena, ao fundir-se com uma personalidade eletrizante como a de Oswald de Andrade — chegando ao ponto de assinar alguns poemas com o então amigo como “Marioswald” — ou então a fragmentação da sua *persona* de poeta com a de um “sensualismo” impressionista que deixaria marcas em seu estilo poético, repleto de incorporações do vocabulário cotidiano que, muitas vezes, dão a impressão de ser apenas um maneirismo infantil.

O fato é que o pretense líder do Modernismo só poderia ter essa função após a sua morte porque, enquanto vivo, nunca teve capacidade de mostrar independência de si mesmo e dos outros. A competição para certificar quem liderava a revolução estética atraía a rivalidade de todos porque o que estava em jogo, na cabeça de cada um que formava este “círculo dos sábios”, era o destino do futuro e a reescrita da própria História brasileira. De acordo com Eduardo Jardim:

Em sua principal vertente, nos anos vinte, o modernismo nas artes e na literatura apresentou uma versão singular do tema da modernização da cultura do país — o grande desafio da

intelectualidade brasileira. Para seus participantes, a integração do país no concerto das nações cultas seria alcançada por meio da afirmação dos traços específicos da cultura nacional. A contribuição do país à vida moderna deveria conter uma marca distintiva. Essa tese determinou a orientação nacionalista do movimento, que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional. Naquele momento foram incentivados os estudos sobre cultura popular, considerada a principal fonte da nacionalidade, o passado do país foi reavaliado, já que ele poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira. O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria apreender a identidade da nação nas fontes populares e no passado para transmiti-la, na atualidade, ao conjunto da nação. O tom nitidamente pedagógico de muitas realizações modernistas resultou dessa noção que atribuía à atividade intelectual um valor de missão. Essa doutrina, que vinculou de forma tão íntima a vocação do artista e do intelectual aos destinos da nacionalidade, expandiu-se muito além dos âmbitos literário e artístico. Ela orientou os principais movimentos culturais no país até os anos setenta do século XX.<sup>11</sup>

E não só nos “movimentos culturais”. Essa atitude foi o fundamento de toda a “questão política” que inquietou o Brasil especialmente nos anos em que Getúlio Dornelles Vargas esteve no poder, no primeiro (1930-1945) ou no segundo mandato (1951-1953) — e que depois seria incorporada como um vírus até as décadas seguintes, cujas consequências morais e estéticas sentimos até hoje. O Modernismo Brasileiro nunca foi um movimento artístico apolítico. Pelo contrário: os modernistas queriam mobilizar a

sociedade brasileira por meio de um projeto estético que acompanhava um projeto político. Só não contavam com o fato de que, como qualquer luta política disfarçada de esteticismo beletrista, eles se destruiriam a si próprios na corrida para ver quem seria o verdadeiro líder — e não perceberam que o fundamento do futuro pelo qual tinham tanta expectativa era uma mentira.

## Faz o que quiseres

Em *Retrato do Brasil* (1928), o mais perturbador ensaio sobre a identidade nacional já escrito, Paulo Prado afirma que a característica da cidade de São Paulo foi ter sido “o principal centro romântico”, graças ao seu “tradicional isolamento de serra acima”, oferecendo “um aspecto romanticamente melancólico e espanhol, entre pinheiros e casuarinas, com as suas tardes cinzentas de vento sul”.<sup>12</sup> Em meados do século XIX, suas ruas se encontravam desertas e só eram despertadas por algumas cavalgadas de estudantes que “iam namorar e espairar pelos arrebaldes”. Estes mesmos rapazes tinham o poeta Lord Byron como um dos deuses de um novo culto que imitava o Romantismo inglês em seus exageros mórbidos, institucionalizando-o numa Sociedade Epicureia, fundada em 1845. Era o cenário perfeito para ser o palco de uma série de intrigas que, depois, o carioca Álvares de Azevedo, indo a São Paulo porque tinha de cursar a faculdade de Direito, transformaria nos contos de *Noite na taverna*. Mas não pensem que aquelas histórias mórbidas eram apenas fruto de uma imaginação febril, condenada a morrer de tuberculose; muitas aconteciam de verdade — e Paulo Prado faz questão de contar uma detalhadamente, seja para chocar o leitor de sua época, seja para irritar o da nossa:

[Os estudantes] levavam a loucura aos mais incríveis extremos. Ceavam e embriagavam-se com morféticos acampados nas imediações da cidade. Um poeta apenhou a terrível moléstia nessas saturnais do byronismo [leia-se: a tuberculose]. Outros se perderam no alcoolismo barato, que sempre foi de moda na velha academia paulistana, ou devorados pela sífilis das cafuzas e sararás, que pululavam à noite nas ruas escuras da Pauliceia, comparsas repugnantes nos ponches das vendas ou nos “banquetes negros” dos cemitérios. Um destes ficou assinalado nos anais acadêmicos. Fora organizado por uns trinta rapazes sobre as pedras tumulares da Consolação e ao clarão de uma lua romântica embaciada de garoa. Esquentados pelo conhaque, resolveram aclamar uma Rainha dos Mortos. Violaram uma sepultura recente para dela retirarem um caixão levado a cidade em procissão ao som de um cantochão de defuntos e à procura de alguma pobre coitada que se prestasse à macabra comédia. Trouxeram-na à força, fechada no caixão ainda sujo de terra e molambos de carne; desceram-no entre cantos e recitativos até o fundo da cova e aí ia realizar-se o ajuntamento simbólico, quando se verificou que a desgraçada tinha realmente sucumbido no pavor de tão fúnebre encenação. “Osculei um cadáver”, rugiu entre horrorizado e triunfante o “noivo do sepulcro”, soltando a demoníaca gargalhada da época...<sup>13</sup>

Não se sabe se o que é narrado está mais para uma invenção ou para a verdade dos fatos, mas Paulo Prado se via antes de tudo como um historiador, apesar de ter sido acusado por ninguém menos que Eça de Queirós de “espalhar o seu diletantismo” em suas idas à Europa (e isso era um elogio nas palavras do escritor português, amigo dileto de seu tio, o

famoso Eduardo Prado, notório inimigo da Primeira República). Passou por uma lenta maturação intelectual: antes de 1924, quando publica o seu primeiro livro, *Paulística* etc., ele era mais um herdeiro daquilo que depois chamaríamos de “família quatrocentona”, com a fortuna oriunda do café, o ouro negro que levantou o Brasil de sua apatia econômica após a Abolição e a crise do encilhamento de 1904. Em 1920, contudo, Prado teve uma espécie de iluminação súbita e percebeu, como poucos, que o Brasil estava imerso numa tristeza profunda que parecia não ter mais saída, onde, conforme sintetizou em um perfil célebre sobre Joaquim Nabuco, “não há o culto da incompetência, porque não há culto de coisa nenhuma, mas há sim — esse vivaz e agressivo — o horror à competência”.<sup>14</sup>

Então começou a esboçar para si mesmo algumas soluções. A primeira foi dedicar-se ao estudo da História, inspirado pelo encontro que teve com o sujeito que depois o chamaria de “meu mestre”: Capistrano de Abreu, o famoso autor de *Capítulos da história colonial* (1907). Paulo Prado praticamente bancou os últimos anos de vida do historiador, não só republicando seus estudos minuciosos sobre o passado brasileiro, mas também dando uma mesada que o sustentasse de forma digna. A segunda foi interpretar o caráter do Brasil, em especial o da cidade de São Paulo, como um personagem orgânico, com um início, um apogeu, uma decadência e, muito tempo depois, uma regeneração da sua missão, sempre em busca de uma “unidade nacional” que, antes de ser política, tinha de ser estética. E foi daí que surgiu a terceira solução, talvez a mais perigosa de todas: ele começou a se envolver com alguns artistas do meio literário de São Paulo e, em reuniões na sua casa, na avenida Higienópolis, todos partiram para realizar um plano ambicioso — o de fazer uma Semana de Arte Moderna que colocasse o Brasil na rota do futuro.

Para o herdeiro milionário, isso era perfeito para mostrar a todos que a nova classe intelectual que então surgia em São Paulo finalmente mostraria aos literatos da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, que os paulistanos retornariam ao seu apogeu fazendo o que sabiam fazer de melhor: ser bandeirantes intelectuais, os únicos que podiam mostrar ao país e ao mundo que eram capazes de desbravar as novas rotas da cultura moderna.

Em *Paulística* etc., Prado fez questão de criar uma mitologia do bandeirante. Para ele, essa figura, hoje em dia tão combatida nos nossos meios escolares como o exemplo de brutalidade e selvageria, era antes vista como um símbolo da “independência e isolamento” que formavam os traços do povo paulistano durante “todo o desenrolar da história do Brasil”:

Quando o país inteiro era apenas uma colônia vivendo no mesmo ritmo transmitido da Metrópole, os paulistas viviam a própria vida em que a iniciativa particular desprezava as ordens e instruções de além-mar para só atender aos seus interesses imediatos e à ânsia de liberdade e ambição de riquezas que os atraíam para os desertos sem leis e sem peias. A história do que se chamou a “expansão geográfica do Brasil” não é, em sua quase totalidade, senão o desenvolvimento fatal das qualidades étnicas do tipo paulista. Caçador de índios, despovoador ou povoador de sertões, pioneiro de ouro e pedras preciosas, soldado pacificador de gentio inimigo — a Natureza e o acordo de sua formação racial o criaram admiravelmente para suas sucessivas transformações.<sup>15</sup>

Mas agora, após a exaustão dos meios naturais, chegava a hora e vez de transformar a cultura do país. Alguns anos após o relato de Prado, Sérgio Buarque de Holanda, em *Caminhos e fronteiras* (1956), complementava essa

perspectiva de os bandeirantes sempre preferirem o caminho que ia do mar ao interior do país, ao descrever que tal empreitada nunca foi vista como um “retrocesso”, mas como “uma etapa necessária nesse feliz processo de aclimação” — e que “sem ela não poderíamos conceber facilmente muitos daqueles sertanejos audazes, que chegaram a aclamar um rei da sua casta e dos quais dizia certo governador português que formavam uma república de per si, desdenhosos das leis humanas e divinas”.<sup>16</sup> Os intelectuais e os artistas que promulgavam a modernidade pensavam da mesma forma — e não à toa muitos viam São Paulo como era apresentada nos mapas do século XVII, conforme a descrição de Sérgio, “um centro de amplo sistema de estradas expandindo-se rumo ao sertão e à costa”, o interior do Brasil sempre pronto para levar as boas novas ao resto da nação.<sup>17</sup>

Para essas ações ousadas terem eficácia, era “preciso acreditar no milagre, promessa de outros milagres”,<sup>18</sup> mesmo que o milagre em questão tivesse a impressão de que existiria apenas numa obra de arte. E, a partir daí, ele se estenderia para todo o Brasil e assim resolveria a única questão vital para a sobrevivência de todos, de acordo com Paulo Prado em *Retrato do Brasil*: a questão política. Já em 1928, seis anos depois do evento tão prometido que foi a Semana de Arte Moderna, seu principal fomentador antevia que nada tinha como dar certo, apesar de todos os milagres e de todas as boas intenções. Afinal, quando a estética fracassa, a opção que resta é a ideologia, esse arremedo de arte que tenta transformar a vida. E, como a *expectativa* permanece, a mesma *expectativa* que animava a vertigem das palavras do Padre Antônio Vieira, Prado sugeria sem nenhuma sutileza recorrer a uma “cirurgia” radical para impedir a corrosão da “unidade nacional” que seus comparsas deveriam ter conquistado nas fronteiras literárias. Para o homem que fazia questão de ter inscrito na entrada da porta de sua casa o lema de Rabelais — *Fay ce que vouldras* [Faz o que quiseres] — “só duas soluções

poderão impedir o desmembramento do país e a sua desapareção como um todo uno criado pelas circunstâncias históricas, duas soluções catastróficas: a Guerra, a Revolução”.<sup>19</sup>

Em ambas as soluções dadas pelo diletante favorito de Eça de Queirós, as únicas constantes são a violência e o surgimento de um herói ou de uma massa “providencial”. Antes da guerra, há a sua preparação com “as falências governamentais”, nas quais “os novos, os pobres, os esquecidos, os oprimidos surgem quando se ateia nas cidades e nos campos o fogo devastador das invasões”.<sup>20</sup> E o “herói providencial” é um resultado das vicissitudes dessas convulsões que já se firmaram como sanguinolentas:

[ele] vem muitas vezes das camadas profundas do povo, onde o vão encontrar as necessidades da salvação pública. Será entre nós, numa longínqua possibilidade, quem sabe, um gaúcho do Sul, ou fazendeiro paulista, ou seringueiro do Acre, ou jagunço do Nordeste, ou mesmo esse desocupado da avenida Central, frequentador de cafés como Lenin, freguês paupérrimo da Rotonde, do Montparnasse, meses antes de ser ditador e senhor absoluto de 120 milhões de almas.<sup>21</sup>

Para Paulo Prado, a guerra não é nada perto do que acontecerá se a outra cirurgia for o único remédio a ser aplicado:

A Revolução é a outra solução. Não uma simples revolta de soldados, ou uma investida disfarçada para a conquista do poder — formas prediletas nos povos de meia civilização e que a desordem generalizada tem agora feito surgir em países tradicionalmente cultos. Seria encerrar numa modalidade estreita a ânsia de renovação que é a própria pulsação vital da história. A Revolução virá de mais longe e de



mais fundo. Será a afirmação inexorável de que, quando tudo está errado, *o melhor corretivo é o apagamento de tudo que foi malfeito*. A humanidade, acordando do falso sossego da anteguerra, encaminha-se aos poucos para modificações radicais que lhe transformarão não só o aparelho político e financeiro como também a própria essência mental. Procede-se nessa grande crise — a maior certamente de que tenha conhecimento a memória dos homens — à revisão dos antigos valores materiais e espirituais, até hoje consagrados, e pelos quais se bateram durante séculos Oriente e Ocidente. Entram em luta de vida ou de morte os mais variados “ismos” com que nunca sonhou a filosofia humana: capitalismo, comunismo, fordismo, leninismo. Força nova que surge como destruidora das velhas civilizações e das quimeras do passado. É a Revolução.<sup>22</sup>

O uso repetido da palavra “revolução” não é mera retórica de Prado para convencer o leitor de que a cirurgia teria uma eficácia suprema. Ele realmente acreditava nela como a única maneira para que o Brasil recuperasse a sua “unidade” e que enfim, após ter derrubado os valores falsos do passado, redescobrisse a “identidade nacional”. E seus amigos o acompanhavam nessa esperança de que, quando isto acontecesse, algo mais seria incutido na alma de cada cidadão, algo comparável à descoberta definitiva de uma liberdade que sempre esteve lá, mas poucos conseguiam percebê-la, uma liberdade que finalmente nos levaria à nossa verdadeira independência.

Ocorre que, tal como os anseios da revolução defendida por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (publicado nove anos depois do ensaio de Paulo Prado), esqueceram-se de que a violência nunca foi uma solução eficaz para corrigir qualquer problema. Ela pode até sufocar o

dilema por determinado período — mas não para sempre. E com isso a independência tão prometida fica encalacrada em uma expectativa que ninguém sabe se será realizada a contento. Paulo Prado e sua trupe de intelectuais e artistas esperavam pelo vento que refrescaria o ambiente plúmbeo de São Paulo e do Brasil, mas não levaram em conta que, da mesma forma que o vento sopra onde quer, ele também destrói qualquer coisa que não esteja preparada para a sua força.

## A grande mentira

A principal piada da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, era o fato de que o evento acontecia justamente no mesmo ano em que era celebrado o segundo centenário da independência do Brasil. Mas havia outra piada, da qual poucos percebiam que eram as vítimas: quem acreditava realmente que o país tinha uma *identidade nacional*?

Mário de Andrade e Oswald de Andrade (também sem nenhum parentesco, por favor) eram possuídos pela certeza de que essa tal identidade existia, mas o primeiro a encarnar isso como uma “ideia fixa” foi Graça Aranha. No prefácio da sua coletânea de ensaios, *Tentativas de mitologia*, Sérgio Buarque de Holanda faz um raro parêntesis biográfico para contar como se deu o início e o fim da amizade com aquela estrela cadente da Academia Brasileira de Letras; ele “admirava o homem bem mais do que o escritor” e muitos dos amigos mais próximos simplesmente não suportavam *Canaã*, o livro que tornou Graça uma celebridade instantânea. Ainda assim, Sérgio Buarque confessa que insistiam em bajulá-lo, mesmo com suas idiosincrasias, como a sua admiração por Filippo Tommaso Marinetti, o pai do movimento futurista (uma espécie de vanguarda estética do fascismo que

depois seria negada tanto por Oswald como Mário de Andrade), ou o desprezo que tinha por Marcel Proust (“Proust? Já o li. Esse não nos rejuvenesce.”) e por Freud (tinha suspeitas em relação a “toda essa história de subterrâneos de consciência”) — sem contar que sua famosa “estética da vida” supostamente moderna era bastante antiquada. O jovem Sérgio, um dia, viu que o famoso Graça admirava “uma dama já de meia idade ou mais, e notável corpulência, que, comprimidas as carnes em demasia, parecia quererem debruçar das vestes pelas aberturas matinais”. Sem perder tempo, ele disse ao então mestre: “Mas então é assim a sua famosa concepção estética do Universo?” Graça percebeu a maldade na ironia, não conseguiu tirar sarro de si mesmo (pois se levava a sério demais) e começou a romper com Sérgio Buarque — e depois com todos os modernistas dali em diante.<sup>23</sup> Na verdade, eles nunca respeitaram Graça Aranha, mas precisavam de sua influência como diplomata de carreira para que o movimento tivesse alguma credibilidade política e social. Em 1923, Mário de Andrade escrevia a Manuel Bandeira: “Graça Aranha está aqui há vários dias. Cada vez estimo-o mais. Com todas as restrições que faço à filosofia de *Estética da vida*, e que a ele mesmo fiz, admiro-o grandemente.” Em outubro de 1924, Manuel, que era muito mais esperto do que Mário em questões de política literária, já dava o mapa da mina:

Do Renato [Almeida] e do Ronald [de Carvalho] não tenho queixa. Do Graça não gosto positivamente. Mas no caso da Academia as coisas se armaram de sorte que não era possível hesitar entre a burrice e a inteligência, entre a luz e a titica. E o gesto do Graça foi belo.<sup>24</sup>

O “belo”, no caso, foi quando os modernistas souberam usá-lo muito bem para seus propósitos práticos, em especial quando o escritor rompeu com a

Academia Brasileira de Letras em 1924 ao afirmar que eles estavam ultrapassados e não entendiam a novidade que o Modernismo trazia ao país, além de ter emprestado o seu prestígio como intelectual e diplomata para a organização da Semana de Arte Moderna de 1922. É certo que a Academia *sempre* foi ultrapassada, até porque ela simbolizava o oposto, em termos institucionais, de tudo aquilo por que os modernistas estavam lutando no aspecto formal da obra de arte: o experimentalismo com a linguagem, o rompimento com uma tradição morta de versos aprisionados em rimas e métricas que cheiravam a mofo e a possibilidade de captar a transformação da consciência humana diante do progresso tecnológico, em uma perspectiva artística que não se enquadrava mais nas artes ultrapassadas do século passado. A literatura do parnasianismo e a do realismo eram uma prisão com a qual todos os artistas do futuro tinham o dever de romper. O que valia agora era a busca incessante pela liberdade — mesmo que fosse uma liberdade meramente estética.

Nesse sentido, apesar do futuro rompimento, não havia muita diferença entre o antigo Graça e os novos bandeirantes culturais de São Paulo. Como observa Mário Vieira de Mello ambos “comungavam no mesmo credo nacionalista e estetizante” — o da “sugestão de uma metafísica da vida brasileira que se apoiasse sobre uma concepção estética do universo” e que não havia nenhuma divergência de base, por mais que os iconoclastas de São Paulo tirassem sarro da sua retórica empolada:

A ideia fundamental de Graça Aranha, sua convicção de que era uma só e única coisa tentar solucionar o problema brasileiro através de uma nova compreensão estética ou tentar solucionar o problema estético através de uma compreensão do problema brasileiro — uma tal ideia, embora não fosse formulada com essa nitidez pelo grupo

iconoclasta, encontrava-se efetivamente na raiz de todos os seus gestos e atitudes. Suas manifestações em São Paulo, na primeira fase futurista, consistiram apenas numa consciência delirante da realidade da capital bandeirante, de que não estava dissociada a consciência do novo ritmo comunicado à vida pelo desenvolvimento industrial e científico dos nossos tempos. Mas pouco a pouco, à medida que o movimento ganha em extensão, são novas e novas parcelas do Brasil que vão beneficiar do novo interesse manifestado pelo problema estético. Os desentendimentos entre Mário de Andrade e Graça Aranha, a afirmação um tanto surpreendente a respeito de *Estética da vida* “que nenhum de nós aceitou”, as declarações de um Aníbal Machado de que “não sabemos discernir o que queremos, mas sabemos discernir o que não queremos”, nada disso deve perturbar a nossa visão do que o modernismo realmente foi: *um movimento empenhado em fundir numa atitude única as tendências que se tinham constituído com o Romantismo como os dois polos entre os quais oscilava continuamente a vida intelectual e artística brasileira — o nacionalismo e o esteticismo.*<sup>25</sup>

Dessa maneira, toda a atividade cultural do país se voltou exclusivamente para temas brasileiros, sempre na procura desta regra constante que seria chamada de “identidade nacional”. Ocorre que havia uma diferença essencial entre as identidades do Romantismo e do Modernismo. A primeira era dirigida ao geral, ao nacional em seu sentido mais amplo, enquanto a segunda era fragmentada, especificamente regional, isolando a realidade do país numa província intelectual que só se comunicava com o que acontecia na Europa em função de detalhes estilísticos que eram confundidos com revoluções formalistas. As duas buscas pela identidade nacional também

tinham outra coisa em comum: eram invenções que jamais tiveram correspondência com o que acontecia de fato. Segundo o historiador Evaldo Cabral de Mello em *Um imenso Portugal*:

O Romantismo, que na Europa fora componente essencial do nacionalismo, em especial nos países que haviam emergido para a existência autônoma no decurso da centúria ou que haviam realizado sua unificação após séculos de divisão, o Romantismo, dizia, partiu entre nós o indianismo, que foi uma expressão mofina da ambição de construir o que virá posteriormente a ser designado por “identidade nacional”. Malgrado o *Juca-Pirama* [de Gonçalves Dias] e o *Guarani* [de José de Alencar], as classes dirigentes sentiam-se muito pouco nacionais. Nos anos oitenta do século XIX, um dos estadistas do Império, Martinho Campos, mineiro, fazendeiro de café e liberal que chegou a primeiro-ministro, declarava em plano recinto do Parlamento que os brasileiros éramos “os portugueses da América”, da mesma maneira pela qual ao tempo da Independência chamávamos os americanos de “ingleses da América”. Como tantos outros representantes dos grupos privilegiados, o barão do Rio Branco, nosso brasileiríssimo Juca Paranhos, sempre às voltas com os velhos mapas e com a boa mesa, falava com sotaque lusitano. Quanto aos escravos e às camadas pobres da população livre do interior, não sabiam muito bem o que era isto de ser brasileiro, como o camponês bretão tampouco entendia o que era francês, ou o galego, o que era ser espanhol.<sup>26</sup>

Ou seja, o brasileiro nunca teve uma identidade fixa ou constante — e mais: qualquer escritor ou intelectual que insistisse nessa ideia mal sabia que esta

identidade nacional não passava de uma *ficção*, de uma mentira que, infelizmente, foi a base de todo o Modernismo Brasileiro e que contaminou a nossa sensibilidade até o presente momento. Mas, mesmo assim, a inteligência do país ficou obcecada com essa ideia e preferiu investir nela como se fosse uma questão de vida e morte. E de fato era. Afinal, na competição acirrada para ser o líder do movimento modernista, muitas reputações estavam em jogo — e precisaram apoiar-se nessa ilusão da “identidade nacional” para recuperar o prestígio perdido, como foi o caso de Oswald de Andrade.

Aqui, a alucinação da “identidade nacional” juntava-se a outra loucura, a da “revolução”, conforme Oswald escrevia no final da vida sobre a sua visão do que teria sido o Modernismo de 1922:

É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim, com o seu lancinante divisor de águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira.<sup>27</sup>

Se o leitor esquecer o jargão marxista de centro universitário e o raciocínio reducionista que abole qualquer ação humana, o que fica nítido nesse trecho é o modo como Oswald de Andrade começa a praticar algo que depois seus acólitos fariam à exaustão: a mistificação de sua própria personalidade. Como líder esquecido de um movimento artístico que tinha como função primeira revolucionar as estruturas decadentes de um Brasil corrompido, só Oswald tinha a definição suprema do que foram as causas que resultaram no

Modernismo — e ninguém mais. Sua sorte é que seus principais rivais estavam mortos naquela época, como, por exemplo, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Contudo, isso nunca o impediu de se autorretratar e de se comparar com um Dostoievski ou um Nietzsche, graças ao seu temperamento que muitos catalogavam como “titânico” simplesmente porque não queriam ser alvos da sua língua ferina: “Minha vida tem sido um perigoso desafio à realidade, pois sou obrigado a viver nas coordenadas capitalistas em que nasci e nenhuma vocação mais oposta a isso do que a minha. Tenho me arrastado miraculosamente por altos e baixos terríveis.”<sup>28</sup>

A personalidade de Oswald de Andrade, desprovida de qualquer sofisticação intelectual no crepúsculo da vida, era uma mistura indigesta de “gênio romântico” e de “socialismo utópico” que só poderia ser justificada em função de um ideal maior e que ocorreria somente no futuro — a revolução brasileira que enfim revelaria à sociedade o que era o caráter nacional. E, se isso era levado ao extremo na vida e na obra do autor de *O rei da vela*, também era compartilhado por seus pares, mesmo com as desavenças superficiais que tiveram, pois todos acreditavam fazer parte de um círculo de sábios, de um Estado dentro do Estado oficial que trariam enfim o verdadeiro progresso técnico e espiritual ao país. Esqueceram-se apenas de que a realidade tinha outros planos para eles.

## **Encontre a sua criança interior**

O Modernismo Brasileiro sempre foi um monstro sobre o qual os seus artífices — Mário e Oswald de Andrade — não tinham mais controle nenhum. Ambos estavam devastados pela revolução que eles mesmos



prepararam — mas, obviamente, não contaram a ninguém porque não reconheciam esse fato nem para si mesmos. Em todo caso, continuaram a produzir como se não houvesse amanhã — talvez uma forma de fuga do real refletida em suas obras mais representativas, seja no caso de Mário, com *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928), ou no de Oswald, com *Pau Brasil*, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), todos estruturados em função de um único tema que obcecava os dois: a desintegração da personalidade espelhada na desintegração da linguagem.

É a partir desses livros que a literatura brasileira entra num beco sem saída — um beco que tem o seu fascínio, sem dúvida, mas que deve ser visto como uma via que dá de encontro a um muro, não como uma abertura a novos caminhos.

Para que tudo isso desse certo, os dois escritores tiveram de usar um truque, não só para enganar o público leitor, como para enganar a si mesmos, na crença pessoal de que eram os artistas supremos da *intelligentsia*. A artimanha consistia no seguinte: apelar à “criança interior”, isto é, começar a falar que, para recuperar a experiência perdida, para restaurar a pureza corrompida num país que não compreende mais sua “verdadeira identidade”, deve-se retornar a uma poesia “ágil e cândida” e que ela deveria ser “a descoberta das coisas que eu nunca vi”.<sup>29</sup>

A criança redescoberta pela poesia modernista seria uma “desvairada”, sem nenhuma amarra em relação ao real que se transformava rapidamente e que não dava espaço para a verdadeira manifestação artística. Para Mário, o “desvairismo” — como ele escrevia no “Prefácio interessantíssimo” que abria *Pauliceia desvairada* (1922), o volume de versos que depois seria catalogado como a pedra de toque do Modernismo — era a plena aceitação dos nossos sentidos que, embotados por “mil véus, provenientes das nossas taras físicas

e morais”, devia romper com tudo isso por meio de uma “idealização livre, subjetiva”, que permitiria “criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam em sua plenitude heroica”.<sup>30</sup>

Não se trata de uma busca pela emoção primitiva, como pensaram alguns críticos; pelo contrário, tratava-se de uma reelaboração da percepção poética, fundamentada por uma experiência esteticista da condição humana, em que o Belo ficava em função de um progresso tecnológico que aparentava ser benéfico quando, na verdade, podia destruir o próprio poeta se ele não aproveitasse esse impacto na sua linguagem artística. Dessa forma, Mário de Andrade resolveu criar uma técnica inspirada na polifonia musical que tanto estudara na juventude, quando era músico no Conservatório de São Paulo, ao mesmo tempo que escamoteava seus defeitos como artesão de versos, já que nunca foi capaz de realizar um soneto parnasiano a contento — como fica provado em seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral e depois considerado pelo futuro vate modernista como parte de sua “obra imatura”.

A polifonia poética exposta em *Pauliceia desvairada* era um amontoado de frases aparentemente desconexas, algumas vezes brincando com rimas internas, aliteraões e trocadilhos infames, que, se mostrava alguma “plenitude heroica”, era ninguém menos que a do próprio Mário de Andrade perante as mandíbulas devoradoras de São Paulo. A cidade era atormentada por si mesma num “crescimento convulsivo”, misturando sem distinção as revoltas dos operários, o surgimento do Partido Comunista Brasileiro e as “geladeiras” onde os policiais do governo guardavam os manifestantes para serem espancados sem perdão e depois jogados nos “porões da morte”. Era uma cidade que se apresentava ao temperamento suscetível do jovem poeta

como um enigma a ser decifrado, uma parábola a ser interpretada conforme suas próprias regras, se estas fossem minimamente coerentes.<sup>31</sup>

Ele não estava sozinho nessa sensação opressora e, ao mesmo tempo, fascinante. Oswald de Andrade descrevia essa mesma experiência, a de que “toda a canção de liberdade vem do cárcere” (como diria seu futuro comparsa),<sup>32</sup> em seu primeiro romance, intitulado *Os condenados* (1922), concebido antes da Semana de Arte Moderna e que depois seria o início da chamada “trilogia do exílio”, com mais dois livros em que dramatizaria as cirandas das paixões paulistanas. O mistério da paisagem enevoada da “capital plúmbea” era reflexo da completa falta de domínio dos personagens em relação às suas vontades e desejos. E não apenas isso: assim como *Pauliceia desvairada*, o painel que Oswald pretendia montar aos leitores era uma forma de registrar a ânsia de totalidade que incorporava a arte modernista e que, para a alegria desses artistas que não tinham consciência de suas limitações, só poderia ser transformada em obra de arte por meio de fragmentos e palavras desconexas. O fato de viverem este paradoxo entre a busca pelo todo e a aceitação do provisório demonstrava, sobretudo, que todos os que se consideravam “modernistas” tinham uma visão que chegava às raias do frenesi místico e que percorria não só o Brasil, mas toda a classe intelectual daquela época, conforme explica Nicolau Sevcenko em *Orfeu extático na metrópole*:

[Essa espécie de visão] ocuparia as camadas mais profundas e insondáveis das melhores mentes de todo esse contexto turbulento de transição entre os séculos XIX e XX. Cientistas que mergulhariam no âmago da matéria ou sondariam os confins do universo ou as origens da vida. Artistas que buscariam as bases estruturais da percepção e das formas de representação. Filósofos que imergiriam nos ardis

recônditos da linguagem. Políticos e intelectuais que investigariam as raízes da ordem social e da justiça. Médicos e psicólogos que perscrutariam os segredos penumbrosos do inconsciente. Industriais, militares, desportistas e ativistas que decomporiam a ação, para chegar ao gesto puro. Sempre a mesma obsessão: uma regressão crucial à mais remota fonte de origem, depois o salto brusco para a fundação de uma nova ordem e um novo mundo.<sup>33</sup>

Ocorre que a criação deste novo mundo cobraria o preço de uma infantilidade permanente — e que teria seu custo pago na obra de Oswald e Mário de Andrade, especialmente no aspecto estilístico. Na busca de um estilo que representasse o surgimento do novo mundo tão esperado, desta nova ordem que transformaria a velha em peça de museu, ocorreu uma ironia que, no início poucos perceberam, mas que se tornaria cada vez mais amarga para quem defendesse o Modernismo Brasileiro como a tradição que enfim colocaria o país na vanguarda da inteligência. Ao mostrar a “criança interior” que seria o germe da literatura do futuro, o Mário da *Pauliceia desvairada* e o Oswald de *Os condenados* tiveram de recorrer à mesma retórica empolada que tanto atacavam em seus artigos polêmicos: a retórica dos realistas e dos parnasianos, ambas fundamentadas na sensibilidade esteticista — com a diferença crucial de que, desta vez, a desconexão das palavras e o amadorismo dos versos mostravam tanto a desintegração da personalidade dos seus personagens e do eu-lírico quanto a de seus autores.

As provas disso estão espalhadas nos livros de cada um — e basta o leitor ter alguma noção de bom gosto (e de bom senso) para perceber que isso não foi nada bom para a nossa imaginação. Vamos pegar como exemplo um poema de *Pauliceia desvairada*, o famoso “O rebanho”:

Oh! minhas alucinações!  
Vi os deputados, chapéus altos,  
Sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,  
Saírem de mãos dadas do Congresso...  
Como um possesso num acesso em meus aplausos  
Aos salvadores do meu Estado amado!...

Desciam, inteligentes, de mãos dadas,  
Entre o trepidor dos táxis vascolejantes,  
A rua Marechal Deodoro...  
Oh! minhas alucinações!  
Como um possesso num acesso em meus aplausos  
Aos heróis do meu Estado amado!...

E as esperanças de ver tudo salvo!  
Duas mil reformas, três projetos...  
Emigram os futuros noturnos...  
E verde, verde, verde!...  
Oh! minhas alucinações!  
Mas os deputados, chapéus altos,  
Mudavam-se pouco a pouco em cabras!  
Crescem-lhe os cornos, descem-lhe as barbinhas...  
E vi que os chapéus altos do meu Estado amado,  
Com os triângulos de madeira no pescoço,  
Nos verdes esperanças, sob as franjas de ouro da tarde,  
Se punham a pastar  
Rente do palácio do senhor presidente...  
Oh! minhas alucinações!<sup>34</sup>

É difícil não perceber o uso exagerado dos pontos de exclamação — e isso não tem nada que ver com estilo idiossincrático e sim com um cacete que, tempos depois, seria defendido como recurso estilístico para disfarçar justamente o fato de que Mário de Andrade raramente soube fazer um verso digno de poeta. É claro que a pontuação afetada, somada a um vocabulário que denunciava um preciosismo de dicionário (afinal, o que faz ali “pálio vespéral?”), perturba ainda mais o assunto do poema, aquilo que motiva o leitor a ler os versos até o fim. E o que descobrimos sobre esse assunto tão importante? Ora, o rebanho, no caso, seria como os políticos são alucinações evanescentes, sujeitos que não conseguem fazer uma reforma sequer no Estado, completos inúteis que só servem para que poetas reclamem a seu respeito. No caso, só a retórica antiquada, divulgada como poesia futurista de um sujeito que talvez quisesse estar no mesmo lugar daquelas alucinações, ajuda a entender o tal rebanho como se fosse o assunto de um poema digno de leitura. Mas não o é: não fosse por uma ação coordenada entre os membros do círculo dos sábios, que depois poderíamos chamar de “publicitária”, este poema não deveria sequer ter sido impresso.

Oswald de Andrade cai na mesma arapuca em um momento de *Os condenados*, ao descrever os frêmitos de paixão de Alma, sua personagem principal, a respeito de Mauro, um jovem que quer ser seu cafetão e a convence a se prostituir:

Se, ao menos, Mauro a amasse. Se encontrasse nele a correspondência dos exaltados sentidos. Sabia que o adunco cáften a traía. Ao atravessarem agora o largo chato do Paiçandu, no demorado ocaso azul, vira-o sorrir para uma sacada. Tivera ímpetos de gritar ali mesmo. Mas uma vergonha absurda, cheia de sua virgindade

invencida, contivera-a, dissuadira-a. Seria possível então! Tudo no mundo era traição premeditada, engano maldoso!<sup>35</sup>

Em poucas linhas, temos o procedimento oswaldiano de fazer literatura. Assim como Mário, parece que os pretensos modernistas adoravam os pontos de exclamação; devia ser uma maneira de reforçar a vontade de ambos de ver o novo mundo com novos olhos, os da criança que infelizmente não aceitou ainda que o mundo tal como é não será como o desejado. Observem também o uso de metáforas vazias e exageradas — alguém poderia nos informar o que significa “virgindade invencida”? — além de uma visão da humanidade que sempre a coloca como se fosse o pior dos crimes e a mais abjeta das existências. Se isso alguma vez foi considerado “estilo literário”, então está explicado por que, após o Modernismo, tantos escritores surgiram como formigas e realizaram o ato antiecológico de prejudicar as árvores com a publicação de seus romances indulgentes, repletos duma retórica que só daria fama a quem faz discurso nas classes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Contudo, nem sempre devemos descartar por completo a produção artística de Mário e Oswald. Há boas soluções literárias e estilísticas; por exemplo, no caso do primeiro, temos *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de males* (1930) e, no segundo, temos *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade* (1927). Em *Clã*, há um poema admirável chamado “Moda da cadeia de Porto Alegre” que, além de antecipar de forma aguda o que aconteceria após a Revolução de 1930 (algo que toda a poesia faz com uma presciência impressionante quando o poeta se encontra aberto à realidade), dialoga sem saber com o “Ao ‘Braço Forte’ estando preso por ordem do governador Braço de Prata (Antônio de Sousa Meneses)”, de Gregório de Matos, já analisado no início deste livro.

O poema é uma espécie de “romance”, o mesmo gênero usado por Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*, que conta uma história cheia de dramas e peripécias por meio de versos repletos de rimas internas. Trata-se do triste caso de D. Rita. Viúva, herdeira de uma considerável fortuna, não sabe o que fazer com tanto dinheiro. Suas maiores preocupações são os filhos e o fato de que a cidade de Porto Alegre está tomada por ladrões que não hesitam em invadir a residência de qualquer cidadão. O governo não consegue fazer muita coisa em relação ao urgente assunto; então, D. Rita, com o dinheiro que seu esposo lhe deixou, resolve ela mesma construir uma prisão — que a cidade aceita prontamente. Gasta todo o seu patrimônio, “gasta mas gasta por bem:/ faz construir uma cadeia/ que mais segura não tem/ por este grande Brasil”. Quando a obra fica enfim pronta, D. Rita fica “sossegada/ costura, pesponta meias/ enquanto sono não vem. / Só de pensar na cadeia/ D. Rita dorme bem”. Mas a vida lhe prepara uma surpresa: dias antes de a prisão ser inaugurada, com toda a pompa e circunstância que a prefeitura preparou, um dos filhos de D. Rita se envolve numa briga pelos amores de uma pequena e mata a tiros o seu rival com seis balas no peito. Os versos finais do “romance” são de uma ironia brutal:

Estrearam a correição.  
Dona Rita não foi ver.  
Definha que não definha,  
Durou uns pares de meses,  
Afiml veio a morrer.

Falam também que de-noite  
O carcereiro rondando  
Escuta pelo caminho



O choro de dona Rita  
Gemendo devagarzinho...

Mas isso de assombração  
Só quem vê é que acredita...<sup>36</sup>

A prisão que era para salvar a comunidade agora é o teto que abriga o filho da mulher que a criou e que queria proteger os seus. E quem está a salvo? Ninguém, absolutamente ninguém. Não é apenas Porto Alegre que abriga os cárceres que construímos para nós mesmos e para os nossos próximos; é o Brasil inteiro que é uma masmorra gigante — Mário parecia intuir o que aconteceria quando ocorreu a Revolução de 1930, com o gaúcho Getúlio Vargas subindo finalmente ao poder no Palácio do Catete.

## **As máscaras da nêmesis**

Este pressentimento de que havia alguma coisa errada com o país acompanha boa parte da obra poética de Mário de Andrade, principalmente em *Remate de males* e depois com *A costela do Grã-Cão*, escrito justamente na conturbada década de 1930, mas publicado somente na década de 1940, no volume de poesias completas que Mário lançaria meses antes da sua morte. A decisão de não publicar poesia naqueles anos turbulentos podia ser interpretada como uma escolha ética — algo típico de um sujeito que queria mostrar-se aos outros como exemplo a ser seguido — apesar de também indicar certa paralisia de uma alma demasiado sensível às convulsões que aconteciam Brasil afora. Em *Remate*, isto fica evidente logo no poema de abertura, que em breve se tornaria uma espécie de autorretrato do próprio

Mário para quem quisesse entendê-lo em seus escrúpulos éticos, “Eu sou trezentos...”. Aqui, a fragmentação da personalidade já mostra completamente as suas garras — e os impasses do Modernismo como opção estética revelam-se prejudiciais para a constituição da alma de alguém que tenta viver de poesia num mundo que não sabe mais o que seria isso:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
Mas um dia afinal me encontrarei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.<sup>37</sup>

O problema é que, como Mário descobrirá, conforme a história do Brasil mostra novas e surpreendentes facetas ideológicas nas décadas de 1930 e 1940, nem a própria alma terá esta função tão desejada. Em outro poema marcante, desta vez de *A costela do Grã-Cão*, “Reconhecimento de Nêmesis”, o pretense líder de uma escola literária que defendia a velocidade como forma de progresso invencível, começa a escavar as esquinas do seu íntimo e descobre coisas bem desagradáveis sobre si mesmo, refletidas num menino que pode ser o próprio Mário ou a projeção de algum objeto de desejo que jamais será nomeado:

Menino, sai! Eu te odeio,  
Menino assombrado, feio,  
Menino de mim, menino,  
Menino trelento, que enches  
Com teus silêncios puríssimos  
A bulha dos meus desejos,

Que nem a calma da tarde  
Vence a bulha da cidade...  
Menino mau, que me impedes  
De entrar também pro recheio  
Das estatísticas... sai!  
Menino vago, sem nome,  
Que me embebes inteirinho  
Nesta amargura visguenta  
Pelos homens! pelos homens!...<sup>38</sup>

O fato de o poema dirigir-se a um garoto que pode ser a Nêmesis (a deusa grega que executa a vingança dos deuses do Olimpo aos mortais que praticam a revolta contra eles) do poeta esconde um evento autobiográfico revelado na correspondência de Mário de Andrade com intelectuais e artistas da época. A “criança interior” antes tão adorada agora se tornava o grande inimigo do eu-lírico — e não à toa Mário chamava a pintora Tarsila do Amaral justamente de “Nêmesis” numa troca de cartas datada de 11 de janeiro de 1923:

És Nêmesis, sem dúvida. Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos. Ainda todo o final de dezembro estive de cama. [...]

Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio. Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. A verdadeira, a eterna Nêmesis, são as horas implacáveis que passam dia

e noite, dia e noite, sol e escuridão. Estou nos meses de escuridão. Foi a fraqueza que me fez pensar que eras tu Nêmesis. Perdão. Estou a teus pés, de joelhos.<sup>39</sup>

Cinco anos depois, ele escreveria o poema que está em *A costela do Grã-Cão*, mas é muito provável que, para um temperamento esteticista como o de Mário de Andrade, a relação de metáforas e de símbolos não tenha sido aleatória. Naquela época, ele de fato estava apaixonado por Tarsila, que, por sua vez, estava com ninguém menos que Oswald — e este se aprofundava na identificação com sua “criança interior”, justamente no território onde Mário era reconhecido por seus pares como um mestre (pelo menos, para eles): a poesia. E, contudo, naquela reviravolta que só a arte pratica com os desafortunados, o então romancista Oswald provou ao resto do mundo que, graças ao menino que havia em seu coração, ele seria melhor poeta que seu (então) melhor amigo.

Isso não é só uma opinião; é um fato. Qualquer leitor de bom senso que depare com um único verso de *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia de Oswald de Andrade* notará a superioridade do Andrade rechonchudo sobre o Andrade magrinho. E, como bem observou Mário numa das cartas enviadas a Manuel Bandeira, o triunfo disso tudo se devia à habilidade de Oswald de brincar como poucos com o verso de ouro, uma técnica usada justamente pelos tão odiados parnasianos, para fechar o poema para que o leitor pudesse decorá-lo e ser declamado em reuniões públicas e *soirrés* literárias. Vejamos o que ele faz com tudo isso no poema “pronominais” (é, assim mesmo, com minúsculas, caro revisor):

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno  
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro<sup>40</sup>

Ou então no último poema da coletânea *Pau Brasil*, “contrabando”:

Os alfandegueiros de Santos  
Examinaram minhas malas  
Minhas roupas  
Mas se esqueceram de ver  
Que eu trazia no coração  
Uma saudade feliz de  
Paris.<sup>41</sup>

Aqui, a retórica empolada de *Os condenados* se despede sem cerimônias, mas a impressão que se tem é ainda do sujeito que subordina a poesia ao sarau de amigos que estão ali apenas para aplaudi-lo. Mas trata-se de uma evolução notável em relação ao romancista fracassado, agora somado a uma fanfarronice que, no futuro, custaria muitas amizades, apesar de acreditar que, na literatura, o amor sempre deveria ser retratado com humor. E esta traquinagem, mesmo com uma intenção programática — a de limpar o Brasil de todo o “bacharelismo” cultural e político que contaminava suas instituições, o que obrigava Oswald a reencontrar seu país somente

enquanto estava em Paris e arredores, sustentado por uma fortuna que dilapidaria sem se preocupar com as consequências até o fatal ano de 1929 —, tinha a intenção benevolente de também limpar a própria língua nacional. Conforme notou José Paulo Paes em seu ensaio “Cinco livros do Modernismo brasileiro”, tanto Oswald como Mário procuraram purificar a língua e a linguagem do “falar difícil”, mesmo que isso implicasse amputar a língua culta que então era submissa à norma gramatical lusitana:

Foi neste ponto que, espicaçado pelas naturais afinidades do primitivo com o popular exploradas pelo cubismo europeu, os primitivistas brasileiros deram o melhor de si ao renovar radicalmente o código literário. Voltando as costas à erudição e à gramática, foram buscar no *melting pot* da cultura popular do campo e da cidade a língua “sem erudição”, a língua “natural e neológica” que, forjada pela “contribuição milionária de todos os erros”, veio enfim amalgamar sem fissuras o “como falamos” ao “como somos” e dar voz própria ao homem brasileiro. No domínio da língua, foi sem dúvida com o Modernismo que a literatura brasileira conquistou em definitivo sua autonomia.<sup>42</sup>

Uma autonomia que funcionou com a destruição da personalidade de seus artífices. No caso de Oswald, isto demorou a acontecer porque sua personalidade fascinante fazia de tudo para disfarçar de si mesmo e de todos que o Modernismo já estava em bancarrota. Era o caso clássico do sujeito que não pensava em outra coisa senão substituir a mãe que morrera de maneira prematura enquanto viajava como um bom dândi pela Europa. Não por acaso, em sua obra ensaística ele defenderia o Matriarcado como a única solução possível para os problemas brasileiros e, por que não?, os mundiais

— e foi com plena consciência dessa ironia semitrágica que viria a intitular o primeiro volume de sua autobiografia inacabada, *Um homem sem profissão* (1952), justamente “Sob as ordens de mamãe”.<sup>43</sup> O fanfarrão nele jamais desapareceria, mas de nada adiantaria isso: Oswald já tinha perdido seus poderes literários justamente porque não tinha feito em si mesmo aquilo que Mário fizera na década de 1930 — o reconhecimento da Nêmesis que era a sua tão famosa “criança interior” e que foi a responsável pelo seu sucesso literário.

Neste ponto, Mário de Andrade manobrou melhor a fragmentação da identidade pessoal, ao assumir-se claramente em função dos outros, principalmente em sua correspondência, e ao criar um sistema todo pessoal que depois estudiosos como João Luiz Lafetá acreditariam fazer parte de uma poética quando, na verdade, tratava-se apenas de uma fuga desesperada das limitações de compreensão do que acontecia com o país ao seu redor e consigo mesmo. No ensaio “A poesia de Mário de Andrade”, Lafetá concorda que muito provavelmente a poesia do autor de *Pauliceia desvairada* sofria de uma falta de acabamento estético que daria maior rigor a sua produção artística se isso fosse sanado, mas logo depois parece se desculpar, talvez para não irritar muito os ânimos dos colegas acadêmicos que então já principiavam a criar um altar em homenagem a Mário, montando rapidamente um esquema que combinasse “dissimulação e sinceridade” e que envolvesse os dois temas principais pelos quais, segundo ele, a obra deveria ser analisada: o “sentimento da terra” e o “sentimento íntimo de homem”. Desenvolve assim um esquema complexo e inventivo que certamente agradaria a Mário se estivesse vivo, em que suas deficiências formais transformam-se nas “várias máscaras do poeta” correspondentes a “instantes precisos dos movimentos ideológicos” da burguesia brasileira, “e

constituem verdadeiras cristalizações da autoimagem que ela procurava fazer-se”:

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a máscara do *trovador arlequinal*, do poeta sentimental e zombeteiro que encarna o espírito da modernidade e de suas contradições; à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (procurando entendê-los e organizá-los numa grande unidade), a máscara do *poeta aplicado*; à preocupação com mudanças estruturais em 1930, que para a burguesia significam o realinhamento e o reajuste de suas forças em um novo equilíbrio, corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria máscara da *diversidade* em busca de unidade; à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado nos anos imediatamente posteriores à revolução [de 1930], corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a máscara de uma intimidade atormentada, feita de mutilações e desencontros, uma espécie de *espelho sem reflexo*; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 1930 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a máscara do *poeta político*.<sup>44</sup>

Isto tudo seria muito bonito e lógico se fosse verdadeiro. Ninguém consegue criar tantas máscaras, mantê-las num todo coeso durante uma vida inteira, mesmo que por um tempo mínimo, se, em primeiro lugar, não prejudicar a



própria unidade psíquica, e se, em segundo lugar, não começar a enganar os outros, usando e abusando da poética da dissimulação que torna Mário alguém próximo da linhagem de um Machado de Assis, mas claramente sem a genialidade, muito menos a elegância estilística deste último. Ainda assim, Lafetá nos permite trilhar becos sinuosos da personalidade fragmentada de Mário, uma personalidade cindida que se mostra em toda a sua frágil complexidade nos romances falhados que são *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.

São dois livros que em nenhum lugar do mundo seriam minimamente publicáveis, mas que aqui no Brasil, por algum motivo misterioso, são objeto de teses e mais teses. Como romances, são mal escritos e mal desenvolvidos; como estilo, não têm substância nenhuma; e como estopim para algum debate de ideias revelam-se de uma esterilidade ímpar para quem procura algum sentido nesta marmitta em que nos encontramos. Contudo, como amostras de uma psique conturbada, são estudos sublimes para notarmos que, muitas vezes, o estudo literário neste país também pode ser um estudo de psicopatologia.

Em ambos, o que temos é a radicalização do fato de que tudo o que Mário de Andrade queria era o mergulho de sua personalidade numa sociedade que o absorvesse como alguém pleno de normalidade. Em *Amar*, é a história de uma mulher alemã chamada simplesmente de *Fräulein* (senhora, em alemão) que, talvez por culpa de si mesma, talvez por culpa da “burguesia paulistana” que a abrigou em seu exílio, ganha a vida sendo uma espécie de “preparadora sexual” para menores abastados e saudáveis, devidamente paga por pais preocupados com que seus herdeiros não se percam com as “mulheres da vida”. Não, não se trata de prostituição, é claro, afinal uma das coisas que o autor pretendia com esse livro era denunciar — sim, nessa época já surgiam as obras de denúncia sobre o estado corrupto do

Brasil — como a hipocrisia tomava conta de todas as relações, especialmente dos relacionamentos amorosos. Ao ser contratada por uma família quatrocentona paulistana para educar os sentimentos eróticos do jovem Carlos — provavelmente, muito parecida com as que Mário de Andrade frequentava nas reuniões ocorridas nas casas de Paulo Prado —, *Fräulein* não sabe o que fazer quando (reparem só a ironia dramática, leitores) se apaixona pelo rapaz e precisa lidar com seus sentimentos.<sup>45</sup>

O único livro de que podemos aproximar *Amar, verbo intransitivo* na história da literatura brasileira seria *Senhora*, de José de Alencar, inclusive pelo fato de que ambas as protagonistas desempenham papéis de comando ou submissão perante os respectivos pares amorosos. É de perguntar se isso não era uma intenção explícita de Mário, já que o primeiro título do seu romance era para ser *Fräulein*, a senhora alemã que mandaria nas emoções do pobre ingênuo que seria o nosso nativo Carlos. Dessa vez, contudo, a situação se inverte: se, em Alencar, Aurélia mandava em Fernando Seixas nas questões de dinheiro e de amor, em Mário, *Fräulein* se deixa comandar pelas paixões que não consegue controlar, pelos apetites que a farão terminar de modo inglório até mesmo a única profissão que lhe restou. Em ambos os casos, é o dinheiro e o poder que dominam as relações, naquele véu de mediocridade que, segundo o escritor modernista, seria a regra comum na sociedade paulistana da época.

Há outro aspecto que liga o romantismo pecuniário de José de Alencar ao modernismo provinciano de Mário de Andrade. Mesmo com intenções estéticas diferentes e com a diferença de anos, os dois escritores, talvez por serem sujeitos que sempre tinham como meta a ascensão social por meio da vida intelectual e da palavra escrita, são completamente inconscientes das paixões descontroladas que suas respectivas obras defendem como grandes vitórias do espírito humano. A destruição moral de *Fräulein* ocorre porque

ela não percebe mais que sua educação sentimental é um fracasso e que ela vive num mundo que não consegue compreender os altos ideais do amor que pratica e ensina aos jovens de São Paulo; e também não intui que os sentimentos acolhidos em seu coração só podem ser transmitidos conforme a decisão de um poder econômico além da sua vontade. Em *Senhora* de Alencar, tudo isso também acontecia, mas, devido à exigência formal do folhetim e do Romantismo tupiniquim, o amor vencia a todos os obstáculos e salvava a quem quisesse aceitar os seus princípios irracionais. Isso não tem como acontecer com a *Fräulein* de Mário de Andrade, uma vez que nem mesmo o Romantismo pode aliviar o seu sofrimento; agora temos a ironia, o sarcasmo, a alta cultura alemã de um escritor que só a conhecia pelas partituras musicais ensinadas aos alunos do Conservatório — além da psicanálise de Sigmund Freud, que transforma uma personagem por quem seu criador deveria sentir o mínimo de simpatia em mais uma engrenagem de um sistema cruel e impiedoso.

As semelhanças entre Alencar e Mário se devem, sem dúvida, ao fato de que qualquer escritor se sente um injustiçado da sociedade — e sua literatura deve ser a arma com que retratará à sociedade essa sua luta. Há algo verdadeiro nisso até certo ponto — mas se o escritor continuar nesse impasse como se fosse algo positivo terminará prejudicando a própria vida, quiçá a dos outros. Ele tem apenas duas opções, nenhuma delas agradável: ou se deixa levar pelas exigências sociais, ou começa a criar a própria realidade. José de Alencar fez a primeira escolha e foi até o fim em sua intenção de ser um político das letras; já Mário de Andrade preferiu a segunda — e o resultado disso foi *Macunaíma*.

Apesar de não ter nenhuma semelhança com o romance anterior, *Macunaíma* parte de onde *Amar, verbo intransitivo* terminou — o reencontro de *Fräulein* com o jovem Carlos em um baile de carnaval e,

vendo que seu aluno finalmente aprendeu com carinho as lições de amor ensinadas, resolve desaparecer na massa informe de foliões — para se aprofundar no grande tema que depois seria o mote das produções futuras de Mário de Andrade: a dissolução da personalidade em uma constelação que podemos chamar de nação brasileira, como também de céu ou até mesmo de inferno. No caso, a força motriz desse evento é o mítico Macunaíma, personagem andrógino, alucinado e alucinante, capaz de se transformar e de se disfarçar em qualquer coisa ou pessoa que queira, simplesmente porque, como o próprio subtítulo diz, trata-se de um herói que não tem nenhum caráter, que não admite nenhuma constância, nenhuma regularidade, nenhuma confiança em suas ações.<sup>46</sup>

Uma das brincadeiras dos críticos e dos estudiosos brasileiros, geralmente pagos pelo bolso do contribuinte, é acreditar realmente que Macunaíma (uma fusão de dialetos que significa “O Grande Mal”) é uma espécie de símbolo da alma brasileira, uma forma de sabermos como se comporta o nosso povo naqueles momentos em que tudo parece se safar graças ao “jeitinho”. Isto é dar importância demais a um personagem e a um livro que foi criado no espasmo de seis dias enquanto Mário de Andrade descansava na fazenda de seu tio Pio, em Araraquara. Trata-se apenas de um divertimento, de uma “rapsódia”, como o próprio autor fez questão de frisar em cartas aos amigos. A trama, composta de remendos de mitos e lendas indígenas e latino-americanos retirados de um compêndio de antropologia do etnógrafo Koch-Grünberg, indica isso — e poucos souberam resumi-la tão bem e de forma tão cristalina quanto José Paulo Paes:

O enredo gira em torno da viagem empreendida pelo herói epônimo e seus irmãos Jiguê e Maanape, desde a beira da Uraricoeira, onde ele havia nascido e onde se tornara imperador da Mata Virgem depois do

seu casamento com Ci, rainha das amazonas, até São Paulo. O motivo da viagem é encontrar a muiraquitã ou talismã da felicidade que ele perdera e que lhe fora apresentado por Ci antes de ela, inconformada com a morte de seu filho com Macunaíma, subir para o céu e converter-se numa estrela. O talismã extraviado estava agora em poder do mascate Venceslau Pietro Pietra, avatar do gigante Piaimã. Depois de numerosas aventuras picarescas por São Paulo e Rio, onde se passa o principal da narrativa, o herói consegue recuperar a muiraquitã e volta para o mato de onde viera. Mas a sua tribo havia sido entrementes liquidada por uma epidemia e seus dois irmãos também não tardam a morrer. Solitário e abúlico, Macunaíma já não tem interesse pelas coisas. Nova perda do talismã por culpa do engodo de uma uiara que atraíra para dentro d'água tira-lhe o último meio de devolver algum sentido para a sua vida, pelo que ele, despedindo-se do mundo, ascende ao céu e se transforma numa constelação.<sup>47</sup>

Usamos as palavras de Paes porque elas mostram com imparcialidade algo que os estudiosos no livro se recusam a divulgar para o público comum: Macunaíma (o livro e o personagem) nunca foi um exemplo positivo de nacionalidade e sim a amostra de como a psique de Mário de Andrade estava prestes a entrar em uma descida infernal e sem volta, atormentada com o destino do país, inquieta com o rumo de seu próprio investimento simbólico na vida de artista e de intelectual. Isso se reflete num estilo literário pretensamente virtuoso, que deveria captar todas as tendências da língua brasileira que o próprio Mário divulgava mundo afora, mas que, na verdade, continuou tão afetado quanto os pontos de exclamação e os pálios vesperais de *Pauliceia desvairada*, insistindo numa retórica com pretensões

de ser inovadora ao ter os tiques de um pedantismo medíocre, acompanhados de estribilhos como os famosos “Quero brincar!” (eufemismo para coito sexual), “Ai! que preguiça!” (eufemismo para vagabundagem) e “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são” (eufemismo para estupidez).

Se *Amar, verbo intransitivo* tem seus paralelos com o romance mais famoso de José de Alencar, *Macunaíma* tem evidentes simetrias temáticas com um dos livros menos conhecidos de Machado de Assis, *Esaú e Jacó*. Tanto em um como no outro, o autor e o personagem querem convencer a si mesmos e aos outros de que a dissolução da personagem é a melhor forma de conciliar os contrários, de equilibrar os extremos — e, no fim, o que acabam divulgando em suas respectivas obras literárias é a dissimulação e a falsidade como formas de suportar o cardume da loucura que se tornou a vida moderna. Mas Mário possui uma diferença essencial em relação a Machado: enquanto este desconfia de que estamos jogados na “ontologia do abandono”, o escritor paulista quer acreditar numa espécie de milagre, naquela *expectativa* de que a vertigem das palavras pode salvar uma sociedade, um sentimento de que só o artista e o intelectual executarão essa missão, como também pensava Paulo Prado nas páginas finais e terríveis de *Retrato do Brasil* (aliás, para quem *Macunaíma* foi dedicado).

Ocorre que essa crença é também uma dissimulação de Mário de Andrade para que continue a acreditar que possui uma obra — o que acontecerá só por meio de uma completa integração com os homens de seu tempo, mesmo que isso signifique a morte de sua personalidade. O germe desta crise que se estenderá até os seus últimos anos de vida já se encontra em *Macunaíma*, tanto na forma artística escolhida para narrar a sua história como no próprio final que criou para seu personagem.

Em relação ao primeiro fator, Gilda de Mello e Souza deixa claro, em *O tupi e o alaúde* (um livro de crítica literária muito superior ao romance que analisa) que a “rapsódia” ficcional é uma fusão de gêneros literários, indo do romance picaresco ao de cavalaria, passando pelas cantigas folclóricas do Bumba-Meu-Boi até a sátira dos costumes retóricos do final do século XIX. Tudo isso dá a sensação ao leitor de que ele se encontra no meio de uma alucinação permanente, em que não se sabe mais o que é a realidade e o que é ilusão, jogando-o no meio de um vórtice de ideias e pensamentos que, no fim, é o mesmo onde se encontra o próprio escritor.

Ainda de acordo com Mello e Souza, *Macunaíma* é uma variação satírica dos relatos que sempre envolveram a busca por um algum amuleto ou objeto sagrado, em especial *A demanda do Santo Graal*, famoso escrito medieval que inspirou vários escritores daquela época, principalmente na Inglaterra, na França, na Alemanha e em Portugal. Para ela, o personagem seria o sujeito que entra em uma aventura que não tem como dar certo porque o objeto procurado não é só inatingível como também está em constante fuga, passando de uma mão para a outra (no caso, a muiraquitã). Contudo, toda a narrativa que, antes, seria uma elevação do espírito humano torna-se agora a sua paródia, em que Macunaíma não é alguém que procura a virtude; ele apenas quer entregar-se aos prazeres e às paixões, sem se preocupar em controlá-las, e por isso mesmo a sua demanda será uma procura que terminará como uma tragédia disfarçada em riso amargo, pois o talismã não traz redenção nenhuma, mas apenas a danação definitiva, transformando-o naquilo que, desde o início, parecia ser o seu verdadeiro caráter: o de um “homem devastado”.<sup>48</sup>

Esta devastação é o segundo fator de como Macunaíma representa o início do fim tanto para Mário de Andrade como para o movimento modernista. No final do romance, ele escreve sem hesitar que “então

Macunaíma não achou mais graça nesta terra” e que “tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão [sic] um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido”.<sup>49</sup> Não há como disfarçar mais: o romance simboliza tanto o fracasso do Brasil na sua tentativa de ser uma nação coesa como o do Modernismo em querer reformá-lo por meio da revolução estética. Na busca pelo nosso Graal tupiniquim, aquilo que poderia nos dar alguma transcendência dos nossos defeitos, tudo terminou na constelação da Ursa Maior que, na verdade, não passa de uma ânsia de autodestruição. E, para continuar a viver como um mero mortal, Mário de Andrade teve que praticar a poética da dissimulação para os seus pares e para si mesmo, como ele escreve, numa espécie de confissão invertida, a Manuel Bandeira numa carta de 1923:

Meu maior desejo é ser homem entre homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque se é verdade que Deus me deu alguma coisa de superior, é num desejo que os outros beneficiem dessa coisa. Não me atraí a volúpia de ser só.<sup>50</sup>

O outro Andrade, o rechonchudinho Oswald, também desejava a mesma coisa que Mário, mas ele tinha as mulheres (entre elas, Tarsila, a “Nêmesis”) e a cidade de Paris ao seu lado para varrer esse problema debaixo do tapete. Depois de ter provado aos colegas que era um bom poeta, muito melhor do que o seu grande amigo de quem já tirava um sarro sem se preocupar se ele gostava ou não de suas piadas (quem gosta de ser comparado a Oscar Wilde, em especial se for de costas?), decidiu que voltaria a escrever prosa.



Novamente, não foi muito bem sucedido. Apesar de serem obviamente superiores a *Os condenados*, os livros seguintes, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, têm os mesmos erros que o anterior: a retórica empolada e artificial, agora mascarada pelo “experimentalismo literário”. Ambos os livros partem do mesmo princípio temático — a educação sentimental e sexual de dois burgueses que, para colocá-las em prática, decidem viajar seja para a Europa, seja para lugares imaginários que nada deveriam a Lilliput de Jonathan Swift — e ambos terminam como *Macunaíma*: em completa derrota.

A diferença entre Oswald e Mário é que, como diria este último no ambíguo prefácio que escreveu para *Memórias sentimentais*, o primeiro sofria da “alegria da destruição”. E isto é visível no estilo criado para cada um desses romances, pois, além do verniz de vanguarda, Oswald manobra a língua portuguesa como se ela fosse um “pão picado”, repleta de frases curtas que o leitor pode achar que servem como aforismos, quando, na verdade, são sentenças desconexas que depois o seu autor usaria sem pudor no infame “Manifesto Antropofágico”. Vejam, por exemplo, este capítulo de *João Miramar*, intitulado “Cruzeiro seiscentista” que retira qualquer nobreza das empreitadas dos bandeirantes, antes tão admirados pelos próprios modernistas:

A Serra do Mar foi um mergulhado mar de verdura com passarinhos importantes.

Depois casas baixas desanimaram a planície cansada.

E o arraial arranha-céu buzinou de peixes fritos.<sup>51</sup>

Ou então este trecho de *Serafim Ponte Grande*, quando o comparsa do personagem-título, denominado Pinto Calçado (sim, não se pode negar que

Oswald tinha algo de comediante), resolve criar uma nova comunidade, os Antropófagos, que mostraria o que era ser livre em uma humanidade escravizada pelas paixões “burguesas”:

E reunido um troço de passageiros, recalcitrante, entre os quais alguns recém-casados, desceram todos à sala das máquinas, onde Pinto Calçudo, nu e de boné, fez um último apelo imperativo, “ante a cópula mole e geométrica dos motores” e energicamente protestou contra “a coação moral da indumentária” e “a falta de imaginação dos povos civilizados”.<sup>52</sup>

Nos dois trechos, Oswald absorve a linguagem empolada de seus inimigos literários e políticos e tenta adicionar ao seu pastiche a ironia grotesca que o deveria aproximar de um Rabelais, de um Swift — e que depois seria desenvolvida plenamente no Brasil por Millôr Fernandes, Campos de Carvalho e João Ubaldo Ribeiro. Contudo, o experimento falha porque não há aquela tensão própria do escritor que domina as ambiguidades da língua, que sabe que ela não é apenas um resmungo contra a situação infeliz do mundo e sim que ela também deve retratar instintos mais profundos, em vez de apenas agradar às paixões que comandam as nossas cabeças de baixo. Para o autor de *Serafim Ponte Grande*, a verdadeira liberdade não é ser um Macunaíma, o que seria algo triste e inútil demais, mas sim um Pinto Calçudo, o tutor perfeito para paralisados como Serafim e João Miramar, que, num mundo perfeito viveriam em uma “utopia da putaria” (perdão pela expressão, recatados leitores, mas é a única que me ocorreu).

Enfim, de nada adianta fazer literatura para rimar amor com humor, se o primeiro é substituído pela *nêmesis* do ressentimento entre dois talentos de grande sensibilidade emocional, mas que sempre farão parte do segundo

escalão artístico. A “alegria da destruição” que Mário elogiava em Oswald era uma forma dissimulada de dizer que ele queria ter esta mesma qualidade. A “criança interior” que havia dentro de cada um finalmente cresceu e tornou-se um monstro que ninguém mais conseguia controlar. E, neste caso, Oswald de Andrade foi um mestre na implosão das amizades, em especial no “grupo dos cinco”, formado por ele, Mário, a pintora Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia. Como se estivesse num jardim de infância de que ele realmente acreditava ser o único proprietário, criou a sua própria escola literária e, depois da naufragada tentativa que foi tornar o “Pau Brasil” um movimento, fez de tudo para emplacar a Antropofagia, uma série de normas sem pé nem cabeça que elaborara com Tarsila, mas que guardava em suas frases um ovo de serpente muito perigoso para a cultura brasileira — a ideia de que tudo seria melhorado se passasse pela “devoração”, pelo abandono de um passado que não deu certo em função de um futuro que seria belo para todos. Conforme a observação perspicaz de José Oswaldo de Meira Penna em *Em berço esplêndido*, se Oswald e Mário ainda se viam como crianças no início do modernismo, o primeiro se desgarrava de todos para enfim entrar na adolescência, tornando-se assim um autêntico *puer aeternus*, a criança eterna que jamais aceitou que a realidade nunca foi como desejava, o menino impossível que meteu na cabeça de que “a absorção de todas as influências externas e sua redução a modelos nativos” seria a solução dos problemas culturais do Brasil.<sup>53</sup>

O único problema é que ninguém sabia quando (e como) este futuro aconteceria — muito menos o próprio Oswald. É bem provável que esse tão esperado futuro nem sequer existisse, especialmente se dependesse de alguma espécie de caráter. Afinal, como diria Antônio de Alcântara Machado em uma carta a Prudente de Moraes Neto, datada de 25 de abril de

1929, que revela como o Modernismo Brasileiro já estava em frangalhos, “[...] o Oswald (como diz o nosso Couto [A.C. Couto de Barros]) é um sujeito que mesmo durante o carnaval não pode sair à rua vestido de caráter. Caráter e Oswald são coisas que se repelem”.<sup>54</sup>

Palavras duras, sem dúvida, especialmente para alguém que precisava alimentar-se do caráter dos outros. Mas quem vive da devoração ou da dissolução não pode esperar outra coisa senão cantar o Hino Nacional se você “só sabe os pedaços...”.<sup>55</sup> E isto é muito pouco para quem foi uma criança a vida inteira.

## **A liberdade de um bom retiro**

Contudo, antes do choro e do ranger de dentes, era obrigatório encarar tudo isso com o riso que acrescentava a dimensão moral esquecida pelos nossos bandeirantes da modernidade — o riso que escondia a amargura de todos nós, como percebemos ao ler as obras de Juó Bananére e de Antônio de Alcântara Machado.

O primeiro já foi considerado como tudo aquilo que Oswald de Andrade queria ser e nunca conseguiu, em termos pessoais e artísticos. Todos o conheciam por seu pseudônimo italianizado, “macarrônico”, mas poucos sabiam na época que seu verdadeiro nome era Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, nascido em 11 de abril de 1892 de uma família paulista tradicional, ainda que de poucos recursos. Isso o obrigou a se virar desde cedo, especialmente após a morte do pai quando tinha 3 anos de idade — e a única opção que restou, antes de se formar engenheiro pela Faculdade Politécnica, foi trabalhar como jornalista. A aptidão para trocadilhos, a sensibilidade de captar uma nova língua que surgia então na cidade de São

Paulo — o italiano abasileirado ou o português italianizado que se fundia com a vinda de novos imigrantes da Europa em busca de novas oportunidades de trabalho — e o rigor de construir estruturas poéticas inusitadas o levaram a ter um relativo sucesso nas redações paulistanas. Ao mesmo tempo que pagava as contas, o jovem jornalista também ansiava por um espaço crítico onde pudesse exercer o seu lado de resistência contra os mandos e os desmandos do poder instituído. Encontrou esse lugar no jornal *O Pirralho*, então uma criação de outro jovem inquieto, um Oswald de Andrade que podia contar com o dinheiro do pai para bancar uma empreitada que, pelos padrões da época, era muito ousada. Era o ano de 1911 e seu alvo predileto era ninguém menos que o presidente da República Hermes da Fonseca, um militar que, na verdade, era manipulado pelo caudilho gaúcho Pinheiro Machado e que conturbava a relação já explosiva entre o Exército republicano e a sociedade que pedia o comando nas mãos dos políticos civis. Em *O Pirralho*, Alexandre Machado deixou sua personalidade sumir pouco a pouco até ser tomada por completo pela persona de Juó Bananére — ou João Banana no nosso linguajar comum, descrito por si mesmo como “poeta, barbiéri i giurnaliste” (poeta, barbeiro e jornalista).<sup>56</sup>

Aparentemente, a grande novidade de Bananére foi o uso do dialeto “macarrônico” junto com a paródia à moda poética da época — o parnasianismo já velho de mofo defendido por Olavo Bilac e Raimundo Correia e a retórica toda empolada de Rui Barbosa (que era chamado de “Ri Barbosa” porque se levava demasiado a sério). Isso é apenas um detalhe dentro da pequena, mas complexa, obra poética que Bananére nos deixou, publicada integralmente em um volume chamado *La divina increnca*, lançado em 1915. Mas foi esse malabarismo linguístico que o levou a ser considerado pelos nossos estudiosos de literatura como um precursor do

Modernismo de 1922, um Oswald de Andrade *avant la lettre*, já que este depois usaria muitos dos procedimentos de paródia e de humor na poesia de *Pau Brasil* e nos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. A comparação é válida até certo ponto porque, no caso de Oswald, o riso esconde um travo amargo pela precariedade da vida — da qual a arte é a única forma de escapar do forno preparado pelo “perfeito cozinheiro das almas deste mundo” — enquanto, no caso de Juó Bananére, o humor serve não só para criticar os desmandos dos potentados, mas também para reafirmar que ainda se conseguia escutar as estrelas por mais que os versos de Bilac nos impedissem disso nesta encrenca divina que é o mundo.

Assim, o humor, a paródia, a blague e a ironia servem como uma purificação de uma linguagem corrompida pela retórica então em voga e que impedia as pessoas comuns de expressarem seus sentimentos mais comuns e nobres. E não só o brasileiro do dia a dia; o imigrante tinha de se adaptar a uma situação cultural da qual não conseguia se esquivar — porque ela presumia o novo pelo novo enquanto tinha de deixar uma tradição cultural milenar que poderia sustentá-lo justamente neste momento de reviravolta incessante. Foi aí que Bananére fez uma síntese que nenhum modernista conseguiu antes ou depois: graças ao seu dom pelo virtuosismo técnico e ao apuro por um português macarrônico que dialogava com o italiano que queria subir na vida e com o brasileiro que queria apenas sobreviver, ele tira sarro do presente para fazer prevalecer a nobreza de um passado que o futuro insiste em destruir.

Não há exemplo melhor desse procedimento do que o poema “O studenti do Bó Retiro”, subintitulado “poesia patriótica”, ou, para quem ainda não captou o glossário peculiar de Bananére, “O estudante do Bom Retiro:

poesia patriótica” — e quem já percebeu as regras do jogo vai sem dúvida se emocionar com os versos logo abaixo:

ANTIGAMENTE a scuola era rizogna e franga;  
Du veglio professora a brutta barba branga,  
Apparecia un cavagnac da relia,  
Che pugna rispetto inzima a saparia.  
O maestro éra um veglio bunitigno,  
I a scuóla era no Bellezigno,  
Di tarde inveiz, quano cavaba a scuola,  
Marcáno o passo i abaténo a sola,  
Tutto pissoalo iva saino in ligna,  
Uguali como un bando di pombigna.  
Ma assi chi a genti pigliava o portó,  
Incominciava a insgugliambaçó;  
Tuttos pissoalo intó adisparava,  
I iva mexeno cò a genti chi passava.

\* \* \*

Oggi inveiz stá tutto mudado!  
O maestro é um uomo indisgraziado,  
Che o pissoalo stá molto chétamente  
E illo già quére dá na gente.  
Inveiz u ndí intrô na scuóla un rapazigno  
Co typio uguali d'un intalianigno,  
O perfilo inergico i o visagio bello.  
Come a virgia du pittore Raffaello.

Stava vistido di lutto acarregado,  
Du páio che murreu inforgado.  
O maestro xamô elli un dia,  
I priguntô: — Vuc sabe giograffia?  
— Come nó!? Se molto bê si signore, —  
Quale é o maiore distritto di Zan Baolo?  
— O maiore distritto di Zan Baolo,  
O maise bello e ch'io maise dimiro  
É o Bó Ritiro!  
O maestro furioso di indignaçó,  
Batte con nergia u pé nu chó,  
I gritta tutto virmeligno:  
— O migliore distritto é o Billezigno.  
Ma u aguia do piqueno inveiz,  
C'oa brutta carma dissa otraveis:  
— O distritto che io maise dimiro,  
É o Bó Ritiro!  
O maestro, viremglío di indignaçó,  
Alivantô da mesa come un furacó,  
I pigano un mappa du Braz  
Disse: Mostre o Bó Ritiro aqui si fô capaiz!  
Alóra o piqueno tambê si alevantô  
I baténo a mon inzima o goraçó,  
Disse: — **O BÓ RITIRO STÁ AQUI!**<sup>57</sup>

Esta é uma das pérolas da literatura brasileira porque mostra todo o engenho e toda a mestria de Bananére naquilo que ele sabia fazer melhor: o humor como forma de resistência ao poder que quer massacrar qualquer ato



que ouse ir contra a corrente do progresso e da modernidade. Somado a uma recuperação de um mundo que não existe mais, próximo da “busca do tempo perdido” de Marcel Proust, e à inventividade formal de uma linguagem que, pouco a pouco, faz o leitor ter uma espécie de iluminação toda sua, descobrimos que há um território ainda pouco explorado pelos nossos bandeirantes paulistas: o de que a verdadeira pátria, pouco importa onde você estiver, sempre estará dentro do seu coração.

O poema vai num crescendo dramático que nem Mário de Andrade, muito menos Oswald, conseguiram realizar em seus poemas mais bem-sucedidos. A escola que existia antes é apenas um vislumbre que a memória mal consegue apreender nos versos; e a escola que se avizinha como o exemplo de progresso para a sociedade do futuro é representada pelo professor — que atua igual a um “grande inquisidor” — como uma instituição de poder que não quer saber realmente o que o estudante pensa ou sente. É nítido que o professor teme cada vez mais o aluno devido a sua insistência quase ensandecida de que o bairro do Bom Retiro, que competia pela preferência dos imigrantes de Belém na São Paulo da década de 1910, era o único que prestava na metrópole. E por que o temor? Por uma questão de simples bairrismo, de um provincianismo de exilados contra o paroquialismo nacionalista do educador que, na verdade, quer deformar consciências para impor o seu padrão? Não, é algo mais, e, apesar de todo o riso, Juó Bananére sabe que há um drama maior neste embate microscópico retratado por seu poema. O que está em pauta é nada mais nada menos que o estudante do Bom Retiro se retira do mundo moderno para preservar o pouco de interioridade que ainda resta na escola que louva apenas os ditames do poder. Quando bate no peito e diz que o seu bairro está no seu coração, ele é o verdadeiro patriota, o verdadeiro brasileiro que intuiu, com sua inocência, que por enquanto nem tudo está perdido.

Esta defesa de uma pátria interior, de um lugar onde preserva um pouco de consciência moral, também é encontrada em outra obra precocemente ceifada pela “indesejada” — a de Antônio de Alcântara Machado, agitador mais influente do movimento modernista, criador de um território todo próprio dentro da gigantesca São Paulo, demarcada pelo título de seu primeiro (e melhor) livro: *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927). Mesmo não tendo participado diretamente da organização da Semana de Arte Moderna, ele se revelou como um dos mais ardorosos bandeirantes culturais — e não à toa seu pai, o reconhecido historiador José de Alcântara Machado, era o autor de um dos clássicos do período, *Vida e morte do bandeirante* (1929). Para o garoto-prodígio que foi Antônio, o Modernismo era uma forma de limpar as excrescências da língua portuguesa, tornando-a mais próxima de um novo homem que surgia não só na sociedade da sua época, mas de um futuro vindouro. Era de uma empolgação juvenil em sua articulação de chamar outros amigos para o mesmo projeto, como podemos ver na sua correspondência com Prudente de Moraes Neto, nos meses que tentava fundar a revista *Terra roxa e outras terras* — uma publicação que seria tão importante quanto a mítica *Klaxon* (uma referência brincalhona à buzina do automóvel):

É uma ordem tudo isso. Uma ordem! Sabe por quê? Porque chegou a hora de reunir, para a integração do Todo literário, todos os valores do Kosmos! É um toque de clarim! Eia Sus! Avante! Tátarará! Bum! Bum! Bam! Bum! Venha comigo e com nós, venha luta e vencê!<sup>58</sup>

O tom imperativo se mesclava com o jocoso porque, sobretudo, Antônio não se levava a sério — e sabia, em seu íntimo, que o movimento artístico do qual fazia parte teria uma vida breve. A prova disso não está em nenhuma

confissão explícita deixada em carta ou trecho de diário, mas nos seus contos, todos marcados por uma angustiante sensação de impermanência diante de um mundo inebriado por uma evolução fajuta da humanidade. Ao criar esse universo ficcional que circunscreve os bairros do Brás, do Bexiga e da Barra Funda — bairros que mostram uma gente honesta e trabalhadora, mesmo que tenha a sua fileira de queixas e ressentimentos, como todos nós —, Alcântara Machado também conta a sensação sufocante de que há algo errado por baixo dessa alegria quase boba de ser um imigrante. O exemplo dessa atmosfera próxima da claustrofobia, acentuada pelo uso preciso de sentenças curtas e de elipses narrativas que depois dariam fama ao curitibano Dalton Trevisan, está em dois célebres contos do livro: “Gaetaninho” e “Lisetta”.

A primeira história é famosa por seu desfecho célebre que praticamente faz qualquer paulistano ser vítima nos dias de hoje: Gaetaninho é um menino que alcança a celebridade no seu bairro porque foi atropelado por um bonde enquanto jogava futebol na rua com os amigos. A diferença é que, durante toda a narrativa, o rapaz deseja isso como se fosse a única maneira de escapar do tédio que se tornou o cotidiano do Bexiga — e mais: uma forma de encontrar a ascensão social desejada por seus parentes e amigos, já que andar de automóvel era, na época, símbolo de *status* financeiro. Contudo, o contraponto sarcástico não fica restrito a um determinismo de classe social ou a um sociologismo psicológico, que infectava as fileiras dos intelectuais modernistas. Alcântara Machado vai além: ele dramatiza o desejo de Gaetaninho como algo que faz parte da natureza da sua alma, como se o desejo de morrer fosse a única coisa que desse sentido à sua vida miserável —

Gaetaninho enfiou a cabeça embaixo do travesseiro.

Que beleza, rapaz! Na frente quatro cavalos pretos empenachados levavam a tia Filomena para o cemitério. Depois o padre. Depois o Savério noivo dela de lenço nos olhos. Depois ele. Na boleia do carro. Ao lado do cocheiro... Com a roupa marinheira e o gorro branco onde se lia: ENCOURAÇADO SÃO PAULO. Não. Ficava mais bonito de roupa marinheira mas com a palhetinha nova que o irmão lhe trouxera da fábrica. E ligas pretas segurando as meias. Que beleza, rapaz! Dentro do carro do pai, os dois irmãos mais velhos (um de gravata vermelha, outro de gravata verde) e o padrinho Seu Salomone. Muita gente nas calçadas, nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o enterro. Sobretudo admirando o Gaetaninho.

Mas Gaetaninho ainda não estava satisfeito. Queria ir carregando o chicote. O desgraçado do cocheiro não queria deixar. Nem por um instantinho só.<sup>59</sup>

A busca por uma morte com significado é o drama interior do imigrante que não sabe se sairá vitorioso em seu combate com a Pauliceia. E isso não atinge apenas os homens e os rapazes; é igualmente cruel com as meninas, as moças e as mulheres — como é o caso da garota Lisetta, personagem que também dá título ao conto de mesmo nome. Mas agora o desejo é mais simples e não envolve tanto essas questões macabras e financeiras. Ela quer apenas um urso — e nada mais. Ao entrar em um bonde com a mãe, viu outra menina com um urso de pelúcia e quis um igual. Jamais conseguirá isso porque sua família é pobre e não tem dinheiro para comprar algo similar.

Fazem o possível e o impossível para agradar à criança. Enfim compram um ursinho — que não é nada parecido com o que Lisetta viu no bonde, é mais pobrezinho e isso não agrada nada à moça. E o pior: seus outros dois

irmãos também querem o brinquedo — e o único que a compreende é Ugo, o mais velho, que é arrimo de família e dá o urso de presente. Isto de nada adianta: Lisetta teve sua iniciação em como o mundo funciona, com seus altos e baixos, com sua discriminação sem lógica, naquele desconcerto que deixava atordoado até mesmo Camões:

— Toma pra você. Mas não escache.

Lisetta deu um pulo de contente. Pequerrucho. Pequerrucho e de lata. Do tamanho de um passarinho. Mas urso.

Os irmãos chegaram-se para admirar. O Pasqualino quis logo pegar no bichinho. Quis mesmo tomá-lo à força. Lisetta berrou como uma desesperada:

— Ele é meu! O Ugo me deu!

Correu para o quarto. Fechou-se por dentro.<sup>60</sup>

A sequência dramática é similar ao poema de Juó Bananére, mas desta vez mais concisa e muito mais concentrada — além de ter o resultado simetricamente invertido. Há uma pessoa que aprende de forma traumática como se dá a opressão, seja por meio da sociedade, seja por meio da própria família — e há uma escolha pessoal que terá consequências pelo resto da vida. No caso do estudante do Bom Retiro, este decide que sua fortaleza moral se encontra no seu íntimo; no de Lisetta, a descoberta de que há um poder que sempre a confrontará a leva ao fechamento de seu mundo interior, numa prisão que, muito provavelmente, estenderá o que encontrou no escuro do seu quarto para o restante do país que mal sabe abrigar os parentes e a si mesmo. Fechar-se por dentro significa aqui fechar-se para a própria realidade.

Neste sentido, o que Juó Bananére e Antônio de Alcântara Machado fazem para a população de São Paulo é muito parecido com o que Gregório de Matos fez para a Bahia colonial e com o que Manuel Antônio de Almeida fez para o Rio de Janeiro de Dom João VI. Eles relacionam a existência de mundos interiores que não necessariamente se conectam com o que acontece no mundo exterior porque todos esses escritores estão mais preocupados com as prisões que escolhemos viver e com os desertos éticos com os quais nos deparamos na nossa trajetória. Em um mundo de frenética transformação, tanto Bananére como Alcântara Machado usam a própria velocidade da linguagem que descobriram para mostrar aos leitores que há outra vida embaixo de tanto progresso. O instrumento pode ser o riso ou a ironia agri-doce, mas, no fundo, eles são os meios para explicitar uma consciência muito mais atormentada, uma consciência que, para ser comunicada ao público, sabe que só terá eficácia numa literatura que se fundamenta numa imaginação moral.

Todavia, enquanto a modernidade destruía esse espaço interior que os dois escritores queriam provar que ainda existia, a indesejada também fazia das suas. Por alguma ironia que não nos cabe questionar, em uma breve diferença de dois anos, tanto Alexandre Ribeiro Marcondes Machado como Antônio de Alcântara Machado morreram precocemente — o primeiro com 41 anos de idade, o segundo com 34. Foram mortes igualmente surpreendentes, mas com uma diferença: Bananére não fazia mais parte da imprensa paulistana, apesar de tentar ensaiar um retorno à ribalta que foi ceifado pelo destino; e Alcântara Machado sabia que estava prestes a alcançar o auge de seus poderes intelectuais, mesmo com o rompimento definitivo com algumas figuras do movimento modernista, em especial Oswald de Andrade. Não seria exagero afirmar que a despedida desses dois mostrava também que o próprio Modernismo estava prestes a desaparecer;

afinal, se tanto Juó Bananére como Alcântara Machado mostravam em sua poesia e ficção que as sobras da nossa vida interior iriam embora sem deixar aviso, porque, como já vimos, não aconteceria o mesmo com os dois maiores líderes da revolução cultural pela qual o Brasil passou, uma revolução que, para cada um, era nada mais que uma crônica de uma morte anunciada pelos ventos que invadiam as ruas de São Paulo?

## **O Estado em que nós estamos**

Em uma carta dirigida ao ministro Gustavo Capanema, datada de 30 de junho de 1939, Mário de Andrade fez o seguinte apelo:

Estou completamente desesperado e não suporto mais esta situação. Ontem, com muita dificuldade, o Instituto do Livro pôde me pagar os dois últimos contos de réis daqueles dois meses de fevereiro e março, que fui obrigado a ficar aqui no Rio, em trabalhos para o seu Ministério. E isso foi pago com recibos atribuídos a trabalhos nos meses de maio e de junho. Ora, hoje se acaba o mês de junho e como nem este nem o de maio me foram pagos, fico por receber cinco contos e quatrocentos (dois contos e setecentos por mês) que não tenho esperança de receber tão cedo, se esperar pelas possibilidades muito futuras do Instituto. Venho pedir a você que me faça pagar isso imediatamente, e por outra via possível aí do Ministério, pois estou numa situação insustentável, crivado de dívidas ridículas, sem cara mais pra me apresentar a certos amigos, que positivamente não têm obrigação de me sustentar. Felizmente não estou acostumado, em quarenta e cinco anos de vida, a viver de expedientes e situação

penosa. O resultado é um desespero, uma inquietação, uma desmoralização interior que não mereço, e a que, espero, o Ministério não tem razão para me obrigar.<sup>61</sup>

Após o golpe político que deu origem ao Estado Novo, em novembro de 1937, Mário de Andrade foi demitido de suas funções como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, cargo então indicado pelo amigo Paulo Duarte no mandato do prefeito Fábio Prado. Foi um evento que lhe abalou a sensibilidade, pois tinha dado tudo de si neste projeto. Eduardo Jardim descreve que as mudanças feitas por Mário no panorama cultural da cidade foram inúmeras e muito importantes:

Por exemplo, [na divisão da Discoteca Pública], foram feitos serviços de gravação de música erudita, de peças folclóricas e da fala brasileira, foram formados a orquestra sinfônica, um trio, um quarteto de cordas e dois corais. Exposições de artes plásticas foram montadas no centro da cidade, sessões gratuitas de cinema oferecidas, o Teatro Municipal foi reestruturado, passando a dar concertos para a população.<sup>62</sup>

Em 1937, tudo isso foi interrompido, mas Gustavo Capanema, o jovem ministro da Educação e Cultura que tinha como chefe de gabinete um poeta promissor chamado Carlos Drummond de Andrade e que gostava de umas “granfinagens” (nas palavras de Mário), queria se cercar de intelectuais e artistas para instituir o projeto de “nacionalização da cultura brasileira e da democratização do conhecimento”.<sup>63</sup> E isto era algo que fascinava uma personalidade fragmentada como a do nosso arlequim paulistano, uma personalidade que precisava servir a outro deus, diferente daquele que exigia



muito de sua pátria interior, anos antes de finalmente atender ao chamado do rio Tietê.

A carta de Mário endereçada a Capanema — explicitamente um pedido de socorro — é o triste exemplo de um evento sorrateiro que ocorreu no Modernismo Brasileiro e sobre o qual até hoje poucos ousam comentar: o modo como o círculo dos sábios foi apropriado pelos donos do poder, na ilusão de que eles finalmente teriam o controle daquilo que Antônio Paim e Simon Schwartzman chamariam depois de *sistema de cooptação*.<sup>64</sup>

Eis um fenômeno típico de um país que tem as suas instituições políticas dominadas por um *patrimonialismo estatal* que, após a Revolução de 1930, quando as forças estéticas modernistas prepararam a chegada de Getúlio Vargas como o gaúcho que enfim criaria a “unidade nacional” (como previu Paulo Prado no final de *Retrato do Brasil*), acentuaram ainda mais “as tendências [...] de um aumento do poder executivo, de uma participação cada vez mais do Estado na vida social e econômica do país, da cooptação contínua das lideranças sociais em todos os níveis, e da subordinação da vida econômica ao processo político”.<sup>65</sup>

Vargas não era só um caudilho que tinha um desejo intenso pelo poder, mas alguém que também tinha anseios intelectuais e artísticos. Lira Neto conta no primeiro volume de sua biografia *Getúlio* que, desde jovem, o futuro presidente do Brasil gostava de frequentar livrarias e saraus culturais e “investia boa parte da mesada de 200 mil-réis enviada pelo pai na aquisição de novos títulos”. Fazia questão de formar uma pequena biblioteca particular e, no seu quarto, além dos compêndios jurídicos, podiam-se ler nas lombadas os tomos de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e de *Germinal*, de Émile Zola. Quando já era governador e, depois, presidente da República, também gostava de manter a rotina de caminhar tranquilamente pelas ruas da cidade, seja em Porto Alegre seja no

Rio de Janeiro, sem a companhia de seguranças, apenas para “alimentar” as ideias. Um de seus amigos de faculdade contou que ele havia esboçado alguns capítulos de um romance chamado *Os revolucionários*, a ser ambientado na Revolução Farroupilha, mas desistiu logo alegando “respeito à literatura”.<sup>66</sup>

Ainda assim, não desistiria tão fácil de suas “veleidades literárias”. Em 1943, quando já era o ditador do Estado Novo, manobrando a tudo e a todos em piruetas ideológicas que misturavam no mesmo cadinho os fascistas de Mussolini, os nazistas de Hitler, os integralistas de Plínio Salgado (antes conhecido por ser um dissidente do Modernismo de 1922) e os americanos que idolatravam Franklin Roosevelt, fez questão de tomar a posse de sua cadeira na Academia Brasileira de Letras. Substituindo ironicamente a vaga de José de Alcântara Machado (o autor de *Vida e morte do bandeirante* e pai do criador falecido de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, opositor de Vargas na fracassada Revolução Constitucionalista de 1932), o presidente da República permitiu que Antônio Austregésilo, então presidente da ABL, o chamasse de “senhor”, e não de “vossa excelência”, porque este era “o tratamento que, aqui, damos aos pares. E o senhor é um dos nossos, um intelectual como nós”.<sup>67</sup>

Vargas permitiu que isso acontecesse não só porque, afinal, a ABL precisava de que a União doasse para sempre a sede da instituição, localizada na avenida Presidente Wilson, no centro da cidade, mas também porque, sem dúvida, ele sempre pensou como um intelectual — isto é, como alguém que acredita de todo o coração que detém como poucos o saber de salvação que enfim colocará o país em ordem, especialmente se for pela via do Estado. Isto já era algo que o acompanhava desde a juventude, como podemos ler neste trecho de uma prova escrita de economia:

O Estado [...] é um aliado do indivíduo, deve garantir os direitos individuais, deve auxiliá-lo sempre que ele necessitar de tal auxílio. Por isso não devem ser previamente estabelecidos *a priori* os casos em que a intervenção do Estado se torne necessária, pois esta será exigida pela urgência dos fatos.<sup>68</sup>

Em outro escrito, desta vez da maturidade, ele percebeu algo que nem os próprios modernistas tiveram coragem de notar, algo que só alguém que realmente tinha o mesmo desejo de pertencer ao círculo dos sábios podia fazer a assustadora conexão: “As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do Modernismo na literatura brasileira, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução de 1930.”<sup>69</sup> E, portanto, talvez não fosse exagero afirmar que o melhor personagem literário nunca foi Macunaíma, Serafim Ponte Grande ou Pinto Calçudo — e sim este “líder providencial” chamado Getúlio Dornelles Vargas.

Sem dúvida, ele manobrou as forças coletivas como poucos — e, entre elas, lá estava a revolução estética promovida pelos modernistas, mesmo que o preço fosse pedir desesperadamente um trocado para manter o mínimo de sobrevivência e de dignidade, como vimos na carta de Mário de Andrade endereçada ao ministro Capanema. Todavia, a Era Vargas fez algo mais: deu respeitabilidade técnica a quem fizesse parte do seu governo, independente da orientação ideológica, criando assim outra ditadura, muito mais oculta e infinitamente mais perniciosa, numa clara influência do seu positivismo e do “castilhismo” que dava motivos nobres à violência estatal. Trata-se do governo dos “tecnocratas”, os que destroem a *imaginação moral* que deve fundamentar as iniciativas culturais e políticas em função de um esquema

que garanta a imparcialidade do governo oficial diante das questões mais complicadas do seu tempo e que servirá apenas às funções de árbitro.<sup>70</sup>

De acordo com Antônio Paim em *A querela do estatismo*, este esquema é a base do sistema de cooptação que será institucionalizado no Estado Novo e que depois será uma característica marcante das ideologias políticas que contaminarão a vida social brasileira. Apesar de ser de uma fragilidade gritante para quem se proponha a discuti-lo ou contestá-lo, este sistema jamais deixa que questionem suas inspirações de arbitragem, seus critérios, especialmente se forem a técnica e o interesse de quem deseja ter esse empenho moderador. Como será que este poder intermediário quer descobrir verdadeiras hipóteses de conciliação ou como irá impor as suas soluções aos técnicos que estão abaixo na hierarquia? Para tudo isso acontecer a contento, devem-se submeter os grupos e as classes que estão na luta política à certeza de que qualquer discórdia não será boa para quem quer participar desse jogo de sombras. O concorrente, se existe, deve ser eliminado, quando não colocado em ostracismo — além de acontecer com ele algo muito pior: tornar-se subserviente, desesperado mesmo em relação ao problema diário da sobrevivência financeira, em que o trabalho intelectual se submete aos interesses de um centro aglutinador que confunde verdade e poder, cultura e força, nacionalidade com nacionalismo, fascínio e submissão.

Foi o que aconteceu com Mário de Andrade — e a maioria dos intelectuais que antes defendiam com unhas e dentes a independência estética nos anos audazes do Modernismo Brasileiro. Além do próprio Mário, que em 1939 foi nomeado consultor técnico e chefe da Seção do Dicionário e Enciclopédia Brasileira (um projeto que jamais seria realizado), temos os seguintes nomes, todos listados por Sérgio Miceli em *Intelectuais à brasileira*, muitos deles conhecidos ainda hoje na boca do povo: Edgard

Roquette-Pinto (professor de história natural e diretor do Museu Nacional); Rubens Borba Alves de Moraes (diretor da divisão de preparação da Biblioteca Nacional); José Condé (redator do Departamento de Imprensa e Propaganda, o infame DIP); Hélio Viana (redator do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do Distrito Federal) e, *last but not least*, Sérgio Buarque de Holanda (diretor da divisão de cultura da Biblioteca Nacional).<sup>71</sup>

Estes nomes mostram que a centralização do poder político perante o Estado refletiu-se na centralização da cultura nacional sob o comando de uma elite de escolhidos rendida a um projeto de poder e a uma necessidade material que eles jamais admitiriam como uma derrota do espírito. Pelo contrário: após o fim do Estado Novo, na década de 1980, Carlos Drummond de Andrade argumentou contra as polêmicas pesquisas de Miceli numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*, afirmando que tinha exercido “mera função burocrática [como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública], destituída de qualquer implicação política ou ideológica, sem vinculação direta ou indireta com Getúlio Vargas. Na verdade, [Gustavo Capanema] foi, sobretudo, um promotor de cultura nada oficial, pois aberta à livre criação e às inquietações e indagações do seu tempo”.<sup>72</sup>

A declaração de Drummond é a amostra típica de um intelectual intoxicado pelo esteticismo, incapaz de perceber que, na verdade, ele está insultando a própria sensibilidade moral que era o motor de sua poesia, já que, como uma vez observou Simon Schwartzman, “explicar a presença incômoda de Drummond neste ministério por simples razões de amizade, ou dizer que sua atuação foi simplesmente burocrática e administrativa, é fazer pouco de sua inteligência e seus valores...”.<sup>73</sup> Mas trata-se também do habitual autoengano que o princípio estético provoca na consciência de um

artista que finalmente chegou ao topo do círculo dos sábios, sem saber que renegou ao chamado do “deus selvagem” do rio que “há dentro da sua alma” e que agora depende do Estado como árbitro definitivo dos assuntos culturais.

No fim, a intersecção entre o Modernismo Brasileiro e a revolução na estrutura burocrática do Estado aconteceu no ponto de contato em que o primeiro contribuiu para alterar fundamentalmente a meta do poder político do segundo, identificando-o sem nenhuma ambiguidade com as representações do Brasil que os modernistas tinham criado. Neste ponto, o autoengano não era apenas uma fuga, como também essencial para a preservação do próprio movimento, mantendo o seu caráter esteticista como se fosse o disfarce perfeito para seduzir a sociedade naquilo que eram as suas verdadeiras intenções ideológicas. Com cada intelectual devidamente cooptado pelo poder que se confunde com a verdade, não há mais o que se preocupar com qualquer situação de instabilidade material e institucional, seja no mundo político, seja no mundo intelectual, mesmo que isso implique dissimulação de sua própria personalidade não só diante de seus pares, como também diante da própria consciência. A solução de cada um foi, como descreveu Sérgio Miceli, negociar consigo mesmo

a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de “construção institucional” em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado subsidia de algum modo indireto. Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrarem dos cerceamentos que costumam tolher os praticantes de uma arte e uma literatura oficiais, eles resolveram esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas.<sup>74</sup>

## “Não pegam, não pegam, não pegam”

No caso de Mário de Andrade, a justificação idealista que lhe permitiu substituir o deus do rio pelo deus do Estado foi a criação de seu próprio *sistema de cooptação* sobre a tensão que existia entre a língua portuguesa e o que ele chamava de “língua brasileira”.

Ou talvez não tenha existido tensão nenhuma — e sim uma forma de se enganar perante um colega, como, por exemplo, Manuel Bandeira, que sempre defendeu um uso legível da linguagem, independente da nacionalidade. A troca de cartas entre os dois a respeito desse assunto é uma das pérolas de como o canto das sereias é destruído com um estalar de dedos. Em 1924, Mário diz explicitamente que, sobre a querela entre as duas línguas que então imaginava existir somente em sua cabeça, “estou disposto a me sacrificar. É preciso dar coragem a essa gatinha que ainda não tem coragem de escrever brasileiro”; Bandeira apenas observa que a influência lusitana “não desaparecerá, creio, porque se apoia em fundamentos estéticos” e também porque ele não renunciaria “a uma infinidade de recursos expressivos do português moderno e arcaico”, já que eles deviam ser aproveitados “como recursos da expressão artística”.<sup>75</sup>

Um ano depois, Mário continua a não entender o que estava em jogo quando o poeta pernambucano o avisa de que “à força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista [...] e a tua sistematização pode levar, está levando, a uma linguagem artificial [...], o que é pena porque compromete uma ideia evidentemente boa e sadia”.<sup>76</sup> Em 1928, ele argumenta com mais clareza contra este espírito de sistematizar uma língua que se caracteriza por sua variedade regional ao criticar duramente um verso de Mário: “Embora não ouçam-te o grito.” “Você está escrevendo numa língua artificial que não é de você nem é dos brasileiros”, explica

Bandeira com um didatismo sofrido, como se fosse um professor dedicado a um aluno que não consegue aprender as regras básicas da gramática: “‘Não ouçam-te’ é um monstrego, pura má-criação, você não diz isto, ninguém diz, não é português, não é coisa nenhuma, não se justifica pelo ritmo nem pela eufonia. É de um mau gosto horroroso pelo que há de fanfarrão na construção, pelo menos impressiona assim”.<sup>77</sup>

Bandeira afirmava ao amigo que tinha direito de escrever tudo isso “porque você exigiu o sacrifício e ninguém admira você com maior ternura e maior zelo crítico: sou mais amigo da obra que você está criando do que da sua pessoa: já lhe disse isso uma vez e repito-o!”.<sup>78</sup> Mas Mário não entende o aviso carinhoso; em 1933, ele insiste em escrever “O desespera” no início de uma frase, com o pronome em terceira pessoa se antecipando ao verbo, tudo isso por causa de uma “ilação absolutamente lógica sobre o ponto de vista filosófico, e tirada da índole brasileira de falar, o que a torna, além de filosoficamente certa, psicologicamente admissível”. O professor Manuel não perdoa a insistência do aluno rebelde:

As suas alegações de lógica não pegam. Não pegam, não pegam, não pegam. A língua não é uma criação lógica. Ou por outra, ela tem uma lógica que não é a individual e muitas vezes nos escapa. [...] Ela é uma coisa tão bela, tão viva, tão vária nas suas contradições, nos seus repentes, nos seus erros, nas suas impurezas! É tudo isso que permite a ela não só o nosso pensamento, como até o trabalho do pensamento, as reações da sensibilidade nesse trabalho.<sup>79</sup>

E acrescenta: “Você é escritor, Mário, não é um gramático.”<sup>80</sup> É claro que, nesta discussão, quem tem razão é Manuel Bandeira — por um motivo muito simples: ele nunca viu a língua portuguesa como um saber de



salvação que, enfim sob seu domínio, precisava de um aparelho estatal para que a cultura nacional fosse enfim democratizada para o resto da sociedade. Bandeira a percebia como simples instrumento de trabalho, a única forma que tinha para descrever o mundo tal como ele via diante de seus olhos. Mário de Andrade fez justamente o contrário. Ele preferiu criar o seu próprio sistema, usando e abusando da língua, sem se preocupar se se referia ao Brasil verdadeiro que existia além das suas pretensões intelectuais.

A maneira como o Modernismo tentou “limpar” a língua portuguesa e a linguagem literária provou ser um erro sem volta. Todos nós estamos contaminados por essa “gramatiquinha da fala brasileira” que agora é ensinada nas escolas e nas faculdades de Letras, além de se tornar a norma padrão dos escritores de sucesso e dos literatos de plantão. A princípio, tudo isso parece muito bonito, sempre dentro da sensibilidade esteticista com a qual nos acostumamos sem perceber o prejuízo que sofremos. Contudo, a sua consequência é muito mais séria e profunda. É com a institucionalização da “língua brasileira” defendida por Mário de Andrade (e por boa parte dos intelectuais modernistas) como forma de comunicação entre os brasileiros que se cria algo que teremos como uma norma doentia dos nossos dias — o divórcio entre o leitor e o escritor, a separação entre os intelectuais que deveriam produzir uma obra para aprimorar a nossa imaginação moral e o público comum que gostaria de entendê-la, justamente para compreender a si próprio.

Este divórcio de sensibilidades nasce em definitivo com o Modernismo, mas se tornaria uma espécie de método nos anos posteriores, até chegar ao ápice na obra de Guimarães Rosa. E acontece algo mais, algo que já não percebemos porque esta cisão está impregnada em nossa visão de mundo: no anseio de escrever numa “língua brasileira”, esquecemos que a literatura é antes de tudo uma forma de comunicação entre os nossos semelhantes — e

trocamos os dilemas morais da condição humana, os que nos transformam em pessoas, por um *lugar*, por este ente abstrato, que nem sequer tem uma identidade nacional, chamado Brasil.

Enquanto isso, o chamado do rio perseguiu Mário de Andrade durante a sua estada no Rio de Janeiro em 1938 — e o medo e o desespero só aumentaram conforme os dias passaram, como relatou em uma carta a Oneyda Alvarenga:

A verdade é que tudo se acumulando, se acumulando para cima de mim, desgosto sobre desgosto, inquietação sobre dificuldades financeiras e mais um milhão de diabos, estou frágil demais pra aguentar e a crise arreventou. Noites de angústia tremenda, meu estômago vai se aperta que não posso mais respirar [sic].<sup>81</sup>

Apesar de o problema material e institucional ter sido resolvido — afinal, Mário já era considerado nessa época entre seus pares como o líder maior do Modernismo Brasileiro —, ele acreditava que podia esquecer completamente o “deus castanho”. Mas este sempre esteve lá, nas sombras, “implacável, fiel às suas iras e épocas de cheia, destruidor”, aparentemente “desprezado e preterido pelos adoradores da máquina”,<sup>82</sup> à espera e à espreita, sabendo que enfim não há outra coisa a fazer senão escutar a sua voz misteriosa.

## **A armadilha**

Graças à distância que só a História impõe aos nossos olhos e ouvidos, foi preciso que um jovem talentoso como José Guilherme Merquior, no texto

“O Modernismo e três dos seus poetas”, nos explicasse a confusão das piruetas ideológicas que fizeram parte do embate político em torno dos diversos grupos que compunham o movimento modernista. Em maior ou menor grau, para dissipar as semelhanças nacionalistas e esteticistas que existiam entre eles, a maioria dos artistas fazia questão de equiparar-se aos seus companheiros de modernidade que surgiam na Europa. Contudo, para Merquior, a diferença essencial entre os modernistas europeus e os brasileiros é que os primeiros, em sua maioria, viam a sociedade moderna com uma suspeita crescente, enquanto os segundos simplesmente a idolatravam, mesmo que de maneira ambivalente.<sup>83</sup> Isso era evidente quando se observava com atenção que, para eles, independente da ideologia política, todos identificavam o progresso humano e tecnológico com a centralização e a expansão do poder do Estado — e que a divulgação da sua arte dependia exclusivamente disso.

É este impulso que liga as tendências políticas da fase final da Primeira República com as da mentalidade modernista. Se antes havia o republicanismo jacobino-positivista (o “castilhismo” que influenciaria a juventude de Getúlio Vargas), o republicanismo conservador (o discurso oficial da República), o republicanismo liberal-progressista (defendido pela oratória empolada de Rui Barbosa), o ruralismo autoritário de Alberto Torres e o integrismo católico de Jackson de Figueiredo, agora, com uma mudança de verbo ali, outra acolá, tínhamos os artistas modernos, sempre com uma índole de “evolução socializante” (Mário de Andrade), ex-conservadores que bandearam para o anarquismo (Oswald de Andrade), os tradicionalistas como Gilberto Freyre e os protofascistas como Plínio Salgado.<sup>84</sup> A retórica mudava o sentido das palavras, mas a intenção permanecia a mesma: o Brasil se dividia entre um “nacionalismo da ordem” e um “nacionalismo da desordem” — e a inteligência do país se esforçava

para manter a todo custo a *expectativa* de que somente um “poeta”, um “líder providencial”, poderia realizar a integração plena entre o Estado e o resto da sociedade.<sup>85</sup>

Esta situação se deterioraria com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) porque, com a unidade nacional finalmente estabelecida no surgimento do Estado Novo de Vargas, à custa das mordanças na liberdade de expressão e de torturas e perseguições cuidadosamente planejadas pela Polícia Política de Filinto Müller, percebeu-se que o artista nada podia fazer senão se render aos poderes e potentados ou então mergulhar no mundo subterrâneo do engajamento político, de preferência com viés socialista.

Este foi o dilema de Mário de Andrade nos últimos anos de vida — como fica claro em dois ensaios publicados entre 1940 e 1942, “A Elegia de Abril” e “O Movimento Modernista”, ambos depois reunidos no volume *Aspectos da literatura brasileira* (1944). O primeiro era um texto escrito para a revista *Clima*, que reunia um grupo de jovens intelectuais paulistanos, liderados por Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Gilda de Mello e Souza (por coincidência, sobrinha de Mário e futura esposa de Candido); o segundo foi a palestra dada no Itamaraty em homenagem aos vinte anos da Semana de Arte Moderna e era o retorno do poeta da *Pauliceia desvairada* ao movimento que mudara a cultura brasileira — agora com os olhos de quem deveria separar o joio do trigo e sabedor de que chegara a hora do acerto de contas consigo mesmo.

Em “A Elegia”, Mário se dirige sobretudo à nova geração de intelectuais que busca seu apadrinhamento e alerta para o perigo de que, no mundo onde se encontra, apesar do desenvolvimento expressivo da técnica e do progresso, não podem se esquecer de que a arte só tem uma validade efetiva se tiver uma base de engajamento que possa mudar a sociedade. O pecado da sua geração, afirma, foi ter sido “abstencionista”, “inconsciente”, isto é, não

ter dado o devido valor à eficácia política na obra artística a ser produzida — algo que não podia ocorrer com a juventude que surgia:

A minha pífia geração era afinal das contas o quinto ato conclusivo de um mundo, e representava bastante bem a sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alagava as morais como as políticas. Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada, e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o “sorriso” final. E teve sempre o mérito de proclamar a chegada de um mundo novo, fazendo o modernismo e em grande parte [a Revolução de] 1930. Ao passo que as gerações seguintes, já de um outro e mais blindado realismo, nada tem de gozadas, são alevantadas mesmo, e já buscam o seu prazer no estudo e na discussão dos problemas humanos e não... no prazer. Mas não parecem aguentar o tranco da sua diferença. A severidade dos costumes, a rusticidade dos amores e tendências, o número pequeno dos preceitos-tabus, próprios das civilizações em começo, e de que são exemplos próximos, o início da civilização norteamericana, e em nossos dias a Rússia e a Alemanha, nada disto se percebe em nossa geração atual. Antes, por muitas partes, ela continua a devassidão genérica do meu tempo. Nós, enfim, éramos bem dignos da nossa época. Ao passo que vai nos substituindo uma geração bem inferior ao momento que ela está vivendo.<sup>86</sup>

Nesta confissão um tanto confusa, mas que tenta ser sincera com os jovens que querem sua orientação, Mário esboça uma crítica dura e amarga à geração da qual fez parte e que depois seria levado ao extremo na palestra “O Movimento Modernista”. Como se isto não fosse suficiente para quem

sabe das nuances de bastidores que envolvem a história do texto, ele também insinuava uma triste avaliação de sua própria vida. Os últimos parágrafos de “A Elegia” mostram os sinais de que, pouco a pouco, Mário de Andrade começava a ouvir com muita nitidez o chamado do “deus selvagem” que tinha sido sufocado na sua experiência como burocrata cultural em São Paulo e no Rio de Janeiro, sempre em função de um projeto inalcançável de divulgar a cultura brasileira por todo o país. Ele escreve com a pena da melancolia e sem nenhuma galhofa:

Há vinte anos atrás, se me perguntassem o que valia mais, se o autor, se a ideia, eu responderia sem hesitar que o autor. Agora já não sei mais, vivo incerto. O homem é coisa sublime, porém se as ideias prevalecessem sobre os homens, já de muito que a paz teria pousado sobre a terra. E ando saudosos da paz.<sup>87</sup>

Esta busca pela paz jamais seria realizada, como podemos perceber em “O Movimento Modernista”. Neste texto, é evidente que, ao preferir as ideias aos homens, a única vítima de toda a alegria que supostamente envolvia os integrantes modernistas foi ninguém menos que o próprio Mário de Andrade. Ele não tinha outra saída senão apelar para o autoengano e disfarçar que, desde o início, a sua esperança de transformar a sociedade por uma arte revolucionária o afastou ainda mais do chamado do rio:

[...] Nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos da destruição. E fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana da Arte Moderna fora a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi para nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminuiu por certo nossa

capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões, festivais, bailes célebres, semanas passadas em grupo nas fazendas opulentas, semanas-santas pelas cidades santas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia, passeios constantes ao passado paulista, Sorocaba, Paranaíba, Itu... Era ainda o caso do baile sobre os vulcões... Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumimos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer.<sup>88</sup>

As máscaras do poeta se unem para a transfiguração da realidade, do país e do próprio passado. A destruição foi boa, benéfica, útil e saudável para todos nós — Mário continua com a insistência irracional que Manuel Bandeira já tinha observado no debate sobre a “língua brasileira” e afirma sem pudores que “o movimento de Inteligência que representamos” foi “um preparador” para as mudanças político-sociais que aconteceram no Brasil após a Semana de 1922, “o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento”.<sup>89</sup> A principal inovação do Modernismo Brasileiro, continua ele, foi a introdução de algo que antes só estava em gestação nas escolas literárias anteriores e que agora atingia o seu pleno desenvolvimento: o surgimento de um “todo orgânico da consciência coletiva”.<sup>90</sup> No Romantismo, no Realismo e no Parnasianismo, tínhamos artistas que se preocupavam somente com a sua individualidade; com os modernistas, a única coisa que importava é se a arte exprimiria a vontade coletiva do povo e da sociedade, deixando qualquer resto idiossincrático a ser varrido pelos “ventos da destruição”.<sup>91</sup>

Mário de Andrade descreveu de forma otimista a mudança de eixo na sensibilidade brasileira que dominou tanto a classe de intelectuais e

mandarins que comanda a política cultural do país como a população que sofre os efeitos dessas decisões. O que ele não quis perceber é que esta “nova sensibilidade” é de uma crueldade horripilante e poucos se dão conta da sua gravidade para o massacre do que nos define como seres humanos. Segundo o criador de *Macunaíma*, isso era uma liberdade que jamais havia acontecido no Brasil; contudo, para as pessoas comuns, que não fazem e não querem fazer parte de qualquer falange artística, é mais uma variação da escravidão moral que nos acompanha desde os primeiros anos das nossas instituições políticas e culturais. Ao preferir uma “consciência coletiva”, desprezando qualquer manifestação artística que dê amostras de uma decisão *individual* que recusa o determinismo social, biológico e ideológico, reconhecemos aqui a idolatria pela tal “soberania popular” que depois seria defendida tanto pela ditadura militar como pelos manifestantes das Diretas-Já em 1984. Os líderes do movimento modernista, em especial Mário de Andrade, foram os criadores da “tirania da maioria” e do *totalitarismo cultural* que hoje infestam as universidades, as redações jornalísticas e os partidos políticos — e, como sempre ocorre com essas operações publicitárias em que o gato será vendido por lebre, o resultado foi um engodo para todos nós.

Ocorre que a primeira vítima dessa arapuca foi o próprio Mário de Andrade. Nos últimos parágrafos de “O Movimento Modernista”, ele tenta retornar ao aviso que tinha dado à nova geração, tal como fez em “A Elegia de Abril”, denunciando a “inconsciência” política daqueles que estão surgindo no horizonte intelectual, mas recua no meio do caminho para afirmar que percebeu em si mesmo que

tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um



hiperindividualismo implacável[...]. E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.<sup>92</sup>

Não há outra solução para ele senão o caminho direto do engajamento político e a dissolução da sua personalidade na consciência coletiva que tinha preparado para os outros, nunca para si mesmo:

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusam a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.<sup>93</sup>

Mário de Andrade queria reformar o mundo, a sociedade, a arte, mas não percebeu que todas as mudanças que propunha eram superficiais porque se esquecia daquelas medidas profundas que são capazes de melhorar as estruturas políticas que se encontram no comportamento do ser humano, a base moral de qualquer reforma fecunda. O Modernismo Brasileiro foi uma obsessão pessoal sua que, no fim, não passou da crônica de uma morte anunciada — no caso, a sua morte. Mas antes ele encararia pela última vez o chamado do rio que há tanto tempo evitava.

**Por que não me escutam?**

Em um depoimento sobre o seu último encontro com Mário de Andrade, Rubem Borba de Moraes fala de como ficou impressionado com a precariedade física do poeta quando o reencontrou após os anos no Rio de Janeiro:

Vi pouco meu amigo nessa época. Eu também fora obrigado a mudar-me para o Rio. Mário já tinha voltado para a rua Lopes Chaves. Vinha raramente a São Paulo. Numa dessas viagens rápidas encontrei-o na rua Líbero Badaró. Estava magro, esverdeado, acabado. Queixou-se da saúde longamente. Quando o deixei percebi claramente que Mário estava passando por um processo de autodestruição. Esse processo vinha de longe. Vinha do tempo do Rio. Estava agravado. Deixara-se invadir pelo grande nojo da vida. Nada mais encontrava como motivo para viver. Tinha ido até o fundo e só encontrara o vazio. Suas moléstias indefinidas eram psicossomáticas: resultado dessa falta de vontade de viver. Não tinha ânimo para reagir, deixou-se morrer.<sup>94</sup>

Pode-se afirmar que esse “grande nojo da vida” seria o resultado de não ter ouvido a voz do “deus castanho” que, alguns meses depois, seria o embrião da “Meditação sobre o Tietê”? Sim, sem dúvida. Mas não foi por falta de aviso. Desde os tempos heroicos do Modernismo, quando os “ventos da destruição” atingiam a mentalidade do país com força, Mário de Andrade sempre escutou o chamado do rio, mesmo que este se misturasse a uma sensibilidade emocional próxima da morbidez, como se percebe no célebre trecho de *O turista aprendiz* (1928), o relato sobre as expedições feitas no Norte do Brasil, em especial na Amazônia. Ele faz a seguinte descrição, ao notar um rapaz que estava em um bar próximo a um riacho e possuído pela maleita típica da malária:

E desejei a maleita, mas a maleita assim, de acabar com as curiosidades do corpo e do espírito. Foi assim. Nem bem chegamos a bordo, Trombeta veio logo alvoraçada avisar que estava no bar um moço maravilhoso de lindo [...]. Fomos ver o tal moço e era realmente de uma beleza extraordinária de rosto, meio parecido com Richard Barthelmess [ator de cinema norte-americano]. Mas inteiramente devorado pela maleita, a pele dele, duma lisura absurda, era de um pardo terroso sem prazer. As meninas ficaram assanhadíssimas e, como deixavam todo mundo olhando e desejando elas, principiaram fazendo tudo para o rapaz ao menos virar o rosto e espiar. Pois ele não olhou. Todo o barulho que fazíamos nada o interessava sequer para uma olhadela, não olhou. Pagou a bebida e saiu sem olhar [...] Então desejei ser maleiteiro, assim, nada me interessar neste mundo em que tudo me interessa por demais...<sup>95</sup>

O desejo pela maleita que dissolve os tormentos da alma já é um prenúncio do “nojo pela vida” que Mário sentiria nos anos finais. Contudo, não se trata de um exemplo particular, mas de um momento biográfico que também representa a sensibilidade distorcida sobre a qual o movimento modernista se amparou constantemente e se desenvolveu na mentalidade brasileira. No fundo, os modernistas trocaram o princípio do Bem pelo do Belo — e, ao perceberem que este não tinha nenhuma utilidade política em um mundo onde as ideologias eram indistintas, também escorraçaram o Verdadeiro e os substituíram por uma beleza atrofiada e doentia.

Esta indiferenciação entre o Bom e o Belo, entre o princípio ético e o princípio estético, é simbolizada pela imagem do rio, que, como notou Eduardo Jardim, sempre foi a matéria primordial para a inspiração poética de Mário de Andrade:

As muitas referências ao Amazonas e ao Tietê indicam direções diferentes da sua poesia. O Amazonas é rio desmesurável que não pode ser contido. É também rio de uma força calma. Pois é da calma da sua água barrosa que vem “a maleita sublime”, “o grande bem”. Já o Tietê é constrangido a dirigir-se para o interior. Seu fluxo adentra a terra e não contém a promessa de nenhum oceano. No entanto, nos dois casos, nota-se a presença da correnteza que arrasta a tudo e a que é preciso se entregar. A imagem de estar sendo carregado pela água do rio foi escolhida pelo poeta para dar conta da atitude de despreendimento de si e de entrega [...]. A própria escolha do elemento aquoso, de contorno indefinido, para ambientar essas cenas, sugere que o poeta almejava formas de vida mais livres que seriam alcançadas pela dissolução das normas muito rígidas.<sup>96</sup>

Ora, essas normas eram nada mais nada menos que a própria vida — e não há como se dissolver nela, entregar-se à sua correnteza se o poeta nega a qualquer custo a sua vocação, o seu chamado para atender às exigências do Bem em um país que já não reconhece mais o que seria isso na sensibilidade de seu povo e da sua elite. O dilema atormentava tanto a alma fragmentada de Mário de Andrade que nem ele mesmo conseguiu ter a clareza do seu erro — e partiu para o autoengano em um dos momentos mais patéticos de “Meditação”, muito provavelmente a última chance que teve para saber o que havia por trás do chamado do “deus selvagem”:

Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei  
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!  
E eu não sabia! eu bailo de ignorâncias inventivas,  
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei!

Quem move meu braço? quem beija por minha boca?  
Quem sofre e se gasta pelo meu renascido coração?  
Quem? sinão o incêndio nascituro do amor?...  
Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras,  
Bardo mestiço, e o meu verso vence a corda  
Da caninana sagrada, e afina com os ventos dos ares, e enrouquece  
Úmido nas espumas da água do meu rio,  
E se espatifa nas dedilhações brutas do incorpóreo Amor.  
Por que os donos da vida não me escutam?  
Eu só sei que eu não sei por mim! sabem por mim as fontes  
Da água, e eu bailo de ignorâncias inventivas.<sup>97</sup>

Ao atar as duas pontas da sua obra poética — o “Eu sou trezentos” que abria *Clã do Jabuti* e a entrega à correnteza interior do Tietê — o único questionamento que Mário conseguiu fazer para si mesmo foi: “Por que os donos da vida não me escutam?”. Esses donos, no caso, são os mesmos que faziam questão de promover e instituir as “granfinagens” de um Gustavo Capanema. Eles não o escutaram pelo simples motivo de que o artista nunca será ouvido por sujeitos que querem simplesmente o poder pelo poder e nem ao menos se preocupam com a poeira da glória. O poder não tem outra natureza senão expandir-se sem se preocupar com nenhum outro obstáculo, especialmente se for a consciência atormentada de um poeta que não sabe mais o que fazer com a própria vida. Mas isto foi algo que o arlequim alquebrado jamais teve a competência de entender — e o que lhe sobrou foi a “inspeção contínua e dolorosa do deserto”, para remetermos a um verso de “A máquina do mundo”, o grande poema de autoria do seu companheiro de missiva, Carlos Drummond de Andrade.

Mário de Andrade não teve a coragem de aceitar o pesadelo do paradoxo que Euclides da Cunha já anunciara ao Brasil em *Os sertões* e, com isso, criou um mundo de sonho em torno da sua personalidade dissolvida que se recusava a ouvir e a entender o chamado do rio. Não à toa, seu grande poema sobre o Tietê termina com a afirmação de que “tudo é noite”. Ao escrever os últimos versos, talvez ele já soubesse que o “nojo da vida” o levaria por completo. Morreria duas semanas depois, a 25 de fevereiro de 1945.

## Como vamos?

Carlos Augusto Calil relata que, em 1936, dois anos antes de ser vítima do primeiro infarto que o impossibilitaria pelo resto da sua vida, Paulo Prado enviou um cartão a Mário de Andrade, datado de 8 de agosto, com as seguintes linhas: “Como vamos? Isto aqui não vale a pena. Viva o Brasil!”

No dia 8 de dezembro de 1939, sofria o infarto e os médicos lhe recomendavam que morasse no Rio de Janeiro.

Em 1943, Paulo Prado teve um segundo ataque cardíaco e finalmente morria. Foi enterrado em São Paulo, no Cemitério da Consolação, em um dia que, segundo a lembrança de Oswald de Andrade, era de “uma tarde bem sua, bem paulista, com o seu frio e a sua cor de chuvisco”.<sup>98</sup>

**A invasão do abismo**  
**(Nelson Rodrigues & Antonio**  
**Candido)**

## A LITERATURA DO TRAUMA

No dia 26 de dezembro de 1929, o mundo dos mortos que governam os vivos invadiu a vida (e a obra) de Nelson Rodrigues com o assassinato trágico do seu irmão Roberto, o favorito na imensa fileira de quatorze filhos do casamento entre o polêmico jornalista pernambucano Mário Rodrigues e a perseverante Maria Esther Falcão.

Todos conhecem mais ou menos a história, muitas vezes contada pelo próprio Nelson em seu livro de memórias, *A menina sem estrela* (1967) — e depois recriada de forma primorosa na biografia de Ruy Castro, *O anjo pornográfico*. Numa matéria publicada pelo jornal de Mário Rodrigues, *Crítica*, a *socialite* com veleidades literárias Sylvia Seraphim Thibau foi acusada de se divorciar do marido, o renomado doutor João Thibau Jr., porque se havia envolvido num rumoroso caso adúltero com outro médico, Manoel Abreu (um dermatologista que teria rompido com a madame porque sua pele não correspondia às expectativas). Ela se dirigiu armada à redação do matutino e lá, sem encontrar o seu dono (conhecido por autorizar páginas que só faltavam estar encharcadas de sangue), atirou no estômago de seu filho, o desenhista e pintor Roberto Rodrigues.

O jovem Nelson (então com 17 anos) era o único que se encontrava no local quando se ouviram os gritos e os tiros. Descia as escadas quando teve



de subi-las imediatamente, pulando de quatro em quatro degraus. Encontrou o irmão com uma das mãos na barriga e outra agarrando as de Sylvia Thibau. Anos depois, Nelson contaria que jamais sentiu ódio daquela mulher; apenas pensava em como salvaria o irmão. Roberto foi levado às pressas para o Hospital do Pronto Socorro, na Praça da República, e ficou em agonia durante dois dias, até falecer no dia 29 de dezembro.

O crime simplesmente destruiu a família Rodrigues — e, apenas 67 dias após a morte de Roberto, o patriarca Mário morreria de “trombose cerebral”, um nome não muito bonito para dizer que simplesmente morreu de desgosto. Foi um fim igualmente terrível: o pai de Nelson ficou dez dias agonizando em casa, entre febres e delírios, e todos podiam ouvir a respiração alterada do moribundo entre os corredores e os quartos do palacete na rua Joaquim Nabuco, que o jornalista havia comprado depois do sucesso de vendas do seu jornal. No último capítulo de *A menina sem estrela*, Nelson conta que tentou velar o pai em seus últimos momentos, mas, sabendo que nada podia fazer para aliviar tamanho sofrimento, sentiu-se culpado porque não queria ter o mesmo sono que, na noite em que Roberto faleceu, o fez despertar no hospital logo pela manhã com o aviso de que seu irmão finalmente descansara — e ele jamais teve a chance de se despedir corretamente.<sup>1</sup>

O sono do jovem Nelson seria constantemente interrompido pelas peças, contos, romances e crônicas do Nelson maduro — em especial, para manter-se naquele estado de “espanto” perpétuo que depois diria que era essencial para “não se degradar” perante o mundo infernal que se tornou a vida social brasileira. O “espanto” seria a forma de manter vivo o trauma em torno do qual a sua obra gira. O poeta inglês W.H. Auden tinha uma teoria insólita que afirmava que qualquer ser humano precisava de um trauma para permanecer em sua humanidade. Segundo ele, o trauma era uma espécie de

cicatriz, de vácuo, que preencheria a vida e só então a pessoa poderia levá-la a sério, justamente porque o sujeito era obrigado a encontrar algum *sentido*. É por causa desta luta por um sentido que Nelson Rodrigues escreveu as suas memórias para o *Correio da Manhã*, aos 54 anos de uma vida que, se não continuasse espantada, certamente se degeneraria para sempre.

*A menina sem estrela* foi o resultado de um acordo entre os jornais *Correio da Manhã* e *O Globo*, de Roberto Marinho, que tinha defendido a censura feita ao polêmico romance que Nelson publicara naquele mesmo ano, *O casamento*. Ele queria sair de lá, mas precisava de um dinheiro a mais — e se despedir do jornal implicava dar adeus à TV Globo, que justamente o provia com o extraessencial para as despesas do dia; já o *Correio* precisava de mais leitores. Então o jornalista Francisco Pedro de Coutto, editorialista do *Correio* e amigo de Nelson, junto com o editorialista-chefe Newton Rodrigues (novamente, não pensem que havia aqui algum parentesco) tiveram a seguinte ideia: Por que Nelson não escrevia as memórias de sua longa e tumultuada vida?<sup>2</sup>

Ele não pensou duas vezes e achou que era uma ótima solução. Afinal, era hora de encarar o trauma, a cicatriz provocada por seus mortos, e ver se eles tinham dado finalmente algum sentido à sua vida; redigiria suas memórias em público, expondo-se como poucos e sem se preocupar se os leitores gostariam ou não.

Aparentemente, estes textos não seguem um plano definido — mas isso é apenas uma ilusão. Nelson é o mestre da digressão consciente, de um modo infinitamente superior a Machado de Assis. Neste caso, o Bruxo do Cosme Velho usava esse artifício para dissimular ao leitor as suas verdadeiras intenções e para esconder a profunda mesquinhez de sua visão do mundo; em *A menina*, Nelson usa as digressões para preparar o leitor para o mergulho das decisões morais que a sua consciência fez — e que, quando a

tragédia finalmente arrebatada, o faça compreender que a vida é um trauma que tem um sentido de fato, mas encoberto num mundo repleto de mortos e de demônios pessoais.

Para o dramaturgo que, naquela época, já era conhecido do público pelas polêmicas peças *Vestida de noiva* (1943), *Álbum de família* (1947) e *Anjo negro* (1948), *A menina sem estrela* era também uma forma de acertar as contas com os traumas que o futuro lhe preparava. A “menina” do título, no caso, era sua filha Daniela, resultado de seu segundo casamento, com Lúcia, vinte anos mais jovem que Nelson — e o “sem estrela” se devia à cegueira detectada logo cedo no bebê, após o problemático parto. Mas não pensem que isso a tornava menos especial aos olhos do pai. Com aquela delicadeza lírica que só Nelson Rodrigues era capaz de narrar quando queria, ele conta, no décimo capítulo de suas memórias (“um dos trechos mais belos da língua portuguesa”, segundo seu amigo Otto Lara Resende), como, justamente por causa de sua cegueira, Daniela, com seus olhos de um “azul-claro, diáfano”, provava que o mundo dos mortos não era nada perto da vida que tinha pela frente.

Isso fica evidente de forma “plangente e pungente” (para usar uma expressão rodriguiana) em cada linha de *A menina sem estrela*. Sem dúvida, Nelson faz parte da história do teatro brasileiro graças a suas peças, encantando um público desejoso de histórias mórbidas, repletas de paixões extremas cheias de libido — mas elas mostram um autor muito mais preocupado em chocar o espectador ou o leitor, como se sua obra literária fosse um espelho grotesco do nosso cotidiano. O efeito é certo e foi extremamente eficaz para um país que se anesthesiava numa falta de “espanto político” e que deixava a sua Carta Magna se tornar a “nova Prostituição do Brasil”, um ano antes de ser promulgado o infame Ato Institucional número 5.<sup>3</sup> Ao mesmo tempo, as memórias que ele escreveu em 1967 mostram um

lado que poucos conseguem perceber em seus outros escritos — e não seria um exagero afirmar que são a chave para entender o homem em todos os seus lados. *A menina sem estrela* mostra um artista que enfrentou com dignidade as tragédias que a vida lhe impôs e que soube escapar do cárcere que a condição humana criou para ele e para os seus — além de provar ao incauto leitor que o mundo infernal que invadia a sociedade brasileira era, antes de tudo, o resultado de uma série de decisões erradas originadas do nosso anseio de cobrir-nos da poeira da glória.

## O boi assado

E por falar em poeira da glória, é bem provável que, no círculo dos sábios nacional, o mais empoeirado de todos seja Antonio Candido de Mello e Souza. Também conhecido pelo nome literário de “Antonio Candido” e outras denominações elogiosas — como *o mestre*, *o professor*, *o maior crítico literário* e *o intérprete do Brasil* — louvores definitivos que indicam não só prestígio, mas a absoluta reverência de seus acólitos, uma reverência que pode ser interpretada como consequência de um medo profundo de não reconhecerem a superficialidade de suas ideias.

Foi uma carreira intelectual construída com um cuidado meticuloso, digno de um enxadrista. O primeiro movimento no tabuleiro pelo qual sua fama começou a ser consentida entre seus pares foi *Os parceiros do Rio Bonito*, defendido como tese para obtenção do grau de doutor na área de Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, em 1954, mas publicada em livro somente dez anos depois. É claro que antes ele já era conhecido do público por seus artigos na revista *Clima* e pelas resenhas de rodapé literário, lançadas pela *Folha da Manhã* (antiga *Folha de S. Paulo*) — depois

algumas seriam reunidas em seu primeiro livro, *Brigada ligeira* (1945). Contudo, foi com *Os parceiros* que Antonio Candido de Mello e Souza tornou-se Antonio Candido.

Aparentemente, não há motivo para tamanha alegria. Trata-se de um livro simples, bem redigido e pesquisado, algo que seria comum em qualquer doutorado caprichado numa universidade europeia ou americana. Sua intenção é igualmente clara: o autor procura estudar a vida cultural do caipira que vive no interior do estado de São Paulo, mais especificamente na cidade de Bofete — e como se deu a sua transformação e a sua adaptação com o advento das mudanças econômicas no ambiente social, em especial na esfera dos “meios de subsistência”. Trocando em miúdos: Como o caipira lidava com a fome quando a maneira que ele encontrava para ter a sua comida não tinha resultado numa economia capitalista?

As duas primeiras partes — em que Candido detalha e explica em que consiste a vida do caipira, trazendo à tona a “voz inarticulada” de uma classe social que não consegue se expressar — são um primor de explicação e de demonstração conceituais. O leitor sente que está ali, ao lado do *jeca*, que explica ao pesquisador como se dá a cooperação entre os moradores de um mesmo bairro — uma cooperação que, na verdade, exhibe um sentimento de confiança que nenhum meio urbano consegue imitar porque ali, aquilo que hoje chamamos de bairro, é nada mais nada menos que a “nação” do caipira, o lugar onde ele se sente à vontade e é capaz de viver uma vida que, mesmo “fechada em si mesma”, era autossuficiente e harmônica com o todo da natureza. Percebe-se, nestes trechos, a intenção primeira de Antonio Candido em seguir os passos de Sérgio Buarque de Holanda, em especial nos trabalhos de pesquisa histórica — e aqui não seria exagero afirmar que *Os parceiros* é uma espécie de continuação mais intimista dos grandes

painéis que são *Monções e Caminhos e fronteiras*, os estudos que o autor de *Raízes do Brasil* fez nas décadas de 1940 e 1950.

A mudança de tom começa a ser sentida logo na terceira parte do livro — justamente quando se analisam as razões e as consequências materiais da mudança cultural sofrida pelo caipira. Mimetizando o discurso do seu objeto de pesquisa, em que passa a descrever uma situação precária, mas muito melhor do que a atual — já deformada por esse grande vilão chamado “expansão econômica” —, Candido divide claramente a estrutura de *Os parceiros* como se fosse um drama em que antes havia o paraíso perdido e agora os seus caipiras sobreviveriam como animais num estado pós-queda. O resultado é a degeneração psicológica, a anomia de temperamento e a permanência da escassez dos “meios de subsistência”, contribuindo para uma fome psíquica que se estenderia e esgarçaria os tecidos da comunidade que antes vivia em equilíbrio.

O uso de conceitos para abarcar a vida individual do caipira não é influência só do Sérgio Buarque de Holanda que não tinha entendido direito o que Max Weber quis dizer com as *representações ideais*, mas também do Mário de Andrade que insistia na ideia de que o Modernismo trouxe ao Brasil a noção de uma consciência coletiva. Neste sentido, Antonio Candido não desaponta seus mestres; ele usa e abusa da comunhão do mundo do caipira, chegando ao ponto de confundir a *cooperação* da vida em comum, na qual cada habitante ajuda o seu vizinho no que for preciso, com a *coletividade* do bairro, como se este fosse um pequeno experimento de socialismo utópico ou um *kibutz* em Israel. Ao mesmo tempo, percebe que há sutilezas que o seu método sociológico não consegue apreender — e logo depois justifica todas essas contradições sempre tendo como desculpa a moldura da pesquisa e da intenção científica. Trata-se do bom e velho *fetichismo do conceito*, já explanado minuciosamente por Luiz de Gusmão —

e aqui é elevado a novas sofisticções que um leitor comum jamais conseguiria detectar.

Isto fica evidente num momento de *Os parceiros* no qual Antonio Candido não consegue conter seus impulsos e finalmente mostra sua visão de mundo. Ele transcreve a seguinte parábola, contada por um dos caipiras que lhe deu material para pesquisa, conhecido como Nhô Roque:

Quando eu era menino pequeno o meu avô dizia: “Meu netinho, agora mantimento não vale nada e a gente carece de jogar ele fora do paiol para recolher a colheita nova. Mas há de chegar o tempo que vai se ver isto: todo sal, açúcar e mantimento vai ser racionado; o povo do sítio há de vestir seda e o povo da cidade pano grosso; os filhos dos pobres hão de brincar com bola de ouro e os filhos dos ricos com merda. Aí, vai aparecer o Anticristo, que há de fazer estes milagres: as montanhas mudar de lugar, as casas virar para o nascente. Depois do Anticristo há de vir um chifrudo. A obra dele vai ser que os filhos hão de matar os pais, e os pais hão de matar os filhos; as filhas hão de matar as mães, e as mães hão de matar as filhas. Para fazer isto, todos vão pegar no pau-de-fogo. Dizem que Deus há de mandar fogo para acabar com o mundo; mas o estrago vai ser aqui mesmo, uns matando os outros.” (E isto que o meu avô dizia é certo; prova são as bombas que o povo estrangeiro está fazendo, que pegando uma em Conchas estraga até aqui.) “Aí há de descer um anjo do céu, e um boi assado vai correr a terra, de casa em casa, com um garfo e uma colher fincados. Cada um come um pedacinho dele, mas os que forem de outra religião prestam obediência e vão embora sem comer.”<sup>4</sup>

O relato mostra que, sem dúvida, o alimento é uma das preocupações do caipira quando o mundo parece manter a aparência de um inferno, mas não é a *única* preocupação. Nhô Roque descreve, com requintes surpreendentes para seus padrões sociais — inclusive com uma referência bem explícita às armas nucleares que, na época da coleta de dados da pesquisa de *Os parceiros*, foram jogadas em Hiroshima e Nagasaki — o que acontece quando testemunhamos o pesadelo do paradoxo que afeta nossa vida cotidiana; quando tudo parece dar errado, só algo extremo poderá acontecer para resolver tal impasse — no caso o surgimento de ninguém menos que o próprio Diabo. Entretanto, não é bem assim que Antonio Candido analisa a visão de Nhô Roque. Para ele, mesmo admitindo que se trata de “um mito escatológico extremamente complexo”, o problema que lhe interessa é “a originalíssima circunstância” do boi assado, permitindo a interpretação deste mito “como sacralização de emoções ligadas à subsistência, e como verdadeira projeção da ‘fome psíquica’ — com tudo que ela comporta de interferência na personalidade e na visão do mundo.”<sup>5</sup>

Aqui Candido prefere ser um legítimo adepto de Ludwig Feuerbach, o filósofo alemão com quem Karl Marx adorava polemizar e que afirmava que “o homem é aquilo que come”. Todavia, reduzir essa visão gigantesca de Nhô Roque — que, em sua sabedoria mundana conseguiu ver mais sobre o mundo do que o intelectual de gabinete — a uma mera manifestação material de fome não é apenas insistir no fetichismo do conceito que embasa uma tese sociológica; é insistir num ponto de vista que combina miopia mental, atrofia do intelecto, mesquinha da razão e uma total falta de entendimento da nobreza que eleva a natureza humana, independente das camadas ou das circunstâncias sociais em que o indivíduo se encontra.

É uma mistura perigosa e explosiva, sobretudo, quando se combina com um estilo tépido, quase incolor e indolor, que, sem nenhuma cerimônia, ao



final de *Os parceiros*, afirma que chegou a hora de ceder forçadamente a palavra do sociólogo à do “político, [...] administrador, e mesmo [do] reformador social que jaz latente em todo verdadeiro estudioso das sociedades modernas — voltando-se para soluções que limpem o horizonte carregado do homem rústico”.<sup>6</sup> E só então vem o desenlace, o real motivo para o qual Antonio Candido preparou o leitor em sua pesquisa aparentemente exata e científica sobre os caipiras — para forçá-lo a pensar que “a situação estudada neste livro leva a cogitar no problema da reforma agrária”.<sup>7</sup>

Parece que o reducionismo chegou ao seu limite, mas estamos enganados. Como se não estivesse satisfeito em ser “reformador social”, Candido se esquece de que, ao tratar do assunto da “reforma agrária” baseando-se num estudo do cotidiano do caipira, talvez o seu maior problema não seja “os meios de subsistência”, mas como um Nhô Roque vai se adaptar a um mundo coordenado por uma “expansão econômica” que acabará com o pouco que resta do seu “reino” — o bairro onde ele pode defender sua liberdade individual. Neste sentido, não há nenhum problema de “reforma agrária”, pois o reformador social que é um dublê de pesquisador científico não consegue compreender que a malfadada “propriedade privada” é o único direito concreto que tanto o caipira quanto o fazendeiro possuem para preservar sua comunidade e manter a cooperação entre eles e os vizinhos. Porém, intoxicado pelos conceitos de um materialismo esquemático, Antonio Candido fica cego para ver que a única coisa que o caipira quer é seu quinhão de tranquilidade — e qualquer adaptação a um ambiente mais competitivo em termos econômicos não se deve à preguiça ou ao desejo de manter uma situação estável, mas à liberdade de escolha do sujeito que resolve acompanhar ou não o curso da História.

Na sociologia apresentada por Antonio Candido, não há espaço para escolhas morais. Tudo o que nos resta é absorver as análises impecáveis das estruturas sociais e aceitar sem nenhuma reclamação a inevitável mudança dos “meios de subsistência”, sempre em conjunto com os “meios de produção”. É um mundo árido, repleto de anomia (uma das palavras-chaves que pipocam em várias páginas de *Os parceiros*) — e que, se ainda se limitasse às pesquisas sociológicas e antropológicas, poderia ser até suportável. O problema se dá quando esta atrofia mental resolve se meter nos assuntos da nossa literatura.

## Como recusar um filé de fígado acebolado

Não há nenhuma “fome psíquica” na fome retratada nas memórias tardias de Nelson Rodrigues — em especial, quando sua família se viu na penúria com o fechamento do jornal *Crítica*, logo depois das mortes do pai Mário e do irmão Roberto, e com a Revolução de 1930 virando pelo avesso a vida de cada cidadão (e, para piorar, os Rodrigues apoiaram ninguém menos que o presidente deposto Washington Luís).

Há um episódio célebre narrado duas vezes em *A menina sem estrela* e que mostra muito bem não só a personalidade do escritor como também o comportamento do brasileiro em geral (e se o leitor gosta de filé de fígado acebolado, sugiro que parta para o próximo item deste capítulo, ou então que mude o cardápio).

Num dia desses em que a fome era literalmente de matar, Nelson, sempre com um terno puído e que cheirava mal, não sabia o que fazer. Estava desesperado, impedido de comer um simples pão com manteiga. Eis então que surge um conhecido seu, André Romero, que vê a situação do rapaz e

fala: “Nelson, vamos almoçar!”. O alívio veio. Finalmente, comeria alguma coisa. Foram a um restaurante na Lapa conhecido por seu famoso filé com batatas fritas. À mesa, Romero se aproximou do garçom e disse — “com a autoridade de quem paga”, acrescenta Nelson, com aquela precisão de quem revela um detalhe psicológico que só ele percebeu — que queria um filé de fígado, acebolado, para dois. Bem que Nelson queria um bife com batatas fritas, mas comeu o fígado de qualquer maneira, porque, como bem definiu, “a fome não é lá muito seletiva”.<sup>8</sup>

A anedota é um espelho límpido de como o *ressentimento* é o comportamento padrão da alma brasileira. Ninguém duvida de que André Romero queria ajudar o esfomeado Nelson — e é aí que mora o problema: no afã de querer aliviar o sofrimento do próximo, acaba prejudicando-o ainda mais, simplesmente porque o brasileiro não tem a mínima capacidade de se colocar no lugar do outro, de entender o que se passa em seu íntimo, de ter a compaixão necessária para saber que, naquele momento, um fígado acebolado talvez não fosse a melhor coisa a oferecer para quem tem fome.

Mas Nelson detecta esse ressentimento não só nos outros, mas sobretudo em si mesmo — e é nesses trechos que *A menina sem estrela* mostra uma grandeza moral única. O melhor exemplo disso acontece quando lemos sobre a relação que o futuro dramaturgo teve com ninguém menos que Roberto Marinho, então o jovem diretor do jornal *O Globo*. Depois de seu pai Irineu ter infartado na banheira e de seu diretor-geral, o temperamental Euclides de Matos, ter falecido logo em seguida, o futuro doutor Roberto contratou Mário Filho, o mais apto a tirar a família Rodrigues do buraco financeiro, para ser o editor de cultura e, depois, de esporte (Mário se tornaria um dos grandes cronistas esportivos do Brasil e seria o nome oficial do Maracanã). Esta foi a porta de entrada para que os outros irmãos, entre eles Joffre e Nelson, surgissem novamente no mundo da imprensa carioca.

Roberto Marinho gostava tanto de Nelson que o levava pessoalmente de carona para a sua casa, no final do expediente; contudo, este o desprezava solenemente — e sempre em segredo. Quando foi contratado pelo *O Globo*, o diretor lhe havia avisado que não poderia pagar um salário no início. Tudo bem, pensou o esfomeado, o que importa é sair de casa e ir trabalhar; mas, ao receber finalmente um ordenado, Nelson percebeu que “o ódio, para se manifestar, precisa de um salário” — isto é, que basta ter um simples objeto de desejo, por mais mesquinho que seja, para que o ressentimento borbulhe como um líquido venenoso em sua alma.

E ele foi um ressentido como poucos. Falava mal de Roberto pelas costas para quem o quisesse ouvir — até o dia em que começou a tossir, ter febre e viu que escarrava sangue. Era a tuberculose, a “morte branca”, a que pedia sua fatura após três anos passando fome e tendo que andar a pé de Copacabana ao Centro do Rio para economizar qualquer dinheiro que pudesse. Um médico da família aconselhou que Nelson fosse se tratar num sanatório de Campos do Jordão, a pequena cidade do estado de São Paulo onde “até os pardais estão doentes”, para que a cura fosse plena. Mas com que dinheiro? Ele tinha de deixar uma quantia para a família não passar nenhuma necessidade. Será que Roberto Marinho deixaria que ganhasse o seu salário integral, mesmo sob licença por motivos de saúde? Mário Filho foi falar com o patrão — que deu a resposta imediata: “Sim, claro, Nelson vai ganhar o salário que sempre ganhou, sem descontos. O importante é que ele melhore.”<sup>9</sup>

Isto foi um golpe para o doente. Durante toda a sua temporada em Campos do Jordão, Nelson não sabia se agradecia ou se continuava a amaldiçoar Roberto Marinho. Só conseguiu fazer a primeira alternativa plenamente quando chegou à maturidade — e nisto *A menina sem estrela* mostra ao público todo o processo de purificação de seu próprio

ressentimento e da aceitação de que, infelizmente, a única liberdade que resta ao homem é a de autodestruir-se.

A fome é talvez justamente uma das formas que o corpo encontra para degradar a psique da pessoa — e é esta liberdade de autodestruição que mostra o que cada escritor tira de sentido para si mesmo (e para o leitor) do seu encontro com a organização de seu próprio ódio. A experiência da fome sentida por Nelson Rodrigues foi a ampliação de algo que já existia no dia a dia e que se espalhava por todo o Brasil no momento em que ele escrevia *A menina sem estrela*: estávamos nos animalizando, transformando-nos em bichos que não tinham outra maneira de se alimentar senão pelas vias do subterrâneo. A oferta desastrada de André Romero em relação ao filé de fígado e a compaixão exata de Roberto Marinho na época de sua doença comprovavam, por incrível que pareça, uma *alegria* jamais descoberta pelo ressentimento entulhado se não fosse reencontrada no tecer das memórias que, finalmente, dariam uma lógica ao seu próprio presente. Mas a impressão geral era outra: todos pareciam se transformar em animais no Brasil que então surgia — e se Nelson Rodrigues não foi contaminado pelo ódio que atacava os outros é porque ele percebeu, antes de tudo, que a liberdade da autodestruição diagnosticada em si mesmo era também uma liberdade que o impedia de cair no autoengano.

## Nos labirintos do poder

Trinta anos depois de ter estudado a mudança cultural na vida dos caipiras que sabiam mais sobre liberdade do que ele, Antonio Candido resolveu entrar em território literalmente familiar ao escrever um pequeno perfil biográfico-histórico intitulado *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o*

*segundo escalão* (2002). Seu objeto de estudo era o conselheiro Antonio Nicolau Tolentino, nascido em 1810 e falecido em 1888, bisavô de Candido por parte de mãe e que foi o típico funcionário público que subiu na carreira mais por mérito do que por favores, uma verdadeira raridade numa época na qual já prevalecia o compadrio e o corporativismo, mesmo no Segundo Reinado de D. Pedro II.

A intenção de Candido era mostrar um aspecto da História brasileira que, em geral, sempre foi deixado em segundo plano pelos estudiosos: a vida dos que transitavam no “baixo clero” do poder, ocultos pelas sombras dos interesses das grandes personalidades políticas do Império, como Nabuco de Araújo (o pai de Joaquim Nabuco), Saldanha Marinho, Duque de Caxias e José da Silva Paranhos, o Barão de Rio Branco. Tolentino poderia ser um anônimo, mas *Um funcionário* mostra que ele foi justamente o contrário. Era um homem que, mesmo paupérrimo na infância, tinha uma ambição desmedida. Segundo a lenda, quando era jovem e trabalhava numa repartição, chegava ao ponto de apontar a vassoura com que limpava a sala à cadeira do chefe e dizer para todos ouvirem: “Ali é o meu lugar, é para ali que eu vou.”

No momento em que escreveu este livro, Antonio Candido não era mais o pesquisador que queria ser “um reformador social” de *Os parceiros do Rio Bonito*. Era o professor de todos os críticos literários da *intelligentsia* brasileira, o homem que havia colocado a nossa cultura em seu devido lugar com a *Formação da literatura brasileira* (1959) — enfim, era ele mesmo uma instituição viva, o intelectual que não precisava mais provar qualquer coisa para ninguém. Mas havia algo ousado em investir suas forças em um estudo tão singelo como *Um funcionário da monarquia*; além da referência de parentesco, é como se Candido, ao descrever a entrada de Tolentino nos labirintos do poder, também tentasse entender os mecanismos de

permanência em qualquer instituição — e também quisesse emular o antigo mestre Sérgio Buarque de Holanda, em especial nos estudos sobre a transição do Império para a República, como fica claro ao lermos a epígrafe de sua autoria que abre o livro (extraída não por acaso de *Raízes do Brasil*).

Percebe-se que Candido quer conhecer a si mesmo, conhecer melhor o país onde vive e conhecer melhor o que impede seu desenvolvimento e sua plena formação. Para alguém que se preocupa com a vida intelectual, isto é algo louvável — ainda mais, alguém com uma longa trajetória e que, com seus 80 anos na época, não quer perder o prumo da escrita. E, de fato, nada disso acontece: Candido dramatiza com exatidão cada episódio importante na carreira de Tolentino e nos mostra que ele não era um mero funcionário de segundo escalão.

Contudo, isso é o que leitor percebe de forma objetiva. Na visão do autor, o problema parece ser outro — e aqui começamos a encontrar os mesmos impasses com que Antonio Candido deparou no decorrer da sua obra. Entre os vários episódios saborosos da vida do conselheiro do Império, sobressaem-se dois: a época em que ele foi presidente da província do Rio de Janeiro, graças às indicações do Conselho Imperial e de políticos que queriam dar a impressão de que finalmente a administração teria um caráter mais técnico e, por isso mesmo, permanente; e depois o período em que foi inspetor da Alfândega Nacional, enfrentando a acusação de um comerciante que afirmou que ele teria colaborado para extorquir impostos de produtos que deveriam ter preços muito mais baratos.

Tanto no primeiro episódio como no segundo, Tolentino tentou aplicar a meritocracia e a eficácia técnica pelas quais conseguiu construir a sua carreira como funcionário público. Ele não era um político, mas um administrador que, infelizmente, não soube jogar dentro das regras impostas pelo labirinto do poder. Apesar de ser do Partido Conservador (defensor do

Imperador), Tolentino enfrentou oposição da sua facção e também do Partido Liberal, que, a princípio, concordava com as mudanças impostas por sua gestão; entre elas o decreto que obrigava o funcionário a morar na cidade em que exercia o cargo, seja um mero escrivão seja um nobre deputado, já que antes o costume era o sujeito ficar apenas algumas horas no Rio, despachando os seus deveres o mais rápido possível, para depois logo embarcar para sua residência na região serrana ou no litoral fluminense, onde o ar era menos impregnado dos odores fétidos da cidade.

Alegando que o presidente da província mexia em picuinhas que não lhe diziam respeito, os dois partidos começaram a confabular para sabotar cada uma de suas medidas para limpar a burocracia e agilizar as ações do governo local. As intrigas chegaram a tal ponto que pediram até mesmo a intervenção de D. Pedro II. Ao perceber que não conseguiria aplicar o que pretendia, Tolentino renunciou ao cargo e deixou que os partidos se entendessem entre si, mantendo assim a continuidade do apadrinhamento e do corporativismo, tal como sempre aconteceu.

No segundo episódio, o da Alfândega, o conselheiro viu-se num momento delicado justamente porque não queria entrar em confronto com o sujeito que se opôs com mais intensidade contra as reformas na presidência da província — o deputado Saldanha Marinho. Este era opositor do senador Ângelo Muniz da Silva Ferraz, advogado do comerciante que se sentira prejudicado — e, dessa forma, Tolentino não queria ser parcial com Marinho, pelo fato de ter sido seu rival na administração da província, e muito menos com Ferraz, já que, se pendesse para o lado deste, seria acusado por Marinho de uma espécie de favorecimento. A solução era, infelizmente, cobrar do comerciante os impostos dos produtos que deveriam sair com valores mais em conta no mercado. A rivalidade político-econômica chegou novamente aos ouvidos do Conselho e, desta vez, apesar



da intervenção do amigo de Tolentino, ninguém menos que o Barão de Rio Branco, o Imperador teve de assinar o ato de demissão do inspetor de alfândega para resolver a querela.

Nos dois casos, Antonio Candido percebe claramente que Tolentino confrontava um sistema político em que a acomodação, o favoritismo e a falsa conciliação eram as normas da casa, independente do regime governamental. Seu estilo de explicação é de uma limpidez que chega a ser assustadora porque nos mostra o teatro do absurdo oculto nesse emaranhado:

A nossa tradição administrativa provém da ibérica, na qual o cargo conservou o caráter de prebenda. Tradição no fundo mais próxima das concepções orientais, que ligam o ato administrativo à propina, do que da concepção alemã de inspiração luterana, segundo a qual o serviço público é missão. O conflito de Tolentino com a Assembleia [na época em que era presidente do Rio de Janeiro] é um típico conflito da racionalidade com o senso patrimonialista dos líderes políticos, que não podiam dispensar os mecanismos de formação de clientela. Funcionário competente e honesto, cumpridor escrupuloso do dever, ele se formou no limite estreito das repartições, cujo descabro pôde observar, desenvolvendo em relação ao patronato uma repulsa que o acompanhou sempre. Mas esta formação fechada o tornou pouco sensível à natureza do jogo político, que exigia maleabilidade, temporização, acomodação; e não a resoluta objetividade nem a franqueza com que levou a sério a tarefa de reformar, indo além do que se esperava. Daí o escândalo e o ódio que despertou.<sup>10</sup>

Havia outros conflitos que existiam na própria visão de mundo de Tolentino, entre eles o fato de que, apesar de taxar um comerciante que precisava de um imposto menor para comercializar o seu produto, ele defendia em relatórios minuciosos que a sociedade só poderia desenvolver-se corretamente se o governo facilitasse a atuação da classe comercial nas decisões da vida política, tendo assim a chance de falar com sua “voz inarticulada”. Por outro lado, Tolentino, como bom funcionário público, prestava loas ao Estado que sempre lhe manteve os rendimentos, alegando que este seria o único motor de desenvolvimento financeiro que permitiria o progresso da sociedade, em especial na melhoria da baixa população. Não à toa, terminou seus dias como presidente da Caixa Econômica, que, anos depois de sua morte, seria a principal responsável por ceder empréstimos às pessoas que queriam comprar uma casa própria.

Candido se deixa fascinar pela figura íntegra do conselheiro, mas não concorda com todas as suas opiniões — e aí começamos a perceber que o “reformador social” volta a invadir o terreno do pesquisador sério e do escritor talentoso. Ao citar um relatório de Tolentino sobre as condições de trabalho da alfândega — que se encontrava no mesmo atraso burocrático da província do Rio de Janeiro, quando foi escolhido para ser seu presidente —, percebe-se que Candido fica irritado ao ler que seu objeto de estudo achava que “os escriturários menores, conferentes, fiéis, guardas, vigias” — enfim, a arraia-miúda do funcionalismo público — estavam bloqueados para sempre na sua condição mesquinha por estarem ausentes de “cuidado e educação moral”.<sup>11</sup> O que Tolentino não conseguia entender era que “a vacilante moralidade” deste estrato social “era pelo menos em função dos salários de fome” (expressão usada por Saldanha Marinho), tornando-se

presa fácil dos comerciantes interessados em contornar o pagamento dos direitos; daí se articularem com os despachantes corruptores, dissolvendo inteiramente na prática a rigidez formal dos regulamentos por meio de toda a sorte de transgressões: adulteração de escrita, desvio de mercadorias, substituições, contrabando em terra, roubo puro e simples.<sup>12</sup>

Tudo isso era observado pelos superiores,

todos impotentes, porque o próprio regime se baseava no favor, na clientela e no aproveitamento, que mudavam de nome e de avaliação moral conforme o nível social e econômico em que era praticado. E de certo nível para baixo a moral corria, mais do que nos escalões superiores, o risco de ser minada pela surda necessidade da fome, que, já dizia François Villon, faz a gente errar e o lobo sair do mato.<sup>13</sup>

Novamente, temos aqui a obsessão de Antonio Candido por essa tal de “fome” cuja presença, presume-se, nunca sentiu — e, se alguma vez sentiu, não chegou ao ponto de permitir que o lobo entrasse no mato de sua vida, porque senão jamais chegaria aos 97 anos de idade. O que podemos concluir é algo ainda mais perverso: a fome aqui é apenas um pretexto para que se construa uma teoria da conduta humana em que não existe mais noção de responsabilidade. Para o reformador social que há em Candido, a luta pela sobrevivência desculpa tudo. Como já havia ficado evidente em *Os parceiros do Rio Bonito*, não há qualquer chance de uma escolha moral. Qualquer ato de corrupção política ou burocrática é resultado da condição social em que o sujeito se encontra — e não de um momento em que o sujeito tem a consciência individual como o encontro com “o fundo insubornável do ser”.

Este raciocínio funciona quando o reformador social travestido de historiador quer apenas fazer um estudo sociológico ou antropológico, mas não quando seu objeto de estudo é a amostra de algo maior, como por exemplo o funcionamento político do país. Neste prisma, as coisas se complicam porque o que Antonio Candido parece mostrar, especialmente em *Um funcionário da monarquia*, com as sucessivas derrotas do conselheiro Tolentino, é a impossibilidade de mudar um sistema de poder que está entranhado desde o início dos tempos na formação do Brasil. O único gesto da sociedade é a impotência e a anomia de temperamento que, se antes atingia os caipiras de Bofete, agora também acertavam em cheio os estadistas do Segundo Reinado — e dos períodos posteriores.

Assim, é de espantar que, apesar da história que tem em mãos, Candido não consiga perceber a nobreza do fracasso do personagem que estudou. O conselheiro Tolentino foi vítima de uma estrutura que organizava o ódio que faz tudo parecer impossível, mas ele não se importou com isso e fez *alguma coisa*. Tentou a reforma num ambiente imune a qualquer espécie de inovação; preservou a imparcialidade, mesmo à custa das crenças pessoais, para não prejudicar o funcionamento da instituição onde trabalhava; e distinguiu corretamente quem prestava e quem não prestava no serviço de uma função que, de acordo com seus escritos, era essencial para o desenvolvimento econômico do Brasil — além de, sem dúvida, ter provado não só para si mesmo, mas a quem quisesse ver, que ele tinha chegado à cadeira de chefe, como jurou quando varria o chão da repartição onde trabalhava para ganhar uns vinténs.

Mas o que isso importa se o estudioso em questão acredita antes de tudo no determinismo social? É preferível fixar-se no fetichismo do conceito e esquecer-se de que há uma bondade insuspeita no coração de cada um. Além disso, a crença de que a impotência e a anomia são a lei geral da nação

é uma variante mais crua de outra doença, da qual Machado de Assis também sofria: a do *quietismo político*. Para quem é vítima desta maleita, as chances de fazer as reformas necessárias para a melhoria do governo são substituídas pela paralisia de não fazer nada em função da falsa conciliação na qual o interesse maior é manter-se no poder, independente do lado partidário ou do espectro ideológico. Tanto para o bruxo do Cosme Velho como para o monarca da Universidade de São Paulo, o que movimentava a vida brasileira existe apenas em função de uma desagregação que só será impedida se a reforma for aprofundada em algo mais radical. Obviamente, isso não será dito de forma tão explícita assim; para um temperamento cordial como o de Antonio Candido, tal ideia tem de ser preparada aos poucos, de preferência mexendo antes de tudo na sensibilidade moral do país. E qual é o melhor terreno para fazer isso com sucesso senão no território da literatura brasileira?

## **A dança das marionetes**

Todo escritor já se deparou com alguém que desejou ou saboreou as vantagens do poder. Quando isso acontece, ele tem duas opções: ou se rende à aura do ungido, escondendo-se em justificações idealistas de neutralidade, ou o trata com a displicência daqueles que sabem que neste mundo tudo é triste e transitório.

A segunda opção foi a de Nelson Rodrigues. Em *A menina sem estrela*, conta que, uma semana depois da estreia sensacional de *Vestido de noiva*, repleta de excelentes críticas na imprensa e de aplausos da plateia, ele caminhava na rua Alcino Guanabara quando passou por uma porta de engraxate e viu que conhecia alguém que estava lá dentro. Era Gustavo

Capanema, o ministro da Educação e da Saúde, o apaixonado pelas “granfinagens” que, graças às indicações feitas por seu chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de Andrade, empregava vários intelectuais do mundo carioca, entre eles um Mário de Andrade que precisava pagar algumas “dívidas ridículas” durante a sua estada no Rio de Janeiro em 1939. Nelson reconheceu Capanema e decidiu que não iria cumprimentá-lo. Contudo, o ministro se levantou da cadeira do engraxate e se aproximou para estender a mão ao jovem dramaturgo. Como se não bastasse, ele estava de chapéu e, num gesto súbito, tirou-o em nítido sinal de respeito. Nelson não acreditou e, crispado de humildade, aceitou o aceno e foi logo embora, sem antes de dizer para si mesmo: “Bom sujeito, o Capanema.”<sup>14</sup>

O esquema implementado por Capanema e por Drummond permitia aos seus pares não só a estabilidade econômica como também a legitimidade intelectual. Sem ele, é muito provável que nem Nelson Rodrigues conseguiria o triunfo como dramaturgo de vanguarda quando ocorreu o lançamento de *Vestido de noiva*. Sua peça só pôde ser montada porque o grupo teatral responsável pela encenação, Os Comediantes, recebia subvenções do Ministério da Educação, graças à criação por decreto-lei do Serviço Nacional do Teatro, assinado por Getúlio Vargas em dezembro de 1937. O presidente do SNT era Alexandre Abadie Faria Rosa, que exerceu o cargo até o seu falecimento, em janeiro de 1945, e que também era amigo de um sobrinho do presidente, Manoel Vargas Neto, responsável por sua indicação. Por sua vez, Vargas Neto era amigo de Mário Filho, e fez de tudo para que as peças de Nelson fossem encenadas sem perturbações pelo SNT.<sup>15</sup>

Com esses fatos, como podemos entender o aceno de Capanema a Nelson Rodrigues? Será que ele esperava um agradecimento? O filho de Mário Rodrigues sempre soube lidar com o poder que, em qualquer de suas

manifestações, implicava uma cautela que tinha de ser antes de tudo empregada como ironia. Já na época da ditadura militar, Nelson dividia o camarote especial no Maracanã com ninguém menos que o presidente Médici, outro apaixonado por futebol. Enquanto o jogo acontecia, trocavam figurinhas e informações sobre quem era quem no mundo intelectual carioca. Naqueles dias, Nelson era conhecido pela juventude estudantil como “o reacionário” que apoiava o Exército porque tinha defendido a democracia contra a loucura da “guerrilha comunista” — e isto lhe tinha dado um prestígio entre o governo que jamais supunha ter, especialmente porque o restaurante-boate de seu filho, Joffre, chamado “O bigode do meu tio”, era um ponto de encontro de militares e de funcionários do Serviço Nacional de Informações (o infame SNI). Numa das partidas, sabendo que outro filho seu, Nelsinho, estava envolvido justamente com a guerrilha de esquerda (seu codinome era “Prancha”), perguntou candidamente ao presidente Médici se ele lhe garantia que não havia tortura nos porões das delegacias brasileiras. A resposta foi um firme “negativo”.<sup>16</sup>

Anos depois, quando “Prancha” foi preso e ficou seis meses sem nenhuma comunicação com a família, Nelson conseguiu visitá-lo e perguntou ao filho se tinha sido torturado. “Sim, fui”, foi a resposta de Nelsinho, embora não precisasse de confirmação verbal se se olhasse com atenção o osso exposto da canela. O presidente mentiu ao seu querido “reacionário”. Não havia muito o que fazer senão manter-se fiel aos seus princípios.<sup>17</sup>

Como qualquer escritor e intelectual da sua época, Nelson Rodrigues teve de lidar com o poder — e fez o possível para não trair a si mesmo. Mas que traição seria essa? Teria sido a derrota em que os donos da vida tiveram sua última palavra sobre o círculo dos sábios, como se eles fossem suas marionetes? O que acontecia na consciência de cada um, para que os seus

princípios de “neutralidade” e os seus achaques de “humildade” fossem mais do que os respingos de lucidez em suas obras?

## O domínio dos interesses

Qualquer leitor de bom senso treme ao ler as famosas palavras do prefácio da 1ª edição de *Formação da literatura brasileira — Momentos decisivos* (1959): “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...”<sup>18</sup> É necessário ter justamente isso que falta a muitos dos nossos críticos literários e jornalistas — o “bom senso” — para perceber o absurdo desta frase. Mas, como tudo o que acontece com Antonio Candido, não é algo tão simples assim.

Anos depois, quando já era uma celebridade inquestionável no *petit monde* cultural, o próprio autor deu a entender, em uma entrevista, que sabia da *boutade* que tinha escrito. Alegando que poucas pessoas ainda entendiam qual era a sua intenção ao descrever apenas os “momentos decisivos” na *Formação*, em vez de ter uma visão cronológica do todo, Candido relata que um colega seu lhe disse em um congresso acadêmico que ele escreveu “uma história da literatura brasileira sem a cabeça e sem o rabo”.<sup>19</sup> Obviamente, o jornalista que ouviu essa anedota não fez nenhuma pergunta que confrontasse ou concordasse com o gracejo — provavelmente porque nunca leu o livro de Candido ou então sabia do que se tratava somente numa “leitura de orelhada”.

A verdade é que poucos conseguiram ir do início ao fim de *Formação* porque se trata, antes de tudo, de um livro muito chato. Exceto por sua introdução, em que se expõe a diferença entre “sistemas literários” e “manifestações literárias”, estamos diante de um típico exemplar que



confunde didática com didatismo e que serve principalmente para aquilo que é usado até hoje nas universidades — como um livro de consulta sobre algum autor obscuro ou então sobre um clássico que foi depenado de sua verdadeira importância (por exemplo, Tomás Antônio Gonzaga e sua *Marília de Dirceu*).

Ainda assim, há alguns momentos de brilhantismo: os capítulos sobre Gonzaga e o arcadismo; as análises sobre José de Alencar; as reflexões sobre a influência da retórica iluminista no nosso modo de pensar e entender o próprio país. De resto, é um livro sem cabeça, sem rabo e que, ao final de sua leitura, nos deixa sem nenhuma paciência para envolver-nos com algum amor no estudo da nossa literatura.

Então, qual é a razão de seu impacto nas rodas intelectuais? Por que é um livro tão célebre, sendo colocado na mesma estante ao lado de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*? Em primeiro lugar, mesmo sendo um fracasso em sua execução, não se pode negar o escopo ambicioso do trabalho, abarcando uma integração de metodologia que combinaria a unidade entre “literatura e sociedade” e que mostraria a possibilidade de analisar a sociedade brasileira por meio de suas letras; e, em segundo lugar, temos de admitir que, mesmo sendo um livro chato para ler no seu todo, ainda assim somos levados por suas páginas pelo estilo leve de Antonio Candido que, entre uma observação e outra, parece que nos guia num passeio de museu.

Eis aqui o perigo essencial de quem depara com a obra de Candido — e de quem se deixa enredar pelas premissas ocultas na introdução de *Formação*. Segundo o escritor americano Joseph Epstein, no reino da literatura, ao contrário de outras áreas do conhecimento humano, como a física, a matemática, a química, ou até mesmo as ciências sociais, ninguém pode provar coisa alguma, exceto talvez os defeitos técnicos da prosódia ou

da métrica de um poema. Nem isso: depois do Modernismo Brasileiro, o que antes era uma falha grave — desconhecer a acentuação da última sílaba de um verso — tornou-se então a “liberdade do verso livre”. Portanto, a literatura — e a sua respectiva crítica — depende, antes de tudo, da persuasão do seu estilo, pelo modo como o crítico apresenta as suas ideias, tudo isso baseado na confiança ou na força de suas afirmações.

Ora, confiança, força e autoridade são o que não faltam a Candido. É bem capaz de chegarmos à conclusão de que ele as tem até demais. Isso o torna sem dúvida um mestre na retórica aparentemente cristalina, influenciada pelo raciocínio francês, mas que esconde a impressão de profundidade quando, na realidade, é raso como um pires de café. Sua obsessão pela integração do método entre a “literatura e a sociedade” não passa de uma mentira contada para si mesmo de que as suas descobertas valem a pena.

Vejamos, portanto, o que ele aparentemente trouxe de novo no estudo de nossa literatura. Antes de tudo, temos que observar que o termo “formação” é uma das palavras-chaves que acompanham os chamados intérpretes do Brasil, uma tradição da qual Candido quer fazer parte. Para sermos exatos, “formação” é um termo que só adquire importância significativa com o Modernismo Brasileiro, em especial os estudos de Mário de Andrade sobre o folclore e a tal da “identidade nacional”. Não se trata da formação que busca a integração pessoal do sujeito que quer vencer os obstáculos da vida e superá-los definitivamente, mas sim de algo exterior, com nítidas implicações biológicas e progressistas, em que o objeto de estudo é analisado como se fosse um organismo que deve ter um fim específico para ser corretamente usado.

Portanto, o estudo da literatura só terá validade se apontar qual é a sua meta — e se esta meta terá utilidade para o aprimoramento da sociedade. A “formação da literatura brasileira” capta esses “momentos decisivos” em que

a consciência nacional se apresenta a si mesma e tenta construir a sua identidade. Pouco importa se esta identidade existe de fato, se é uma grande mentira ou se é um conceito que transforma o ser humano em algo abstrato. O que interessa é que ela seja apresentada como uma construção da cultura, uma *representação ideal*, em que as diversas partes do país formam à força um todo, uma unidade que só alguém — de preferência, um intelectual como Candido — comunicará ao resto dos meros mortais. Mas, para isso, ele precisa criar a sua própria tradição.

Antonio Candido faz isso sem hesitar ao extirpar a linhagem da literatura portuguesa da literatura brasileira, afirmando sem nenhum pudor que a primeira é um arbusto da cultura europeia que não vale a pena ser lida em sua extensão porque, ao contrário das letras italianas, alemãs e francesas, não ajudaria o pobre leitor a educar-se por si mesmo. Então, o que vale a pena é estudar a literatura do seu próprio país, desde que se saiba que ela é a representação ou a oposição dos “interesses dominantes”. O único senão neste raciocínio é que, em nenhum momento das 798 páginas da *Formação*, alguém resolve explicar o que seriam esses “interesses dominantes”. Ficamos assim à deriva: para que estudar a nossa literatura se ela não vale nada? Isso não significa que o próprio emprego de Antonio Candido estaria em risco?

É claro que ele sabe desse impasse — e aqui revela-se o perigo de seu estilo sedutor e aparentemente cristalino. Candido tem outras intenções ao criar a linhagem de sua “formação”. Ele não está preocupado com a literatura em si ou com o que ela pode nos ajudar para entender o país onde vivemos. Sua intenção é usá-la como meio de formatar um determinado tipo de consciência, uma *consciência coletiva* que, como a que exprimiu Mário de Andrade em seu retrospecto melancólico sobre o Modernismo, tenha a utilidade para subverter os tais “interesses dominantes”. Ao discorrer, por exemplo, sobre as diferenças entre “manifestações literárias” — em que o

escritor pode até ter algum talento, mas se encontra isolado em seu meio, não tendo assim nenhuma repercussão na sociedade — e os “sistemas literários” — nos quais o escritor precisa da recepção de um público para que a sua obra seja plenamente entendida por seus pares, criando assim uma linha de tradição —, Candido apenas quer nos despistar de seu intento mais pragmático. Para acentuar a eficácia, ele usa e abusa de um estilo retórico plenamente dissimulado, inspirado em Machado de Assis, em que usa da autoridade de professor para convencer-nos de que seu estudo sobre a literatura pode até não ser o definitivo, mas é um dos poucos que nos fará superar a pressão dos “interesses dominantes”.

Em 2004, 44 anos depois do lançamento de *Formação*, Antonio Candido lançou um pequeno opúsculo feito para uma editora italiana, chamado *Iniciação à literatura brasileira*. Aqui, em sua introdução bem singela, ele resolve finalmente explicitar o que seriam os famosos “interesses dominantes” ao escrever o seguinte trecho:

A história da literatura brasileira é em grande parte a história de uma imposição cultural que foi aos poucos gerando expressão literária diferente, embora em correlação estreita com os centros civilizadores da Europa. Esta imposição atuou também no sentido mais forte da palavra, isto é, como instrumento colonizador, destinado a impor e manter a ordem política e social estabelecida pela metrópole, através, inclusive, das classes dominantes locais.<sup>20</sup>

E, não satisfeito com isso, resolve complementar:

Além da sua função própria de criar formas expressivas, a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção

metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do rei, mas do monopólio da língua. Com isso, desqualificou e proscreeu possíveis fermentos locais de divergência, como os idiomas, crenças e costumes dos povos indígenas, e depois os dos escravos africanos. Em suma, desqualificou a possibilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados.<sup>21</sup>

A pergunta que não quer calar é: por que Antonio Candido esperou esse tempo todo para enfim abrir o seu coração e finalmente nos informar o que seriam esses “interesses dominantes”? Só há uma única resposta: porque ele sempre soube que, se revelasse integralmente qual era o seu propósito com a *Formação da literatura brasileira*, ele não seria divulgado como um livro de análise crítica e ninguém o leria por o que ele é — como mais um exemplar de propaganda ideológica em que o conhecimento da nossa literatura serviria para subverter a lógica de quem se encontra no poder. O estudo literário é usado como meio de proselitismo político, feito com as graças de uma poética da dissimulação em que a natureza humana é vista sem nenhuma nobreza ou bondade, apenas condicionada aos determinismos sociais.

Fica assim perfeitamente claro o parágrafo seguinte à famosa afirmação no prefácio da 1ª edição e que suaviza ao leitor a evidência da sua mediocridade:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e, se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós,

poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam — dos quais se formaram os nossos.<sup>22</sup>

Foi o crítico português Abel Barros Baptista que também chamou a atenção, em seu *O livro agreste*, para o fato de que Antonio Candido escreve este trecho inteiro apelando para o plural em primeira pessoa, para uma consciência coletiva de que, do seu ponto de vista, era algo natural e evidente, esquecendo-se de que, às vezes, a literatura também conversa com o leitor solitário e individual. E a verdade é que, de 1959 em diante, esta consciência seria um dogma da nossa sociedade tão impossível de ser questionado que ninguém mais se atreveria a perguntar se fazia parte de algum “bom senso”. A *Formação da literatura brasileira* é o ápice do projeto dos “ventos da destruição” defendido por Mário de Andrade para inverter completamente o eixo da sensibilidade nacional — e Antonio Candido é ninguém menos que o rei encantado que nos trará a este novo reino onde não existirão mais os “interesses dominantes”. Como bem observou Barros Baptista, a validade do projeto discutido na *Formação* só existe se for observado de forma coletiva, isto é, “político, não literário” — e todo o estudo literário deve girar a partir de agora em torno do “imperativo político que define a própria condição de brasileiro”.<sup>23</sup>

A triste conclusão a que chegamos é que o brasileiro não é mais definido pela sua natureza como ser humano que supera qualquer circunstância histórica e sim pela função política dentro de uma formação que construirá uma nova sociedade que permitirá outras formas de expressão sufocadas

por quem estava no poder. A única coerência nas análises de Antonio Candido é a da mesquinharia que, seguindo a linha estabelecida por Machado de Assis, Sergio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, reduz o homem a um mero organismo ideológico que precisa da fome para justificar qualquer impulso, seja nobre ou devasso. Afinal, para que ter alguma espécie de responsabilidade moral se todas as paixões serão justificadas por essas entidades abstratas como a “expansão econômica”, a “exploração capitalista”, a “fome psíquica”, o “mecanismo patrimonial”, os “interesses dominantes” — ou então pelo desejo puro e simples, incapaz de perceber que existem outras pessoas que serão afetadas por elas?

## **Nem o canalha é solidário no câncer**

O que faltou a Antonio Candido talvez tenha sido vislumbrar com a coragem necessária o fato de que este mundo deve ser desmascarado independentemente das ideologias políticas — como fez Nelson Rodrigues em uma de suas maiores peças teatrais: *Otto Lara Resende, ou: Bonitinha, mas ordinária* (1962).

Nelson tinha uma relação ambivalente com Otto Lara, o jornalista prodígio de Minas Gerais que chegara ao Rio de Janeiro no final da década de 1940 e que entusiasmava os colegas com seus chistes verbais. Ele também era conhecido por seu perfeccionismo literário: não parava de reescrever os contos sombrios e densos de seus primeiros livros, *O lado humano* (1952) e *Boca do inferno* (1957), este último uma pequena joia que ninguém entendera e que fora estigmatizado brutalmente pela crítica pois mostrava uma face da inocência infantil que não tinha nada de inocente (muito menos de infantil). Mas Otto encarou tudo isso com aquele distanciamento

que só um mineiro é capaz — afinal foi ele mesmo que, em 1961, criara a famosa frase sobre o comportamento padrão de seu estado natal, ao ser perguntado por alguém qual era a posição de Minas Gerais a respeito do caos institucional criado pela renúncia de Jânio Quadros: “Minas está onde sempre esteve.”<sup>24</sup>

Havia outra sentença genial que ia pelo mesmo caminho: “A maior criação de Minas foi a tocaia” — e outras que Otto não parava de criar, sem se importar se o seu talento estava sendo subutilizado ou não. Nelson achava que o amigo era um gênio, mas um gênio que estava perdendo tempo. Era um grande frasista; contudo, sabia que aquilo não era a única coisa que podia fazer. Por isso, Nelson começou a implicar com Otto Lara — e fez isso justamente em sua obra literária e teatral, incorporando-o como um personagem, não dando a mínima para direitos de imagem, ao transformá-lo numa espécie de “consciência do mal” de seus personagens atormentados. Já tinha feito isso em seu romance-folhetim *Asfalto selvagem* (1960), publicado no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, em que os protagonistas do drama que envolvia incesto, sadomasoquismo e estupro usavam as opiniões escritas por Otto Lara nos matutinos cariocas como forma de aliviar seus atos sem nenhum escrúpulo.<sup>25</sup>

Se Otto gostava disso tudo? A princípio, nunca se preocupou com a implicância do amigo e dizia que dar bola era exatamente o que Nelson queria — e este queria irritá-lo sem parar até que se dedicasse ao seu verdadeiro talento literário (o que Nelson não sabia era que Otto estava fazendo justamente isso, ao escrever e reescrever como um maníaco o seu único romance, *O braço direito*, que seria publicado em 1963). Contudo, no dia em que viu na marquise do teatro da Maison de France o seu nome em letras gigantescas, ao lado de um subtítulo bastante provocador, que só Nelson Rodrigues poderia fazer, achou que o colega tinha ido longe demais.



Mesmo assim, ficou quieto em seu canto, rasgando as páginas do seu livro, porque, afinal, Minas está onde sempre esteve.<sup>26</sup>

O que ele ainda não sabia em relação à nova peça de Nelson é que, mais do que ter o seu nome no título, como se fosse uma espécie de homenagem sacana, ela seria responsável por colocar na boca do povo outra frase que Otto jamais disse — a antológica “O mineiro só é solidário no câncer”, o estopim da intriga de *Bonitinha, mas ordinária* e que, por sua vez, é um aforismo que sintetiza toda a visão de mundo rodriguiniana.<sup>27</sup> Logo no início da peça, dois sujeitos, Peixoto e Edgard, estão num bar, completamente bêbados, e afirmam que “está na hora de tirarmos as máscaras”. Esta sempre foi a intenção primeira de Nelson Rodrigues em seus escritos, seja no jornal, seja no teatro, seja em seus romances-folhetins (só muito depois, em 1966, é que ele iria se aventurar pelo romance literário, com o censurado *O casamento*): retirar o véu de hipocrisia da sociedade fluminense, como se cada dia fosse o último. Neste aspecto, Nelson reafirma o seu lado anti-Machado de Assis, não só porque ele contrapõe à poética da dissimulação uma anatomia explícita da vaidade humana, até mesmo entre os seus personagens (que não escondem de si mesmos que são os donos das taras mais hediondas), mas também porque ele mesmo se apresenta como um sujeito que defende a coragem e a sinceridade como as únicas formas de aguentar a loucura que se tornou o mundo. No momento em que decidem “tirar as máscaras”, Edgard e Peixoto discutem a famosa frase apócrifa de Otto que, principalmente para o primeiro, se ela estiver correta, é a mesma coisa que afirmar que tudo é possível, até mesmo as maldades mais inimagináveis que o ser humano pode realizar.

*Bonitinha, mas ordinária* é uma peça que dissecou a perversidade em todos os estratos sociais, do mais humilde ao mais “grã-fino”. Ninguém está a salvo. Peixoto, encantado pelas possibilidades escondidas na frase de Otto Lara,

oferece a Edgard uma oferta que, se for um rematado canalha, não tem como recusar: casar com Maria Cecília, uma jovem que foi estuprada por quatro negros em uma estrada abandonada, para que sua virgindade continue intacta diante dos olhos da alta sociedade. Edgard precisa do dinheiro para sustentar a família, mas quer recusar a oferta porque está apaixonado por Ritinha — uma menina que se finge de casta, apesar de trabalhar como prostituta para pagar as dívidas de sua mãe acusada de ter dado um desfalque nos Correios.

O dilema de Edgard é o mesmo de qualquer brasileiro que resolva viver com o mínimo de decência por essas plagas: se aceitar a oferta, aí sim o mineiro só é solidário no câncer e então vivemos na pura organização do ódio; se não a aceitar, será um “contínuo” para todo o sempre, jogado no ostracismo. “No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”, afirma o tentador Peixoto. E, enquanto a consciência do pobre Edgard fica corroída, a frase de Otto Lara começa a infectar todos os níveis sociais do Rio de Janeiro, indo de Peixoto para seu patrão, o Doutor Werneck, pai de Maria Cecília, que, nas horas vagas, gosta de praticar curras coletivas em mocinhas suburbanas pegadas ao acaso — entre elas, as irmãs menores de Ritinha, que se oferece ao bacanal para salvá-las.

Até agora, tudo na peça leva a crer que a maldade é a única constante no comportamento humano. Mas não é isso que Nelson Rodrigues pretende. Como qualquer grande artista que sabe que a vida como ela é não tem de lidar apenas com a escuridão, ele faz o espectador chafurdar no mar de lama para depois descobrir, quando menos se espera, uma bondade escondida, quase em segredo. É aqui que entra a forma única de Nelson observar os assuntos do amor; para ele, o desejo e as paixões humanas têm uma força que poucos conseguem controlar porque detêm uma lógica que ninguém decifra. A única solução, segundo o dramaturgo, é a mais simples e a mais

difícil: não se deixar enganar, não permitir que se viva no desconhecimento de si mesmo defendido na literatura de José de Alencar (em especial, *Senhora*) e deixar que o mesmo “sorriso repleto de garras” que Aluísio Azevedo descreveu no despertar sexual de Pombinha (em *O cortiço*) fosse tanto um meio de danação como de redenção. Para Nelson, a mulher é uma Eva perversa e também uma surpreendente Virgem Maria; o amor e o sexo são coisas sagradas porque ou provam que o brasileiro só é solidário no câncer (e aí isto se estende ao ser humano em geral, como bem intuiu Edgard) ou mostram que ele resistirá como poucos à invasão do mundo infernal que lentamente dominou a sociedade.

No caso de *Bonitinha, mas ordinária*, este mundo infernal é explicitado não só com as explosões de desespero que acontecem com o Doutor Werneck quando este está doido para participar de sua curra coletiva, mas principalmente pelas aparições marginais, porém extremamente simbólicas, de um leproso que quer participar da transa entre Edgard e Ritinha ou então na cena em que estes dois finalmente fazem amor num cemitério abandonado. O amor e o sexo estão intimamente ligados com a morte — e quem pensa que o velho Nelson era o tarado de sempre se engana por não perceber que ele também fazia questão de mostrar a luz que se escondia nesses cantos soturnos. Contudo, para chegar a um pedaço do seu paraíso, é preciso mostrar a invasão do abismo explicitamente — e, como se isso não fosse suficiente, vivê-lo em sua própria vida. Só assim podemos gritar no raiar do dia e ver com novos olhos a seguinte afirmação, como faz um aliviado Edgard a uma Ritinha sodomizada e redimida (logo depois de terem descoberto que a virginal Maria Cecília foi currada porque assim quis) — “O sol! Eu não sabia que o sol era assim! O sol!”<sup>28</sup>

## Sob o domínio do ódio

O que Nelson Rodrigues percebeu como poucos é que o abismo que invadia a sociedade brasileira era o ódio fundador de um novo Brasil, um Brasil que era o oposto de tudo aquilo que tinha até então vivido, um Brasil que não tinha outra forma de ser chamado senão “O Anti-Brasil”.

Um dos sinais mais evidentes de que estava surgindo um novo Brasil foi a leitura do regulamento de um concurso literário que afirmava explicitamente que os contos por selecionar poderiam ser sobre todos os assuntos do mundo, menos o amor. Como assim? Para Nelson, só o amor (e o desejo, sua contrapartida, seu complemento) merecia ser matéria de criação. Apesar de o romancista Lúcio Cardoso (autor de *Crônica da casa assassinada*, um romance do mesmo calibre de um William Faulkner) ter sido uma voz solitária contra esse regulamento estapafúrdio, Nelson sentia que ali havia o sintoma de algo que não era “intranscendente” (como costumava escrever em suas crônicas) — o início do ódio ao amor.<sup>29</sup>

Este era o fundamento do “Anti-Brasil”, o país que aceitava tranquilamente, entre os seus mais elevados representantes da elite intelectual, que o pacto germano-soviético Molotov-Ribbentrop (a aliança entre Adolf Hitler e Josef Stálin, que duraria até a invasão da parte soviética na Polônia feita pelo primeiro em 1941) fosse visto como algo absolutamente normal. Apesar de ter acontecido há quase trinta anos, quando o “Anti-Brasil” começava a mostrar suas garras — era 1968 e Nelson já estava com seus 55 anos — o pacto ainda atiçava a imaginação do dramaturgo carioca porque foi ali que notou que “o ódio começava a ser mais promovido do que marca de refrigerante”. E a primeira coisa que o ódio faz entre as pessoas, pensou, é igualá-las entre si, torná-las gêmeas nunca no seu melhor, mas no seu pior — assim como aconteceu com ele ao ver a

famosa foto de Stálin cumprimentando o coronel alemão Ribbentrop com uma alegria contida. Se era possível o pacto germano-soviético, concluiu, se o mundo o aceitou, então tudo é permitido — e, portanto, o seu amigo Otto tinha razão: o mineiro só é solidário no câncer.

Trinta anos depois, ao ler o regulamento do concurso literário que impedia de criar em nome do amor e ao ver na televisão os padres de passeata que trocavam a batina por roupas comuns, Nelson Rodrigues percebeu que havia uma sutil conexão entre o pacto germano-soviético e o “Anti-Brasil” que surgia. Tudo era muito lógico. Neste país, Hitler e Stálin tinham vencido porque eram “constituídos de ódio” — e o povo brasileiro se via na insólita situação de optar por um ou por outro. Todos eram pequenos Stálins ou pequenos Hitlers — e quem não aceitasse esse “processo de desumanização” que se virasse ou então mudasse de país.<sup>30</sup>

Nelson continuou onde sempre esteve. Não mudou nem um centímetro em suas convicções. Viu com lucidez tudo aquilo que Ortega y Gasset tinha dito sobre a Espanha nas *Meditações do Quixote* (1917), antes da Guerra Civil que dilaceraria a terra de Cervantes, completamente contaminada pelo mesmo ódio que transformava o Brasil em uma nação “nazi-stalinista”:

Suspeito eu que, mercê de causas não conhecidas, a nossa morada íntima foi tomada há tempo pelo ódio, que permanece ali artilhado, movendo guerra ao mundo. Ora bem: o ódio é um afeto que conduz à aniquilação dos valores. Quando odiamos algo, colocamos entre nossa intimidade e o objeto uma impiedosa cortina de aço que impede a fusão, mesmo transitória, da coisa com nosso espírito. Só existe para nós aquele ponto em que se fixa nosso ódio; tudo o mais ou nos é desconhecido, ou vamos olvidando, tornando-o estranho a nós mesmos. A cada instante vai sendo o objeto menos, vai-se

consumindo, perdendo valor. Assim se converte o Universo numa coisa rígida, seca, sórdida e deserta. E nossas almas atravessam a vida em trejeitos amargos, suspicazes e fugitivas como pobres cães famintos.<sup>31</sup>

Como resistir a essa avalanche de ódio que parece dominar-nos com uma força impressionante? Nelson Rodrigues resistiu como poucos: denunciou o “Anti-Brasil” para quem conseguia vê-lo, para quem conseguia entendê-lo. Na ditadura militar, mesmo defendendo o Exército porque o considerava o defensor de uma liberdade democrática que a guerrilha não conseguia compreender (justamente porque estava tomada pelo ódio ao amor verdadeiro), não hesitou em escrever recomendações para amigos de esquerda presos e perseguidos pelo DOI-Codi ou vigiados pelo Serviço Nacional de Informações. Adorava o filho Nelsinho, chorou aos mais íntimos quando soube que ele tinha sido torturado, mas avisava a quem quisesse ouvir que considerava os métodos de “Prancha” os mais equivocados possíveis. “Sou a favor da liberdade”, disse em uma entrevista antológica ao *Jornal Nacional* em 1979 quando lhe perguntaram sobre Nelsinho, “acho a liberdade mais importante que o pão. E ele [Prancha] também acredita na liberdade — só acredita na liberdade. Eu acho que ele tem incompatibilidades seriíssimas com as ideias que o fizeram entrar na luta [armada]. Imagine o amigo comunista que fala em liberdade num país como a Rússia, em que o sujeito é internado num hospício, é amarrado num pé de mesa, de quatro, com uma cuia de queijo Palmira. E os caras vêm falar de liberdade! É uma das piadas mais horrendas.”<sup>32</sup>

Nelson também sabia que lutar *somente* pela liberdade poderia se desvirtuar em outra manifestação de ódio. Tinha de defender algo mais. Foi o que ele explicitou um mês depois quando respondeu ao repórter do jornal

*Última Hora* se tinha um apelo para fazer a alguém. Do nada, decidiu se dirigir a ninguém menos que o então presidente João Baptista Figueiredo, que queria implementar a anistia aos presos políticos da ditadura:

Sim. O recado é para o presidente da República, que eu chamarei de você — porque ele é um homem simples, carioca como eu, mais moço do que eu, pai como eu. Escuta aqui, Figueiredo. Muitos presidentes realizaram obras maravilhosas, faraônicas. Construíram estradas, acabaram com a inflação — o diabo. Mas nenhum deles teve a chance que você tem. A bondade está acima das leis. A generosidade, a clemência, a misericórdia são os mais belos sentimentos que um ser humano pode ter. Deixe o petróleo para lá. A inflação que se dane. Um país não pode viver dividido. Você estendeu a mão. Como podem apertá-la os brasileiros que estão detidos? Solte esses rapazes, Figueiredo. Meia dúzia de obras gigantescas não colocam um presidente na História. Você é o único brasileiro que tem essa oportunidade na mão. Solte esses moços, Figueiredo. Por favor, Figueiredo, solte meu filho.<sup>33</sup>

Essa declaração é prova de que ainda é possível uma resistência verdadeira ao ódio que contamina a vida atual do brasileiro. É a resistência do sujeito que sabe que, antes de qualquer coisa, o verdadeiro estadista é aquele que pratica o Bem e sabe que nada adianta realizar feitos superficiais, que podem até ajudar a vida econômica de uma nação, mas não alimentam sua vida moral. Ao dirigir-se de maneira tão sincera a um presidente da República, a um homem que, supostamente, está ungido pelo poder de mandar e desmandar, Nelson é mais subversivo do que qualquer guerrilheiro de esquerda. Ele evita ser contaminado pelo mundo infernal que invadiu a

própria família e evita que o poder comande seus sentimentos. Pouco se importa com o que os poderosos vão pensar do seu gesto. A única coisa importante naquele momento é apelar para a bondade de um homem que, espera-se, ainda não se esqueceu de que é também um ser humano.

Em todo caso, aquilo foi apenas uma brecha de ordem num “Anti-Brasil” já dominado pelo ódio. Mas é o que nos resta. O apelo a Figueiredo mostrou que Nelson Rodrigues, no final da vida, era um *realista espiritual* que não deixava nada a dever a sua antecessora, Cecília Meirelles, e que ficaria muito contente em saber que seu sucessor estava ali ao seu lado — o tão querido Otto Lara Resende. A liberdade era mais importante que o pão porque ele sempre soube que os mortos governam os vivos — e agora chegava o momento em que, pouco a pouco, sabia que faria parte dessa comunidade.

## **A excitação do abismo**

No ensaio “On the teaching of modern literature” [Sobre o ensino da literatura moderna], publicado em 1961, o crítico e professor norte-americano Lionel Trilling relata a preocupação com o fato de que seus alunos não conseguiam mais entender a intensidade dos clássicos modernos. Todos pareciam estar aptos a retirar deles somente o que deveria ser útil para suas vidas futuras, para suas carreiras — e ninguém se preocupava com a contemplação desapaixonada desses livros como forma de comunicar-se com uma realidade muito mais generosa do que aquela que surgia no cotidiano. Então Trilling imagina o que aconteceria se um estudante ouvisse o pedido do professor de olhar diretamente para o abismo da condição humana, o único assunto que realmente importa na literatura:



Pedi-lhes para que fitassem dentro do Abismo e todos, diligentes e contentes, fizeram exatamente isto, e o Abismo os cumprimentou com a cortesia séria comum a qualquer objeto que vale a pena ser estudado, respondendo: “Não sou interessante? E excitante, se considerar como sou profundo e quais são os animais terríveis que moram nas minhas entranhas. Tenha em mente que, se você me conhecer melhor, isto contribuirá para que seja um homem mais completo e bem formado.”<sup>34</sup>

Se Trilling conhecesse um pouco o que acontece em nossas letras nacionais, ficaria espantado ao saber que foram os nossos autores e críticos literários — e não os estudantes — que optaram somente pela excitação do abismo. Parece divertido, mas não é. Ao exclamarem que fitar o abismo é nada mais nada menos que uma atitude interessante, fizeram aquilo que nenhum artista ou intelectual poderia realizar sob nenhuma hipótese: fugiram da nobreza da realidade e preferiram algo falso, uma mentira, uma falsa segurança que parece eficaz; contudo, ela se baseia no *fetichismo do conceito* que dá a impressão de construir boas análises do momento e que não se preocupam com os assuntos que nos transformam em pessoas melhores, mais gentis, mais nobres, mais humildes — e, ao mesmo tempo, com a inteligência voltada para a realização do Bem.

Ao escolherem ver o abismo em sua forma superficial, fizeram também algo cruel para a nossa literatura. Esses iluminados decidiram que seriam eles a ler os livros que formaram a nossa cultura quando, na verdade, é o exato oposto: são os livros que nos leem e que nos fazem aprender o que *podemos* fazer e o que não *devemos* fazer. Assim, quando um Antonio Candido quer impor-nos a análise da literatura brasileira como se esta fosse algo marginal à portuguesa é porque seu interesse é inculcar-nos que só

existimos de forma política. Ele petrifica a corrente alucinada da vida e escolhe o deus selvagem que o devora lentamente, sem que saiba disto, caindo na armadilha do autoengano. E quem sofre com as consequências diretas somos nós, que temos de viver em uma sociedade onde ninguém mais consegue conversar com quem está ao seu lado.

Nesta ruptura entre as pessoas comuns, é de perguntar o que motiva intelectuais como Antonio Candido a continuar a transitar neste baile de sombras. E mais: por que insistem em disfarçar a violência que será a consequência óbvia da divulgação de um pretense bem que ninguém sabe se acontecerá no futuro? Pois a resposta para tudo isso é a mais vaga possível e é dita por meio de outra questão retórica: Afinal, o que as ideologias querem não é exatamente isso — fazer o Bem?

À primeira vista, parece que sim. Como bem definiu Roger Kimball, ideologias como o socialismo, por exemplo, são, “em parte, otimismo traduzido em programa político”.<sup>35</sup> No mundo onde vivemos, sabemos que otimismo não produz resultado nenhum. Por quê? Porque o otimista não sabe distinguir entre o verdadeiro mistério que é a esperança — o mistério que nos faz acordar todo dia e tocar a vida para a frente, não importa quantos obstáculos cruzaremos — e a vontade primária de resolver todos os problemas do planeta Terra, da destruição ecológica à fome das crianças de rua. Ele joga tudo no mesmo caldeirão e, com isso, criam-se as duas doenças que moldam o pensamento do mundo moderno: a ausência de hierarquia e a conseqüente revolta que ocorre quando o otimista, impotente para resolver os dilemas que surgem, joga a culpa no Outro (geralmente representado por Deus, a sociedade, o capitalismo, o Império Americano, o que seja) e deseja criar seu próprio sentido nas coisas, transformando a estrutura do real conforme o seu gosto.

No fim das contas, a questão em torno das ideologias políticas, independentemente de ser de direita ou de esquerda, não é algo simplesmente político, mas essencialmente religioso. É uma doença do espírito, causada pela vontade imbatível de realizar o Bem, camuflado de Belo e sem o norte do Verdadeiro. Se nem os filósofos nem os grandes espíritos religiosos conseguiram fazer isso de forma plena em suas vidas, não cabe a nós fazermos o mesmo em algumas poucas linhas. De qualquer forma, há muito de trágico neste desejo de realizar o Bem a todo custo e que acabou criando um pensamento totalitário, uma manjedoura de lunáticos que veem os seres humanos como meras quantidades, ideias prestes a serem rabiscadas no papel, como rascunhos e nada mais — ou então como “instrumentos” de uma luta na qual suas vidas valem muito pouco.

Contudo, a verdadeira tragédia é ver que existem pessoas comuns, que não participam do ambiente político ou intelectual de uma nação, tão atraídas e seduzidas por estas mesmas ideologias, e que tentam praticá-las com a melhor das intenções. Trágico e estranho porque, se tomarmos o exemplo do comunismo (e sua variação aparentemente amena, mas igualmente perigosa, o socialismo), ele não pode sequer ser considerado como uma ideologia ou uma filosofia — isto é, um modo de ver a vida. Ele é, na realidade, um projeto de tomada de poder, que quer transformar o mundo e a natureza do ser humano por meio da instauração de um *totalitarismo cultural e político*. Talvez aí esteja a sua sedução para o homem comum, já intoxicado por aquela excitação do abismo que também fez a cabeça do círculo dos sábios. É como se fosse uma serpente que se esgueira furtivamente, até induzir alguém a cometer a escolha sinistra de substituir o conhecimento que antes tinha como eixo Deus, pelo conhecimento que agora é baseado única e exclusivamente no próprio homem. Ao recusar aceitar a poeira da glória, e sem a ajuda de uma realidade transcendente, o

ser humano prefere apenas o poder e, para consegui-lo, pretende mudar também a ordem das coisas, culminando nesta violência que é a revolução. E, para questionarmos corretamente as ideologias políticas e suas vertentes mais dissimuladas, temos de atacar o problema do fascínio que a revolução provoca na alma humana.

A base para uma boa revolução, segundo seu sacerdote máximo, Karl Marx, é justamente a traição a todo e qualquer passado, a todo e qualquer aliado. Não existem amigos para os revolucionários, exceto aqueles que trabalham a favor da sua causa. “É interesse [dos revolucionários] fazerem a revolução permanente para que a pequena burguesia não fique contente com ganhos iniciais”, explica Eric Voegelin em seu notável estudo sobre Marx.<sup>36</sup> E em que consiste esta “revolução permanente”? Revolução significa *re-volvere*, dar a volta, ou volta em torno, enfim, um movimento cíclico em que não há libertação. Seu centro é a revolta em que o homem não se contenta em ser somente um homem. Ele quer ser mais. Mas essas revoltas se desdobram em inúmeras ramificações, ainda que em todas elas haja um fundo comum que as une, como constatou José Osvaldo de Meira Penna em *O espírito das revoluções*:

O que é, então, exatamente, a Revolução? Prossigamos na tentativa de definir o termo. Há revoluções políticas, há revoluções sociais, revoluções culturais, revoluções científicas e tecnológicas, revoluções econômicas, revoluções espirituais. Há revoluções internas e revoluções contra opressores externos. A expressão pode ser malbaratada. A mística da Revolução, entre nós e no Terceiro Mundo, representa em geral a herança romântica da Revolução Francesa que a Revolução Russa reviveu. No âmbito político, estamos subjugados por essa mitologia espúria. Ela configura a exaltação mórbida do ímpeto

utópico, a aceleração frenética da noção de progresso e a expressão do protesto antinômico — de dissidência e de contestação — que, nos últimos séculos, tão bem define nossa civilização ocidental: o triunfo do espírito rebelde de Lúcifer. Na Revolução, a mente utópico-progressista descobre a panaceia universal para suas expectativas mais alvissareiras: a salvação pela Política. A Revolução deverá suprimir definitivamente os males deste mundo imperfeito que nossa sociedade, outrora mais paciente e resignada, considerava inevitáveis e inerentes à própria condição existencial que o Deus Pai nos impôs.<sup>37</sup>

É o fechamento à realidade transcendente. O homem se revolta contra a Criação, contra Deus, e pretende substituí-lo ora por um Demiurgo, ora pela Ideia, ora pela História, ora pela luta de classes. Neste sentido, Marx é um descendente direto da reação herética ao cristianismo, e, se antes havia uma religião que ligava Deus e os homens, agora há a religião que submete os homens ao poder do “deus selvagem” do Estado, voltado para si mesmo e nada mais. Este é o resultado de uma revolução política, que só pode ser conseguido à custa de muita violência, mesmo que esta seja imperceptível e, muitas vezes, se manifeste na literatura de todo um povo. Não à toa, Marx defendia a violência como meio necessário para a ditadura do proletariado chegar ao poder, pois ela implica a traição, a destruição de todo o passado e, principalmente, a eliminação de qualquer possibilidade de ascese espiritual por meio da religião, posto que, como os revolucionários adoram repetir, esta última sempre será “o ópio do povo”.

Todavia, o mais estranho nisso tudo é que os ideólogos defensores da Revolução são de uma pobreza filosófica incrível. Karl Marx, por exemplo, era aquilo que Voegelin exprimiu muito bem com sua costumeira ironia germânica — *an intellectual swindler*, um trapaceiro intelectual. Além de

plagiar Friedrich Engels, virou a dialética hegeliana de ponta-cabeça, misturou-a com Epicuro, embolou a luta de classes junto com o mito de Prometeu e, emoldurado numa linguagem de profeta de quinta categoria, criou o seu sistema socialista. Deu no que deu: um rebanho de infelizes, crentes de que o sujeito era um gênio quando não passava de um impostor.

Mas as ideologias revolucionárias, de direita ou de esquerda, fascinam o ser humano, e mais particularmente o latino-americano, porque a Revolução tem uma *mystique* de prova de machismo, de rito de passagem, de teste do fogo, como já pudemos perceber nos primeiros artigos de Euclides da Cunha sobre o tema no início do século XX. Uma tremenda mentira, é claro. “Não devemos fazer a revolução política”, exclama o Dr. Stockmann em *O inimigo do povo*, peça de Henrik Ibsen, “e sim a revolução do espírito”. A mesma ideia foi desenvolvida por Albert Camus em *O homem revoltado*, mas o tal do espírito pressupõe um esforço individual que a revolução política — um instrumento diabólico, afinal de contas — impede a todo custo.

No entanto, se antes havia a violência das armas para instaurar a revolução na sociedade, agora ela foi substituída pela violência psicológica, e assim o termo “revolução permanente” tem um novo significado — e isso atinge diretamente a sensibilidade moral da literatura brasileira. A questão não é mais a Salvação pela política e sim a destruição desta Salvação. A política dá lugar ao caos, e o espírito fica apático. Talvez decretar a morte das ideologias políticas depois do fim da Guerra Fria seja outra forma de criar um autoengano mais eficaz, apesar de os totalitarismos antigos, com seus milhões de mortos na Alemanha, Itália, Rússia, Japão, China, Cuba e outros países, sempre terem preferido a ação à reflexão, deixando mais cristalina sua insanidade. A ideologia que vigora nas redações, editoras, TVs, rádios, escolas e universidades brasileiras (além do próprio governo) é o

desenvolvimento levado às últimas consequências do ódio organizado que os intelectuais provocaram no tecido da sociedade brasileira. Como o ser humano, em especial o escritor ou o intelectual, não gosta de confrontar a prisão que existe em seu íntimo, não por acaso a farsa ao cubo é a melhor escolha para muitos que decidem fugir da realidade implacável que é a morte, esta indesejada das gentes — e assim a única solução é mergulhar no abismo criado por eles mesmos, realizando a maior traição de todos os tempos.

## O duplo que não quer ser ouvido

Sejamos justos: pelo menos uma vez em sua carreira de crítico literário, Antonio Candido nos ensinou o que vislumbrou nas entranhas do abismo. Trata-se do ensaio “Catástrofe e sobrevivência”, incluso no volume *Tese e antítese* (1964), que também tem análises que depois seriam consideradas clássicas, como aquelas sobre a obra de Graciliano Ramos (“Os bichos do subterrâneo”) e a de Guimarães Rosa (“O homem dos avessos”). Por outro lado, no mesmo livro encontramos textos patéticos sobre Alexandre Dumas (em “Da vingança”, no qual o romance *O conde de Monte Cristo* é visto como o exemplo perfeito de que o sentimento de vingança representa a “dominação burguesa”) e sobre Eça de Queirós (em “Entre campo e cidade”, mostrando que Candido prefere ver as circunstâncias literárias portuguesas sob a ótica ideológica típica de um latino-americano subdesenvolvido).

O assunto de “Catástrofe e sobrevivência” é a literatura do escritor de língua inglesa (nascido na Polônia) Joseph Conrad, um verdadeiro teste para quem sofre de fobia da realidade e prefere escapar dela a qualquer custo. Ao contrário do que se possa esperar de alguém do calibre de Candido, ele não

faz nada disso. Desta vez, encara a ambivalência moral de Conrad sem nenhum melindre, abordando principalmente a novela *O parceiro secreto* [The secret sharer], uma de suas obras-primas.

A obra conradiana é caracterizada como uma exploração implacável da ambiguidade humana. Em seus livros, a realidade é uma aparência que jamais é captada corretamente por meio das palavras. As narrativas são sempre cheias de sutilezas, de uma psicologia fina e intrincada. Antes de tudo, é um artista preocupado com o que mantém a ordem social e a responsabilidade de alguém que assume a liderança desta mesma ordem. Isto fica evidente em *O parceiro secreto*, uma narrativa da maturidade, escrita em 1908, mas que também relembra momentos da juventude quando o escritor era marinheiro profissional. Aqui, ele procura superar a brecha que há na relação entre a experiência da vida e a experiência literária. Nada é inventado ou fruto de uma abstração; tudo o que é narrado tem origem numa investigação profunda dos abismos da alma humana — e de como esta se encontra cercada de obstáculos que parecem ser impossíveis de vencer.

Neste sentido, *O parceiro secreto* é a perfeita história de iniciação. Trata de um jovem capitão que toma recentemente a liderança de um navio que cruza as águas do Oriente. Ele está intoxicado pela “nova responsabilidade de comando”. Também está inseguro, não sabe o que fazer consigo e com a equipe de que tem de tomar conta. Suspeita de que não é visto com bons olhos. Na mesma noite em que toma conta do navio, surge, no meio da noite, um nadador misterioso chamado Leggatt. Ele vai direto ao assunto: matou um homem em um navio próximo e fugiu sem se importar com as consequências. A única coisa que sabia é que não podia ficar preso daquela forma. Como possuído por uma intuição, o capitão resolve proteger Leggatt nos fundos de seu gabinete, sem informar à tripulação. Isto obviamente



provoca uma tensão não só no navio, mas no próprio capitão. Leggatt torna-se seu cúmplice secreto, um duplo que complementa todas as qualidades que o capitão ainda não possui: é orgulhoso, destemido, confiante, corajoso. O capitão decide que deixará Leggatt em uma ilha para redescobrir sua liberdade. Coloca o navio em risco ao se aproximar de uma ilha rochosa. Leggatt consegue escapar e o capitão recupera a unidade do comando de si mesmo que antes julgava perdida. Pode-se dizer agora, sem dúvida, que ele é um verdadeiro líder.<sup>38</sup>

Na trama simbólica tecida por Conrad, o jovem capitão se encontra *dividido*, num momento de crise. Ele não possui unidade em suas decisões, não está devidamente integrado à sua missão, à sua responsabilidade, ao seu navio e à sua tripulação. Tudo para ele é novo. Quando surge Leggatt, o parceiro secreto, percebe-se que este é mais do que um mero fugitivo. Como o próprio capitão afirma, é o seu “duplo” — ou, em termos jungianos, a sua *sombra*. Como todo “duplo”, Leggatt complementa o capitão e também é o seu oposto. Se o capitão é inseguro, este sabe o que quer; se um é hesitante, o outro é audaz; se um tem medo, o outro é corajoso a ponto de ser imprudente. Por outro lado, o capitão é astucioso; sabe esconder bem o parceiro secreto, sabe disfarçar suas emoções em momentos de crise; e, sobretudo, não cai no erro de Leggatt de deixar a emoção se sobrepôr à razão e se controla para que não cometa o mesmo assassinato que o duplo fez na embarcação de onde veio.

Antonio Candido é perspicaz o suficiente para perceber todo esse tumulto interior que anima o personagem principal, a própria novela e principalmente o autor. Em nenhum momento ele cai na esparrela ideológica ou partidária; analisa cada detalhe da história dentro do todo harmônico em que foi concebida e respeita sobretudo as sombras que existem dentro dela. Nem parece que é o sociólogo que quer ser o

“reformador social” em *Os parceiros do Rio Bonito*, muito menos o sujeito que rebaixa a literatura brasileira em função de uma categoria política. Com grande sensibilidade, é capaz de encarar as entranhas do abismo e retirar uma lição que ajuda o seu leitor a ser um homem melhor, como podemos ver neste parágrafo que resume os dilemas que perturbam a escrita de Conrad:

Uma livre concepção da responsabilidade se manifesta nesse encontro do homem consigo; e esse encontro é o termo ideal dos atos inexplicáveis, dos bruscos arrebatamentos que chegam a destruir uma vida, mas podem permitir a sua reconstrução em termos de nobreza autêntica. Longe do bom rapaz que trilha virtuosamente as vias do dever, o homem de Conrad deve fazer experiências duvidosas a fim de provar a sua fibra, terminando como for possível. Derrotado, como Willens; morto no êxtase dum triunfo todo interior, como Heyst; literalmente desumanizado, como Kurtz, na solitude do coração das trevas; finalmente íntegro à hora da morte, como Jim; senhor de si, como o narrador de *O parceiro secreto*. “Quem não conhece as regiões do mal não compreende grande coisa deste mundo; o estoico talvez as ignore, mas o santo bem as conhece” — disse Jacques Maritain respondendo à carta de conversão de Jean Cocteau. O mal, talvez; com certeza os abismos do mundo e do espírito, sondados pelos personagens mais significativos de Conrad como iniciação à humanidade verdadeira.<sup>39</sup>

Portanto, depois de lermos este trecho, segue a charada: por que Antonio Candido foge continuamente da realidade no restante de sua obra como crítico e intelectual? É de imaginar se ele, apesar da aparência de serenidade,

calma e limpidez de estilo, não é também um homem dividido, alguém que não consegue olhar os abismos dos outros porque não consegue encarar o seu próprio. Talvez haja algo a ser decifrado na epígrafe que abre *Tese e antítese*, nos versos do poeta mineiro Emilio Moura: “Que apelo me chega/ desta voz que emerge/ de tão fundas águas?/ É alguém esquecido/ no fundo dos tempos/ Meu anjo vencido?/ Meu duplo secreto?”.<sup>40</sup>

Um dos apelos que mostram a invasão do abismo ideológico nos escritos de Antonio Candido encontra-se em sua análise da obra de Graciliano Ramos, especialmente a respeito da autobiografia publicada logo após a morte deste último, *Memórias do cárcere* (1954). Escritas dez anos depois dos acontecimentos que o levaram à cadeia na Intentona Comunista de 1935, estas confissões foram concebidas em segredo, como uma espécie de carta de alforria da consciência de Graciliano perante a vigilância do governo brasileiro e do Partido Comunista, do qual era um leal militante. Nelas, ele tentava perceber para si mesmo que o mundo subterrâneo criado por seu estilo literário — muito elogiado pela classe intelectual nos romances *Caetés* (1931), *São Bernardo* (1933) e *Angústia* (1936), protagonizados por personagens que se isolam como animais acuados perante a vida — atingia sem nenhum aviso a superfície da História do país. E foi neste mundo inferior, um mundo onde a morte parecia ter o único comando, como observou Otto Maria Carpeaux,<sup>41</sup> que a análise crítica da obra de Graciliano Ramos, feita por Antonio Candido, tentou tecer sua precária forma de sobrevivência.

Candido aborda as *Memórias* em dois escritos: um ensaio longo chamado *Ficção e confissão* (1955), publicado dois anos após a morte de Graciliano, e depois em “Os bichos do subterrâneo”, escrito em 1959 e lançado em 1961 em *Tese e antítese*. Em cada um deles, a opinião do crítico literário sobre a autobiografia do escritor alagoano tem uma mudança de ênfase. No

primeiro texto, ele mostra que a obra de Graciliano é dividida entre os polos da ficção, composto pelos romances que fizeram sua fama, e os da confissão, organizados em torno das *Memórias do cárcere* e de *Infância*, volume em que o escritor descreve as suas impressões de criança. Esta divisão orgânica entre esses dois grupos de livros seria um reflexo do dilaceramento moral que ocorria na própria vida do Graciliano, um sujeito que atuava com um rigor implacável na sua conduta ética — um rigor também espelhado em uma *moral das palavras* aplicada impiedosamente na sua própria literatura.

A ideia fixa pela pureza e correção da língua portuguesa e da linguagem literária tirava o romancista de *Vidas secas* (1938) literalmente do sério. Todos relatam os destemperos de Graciliano — em geral, um homem conhecido pelo seu comportamento sóbrio e seco — quando se deparava com um erro grotesco de português. Uma vez, quando era revisor do jornal *Correio da Manhã*, interrompeu a leitura de um artigo que ia para a prensa e gritou para toda a redação: “Outrossim... outrossim é a puta que o pariu!” Outra vez disse sem papas na língua a um jovem revisor, Luciano de Moraes, que substituíra “silvícola” por “selvícola” em um texto que já tinha sido revisado por Graciliano: “O senhor é muito ignorante. Pensou que silvícola viesse da selva, e por isso emendou a palavra. Se o senhor soubesse o latim, saberia que silvícola, com *i*, vem de *silvicola*.”<sup>42</sup>

Muito provavelmente este foi o verdadeiro motivo da sua prisão em 1936. No ano anterior, quando ocupava o cargo de diretor de Instrução Pública (algo como secretário municipal de Educação) em Maceió, nomeado pelo interventor da época graças à sua administração impecável na prefeitura de Palmeira dos Índios, decidiu que os alunos das escolas não cantariam mais o Hino de Alagoas porque era “uma bobagem com solecismos”. Um ato antipatriótico para muitos, sem dúvida.

O rigor pela expressão exata das palavras, sem gordura, o acompanhou na prisão, quando um integrante do Partido Comunista Brasileiro se aproximou com o pedido de corrigir um manifesto que os presos escreveram na cadeia, a ser enviado ao Congresso Nacional. Assim que deu uma primeira lida no papel, Graciliano começou a fazer as alterações que julgava necessárias. “Não, senhor”, se opôs o companheiro. “Esse troço foi discutido e vai como está. Nós desejamos é que você bote as vírgulas e endireite os verbos.” O escritor argumentou com desânimo: “É impossível, meu caro. Isso não tem sentido. A correção é indispensável.” O prisioneiro decidiu levar novamente o texto ao coletivo que o compôs; após inúmeras idas e vindas, graças às correções de Graciliano, percebeu que o método esdrúxulo levaria todos à loucura — e dessa forma o coletivo da cadeia deu carta branca para todas as alterações que deviam ser feitas. Mesmo assim, Graciliano ficava chocado com “as alterações de forma e sentido” e tinha de se convencer lentamente, por exemplo, de que o uso da palavra *proleta* era uma redução de *proletário*. A língua de pau usada nesses manifestos era, segundo ele, a defesa de criaturas perseguidas e, na cadeia, “juntavam-se naquele meio o vocabulário dos malandros e o dos militantes de organismos políticos ilegais; pouco a pouco esse aglomerado caótico invadia a língua comum”.<sup>43</sup>

É deste caos que Graciliano Ramos tentava tirar algum sentido para a sua obra literária e para a sua própria vida. Mas não se tratava de um caos qualquer. Para ele, não era a palavra por si só que dava a forma a este “aglomerado caótico” e sim uma *ética da estética literária*, que, se não se tratava do esteticismo estéril de um Lima Barreto ou de boa parte do Modernismo Brasileiro, também ainda não era a *imaginação moral* de que a literatura necessitava para ser permanente e persuasiva. É por esta moral que ele transitava entre os vários mundos criados pelos seus livros, em especial o

mundo fechado em si mesmo, antecipado pela ficção, e que a realidade da confissão transformou no inferno nacional da prisão. Antonio Candido, com uma sensibilidade ímpar, consegue articular perfeitamente esta divisão que ocorria no interior dos escritos de Graciliano:

Na obra de Graciliano Ramos há duas componentes bem marcadas que constituem, por assim dizer, o nervo da sua estrutura: uma, de lucidez e equilíbrio e outra, de desordenados impulsos interiores. A tendência dominante do seu espírito visa à primeira e, baseado nela, constrói a expressão desataviada e parcimoniosa, a clara geometria do estilo. Todavia, mesmo quando ela se impõe e predomina, chegamos a sentir correntes profundas de desespero, e a certos passos até desvario.<sup>44</sup>

Para o Candido que escreveu *Ficção e confissão*, *Memórias do cárcere* seria o livro em que, dentro desta divisão que anima e tortura a obra graciliana, podemos encontrar “elementos para sentir não apenas esta dualidade, como a força resultante de ordenação que as integra na unidade superior da obra literária”. Dentro desta unidade dramática — e também autobiográfica — “alternam-se a narrativa equilibrada, seca, e as visões de desordem e degradação”.

Um episódio célebre de *Memórias do cárcere* demonstra isso: Graciliano conta que, nos três estágios do inferno que atravessou (o quartel militar no Recife, o Pavilhão dos Primários e a Colônia Correccional da Ilha Grande), insistia que não queria comer, que a comida da prisão não prestava e que não tinha fome, preferindo fumar às vezes três maços de cigarros e tomar algum gole de aguardente comprada por um preço exorbitante no mercado negro da cadeia. A cada dia que passava, sentia que alguma doença se

aproximaria, talvez uma tuberculose, talvez um câncer no pulmão, talvez o retorno das dores da perna que uma antiga cirurgia não conseguira resolver.

Na Colônia — um lugar inóspito em que o lema dito logo pela manhã aos gritos pelo carcereiro (vestido com uma farda branca e com olhos levemente vesgos) era “Aqui dentro você não é ninguém, todos são iguais e não há outra forma de viver. Quem foi grande lá fora esqueça-se disto. Preparem-se para morrer”<sup>45</sup> —, o único que parecia se preocupar com a fome consentida de Graciliano era Cubano, um preso que intermediava a comunicação entre os prisioneiros e a diretoria. Ele insistia: “Coma. Faça um sacrifício. A comida está boa, foi preparada para os senhores. Experimente.” E Graciliano respondia com um “Não. Obrigado. É impossível”.<sup>46</sup> O escritor continuava a fumar sem interrupção e percebeu que “o médio, o indicador e o polegar da mão esquerda amarelaram e enegreceram; os beiços queimaram-se e não era possível umedecê-los”. Outra vez, a hora do almoço chegou e Graciliano recusou novamente a comida. Cubano não pensou duas vezes: em uma cena narrada com uma frieza exemplar por quem iria sofrer a brutalidade (e o carinho) que aconteceria, ele o agarrou à força e disse — “Não posso deixar o senhor morrer de fome. Perdoe”. O narrador não dispensa seus instrumentos de análise descritiva e psicológica para entender o que se passava consigo mesmo:

Na desordem, mexendo-me ao acaso, via-me forçado a achar razoável o disparate: o homem recorria à violência com o intuito de prestar-me favor, e admiti que não podia comportar-se de outro modo. Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim todos nos animalizávamos depressa. O rumor dos ventres à noite, a horrível imundície, as cenas ignóbeis na latrina já não nos faziam moça. Rixas de quando em quando, sem motivo aparente; soldados

ébrios a desmandar-se em coações e injúrias. Essas coisas a princípio me abalavam; tornaram-se depois quase naturais.<sup>47</sup>

O parágrafo acima contém o abismo secreto de *Memórias do cárcere* e, talvez, da obra inteira de Graciliano Ramos. A violência, a brutalidade, a compaixão e o desprezo são indistintos em nossas ações e não conseguimos exprimi-las adequadamente em nossas vidas. Só a literatura que guarda a *imaginação moral* como um tesouro a ser descoberto por seus leitores consegue demonstrar que, muitas vezes, há uma crueldade suprema em querer oferecer uma caridade estéril, como foi no caso de Nelson Rodrigues quando este percebeu a prepotência de André Romero, ao falar “com a autoridade de quem paga a conta”, oferecendo um filé de fígado acebolado em vez de um bife com batatas fritas, e que há um carinho extremo ao forçar um prisioneiro a comer um alimento imundo.

Mas o que fez Antonio Candido mudar de ênfase em sua análise sobre Graciliano Ramos? Ele insiste em procurar uma ponte que ligue os dois lados do abismo — agora sequestrando o dilaceramento moral de Graciliano como se fosse a raiz do desejo de destruição e da “morte dos valores burgueses”: “A leitura de seus livros mostra que, antes de qualquer adesão ao comunismo, já havia na sua sensibilidade a inconformada negação da ordem dominante e certa nostalgia de humanidade depurada, que formam o que foi designado acima como o seu fundamental anarquismo. A adesão representa, precisamente, aspiração a uma sociedade refeita segundo outras normas, e, portanto, completa de modo coerente a sua negação do mundo, indicando que ela era, na verdade, negação de um determinado mundo — o da burguesia e do capitalismo.”<sup>48</sup>

De fato, há um fascínio do próprio Graciliano sobre a possibilidade da morte dos “valores burgueses”, mas ele tinha uma visão de mundo trágica



demais para acreditar na eficácia de uma revolução — o que não o impedia de se encantar pela figura do revolucionário como o herói de um novo mundo. Os encontros que Graciliano tinha com o argentino Rodolfo Ghioldi, um dos mentores da Intentona, que conheceu quando ambos estavam no Pavilhão da Frei Caneca, mostram que o escritor não escondia a sua admiração por esses sujeitos dispostos a sacrificar tudo por um futuro incerto.

Um dia, logo depois que soube que o companheiro foi chamado para um interrogatório brutal, em que o questionaram sem misericórdia sobre o paradeiro de outros parceiros da insurreição (entre eles, Luís Carlos Prestes), o alagoano viu que o argentino era apenas um desses “bichos do subterrâneo” retratados anteriormente em seus romances e que, pela força das circunstâncias, não tinha nada a fazer exceto aceitar que os acontecimentos transformaram “o mundo como prisão” em uma “prisão enquanto mundo”.<sup>49</sup> Havia todo um universo que o homem comum jamais imaginava que existiria, um mundo infernal, onde “em casa, na rua, no bonde, lendo o jornal” tentava-se imaginar “a vida estranha das organizações ilegais”, na qual “pequenos grupos deslizando em caminhos desertos; casos discutidos, ruminados à luz da candeia mortíça, numa casa de subúrbio” nos faziam acreditar que eles só poderiam existir por meio de uma linguagem secreta, incapaz de ser compreendida pelas pessoas normais.<sup>50</sup>

Graciliano se pergunta do que seria feita “a linguagem dessas criaturas” — e começa a descrever, com uma minúcia seca, típica de quem observa os gestos e as intenções com a visão de quem sabe como se articula um mundo fechado em si mesmo, todas as diferenças que fazem desses revolucionários pessoas tão diferentes daquelas que encontramos nas ruas. São almas capazes de ter “amor ao perigo, desprezo ao conforto, nenhuma confiança nas verdades oficiais, desdém a venturas póstumas, falência de valores

antigos, criação de novos”.<sup>51</sup> Estes são os “bastidores da revolução” e, quando cai o pano, sabemos de sujeitos que, como Sérgio, outro companheiro de cela, acreditam que quem estiver ali estará disponível como “instrumento” da luta política, independentemente dos pruridos de consciência ou do lado ideológico. É um mundo que se afasta do verdadeiro mundo — e se distancia pouco a pouco de todos nós ao querer substituir, sem pedir licença, a realidade em que vivemos.

Antonio Candido admite que *Memórias do cárcere* registra cada passo desse universo subterrâneo que submergiria nas tramas oficiais da nossa História — e, enquanto isto era narrado num estilo implacável, o escritor Graciliano Ramos tentava sondar em si mesmo se finalmente conseguiria sobreviver ao seu mundo interior, invadido pelo abismo que corroía a sua alma. Contudo, o que é evidente no texto autobiográfico do grande escritor parece que não é devidamente percebido pelo crítico literário, que chega ao ponto de concluir que Graciliano Ramos teria encontrado na ideologia política do comunismo a “saída para a sua necessidade profunda, e sempre contrariada, de amar os homens e acreditar na vida, pois não podia odiá-los dada a perturbação que nele despertavam e o interesse pelos seus problemas”.<sup>52</sup> A experiência da prisão teria sido o catalisador para o reequilíbrio de uma “crença racional” — e daí a importância das *Memórias do cárcere*,

onde se encontram homem e ficcionista e o pessimismo de um é completado pela solidariedade participante do outro; onde se vê que a fidelidade ideológica nada tinha de imposição exterior, exigindo deformações do espírito e da sensibilidade; mas brotava de imperativos pessoais e era esculpida por eles, por assim dizer. Era algo *obtido* por construção interior e afirmado livremente no plano do

comportamento, com uma grande liberdade de vistas, desinteresse pela palavra de ordem mecanicamente aceita, ausência de sectarismo. Para ele, o comportamento político — forma superior da ânsia de testemunho — foi um tipo de manifestação pessoal em que a sua imperiosa personalidade se completou, harmonizando-se livremente com uma imperiosa ideologia. Conciliando a fidelidade a si mesmo e aos princípios, foi realmente um homem na mais alta acepção da palavra, ao obter essa integração em profundidade, servindo sem se trair e oferecendo o terreno amargo da sua obra às florações do ideal.<sup>53</sup>

A integração dos polos da ficção e da confissão, segundo Candido, se daria por meio da ideologia política — e o resultado disso foi uma “unidade solidária” que, por outro lado, poderia ser também traduzida como mais um exemplo de autoengano. Nas *Memórias*, temos um exemplo desta atitude quando Graciliano é informado da prisão de Luís Carlos Prestes, enquanto ainda estava preso no quartel em Recife. Para ele, havia na existência da famosa Coluna Prestes, movimento de revolta contra o governo federal iniciado depois do tenentismo de 1922, um elemento de “viagem romântica”, de um “grande sonho, aparentemente frustrado”, em que se percebia “na sombra um deslizar de fantasma ou sonâmbulo”. Em sua imaginação, Prestes alimentava “uma rebeldia sem objetivo, numa terra de conformismo e usura, onde o funcionário se agarrava ao cargo como ostra, o comerciante e o industrial roíam sem pena o consumidor esbrugado, o operário se esfalfava à toa, o camponês aguentava todas as iniquidades, fatalista, sereno”. Era o representante de uma “indecisa esperança”, transformando o “guerrilheiro teimoso em prestígio e lenda”, algo que era acentuado pelo fato de ter-se convertido à “revolução”, numa atitude típica para uma “criatura singular,

incapaz de retrocesso ou hesitação [...]” que não olhava para “atalhos e desvios, andaria seguro para a frente, insensível a estorvos e fadigas, sacrificando-se por inteiro e em consequência nenhum escrúpulo tendo em sacrificar os outros”. O alagoano estava abalado — a captura paralisava uma força que tinha a sua admiração porque demonstrava “a firmeza, a coragem, a dignidade” que talvez procurasse em si mesmo.<sup>54</sup>

Este é um momento no livro que mostra como Antonio Candido identificava o seu próprio abismo ideológico no dilaceramento existencial de Graciliano Ramos. Isto ficaria explícito em “Os bichos do subterrâneo”, o segundo texto a respeito do escritor de *São Bernardo*, em que a opinião sobre *Memórias do cárcere* muda completamente de tom. Apesar de continuar a admitir que o volume autobiográfico ainda mantém a tensão entre os polos de ficção e confissão, Candido agora afirma sem hesitar que “o livro é desigual” pois sua “longa elaboração” teria sido

entrecortada de escrúpulos, vincada pelo esforço de objetividade e imparcialidade, em conflito com a ânsia subjetiva de confissão, ressaltando nalguns pontos, e sob certos aspectos, a sua veia artística. O diálogo, antes tão perfeito entre os personagens fictícios, é insatisfatório, por vezes constrangido, entre os personagens reais, e às vezes parece faltar discernimento para manipular episódios e cenas. Finalmente, a sua estética de poupança foi talvez um pouco longe, sacrificando não raro (por exemplo) a fluência e o equilíbrio, na caça aos relativos, numerais, possessivos e determinativos — juntas perigosas, que podem emperrar e empastar as frases, mas que são, doutro lado, recursos de clareza e naturalidade.<sup>55</sup>

Por que Antonio Candido mudaria de opinião — e usando como motivo uma fraqueza estilística que muito provavelmente faria corar o homem que prezava a moral das palavras acima de tudo? Se antes a ideologia política reforçava o caráter de um escritor, por que agora o esteticismo seria uma razão para diminuir a intensidade ética do livro?

Talvez a resposta para este novo abismo exista nas primeiras páginas das *Memórias*. Enquanto escrevia o livro, Graciliano cometeu a imprudência de ler alguns trechos para alguns conhecidos que iam à sua casa e que faziam parte da cúpula do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Os boatos começaram a pipocar: o livro não seria “generoso” com certas celebridades do meio, entre eles Agildo Barata, tesoureiro do Partido, que era retratado como um sujeito afeminado e covarde durante a sua temporada na Casa de Detenção.<sup>56</sup> Mas não era apenas isso. Logo no capítulo de abertura, Graciliano deixava claro que, para uma mente criativa, o ambiente do governo Getúlio Vargas nunca foi prejudicial para que alguém produzisse uma obra de qualidade. “Nunca tivemos censura prévia em obra de arte”, escreveu.

Efetivamente se queimaram alguns livros, mas foram raríssimos esses autos de fé. Em geral a reação se limitou a suprimir ataques diretos, palavras de ordem, tiradas demagógicas, e disto escasso prejuízo veio à produção literária.

Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade — talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer.<sup>57</sup>

Apesar do seu fascínio pela revolução, Graciliano confessava em sua autobiografia que, para um artista, a visão revolucionária não passava de desculpa para os preguiçosos que não conseguiam ter o rigor e a disciplina de construir uma obra. É muito provável que Antonio Candido, já naquela época um intelectual enamorado pelas ideologias políticas, tenha feito de tudo para demonstrar aos seus pares, com toda a cautela possível, a sua desaprovação perante o livro — e aí veio a diminuição da importância artística das *Memórias*, o que também diminuiria, sem dúvida, a sua importância moral.

Este impasse entre abraçar uma ideologia política e aceitar o abismo que invade a realidade percorre todos os escritos de Candido. É certo que ele faz questão de dissimular isso com frequência — como está formulado numa espécie de confissão indireta num trecho da introdução de *Formação da literatura brasileira*. Ali, ele explica que o seu desejo de integrar métodos sociológicos e artísticos é uma maneira de encontrar o *externo* do texto literário (as circunstâncias históricas e sociais) no seu *interior* — ou seja, na sua forma especificamente literária, dentro dos mais rigorosos padrões estéticos. A função do crítico seria perceber e analisar simultaneamente essas duas coisas que estão sempre em oposição, pois, quando atinge o equilíbrio pretendido, consegue vislumbrar a contradição e aceita-a como “o próprio nervo da vida”. É justamente no momento em que aceita essa conclusão que Candido sai com este coelho da cartola:

Por outro lado, se aceitarmos a realidade na minúcia completa das suas discordâncias e singularidades, sem querer mutilar a impressão vigorosa que deixa, temos de renunciar à ordem, indispensável em toda investigação intelectual. *Esta só se efetua por meio de simplificações, reduções ao elementar, à dominante, em prejuízo da*

*riqueza infinita dos pormenores. É preciso, então, ver simples onde é complexo, tentando demonstrar que o contraditório é harmônico. O espírito de esquema intervém, como fôrma, para traduzir a multiplicidade do real; seja a forma da arte aplicada às inspirações da vida, seja a da ciência, aos dados da realidade, seja a da crítica, à diversidade das obras. E se quisermos reter o máximo de vida com o máximo de ordem mental, só resta a visão acima referida, vendo na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável.*<sup>58</sup>

Poucos conseguiram escrever este trecho com tamanha ignorância de seus propósitos e de seus meios. Para controlar as nuances do real, Candido sufoca a voz inarticulada que lhe avisava da nobreza do fracasso, preferindo a limpidez do método e a clareza de uma ordem que nunca existiu. Trata-se de uma tragédia em que poucos percebem o que aconteceu porque o personagem principal não quis confessar-se com o seu parceiro secreto e preferiu criar uma ficção com o duplo que não quis ouvir. Isto não teria a mínima importância se se limitasse ao âmbito privado de sua vida e não prejudicasse mais ninguém. Contudo, não foi isso o que aconteceu: animado por sua sombra que também queria ser um “reformador social”, Antonio Candido não ouviu a voz obscura que o alertou sobre os cárceres da mente e resolveu aplicar a sua fuga do abismo para viver na *expectativa* que só uma traição poderia cumprir.

## **Um funcionário da ideologia**

A verdadeira contradição na carreira do autor de *Um funcionário da monarquia* é que, ao mesmo tempo que passou a vida inteira construindo uma teoria literária para justificar a subversão dos “interesses dominantes” e assim criar uma sociedade onde a liberdade de expressão surgisse a contento, ele decidiu defender um país que tolheu a liberdade individual dos seus cidadãos para instituir a igualdade social como desculpa para qualquer atrocidade. Estamos falando, é claro, da Cuba de Fidel Castro.

Quem apontou este paradoxo foi Celso Lafer, em um ensaio que pretendia ser uma homenagem a Antonio Candido, mas que se tornou uma espécie de “fogo amigo”. Ele assinala a descontinuidade entre o Candido que se inscreveu no Partido Socialista Brasileiro em 1947 (e do qual foi candidato a deputado estadual) e o Candido que ajudou a fundar o Partido dos Trabalhadores no final da década de 1970, quando a ditadura militar se aproximava do fim. Apesar das duas figuras defenderem seus pontos de vista em função de um socialismo democrático, sempre frisando que não apoiavam ações extremas para a tomada de poder (leia-se: a guerrilha) e que eram contra o stalinismo, o segundo Candido mostra uma notável incoerência com o primeiro ao sugerir que a revolução só aconteceria se se aceitasse o risco de vencer justamente por meio da violência.<sup>59</sup>

Lafer quer acreditar que há uma contradição nestas duas posturas, mas, na verdade, algumas linhas depois ele comenta que “Antonio Candido sempre escreveu como positiva a Revolução como mudança radical”.<sup>60</sup> Isto significa que, mesmo lutando contra o seu “duplo”, ele achava que, para eliminar a desigualdade social, um pouco de violência não faria mal a ninguém, especialmente se este fosse um opositor do regime que queria implantar a verdadeira democracia socialista, como ele deixou abertamente claro neste trecho em que faz uma apologia do governo cubano, redigido em 1979:



O teste de uma revolução (de verdade) é a relação entre o seu custo humano e o seu saldo social. A conclusão a respeito é que Cuba realizou um máximo de igualdade e justiça com o mínimo de sacrifício da liberdade. Trata-se de um regime voltado para a libertação do povo, a fim de promover a sua atuação efetiva na transformação da sociedade. Portanto, teve e tem de neutralizar inimigos, evitar retrocessos, usar a força para realizar o que é a solução mais humana para o homem. O intelectual de um país onde a burguesia domina com força bastante para permitir o jogo das opiniões; mesmo o intelectual de um país como o Brasil, que só recentemente readquiriu um pouco do direito a este jogo, pode estranhar, por exemplo, a severa arregimentação social do trabalho em Cuba, as limitações da sua imprensa, a dureza com os adversários. Mas ao mesmo tempo verifica que enquanto nos nossos países há uma prática democrática de superfície, porque está baseada na tirania econômica e alienadora sobre a maioria absoluta, em Cuba há uma restrição relativa na superfície e, em profundidade, uma prática da democracia em seus aspectos fundamentais, isto é, os que asseguram não apenas a igualdade e a libertação da miséria, mas o direito de deliberar nas unidades de base e dialogar com os dirigentes, resultando a conquista dos instrumentos mentais que abrem as portas da vida digna.<sup>61</sup>

A placidez do estilo oculta uma mente que não quer mais *recusar deliberadamente a realidade* — e sim criar *um experimento que vá contra qualquer noção do real*, mesmo que isto implique a destruição de algumas vidas humanas. Neste sentido, a defesa de Cuba como uma ideologia política que finalmente deu certo — um mote que encantou vários intelectuais nos

anos da Guerra Fria — se encaixa em sua *expectativa* de que a vertigem das palavras e dos conceitos substitua a vertigem da “revolução permanente”. Candido não se importa que um pouco de sangue seja derramado em função de um reino desconhecido, desde que este desça ao planeta graças à liderança de um D. Sebastião com sotaque castelhano — no caso, o comandante Fidel Castro, elogiado em seu texto como “um líder extremamente humano que funciona de fato como mandatário, inclusive pela capacidade excepcional de consulta direta às bases e de fidelidade aos órgãos da revolução”, “sem dúvida o maior líder latino-americano deste século, com a estatura dos grandes libertadores do século passado”.<sup>62</sup>

Tudo bem que alguns detalhes foram esquecidos, entre eles a prisão e a morte de vários dissidentes que perceberam tarde demais que a Revolução Cubana foi uma máquina de repressão e de violência institucionalizada; o empastelamento de jornais que criticavam as decisões de Castro, além do fato de que, até hoje, os tais “comitês de base” não passam de unidades de delatores que vigiam continuamente a população para saber se há ou não algum distúrbio da ordem socialista.<sup>63</sup> Mas, na cabeça de Candido, nada disso é relevante, como ele mesmo disse numa entrevista dada em 1988: “Estou preparado para aceitar uma sociedade onde haja restrições provisórias à liberdade, inclusive de pensamento, se isso for indispensável para se chegar à justiça social e à verdadeira democracia.”<sup>64</sup> O que nos leva a perguntar então porque ele não mudou de residência e foi definitivamente para Cuba — e a resposta imediata é que ele sabe muito bem que, mais cedo ou mais tarde, se ficasse por lá, seria uma das primeiras vítimas de seus companheiros.

Se levarmos ao extremo todo esse emaranhado, é de concluir que não há outro termo para classificar esse comportamento senão uma *traição*. Mas traição contra quem? E traição em relação ao quê?

Em 1928, quando Antonio Candido era um garoto de 10 anos de idade, foi lançado na França um livro polêmico chamado *A traição dos intelectuais* [La trahison des clercs], escrito por Julien Benda. Seu argumento era muito simples e, ao mesmo tempo, extremamente profético: os intelectuais seriam, na verdade, os clérigos (os *clercs* do título original), uma classe de homens, sacerdotes do espírito “cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, e que, obtendo sua alegria do exercício da arte ou da ciência ou da especulação metafísica, em suma, da posse de um bem não temporal, dizem de certa maneira: ‘Meu reino não é deste mundo’”.<sup>65</sup> Ocorre que, na transição do século XIX para o XX, esses mesmos sacerdotes resolveram se preocupar não com a observação desapaixionada dos valores e princípios universais que movem a humanidade de maneira imperceptível e, muitas vezes, invisível — e sim com a adesão às *paixões políticas* que, na falta de um nome melhor na época de Benda, hoje poderíamos chamar, sem hesitação, de ideologia. O intelectual deixa de ser um *clerc*, um sujeito preocupado com os problemas da alma humana, e passa a ser um leigo, um integrante da massa que só vê sentido nas modas do momento — deixando-se fascinar por um irracionalismo que se traveste de uma razão impossível de destruir porque se alimenta do abismo da própria condição humana.

A “traição dos intelectuais” que Benda denuncia em seu livro era o fato de que os acusados em questão transferiram as suas paixões políticas para os argumentos de cada um dos seus livros, sem se importar se eles correspondiam ou não à realidade. O caso mais grave desse fenômeno era justamente o que acontecia com os romancistas, os poetas e os críticos literários — os responsáveis por influenciar a sensibilidade moral de um povo e, por consequência, de um país inteiro. O ensaísta francês não poupa adjetivos brutais ao descrever esse procedimento bizarro, acentuando que a sua maleficência é dupla:

ele não apenas atíça consideravelmente a paixão política no coração do leitor, mas suprime-lhe um dos efeitos mais eminentemente civilizadores da obra de arte, isto é, aquele retorno sobre si a que é levado todo espectador diante de uma representação do ser humano que ele percebe verdadeira e unicamente preocupada com o verdadeiro. [...] Do ponto de vista do artista e do valor de sua atividade, essa parcialidade é o sinal de uma grande degradação. O valor do artista, o que faz dele o alto ornamento do mundo, é que ele representa as paixões humanas em vez de vivê-las, e encontra na emoção dessa representação a mesma fonte de desejos, de alegrias e de sofrimentos que o comum dos homens na busca de coisas reais.<sup>66</sup>

O crítico literário deveria seguir esta mesma trilha, mas, de acordo com Benda, isso não ocorre porque esta função é uma das mais afetadas pelas paixões políticas, já que são “numerosos os que querem que uma obra seja bela apenas na medida em que serve a um partido, ou que manifesta ‘o gênio de sua nação’, ou que ilustra a doutrina literária que se integra a um sistema político, ou outras razões da mesma pureza”. Sem exceção, “os intelectuais modernos querem que o útil determine o justo. Querem também que ele determine o belo [...] e, nesse ponto, os que adotam essa crítica não são críticos de verdade, mas homens políticos que fazem a crítica servir a seus propósitos práticos”.<sup>67</sup>

Não seria um exagero afirmar que Antonio Candido cumpre todos os requisitos da descrição acima — e também não seria um exagero afirmar que, no Brasil, ele incorporou a própria traição dos intelectuais em seu trabalho. Parece uma provocação, mas, na verdade, trata-se de um drama que poucos têm a coragem de admitir porque isso significa que todos ou são cúmplices ou são coniventes com a omissão. O problema é que este abismo

entre o que seria um intelectual verdadeiro e um homem político que instrumentalizou o próprio país em função de uma consciência coletiva, organizada em torno de um ódio racional que apelidamos de ideologia, contaminou as nossas instituições culturais transformando-se, sem sombra de dúvida, na própria instituição por excelência, desmembrada nas universidades, nas redações dos jornais, nas escolas e nas cúpulas dos governos.

Para quem está devidamente cooptado por este centro do poder, independente do espectro político, a liberdade humana — um valor permanente que deveria ser defendido pelo intelectual com todas as suas forças —, não é um princípio e sim apenas um meio. O fim é o surgimento de uma ideologia que, para se manter viva, deve-se renovar pelo mito da “revolução permanente”. Neste sentido, Antonio Candido, de tanto lutar contra as instituições dos “interesses dominantes”, tornou-se ele próprio o funcionário maior da ideologia na universidade brasileira, fingindo para si que sua função era nada mais nada menos cumprir o espírito do seu tempo. É provável que, neste caso, o seu segredo tenha sido, graças a seu temperamento cordial, ser extremamente influenciável nesses assuntos políticos por outras pessoas, como seu colega Paulo Emílio Salles Gomes, segundo seu próprio depoimento dado a Heloísa Pontes em 1987: “Devo dizer honestamente que nisso tudo sempre fui seguidor de amigos, sobretudo Paulo Emílio, porque sou desprovido de cabeça política. Tenho convicção e princípios, mas não sei transformá-los em ação.”<sup>68</sup>

Será que ele está falando a verdade? Ou será que Antonio Candido não consegue perceber que há um abismo entre o que diz em entrevistas e o que escreve em seus textos e livros? É provável que seja esta última opção, senão como podemos explicar o fato de que, em mais de sessenta anos de carreira, ele trabalhou como poucos para firmar as inovações educacionais e

acadêmicas que viu nascer quando era um membro da primeira geração de alunos oriundos da criação da Universidade de São Paulo? E que ele fez o possível e o impossível para divulgar a memória dos mestres franceses que aportaram em São Paulo — entre eles, Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss — e que moldaram a mentalidade da nova Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras? E que foi um dos principais criadores da revista *Clima*, também apelidada por Oswald de Andrade como “os *chato-boys*”, com Paulo Emílio, Ruy Coelho, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza (sua futura esposa e que era uma intelectual infinitamente superior ao marido)?<sup>69</sup> Todos os itens da lista acima provam que ele foi tudo, menos um mero “observador literário”.

E isto permaneceu até mesmo na época da maturidade, quando se transformou no professor com quem os alunos queriam estudar a qualquer custo, até para se vangloriar como um troféu de prestígio. A partir de 1961, Candido teve a chance de experimentar a criação de um curso de Teoria Literária, primeiro na Faculdade de Assis, depois na Universidade de São Paulo, chegando ao ápice na Universidade Estadual de Campinas, a Unicamp, onde desenvolveu em sua plenitude a matéria depois intitulada de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Criou-se assim o que se chamaria posteriormente de “paradigma uspiano” e que se tornou a “principal referência da crítica literária contemporânea do país”. De acordo com o registro de Rodrigo Martins Ramassote,

num momento de reformulação dos cursos de graduação e programas de pós-graduação [no Brasil], Candido mobilizou investimentos e recursos necessários em diversas frentes de atuação para dinamizar a montagem de uma infraestrutura acadêmica bem-sucedida na área de

Teoria Literária, ao disponibilizar recursos financeiros para pesquisa (através de bolsas de pesquisa da FAPESP [Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo]); recrutar e contratar entre os alunos e orientados futuros docentes; remanejar outros tantos para a ocupação de cargos e postos de trabalho em instituições universitárias no interior do estado (sobretudo para a recém-inaugurada Unicamp); gerenciar o espólio intelectual e pessoal de grandes intelectuais e escritores (incorporando tal patrimônio ao meio universitário, bem como supervisionando o seu acesso e consulta); desenvolver e implementar amplos projetos de pesquisa coletiva e, finalmente, sugerir temas de investigação particular para seus estudantes.<sup>70</sup>

Há, sem dúvida, um espírito *militante* em todas essas ações — um espírito que criaria a sua própria tradição de crítica literária, um novo círculo de sábios que cooptaria a literatura brasileira e o jornalismo cultural de tal forma que não se poderia escrever uma única linha sem passar pelo crivo dos discípulos que seguiam o seu cânone. Alguns nomes desses escolhidos pescados a esmo mostram como Antonio Candido se tornou o verdadeiro “interesse dominante” da nossa sensibilidade moral e como sua influência permeia naturalmente a nossa leitura dos grandes autores brasileiros, sem nenhum questionamento.

Ela vai de Roberto Schwartz (que transformou Machado de Assis em um protomarxista) e Davi Arrigucci Jr. (um ensaísta talentoso, sem dúvida, mas capaz de escrever várias páginas falando sobre a poesia de Manuel Bandeira apenas no aspecto formal, sem tocar no conteúdo de sua obra), passando por Walnice Nogueira de Galvão (estudiosa séria de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa) e Telê de Ancona Lopez (protetora feroz dos arquivos e da obra de Mário de Andrade), terminando com João Luiz Lafetá (falecido

precocemente, mas que causou um estrago permanente no estudo do Modernismo Brasileiro ao desprezar escritores de calibre, como Octavio de Faria e Agripino Grieco, simplesmente porque teriam posições opostas à esquerda moderada, defendida por Mário de Andrade após a Revolução de 1930) e Augusto Massi (impetuoso professor que, em nenhum momento, consegue discorrer sobre o problema do Mal na obra de Otto Lara Resende — um sujeito que, conforme veremos no próximo capítulo, só pensava nisso dia e noite).<sup>71</sup>

Cada um destes iluminados tem (ou tiveram) atualmente um cargo acadêmico garantido, mantido pelo Estado, com bônus e benesses salariais que fariam a alegria de qualquer brasileiro — e os jornais e as editoras sempre estiveram de portas abertas para eles, especialmente para tecer loas ao antigo e amado mestre. Candido conseguiu transformar o reino da literatura numa espécie de Cuba literária onde a liberdade de discordar é paga com o desprezo solene de quem não se opõe às ideias superficiais de seu líder, porque eles mesmos não querem admitir para si mesmos que tudo o que fizeram até tem algum talento, mas ficou perdido na fragilidade de seus pensamentos. Ainda assim, isto não é nada perto do prejuízo que provocaram nas cabeças dos leitores. Foi uma catástrofe sem precedentes. Este círculo dos sábios simplesmente impediu qualquer possibilidade de aprendermos a fitar o abismo, tirando o prazer de estudar a literatura e inculcando na cabeça de cada um de nós que ela só seria útil se tivesse uma meta adequada à tão esperada revolução.

Graças a esta traição dos intelectuais, ninguém mais se importa com o ser humano que foi triturado em carne e osso. O mito da “revolução permanente” contribuiu para que as contradições de Antonio Candido se transformassem em insanidades ratificadas pelas nossas instituições nacionais. Pois foi isso que aconteceu: atordoados por sonhos que não



conseguiram transformar em realidade, elas destruíram definitivamente a sensibilidade moral do país, contribuindo para aumentar o abismo que há entre o Brasil real e o Brasil oficial.

## O ódio organizado

Quando os escritores e os intelectuais optam pela traição à sua própria natureza, ela tem a tendência única de crescer sem parar, escolhendo fugas que, no fim, e mais especificamente no caso do Brasil, terminam numa mentira que, na prática, só existe na cabeça do círculo dos sábios: *a identidade nacional*.

Eles nunca entenderam aquilo que Nelson Rodrigues dizia a quem quisesse ouvir — o triste, plangente e pungente fato de que “o Brasil não é uma pátria, não é uma nação, não é um povo, mas uma paisagem”.<sup>72</sup> Uma paisagem que pode ser o paraíso perdido, a escuridão da noite, o deserto particular do sertão ou uma casa vazia com cães latindo sem parar — você é quem decide.

Quando alguém que faz parte de uma elite insiste em viver em um mundo de sonho, o resto da população acompanha naturalmente a sua alucinação — e isso não seria diferente por aqui. O resultado foi um impasse: a sociedade entrou numa paralisia da qual poucos conseguiram sair. Mas isso não era suficiente para quem persistiu na traição como se fosse um método. Os intelectuais brasileiros tinham de fazer algo mais, algo que Nelson Rodrigues já denunciava desde a década de 1960 e que se tornou a única maneira de pensar da sociedade nos anos seguintes. O ápice desta insanidade foi quando começaram a realizar *a organização do ódio*.

Em seu pequeno, mas poderoso livro, *Do ódio*, o filósofo romeno Gabriel Liiceanu não hesita em se colocar como alguém que analisa a atual situação dos intelectuais como a prova de que a profecia feita por Julien Benda tinha dado os seus tristes frutos. Aqui, tanto no Brasil como na Romênia pós-comunista, o ódio produziu um jardim inteiro dedicado ao seu cultivo e à sua fomentação. Liiceanu aproveita um dos prognósticos de Benda — o de que a consequência direta da traição é o aumento expressivo da violência, sempre tendo como desculpa a manutenção da ordem coletiva para que o poder absoluto não perca a sua força — e discorre sobre o que realmente acontece quando os intelectuais “abdicam da sua missão eterna, da promoção do espírito diante da agressão crescente do realismo estreito e do temporal”. Sem ter medo de desenvolver todas as consequências do que aconteceu (e do que pode acontecer) em nossa época, ele afirma que “em primeiro lugar a estrutura [dos intelectuais] deixa de ser compacta, e se diversifica”, atingindo todas as esferas da vida pública. Agora temos as seguintes categorias de intelectuais:

a) os intelectuais presos exclusivamente na atividade gratuita do espírito e voltando as costas para o mundo; b) os moralistas, intelectuais engajados continuamente na criação de padrões morais da humanidade e na observação do respeito a esses padrões; os que obrigam os “leigos” (cujo número aumentou nesse ínterim com os seus velhos colegas desertores) a ver as próprias infâmias no espelho moral edificado por eles; c) os intelectuais “traidores” (na linguagem de Benda), os autores das ideologias (outras vezes, vimos também dos colocadores de ideologia em prática), os que passaram à organização intelectual do ódio, os fanatizados por ele e desejosos de fazer bem

aos outros, se não pela sua livre aceitação, então com a força e, no limite, matando-os.<sup>73</sup>

É claro que o autor de *Formação da literatura brasileira* não chegou a esse extremo, mas ele também não tem nada de santo. Ao promover, na sensibilidade moral das nossas letras, a organização intelectual do ódio, destruiu o brasileiro em sua vida interior, impedindo-o de alcançar as verdadeiras possibilidades de uma liberdade real e efetiva, uma liberdade que lhe permitiria superar todo o ambiente de subdesenvolvimento espiritual que se tornou a norma cultural do Brasil. Eis a morte em vida — e um dos pesadelos do paradoxo que só o ódio consegue realizar e fixar em nossas raízes mais profundas. De acordo com Liiceanu, quando conseguimos organizar em termos ideológicos o ódio que sentimos pelo gênero humano, mesmo com a melhor das intenções, percebemos que “o objeto dele não desaparece com o crime”, que pode ser de violência explícita ou implícita. Todos os que não aceitarem o fato de que só as paixões políticas podem transformar o mundo não passam de inimigos, que podem ser eliminados ou jogados no esquecimento, conforme a conveniência. No reservatório do “ódio organizado”, explica Liiceanu,

esperam milhões de homens, odiados igualmente em nome da categoria que representam e que, a seu turno, estão à disposição do que odeia e que, igualmente, podem ser mortos a qualquer momento. Seguramente, com cada crime, o objeto do ódio parece diminuído, mas reportado à sua ordem de grandeza permanece muitas vezes, por assim dizer, intacto. O odiado, sendo legião, pode ser morto mais do que uma vez, o ódio como o ódio passional ressuscitando a cada liquidação do seu objeto. Podemos até dizer que uma vez que cada

crime se comete em nome dele, o ódio é confirmado em sua essência e passionalidade, regenerada e reinventada.<sup>74</sup>

Atualmente, com a organização do ódio plenamente estabelecida e vendo a vitória do “Anti-Brasil” que Nelson Rodrigues via como uma desgraça, Antonio Candido de Mello e Souza tem uma única preocupação após ter decretado sua aposentadoria da “vida pública”: saber como será o seu suco de laranja no café da manhã.<sup>75</sup> Às vezes, ele resolve dar o ar da sua graça e aparece em alguns congressos do Partido dos Trabalhadores ou em eventos que comemorem algum feito da Universidade de São Paulo. Uma rotina típica de quem já instituiu de forma definitiva o seu reinado. Agora é esperar quem tomará o seu lugar quando enfim o rei for degolado pela “indesejada das gentes”.

Mas até lá seria bom ler o que o jovem crítico escreveu sobre Sílvio Romero, o polemista literário do final do século XIX, tema de sua tese de livre-docência escrita em 1945, quando era apenas um rapaz que montava uma revista com alguns amigos. Suas palavras ousadas sobre um mestre do passado poderiam ser aplicadas a si mesmo: Antonio Candido “contribuiu, como ninguém, para criar uma atmosfera difícil à vida da crítica e da história literária literariamente concebidas”. Insistindo em uma erudição meramente técnica “e apelando para as sínteses histórico-sociológicas, sufocou os germens da pesquisa de textos e fontes” que apontavam um caminho alternativo ao seu cânone materialista e ideológico. Depois de sua obra, “procuraram-se construir vistas de conjunto e ligar a literatura aos outros fenômenos culturais — obra menos de um crítico do que de sociólogo e historiador”. E, se o leitor acha que isso não foi o suficiente, saiba que, “no Brasil, onde, como vimos, tudo se esboçava, ele atravancou o

horizonte com a sua desmedida ambição [...]. Serviu e, ao mesmo tempo, prejudicou”.<sup>76</sup>

Qualquer um que se oponha ao Estado dentro do Estado oficial criado por esta postura é tratado como uma “bolha transitória” — e, no mundo intelectual brasileiro, já avisava Quincas Borba a Rubião, bolha não tem opinião. Todavia, não podemos recuar do fato de que, junto com Mário de Andrade, Antonio Candido e seus asseclas foram os responsáveis pelo divórcio completo entre o público que deveria apreciar a literatura como algo essencial a suas vidas e os escritores que se esqueceram de escrever obras que falam ao coração humano. A traição dos intelectuais, institucionalizada desde os “ventos de destruição” do Modernismo Brasileiro, impediu qualquer chance de o Brasil perceber que a pior de todas as coisas é a traição a si mesmo.

Enquanto isso, em 1976, Nelson Rodrigues já sentia no corpo todas as consequências da tuberculose, das tragédias, da perda de irmãos e da prisão do filho. O coração às vezes parava; o pulmão pregava suas peças, deixando-o alguns dias em coma, numa situação que arrastava a família num estado de suspense permanente. Ainda assim, encontrou tempo para namorar; no caso, uma antiga paixão da infância — Carolina, mocinha bonita do Colégio Bennett com quem havia se encantado lá nos idos de 1929. Agora Carolina tinha 61 anos de idade, sem nenhuma ruga no rosto graças à mão hábil do doutor Pitanguy, era viúva e avó — e ambos sabiam que não tinham nada a perder mesmo. Encontravam-se no final da tarde, sempre com permissão dos filhos de Carolina, como se fossem dois juvenzinhos que aprendiam novamente a arte do amor. O idílio durou pouco, mas o suficiente para perceber que Nelson fazia questão de não perder o menino que tinha sido um dia.<sup>77</sup>

Morreria quatro anos depois, no dia 21 de dezembro, perto do Natal, uma data que sempre levava em conta em suas crônicas. Resistira a sete paradas respiratórias — e parecia que daria conta de uma oitava quando o corpo combalido finalmente pediu sossego.<sup>78</sup>

Como já foi dito no início deste capítulo, Nelson Rodrigues sempre contou aos amigos que, ao ver o corpo do irmão Roberto estirado no chão, com a mão na barriga coberta de sangue, jamais sentiu ódio — nem naquele momento nem nos anos seguintes, mesmo com a chance de a *socialite* Sylvia Thibau sair da prisão (como de fato aconteceu). A única coisa com que se preocupou naquele instante foi salvar a vida de Roberto. O ódio jamais contaminou sua alma porque ele sabia que este era a raiz de toda e qualquer covardia de encarar a vida em sua beleza e em sua tragédia.

Nunca sofreu o problema maior que afligia a maioria dos brasileiros: cair na tentação de trair-se a si mesmo — e, quando isso aconteceu, não hesitou em expor a própria mesquinhez para descobrir uma nobreza que ninguém assumiria em um país dominado pelo sistema de cooptação. Uma vez, um jovem repórter perguntou-lhe porque, depois de anos evitando falar de política, resolvera finalmente falar disso, em uma década tão conturbada como a dos anos 1960. Provavelmente, o rapaz esperava um manifesto ideológico de intenções explícitas, a organização de um ódio que já se tornava um hábito na sociedade brasileira. Não teve nada disso. Nelson se aproximou do repórter, colocou a brasa do cigarro no cinzeiro ao lado e, com uma calma beneditina, explicou que se considerava como um “ex-covarde”. É muito difícil hoje não ser um canalha, dizia. Todos e tudo conspiram para “o nosso aviltamento pessoal e coletivo”. Nelson se sentia como um pusilânime e imitava o comportamento dos professores universitários, os jovens estudantes, os grã-finos, os padres de passeata. E tudo por um único motivo: o medo. O medo de perder seus privilégios, o

medo de desagradar aos outros, o medo de irritar quem faz parte da esquerda. Agora, ele percebera que não tinha motivo nenhum para continuar a sentir isso. Sofrera muito na carne e na alma. Perdera o irmão Roberto na juventude, perdera outros dois — Paulo e Mário Filho — na maturidade e sua filha, Daniela, nascera completamente cega. E jamais se esquecia da respiração agonizante do pai, Mário Rodrigues, afirmando a todos que o tiro que atingiu Roberto era para ele. Logo, o que podia temer? Tinha perdido o que lhe parecia ser mais importante nesta vida. O medo não fazia mais sentido. “É maravilhoso dizer tudo”, disse Nelson, antes dar a última baforada. “Não trapaceio nem comigo, nem com os outros. Para ter coragem, precisei sofrer muito. Mas a tenho.”<sup>79</sup> Ele sabia que a poeira da glória não era uma mera questão literária; tratava-se, sobretudo, de uma questão de vida e morte.

# **Vidas em segredo**

**(João Guimarães Rosa & Otto Lara  
Resende)**



## O MONOLITO

O que muitos interpretam como um ato de coragem, outros veem como uma pilhéria. Nelson Rodrigues foi o único escritor que teve a ousadia de chamar João Guimarães Rosa, no dia seguinte à sua morte surpreendente, aos 59 anos, de “o novo Coelho Neto”. Isso não era uma homenagem; para o dramaturgo, o nome de Coelho Neto representava tudo o que de pior havia no beletrismo literário, com seus chistes pedantes, malabarismo linguístico e tramas fáceis de agradar a qualquer espécie de público, especialmente o feminino. Guimarães Rosa tinha uma única coisa em comum com o escritor mais famoso da República Velha: adorava fumar um charuto, que fazia questão de acompanhá-lo aonde quer que fosse — e de preferência nos congressos literários em que mostrava aos outros escritores que quem pagava o delicioso vício era o seu cargo de diplomata no Itamaraty.

Mesmo assim, Nelson insistia na comparação — e fazia pior: colocava sua afirmação na boca de outras pessoas. Então, segundo suas crônicas, quem tinha dito que Rosa era o novo Coelho Neto não fora o próprio Nelson e sim o crítico de arte Mário Pedrosa. Depois, inventou que Carlos Heitor Cony teria descoberto, ao reler a obra do autor de *Tutameia* logo após seu falecimento, que ele não passava de um Conselheiro Acácio da literatura brasileira — ou seja, alguém que, assim como o personagem de Eça de

Queirós no romance *O primo Basílio*, falava as obviedades mais estúpidas com o estilo mais empolado possível. Não se sabe se Cony teria feito essa releitura tão detalhada, mas Nelson continuava a escrever (sempre na intenção de provocar Otto Lara Resende, que considerava o falecido “um gênio”) que, apesar de ser um grande e talentoso escritor, Guimarães Rosa, especialmente em *Grande sertão: veredas*, explorava uma linguagem literária que não passava de “uma audição para surdos”.<sup>1</sup>

É de supor que Nelson Rodrigues não entendeu direito quais eram as intenções de Guimarães Rosa, mas ele não foi o único a entrar na fila da incompreensão. Todos os críticos brasileiros já escreveram algum texto sobre *Grande sertão: veredas* — e nenhum conseguiu dissecar até o fim sua implacável profundidade. Verdadeiro marco de exceção na alma brasileira, este romance enigmático é como o monolito de *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick: você pode fazer de tudo para tentar entendê-lo, mas, para cada certeza adquirida, ganha-se uma dúvida maior. E qual é a causa principal desta perturbação? Talvez a resposta esteja no fato de que Rosa trata, em todos os seus livros, daquele tema que uma pessoa preocupada com o mundo do espírito procura resolver na série de contradições que aparecem a cada momento da sua vida: a graça divina.

*Grande sertão: veredas* é, antes de tudo, um épico sobre a graça, e poucos escritores tentaram compreendê-la na beleza de seu mistério como Guimarães Rosa. Nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, no dia 27 de junho de 1908, ele transformaria o sertão mineiro que existia no imaginário de sua infância numa nova mitologia na qual a linguagem tem o dever de unir os escombros do mundo. Formado em Medicina, mas desde jovem mostrando um talento ímpar para a criação literária (ganhou um concurso de contos da revista *O Cruzeiro* aos 18 anos), sempre se mostrou um rapaz de temperamento comedido, discreto, ao mesmo tempo que era capaz de ter

fervores místicos e intuições supersticiosas. Deparou-se com a inevitabilidade da morte enquanto trabalhou como médico nas vilas mineiras durante a Revolução Constitucionalista de 1932 e, ao concluir que não podia fazer nada para evitar tamanha dor, resolveu prestar o Itamaraty e se tornou diplomata. Não desistiu da literatura: ganhou o prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor livro de poesia do ano de 1936 por *Magma* e, no mesmo ano, ficou em 2º lugar no concurso de contos Humberto de Campos (com direito a conselhos de Graciliano Ramos), promovido pela Livraria José Olympio, com as histórias que dariam origem, uma década depois, a *Sagarana*, sua verdadeira estreia no mundo literário.

Publicado em 1946, *Sagarana* é composto de contos notáveis, como “O burrinho Pedrês”, “Sarapalha” e “São Marcos”, em que o regionalismo mineiro é recriado na força de uma linguagem que capta a oralidade da história e da fábula no próprio ato da criação. Na obra de Guimarães Rosa, a literatura é um meio para refletir-se sobre si própria, mas também sobre o mistério da palavra como meio de comunicação divina entre os homens, em um processo muito parecido com o da alquimia. Neste mesmo livro, temos a primeira grande obra-prima rosiana: “A hora e vez de Augusto Matraga”, um conto essencial para entender o futuro *Grande sertão* e que fala de um homem perdido numa vida repleta de pecados, que cai numa emboscada armada por alguns rivais e, milagrosamente, se salva. A partir daí, decide refazer sua trajetória, numa busca desesperada pela salvação que culmina com seu sacrifício contra um bando de jagunços. Narrada neste resumo esquemático, parece mais outra história de catequese, mas Rosa eleva tudo isso pelo feitiço da linguagem. Observem esse trecho:

Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, — o dono pode estar: de dentro, ou de

fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama — o pior lugar que há para se receber uma surpresa má.<sup>2</sup>

Atualmente, qualquer editor ou revisor entraria em pânico com este parágrafo. Contudo, é nesta construção de ritmos irregulares, calcados na fala, que Rosa aperfeiçoará sua sintaxe, livro após livro. Com “A hora e vez de Augusto Matraga”, fica claro que o tema principal que ele perseguirá, como um caçador que procura a mais rara das onças, será o da graça, vista não como uma dádiva que nos leva a fazer somente o Bem, mas como o maior desafio de todos nós.

Guimarães Rosa só voltaria às estantes das livrarias dez anos depois. Existem vários marcos importantes na literatura brasileira: 1881 para a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; 1922 para *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; 1945 para *A rosa do povo*, de Drummond. Mas ninguém imaginava que, no ano de 1956, o pequeno João de Cordisburgo nos daria dois monumentos das letras — *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

*Corpo de baile* é uma dessas obras que um bom leitor fica fulo ao saber que se mantém escondida no baú da literatura brasileira. Assim como *A montanha mágica*, de Thomas Mann, ou *Crime e castigo*, de Dostoievski, *Corpo de baile* mostra seu autor em pleno domínio dos meios para atingir o fim supremo, que é a prova de uma ordem maior que rege nossa vida através do mais sublime (e, ao mesmo tempo, o mais simples) dos atos: o de contar histórias — assim mesmo, com *e*, um neologismo que Rosa criou para diferenciar seu mito do nosso curso histórico.

Composto por sete longas novelas, o livro era um ciclo de travessia em que havia de tudo um pouco: romance de formação (com “Campo Geral”, a famosa estória de Miguilim, que será o Miguel adulto em “Buriti”, a última novela do volume), contos de amor (“Uma estória de amor”, em que nos é apresentado o vaqueiro Manuelzão, famoso personagem rosiano, e “A estória de Lélío e Lina”, peculiar por retratar o caso entre um jovem e uma senhora da terceira idade) e sagas de aventura (com “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”, esta uma prova do virtuosismo de Rosa ao lidar com a metalinguagem). Em todos eles, de novo, a procura pela graça divina, por este dom inusitado que, quando entra no vão mais oculto da alma, preenche-a com uma determinação descomunal e termina com sua ressurreição.

## Complexo de Jonas

O mesmo Nelson Rodrigues que fazia questão de implicar com Guimarães Rosa, também continuava a azucrinar Otto Lara Resende, divulgando aos leitores suas tiradas mais inusitadas. Afirmava a quem quisesse ouvir: “Sua grande obra é a conversa. Deviam botar um taquígrafo atrás, anotando tudo, depois vender ou alugar numa loja de frases.”<sup>3</sup> Ironicamente, quem muitas vezes fazia o papel de registrar tudo isso era o próprio Nelson. Em *A menina sem estrela*, por exemplo, ele conta sem pudor que, no meio de um jantar com amigos (entre os quais Rubem Braga e Armando Nogueira), perguntaram ao pobre Otto se acreditava no “abominável Pai da Mentira”. A resposta foi imediata: “Só acredito no Diabo.”<sup>4</sup>

Parecia que, naquele momento, ele fazia uma espécie de profissão de fé ao avesso. Em uma carta a um dos seus grandes comparsas, Fernando Sabino,

com quem formava o grupo apelidado de “Os quatro cavaleiros de um íntimo apocalipse” (junto com Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos), datada de 24 de outubro de 1954, Otto deixava claro qual era a sua crença:

O Demônio dá sombra aos caminhantes fatigados, [...] dessedenta os que têm sede e dá de comer a quem tem fome. O Demônio é uma romã fresca e saborosa depois do sol e do cansaço. Deus, Fernando Sabino, é uma galhada seca e magra, onde os homens sangram as mãos para nada. Uma caveira no meio do pé da estrada é Deus, Fernando Sabino. Deus é um osso duro de roer. Deus, Fernando Sabino, é uma fieira de dentes amarelos enfiados como em colar e passado no colo de um esqueleto esquecido de si mesmo. Fernando Sabino, o Demônio é uma macieira, o Demônio é alto, louro, simpático, tem olhos azuis e fuma cigarros americanos. Fernando Sabino, o Demônio tem poltronas, Fernando Sabino. O Demônio toma chá de torradas e tem varandas no flanco esquerdo e no flanco direito. Deus é cáustico e sem alpendre. Deus é uma caveira [...].<sup>5</sup>

Pode parecer uma carta com a simples intenção de provocar o amigo, mas também nota-se que Otto levava ao extremo o ensinamento dado por William Shakespeare em *Rei Lear*: o de que o príncipe das trevas sempre se assemelha a um cavalheiro (*the prince of darkness is a gentleman*). Com Shakespeare ou sem Shakespeare, o fato é que Otto Lara Resende, nascido em 1º de maio de 1922, na pequena cidade de São João del Rey, talvez a mais mineira das vilas mineiras, nunca deixou de acreditar que, se havia um Deus, ele nunca se manifestava explicitamente e agia recluso, especialmente quando mostrava a vocação de cada um. E a respeito desse assunto, por mais que Otto se irritasse com a implicância de Nelson Rodrigues, sabia que o

dramaturgo tinha razão. Entre uma redação e outra — o gosto pelo jornalismo o fez peregrinar no *Diário de Notícias*, na *Última Hora*, na revista *Manchete*, no *Jornal do Brasil* até ser um dos fundadores da Rede Globo, com direito a um programa diário chamado *O pequeno mundo de Otto Lara Resende* — ele deixava de lado a literatura, devido às despesas familiares, ao aceitar cargos de adido cultural nas embaixadas brasileiras de Bruxelas e Lisboa.<sup>6</sup> Na solidão destas noites sem pátria, fumava sem parar e escrevia cartas quilométricas aos amigos, em especial Sabino, e com ele se confessava sobre a perda de sua vocação literária, conforme relata em 1958:

Toda noite, como agora, uma hora da madrugada, me sento à máquina, fico fumando, fuxicando, escrevo (cartas, evidentemente), contemplo o papel em branco (comprei mil folhas), escuto [...] o meu silêncio e adio para amanhã o começo da minha obra. Ó meu Deus, fezei-me santo a partir de amanhã — parodio o [Jaime] Ovalle. Conto, só comecei a escrever um apenas. Estou hoje na página seis, mas acredito que esse vai sair. Por enquanto, chama-se “Com a luz apagada”. Faço questão de remetê-lo a Você assim que estiver pronto e pode ser que o termine ainda hoje, quem sabe. Andei planejando outros, mas nem sequer comecei a escrevê-los. Anunciei para mim mesmo uma peça de teatro e caí no maior mutismo teatral. Já está chato este assunto da minha frustração literária. É o meu grande tema, talvez seja o único. O pior é que eu não componho polcas, como aquele personagem de Machado de Assis. Ou pode ser que minhas cartas sejam modestas e desentoadas polcas, não acha?<sup>7</sup>

Otto Lara já era o autor de *Boca do inferno*, um polêmico livro de contos publicado no ano anterior e que mostrava um mundo de crianças perversas,

dispostas a realizar o Mal em suas inúmeras variações; e Fernando Sabino também já era conhecido como o autor de *O encontro marcado* (1957), um romance que recriava os tempos em que “os quatro cavaleiros de um íntimo apocalipse” achavam que dominariam o mundo literário brasileiro. Quase conseguiram: Otto, Fernando, Paulo e Hélio foram para o Rio de Janeiro e lá fizeram carreira — mas, dos quatro, só os dois primeiros conseguiram firmar nome como homens de letras. Hélio Pellegrino era considerado por Nelson Rodrigues como “o nosso Dante”; contudo, escreveu muito pouco e ficou mais conhecido como psicanalista militante de tendências anárquicas; e Paulo Mendes Campos foi um dos poucos cronistas que podem ser comparados ao mestre Rubem Braga pelo modo como lidava com as palavras — e assim permaneceu, deixando a sua talentosa obra poética guardada nas gavetas, à espera de uma publicação decente.

Otto e Sabino queriam ser escritores a qualquer custo — desde que as exigências da vida não os importunassem. Com o sucesso de *O encontro marcado*, Sabino ganhou alguma estabilidade para dedicar-se exclusivamente à vida literária, mesmo aceitando alguns escritos de encomenda, como ser colunista da *Manchete* — e ajudava muito o fato de ser casado com Helena Valladares, filha de ninguém menos que Benedito Valladares, nomeado como interventor de Minas por Getúlio Vargas em 1933.

Otto não teve essa vantagem. Sempre teve que se virar. Seu pai, Antonio de Lara Resende, foi professor em um ginásio de São João del Rey e deu aulas para futuras personalidades mineiras, como um garoto chamado João Guimarães Rosa. Anos depois, o filho do professor Antonio contaria com orgulho que seu pai descobriu o futuro autor de *Grande sertão: veredas* lendo escondido um livro de Camilo Castelo Branco e aplicou uma reprimenda que “consistia em escrever várias vezes um elogio à leitura... nas



horas adequadas”.<sup>8</sup> O dr. Antonio não era um homem fácil de satisfazer. Quando Otto publicou *Boca do inferno* e várias autoridades católicas ficaram chocadas com as histórias de crianças revelando a podridão humana no ambiente mais carola possível, o pai não hesitou em escrever uma dura carta pedindo explicações sobre como um filho seu poderia escrever um livro daquele tipo. Detalhe: naquela época, Otto já tinha 35 anos. Mesmo assim, escreveu uma resposta de sessenta páginas, explicando minuciosamente suas intenções e pedindo desculpas.<sup>9</sup>

Esta não foi a única reclamação que Otto recebeu por causa de seu pequeno livro. Outro amigo de seu pai, ninguém menos que Sobral Pinto, reconhecido advogado que lutava pelas causas humanitárias e também diretor do Centro Dom Vital, famosa instituição católica que abrigava escritores como Tristão de Athayde e Gustavo Corção, resolveu-lhe passar outro pito. E, se isso não bastasse, algum católico mais temperamental resolveu externar a sua crítica a *Boca do inferno* levando-a ao pé da letra, quando, em uma manhã, Otto acordou e viu a porta do seu apartamento coberta de fezes.<sup>10</sup>

Enquanto isso, a literatura só dava felicidades a Fernando Sabino. Com *O encontro marcado*, foi considerado o grande romancista da nova geração mineira de literatura. Entre os membros dos “quatro cavaleiros”, isto sempre foi evidente desde o início da turma, em 1944, com a derradeira visita de Mário de Andrade a Belo Horizonte — e acolheu Sabino como a um novo discípulo. Na correspondência entre os dois, ficam claros a intimidade de Mário e seu desejo de dar um estímulo para que o jovem mineiro não perdesse o prumo de sua vocação literária, mesmo que a condicionasse àquela “consciência coletiva” que depois prejudicaria a literatura brasileira como um todo:

Há nesta rua Lopes Chaves um ridículo homem que chegou à convicção de que neste momento culminante da vida, toda arte é pueril, todo indivíduo que não se sacrificar totalmente pela vida coletiva humana é um canalha, é um vendido, é um canalha. Há um homem que chegou à convicção de que só é possível lutar, e só é preciso matar ou morrer. Mas ao mesmo tempo a consciência desse mesmo homem repele a estupidez dessa convicção apaixonada e diz: Não os moços.<sup>11</sup>

Sabino não sentia o desespero de Mário que, nos últimos meses de sua vida, fez questão de acompanhar “os quatro cavaleiros” quando estiveram no 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em São Paulo, como se fizesse parte da juventude desses rapazes. Em uma carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário pedia-lhe desculpas por não ir com ele até a estação porque estava entretido com “um grupinho” que escolheu “pra ser mais eu e me expandir mais livremente. Eram os quatro vinteanistas que mais me dão o mistério, o insolúvel, mais me inquietam, mais me acamparam, mais amo: o Fernando Sabino e o Hélio, o Paulo e o Otto”.<sup>12</sup>

No perfil memorialístico que Otto escreveu dois anos depois da morte de Mário de Andrade, ficou claro para ele que o líder modernista era “um homem de paixão” e foi justamente por essa paixão que errou — o erro do excesso de generosidade que, de alguma forma, deveria permanecer escondida para que não prejudicasse o escritor.<sup>13</sup>

Talvez essa procura pela discrição fosse uma forma de Otto esconder para os outros e, sobretudo, para si mesmo, que sua vida literária jamais aconteceria porque sofria de uma intensa “dissipação espiritual e intelectual” — a mesma que identificara em Mário de Andrade e a confundira com generosidade. Contudo, como bem disse Hélio Pellegrino ao jornalista

Humberto Werneck, no livro *O desatino da rapaziada*, de todos os rapazes, Otto foi o único que não viveu a literatura como um diletante. Ele sofria do “complexo de Jonas”, o sujeito que “pula do barco, tenta nadar para longe, mas acaba invariavelmente engolido pela baleia da literatura”.<sup>14</sup>

Em 19 de março de 1957, a baleia o capturou novamente quando, logo depois de ter jantado, surgiu “inteiramente de graça” a ideia de um romance que escreveria com toda a certeza — e que vinha de “uma realidade que já estava dentro de mim e que agora, de súbito, se descolou, inteirinha, desabando para o mundo do meu consciente todo um assunto, toda a estrutura de um livro”.<sup>15</sup> A incompreensão em torno de *Boca do inferno* ainda doía muito. O plano era continuar com o mote dos meninos perversos — e nisso o romance já tinha título: *Os asilados*, que se passaria em um orfanato onde todas as maldades não teriam nenhuma espécie de impedimento moral. Como se dissesse aos críticos que não entenderam o seu livro anterior, ele terminava a anotação daquele dia avisando a quem não estivesse preparado: “Desculpem, meus amigos e inimigos, vou insistir no tema dos meninos. E esses que vêm aí são de amargar...”<sup>16</sup>

## Um romance total

Em uma das últimas conversas que teve com Otto Lara Resende antes de morrer, Guimarães Rosa lhe contou que *Grande sertão: veredas* também nasceu de forma súbita, como se fosse um “biscoito”, sem nenhuma preocupação se iria se transformar em uma “pirâmide”. Era assim que ele dividia os livros; alguns eram “biscoitos”, muitos sem ambição alguma, apenas meros relatos que não tinham nenhuma questão metafísica; já as “pirâmides” eram os grandes tomos que “paravam em pé” em cima de uma

mesa e que se impunham pelo escopo épico de querer falar sobre todos os assuntos que importam: da morte ao sexo, passando pelo dilema do que fazer com a salvação da nossa alma, em especial quando envolvia algum pacto com o Demo.<sup>17</sup>

Estas preocupações são encontradas no personagem-síntese de Guimarães Rosa: Riobaldo Tatarana, o herói de *Grande sertão: veredas*, lançado igualmente no ano de 1956, somente quatro meses após *Corpo de baile*. A maior prova de que a crítica nunca o assimilou direito está nas disparatadas análises que tentam classificá-lo como “pós-moderno”, “gnóstico”, “mítico”, “revolucionário” — e uma longa lista de etc. Na verdade, o romance é um poema lírico que não deixa nada a dever à *Odisseia*, de Homero, à *Divina comédia*, de Dante Alighieri, ao *Ulysses*, de James Joyce, e à *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch. E é também um livro místico que acrescenta novas particularidades aos assuntos da redenção, do pecado, de Deus e, em especial, do Diabo, inserindo-se na mesma tradição dos alemães Goethe, Nietzsche e Thomas Mann, além do inglês Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare e autor de uma das primeiras peças teatrais sobre a lenda do Doutor Fausto — o homem que fez o pacto demoníaco em troca de mais conhecimento e poder.

Como uma obra desse porte pôde ser feita neste fim do mundo que é o Brasil, eis aí um dos mistérios que deixamos para o além. A razão da existência deste monolito é ninguém menos que o próprio Guimarães Rosa que, reelaborando cada palavra arcaica da língua portuguesa e reestruturando-as via as línguas greco-latinas e germânicas, implodia qualquer noção tradicional de romance (o mesmo foi feito trinta anos antes com o *Ulysses*, de Joyce). A estória, contada — ou melhor, *ruminada* — pelo ex-jagunço, agora fazendeiro *barranqueiro*, Riobaldo, tem uma estrutura dupla: sua fala tem o ritmo de um rio (seu nome anuncia isso), mas o modo

de fabular é de um redemoinho que ora é uma serpente, ora é uma espiral — imagens simbólicas que terão múltiplas ressonâncias neste épico sobre o perigo de viver nas veredas da graça.

É nesta compreensão intuitiva da *via simbólica* que percebemos que o nome de Riobaldo também significa o sujeito que, no crepúsculo da vida, entendeu o chamado do rio como um deus selvagem que não pode ser recusado em hipótese nenhuma e que agora acerta as contas com a própria consciência. A “vocação para a totalidade”, na observação de Davi Arrigucci Jr., como se fosse um rio que acumula as pequenas veredas de discurso que se fundirão em um grande mar da palavra, marca o romance não só no sentido de que a própria forma literária comenta sobre a narração em si, mas também na busca que Riobaldo faz por sua personalidade integral.<sup>18</sup> No puro ato de recriação de sua travessia pessoal, ele quer descobrir quem é e se de fato atendeu à sua verdadeira vocação como ser humano — talvez a coisa mais difícil que qualquer um de nós possa fazer neste mundo transitório.

Por isso, não pensem que é um romance chato, com complicações metafísicas que travam a leitura — isto foi a má-fama que os acadêmicos espalharam como uma praga. A metafísica impregna cada linha de *Grande sertão: veredas* porque ela diz respeito à nossa própria procura pelo sentido da existência e é isto o que o torna uma das aventuras mais movimentadas já feitas. Tem romance, tiroteio, traição, julgamento, pacto diabólico, assassinatos, ciladas e mais mil e uma reviravoltas (todas devidamente divulgadas pelos críticos, apesar dos pedidos insistentes de Rosa de que não fizessem isso, em especial o final) que levam o leitor a uma iniciação espiritual tal que, quando chegamos à última página, a experiência se revela transformadora.

O livro começa com um travessão, indicando o início de uma longa conversa que durará três dias, e uma palavra decisiva: “Nonada.” “Não foi

nada não, seu doutor” — é o que Riobaldo Tatarana diz a um homem da cidade (ou será talvez um demarcador de fronteiras do Itamaraty, como foi Guimarães Rosa na época em que escrevia o romance?). Ao passar por suas terras, este pensou que acontecia um tiroteio, mas era o barranqueiro sacrificando um bezerro que, com uma face meio humana, meio canina, tinha uma aparência demoníaca.

O tiro dá início a um monólogo que se estenderá por quase seiscentas páginas, um monólogo que, disfarçado em um diálogo do qual ouviremos apenas o lado do fabulador, tenta estabelecer um fundo comum para uma verdadeira comunicação que restituirá a capacidade da alma brasileira de entender a si mesma. Neste ponto, a fala de Riobaldo imita o curso violento da água que arrasta e sintetiza tudo o que existe pela frente, produzindo assim uma nova representação do Brasil que, para ter alguma eficácia poética, precisou de que Guimarães Rosa, como homem e escritor brasileiro, desse “conta da sua experiência histórica num ato simultaneamente estético e político”, segundo João Adolfo Hansen. Rosa e Riobaldo atendem aos sussurros do deus selvagem e, no caso do primeiro, todos os seus textos, de *Sagarana* até *Tutameia*,

evidenciam que não ignora o passado da língua portuguesa literária e da literatura brasileira, os textos medievais e quinhentistas dos cronistas portugueses, a grande prosa de Vieira, os textos dos românticos, realistas e naturalistas do século XIX e os dos modernistas de 22 e 30, juntamente com as questões artísticas e políticas que formaram e dividem o campo literário brasileiro desde sua constituição pelos românticos no século XIX.<sup>19</sup>

Para entendermos melhor esta observação, temos de fazer o contrário daquilo que o romance apresenta como um magma só (aqui a metáfora alquímica não é aleatória) — ou seja, separá-lo em três camadas de texto, conforme a sugestão de Luís Roncari em *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. A primeira seria baseada na própria experiência biográfica e literária do autor, com seus “vínculos com a tradição literária brasileira”, com a retomada dos temas do sertão, do jagunço e dos “conflitos decorrentes do processo de modernização”; a segunda é a importância que tinha para Rosa relacionar essa mesma experiência histórica em particular com a “dimensão simbólica, universal e mítica das [suas] obras”; e a terceira e última, mas talvez de maior interesse investigativo para nós, a alegoria, igualmente simbólica, da “história da vida político-institucional” da primeira experiência republicana brasileira, participando da “nostalgia da ‘ordem imperial’, desencadeada pelas crises políticas e institucionais que se sucediam” na República Velha, atravessando a Revolução de 1930, passando pelo Estado Novo entre os anos 1937-1945 — até o período nacional-desenvolvimentista do governo democrático de Getúlio Vargas (1950-1954), com o clímax trágico de seu suicídio.<sup>20</sup>

Estas três camadas se unem na narrativa de Riobaldo, misturadas em um todo tanto em seu aspecto privado, nas desventuras amorosas com as personagens Nhorinhá (a jovem prostituta que o ensina o que é o amor terreno e puramente sexual), Otacília (a donzela que enfim será a luz que se encontra no final de seu caminho tortuoso) e Diadorim (o jagunço andrógino por quem se apaixonará perdidamente), como no aspecto público-político da nação. Neste ponto, cada amor particular tem uma relação analógica com os representantes da ordem e da desordem do sertão: Joca Ramiro (o grande chefe dos jagunços), Zé Bebelo (que combate o grupo de Ramiro para fortalecer o governo da República) e Hermógenes (o traidor

de Joca Ramiro que quer tomar o seu lugar). É o choque destas duas esferas, entre o público e o privado, que, no fim, se revelará como o eixo da biografia deste jagunço que viveu uma estória tão inusitada.<sup>21</sup>

Inusitada porque se trata de uma “imitação de Cristo” no sertão mineiro, como sugere Heloísa Vilhena de Araújo em *O roteiro de Deus*, com seus desertos, riachos traiçoeiros, matas densas, montanhas que rasgam o céu e a luz cruel do sol.<sup>22</sup> Riobaldo é um sujeito que tem uma relação dúbia com Deus, após uma epifania que lhe ocorreu quando pequeno. Acompanhado por sua mãe, ele solta-se da mão dela para seguir um menino de aparência andrógina na beirada do rio São Francisco, que vai do norte de Minas, passa pela Bahia e por Pernambuco, Sergipe e Alagoas, até desaguar no Oceano Atlântico. Ambos entram num barco que percorre o “Velho Chico” e, ao depararem com um mulato malicioso que os provoca, o menino defende Riobaldo com um estilete. Na volta, um leve aperto de mãos provoca uma comoção em Riobaldo — uma comoção que sentiria novamente anos depois com o reencontro com este mesmo menino, agora chamado Reinaldo.

A cena do toque entre as mãos será a fagulha de eternidade no coração de Riobaldo — e um dos pontos polêmicos do livro. O misterioso Reinaldo se tornará Diadorim, filho de Joca Ramiro, líder do maior bando do sertão, e a paixão secreta de Riobaldo. Muitos se esquecem de que a natureza homossexual deste amor, mesmo com seus desdobramentos surpreendentes (e que viram a estória pelo avesso), é uma amostra de como Guimarães Rosa estava obcecado pela contradição que reinava no espírito humano — e que não tem nada a ver com as observações históricas de grupos políticos infiltrados nos estudos literários, distorcendo o romance como se fosse uma apologia homoerótica.

Na verdade, é muito mais do que isso porque, como bem explicou Benedito Nunes em um ensaio fundamental para entender esse ponto



complicado de *Grande sertão*, é aqui que Rosa faz a aproximação com a alquimia, movimento ocultista da Idade Média no qual seus integrantes acreditavam que a ascensão e a purificação da alma tinham de passar por um processo de transformação — o *solve et coagula* (dissolução e coagulação) dos metais sólidos às substâncias invisíveis — para enfim se aproximarem de Deus.<sup>23</sup> De certa forma, a narração de Riobaldo imita esse processo, ao concretizar para si mesmo que ele enfim conquistou a formação de sua personalidade como homem (refletido também para a personalidade do próprio Brasil como uma unidade nacional) e que ele não é mais refém de suas paixões, sejam as carnavais, sejam as demoníacas.

Riobaldo ama Diadorim, mas o amor entre eles não impede que Otacília, a dama prometida de Tatarana e que encontrou no meio de sua travessia como jagunço, seja aquela que lhe dará a derradeira paz. Ao mesmo tempo, também não consegue se esquecer de Nhorinhá, a jovem que o agradou “nas carnes” e que é filha de uma provável bruxa. Como a depuração alquímica, a educação sentimental de Riobaldo começa pelo sólido, pelo terreno, chega à divisão que põe em risco a sua unidade como pessoa, porém também o estimula a ir para a frente, e termina na união mística com a dama responsável pela superação dos fracassos que habitam a alma.<sup>24</sup> Assim, Diadorim é, se for visto na *via simbólica* pela qual o livro inteiro é construído, o guia que o toma pela mão carinhosa através das veredas tortuosas do sertão — mas também pode ser a potência demoníaca que o dilacera em seu íntimo e que, se não for devidamente controlada, tem seu estranho paralelo com Hermógenes, o jagunço que representa o demônio da violência.<sup>25</sup> Ao contrário de José de Alencar em *Senhora*, Aluísio Azevedo em *O cortiço* e de Nelson Rodrigues em *Bonitinha, mas ordinária*, Rosa transforma o “sorriso cheio de garras” que implicava não saber lidar com o desejo, numa viagem rumo ao pleno reconhecimento de si mesmo como

alguém que sabe diferenciar o que é o amor, o que é o sexo e o que é a paixão destruidora tanto para um homem comum como para todo um país. O que parece ser uma apologia da fragmentação é, na realidade, a ajuda rumo à ascensão e à totalidade do ser.

## O segredo da via-crúcis

Um ano e meio depois de ter decidido que as crianças do seu orfanato seriam muito piores do que as que surgiram nos livros anteriores, Otto Lara Resende confessava a Fernando Sabino — em outra carta habitualmente quilométrica, enviada de Bruxelas — que tinha descoberto que “a vida é segredo” e, ao se perguntar “até onde a literatura me equilibra, até onde ela me perde”, diz enfim o seguinte ao amigo:

Pois então lhe conto um segredo: escrevi outro romance. Acabei-o, chama-se *Diário de um inspetor de órfãos*, é uma história metafísico-policialesca, mais policialesca do que metafísica. Estou acabando de passá-lo a limpo e espero levá-lo para vocês lerem. Banquei o Fernando Sabino e cortei, cortei impiedosamente, limpei ao máximo, cortei cem páginas, tive um trabalho monstruoso, fiquei obcecado, dias e noites a frio sentado à máquina, emagreci, fiquei nervoso, estive à beira de um desequilíbrio, não comi, não bebi, apenas escrevi, escrevi, escrevi. De desânimo, de desespero.<sup>26</sup>

A referência explícita nesta carta é a evidente influência do romance *Diário de um pároco de aldeia* (1936), do escritor francês George Bernanos, um católico mais preocupado com a mística do Mal do que com as

possibilidades da bondade num mundo que não tinha mais conserto. Otto era fascinado por Bernanos — e o seu romance secreto deixava isso muito claro. Em ambos, a narração se dava por meio de um diário em que o personagem principal confessava atos e pensamentos que não tinha coragem de dizer nem para o padre da sua paróquia — e, no caso do livro de Otto, o protagonista começa a se questionar se a escrita por si não continha algo de demoníaco. Além disso, há a incômoda sensação de que ocorria uma mudança invisível na ordem das coisas, uma espécie de pressentimento que, como bem descreveu Otto a respeito de si mesmo, transformava os protagonistas dessas duas histórias (e também os seus autores, é claro) em “sobreviventes sob os escombros de valores mortos”.

O diário do inspetor se transformaria no único romance de Otto Lara Resende — e que o consumiria pelo resto de sua vida: *O braço direito*, publicado em 1963, um ano antes de ocorrer o golpe militar. A data não é aleatória. O livro apresenta um inspetor de órfãos que, crente da sua missão de que deve manter a qualquer custo o Asilo da Misericórdia — abandonado pelo seu Benfeitor, o coronel Antonio Pio, e seu Provedor, um oportunista político que pensa em se bandear para o lado da maçonaria que luta contra o Padre Bernardino, o pároco que mantém a pequena vila mineira sob sua estrita vigilância. O inspetor anota minuciosamente as suas dúvidas espirituais e também registra a lenta mudança de poder, como se fosse a testemunha de uma pequena revolução em que, no final, por causa de uma tragédia que ocorre no orfanato, será acusado como bode expiatório, culpado de todas as perversões que habitavam não só o Asilo como também a cidade. No final, o inspetor — que saberemos que se chama Laurindo Flores justamente quando reconhece o fracasso da sua missão — volta para o Divino, sua cidade natal, e lá se reencontra com a mãe, Sá Jerusa, uma mulher cega e doente que pensa que seu filho caminha para a santidade.<sup>27</sup>

Resumimos em poucas linhas a trama do romance para que o leitor não perca o sabor da surpresa ao deparar com *O braço direito*. Apesar de o número de páginas o classificar como um “biscoito” — afinal, são duzentas e trinta páginas na primeira edição, o que é nada perto do peso apresentado pela “pirâmide” que é *Grande sertão: veredas* — tanto o livro de Otto Lara Resende como o de Guimarães Rosa são radiografias espirituais de um momento crítico na história pessoal e política do Brasil. Os dois personagens que sintetizam as preocupações morais de seus autores — Riobaldo Tatarana e Laurindo Flores — são consumidos pelo único problema sobre o qual realmente vale a pena refletir: o problema do Mal — o triste fato de que todos nós, mais cedo ou mais tarde, teremos que confrontar com a dor e o sofrimento não só dentro de nós mesmos, mas também ao nosso redor, em especial com as pessoas que mais amamos. Em ambos os casos, eles sentem como poucos que o Mal não é mera abstração; é uma força ativa num mundo incapaz de fazer algo a respeito, uma força que tem um príncipe que comanda toda essa loucura e a que damos o nome de Diabo, Demônio, Demo ou o Cão, seja lá o que for. Riobaldo e Laurindo querem escapar dessa prisão já construída antes mesmo de nascerem; contudo, a impotência física e moral os impede de superar a maldade dos outros porque ainda estão à procura da perversidade que existe em seus corações.

Em *O braço direito*, a impressão do leitor é a de que somos observadores privilegiados de um golpe político e da subversão de toda uma ordem — e ela se acentua conforme a narração de Laurindo sobre sua ascensão ou seu fracasso espiritual entra no reino da ambiguidade. Não sabemos mais quem tem razão e quem está errado. Ao chegar à cidade onde existe o orfanato, ele está completamente perdido e tem a certeza absoluta de que a sua vocação é ser “o braço direito” do Padre Bernardino e colocar os órfãos no rumo certo.

Mas pouco a pouco hesita em perceber que nada disso acontecerá — e isso lhe dá uma aura quase patética, para não dizer de um humor próximo do macabro, porque suas intenções são boas, sem dúvida, mas os meios para realizá-las estão datados e acabam por colaborar na tragédia que choca a vila mineira. Porém — e eis aqui a surpresa —, aceita toda a responsabilidade por esses atos hediondos, mesmo que não tenha nenhuma conexão direta com eles, porque tem certeza de que atravessou uma “via-crúcis da consciência”, segundo a expressão perspicaz de Carlos Frederico Barrére Martin,<sup>28</sup> e de que ninguém mais deve pagar pelo preço da sua derrota.

Otto Lara Resende também atravessou essa mesma “via-crúcis”. Logo que o romance foi lançado, escondeu-se dele, não admitia para ninguém que era o seu autor — e decidiu que deveria reescrevê-lo de ponta a ponta. “Eu não tenho uma relação saudável com os meus livros”, disse numa entrevista. Em outro depoimento, contou que, ao encontrar-se com Rachel de Queiroz na rua, logo após a publicação de *Boca do inferno*, viu que ela ia perguntar-lhe sobre o livro que carregava no bolso do casaco e resolveu escondê-lo “como se fosse um documento confidencial”.<sup>29</sup> Esta cautela em relação à sua obra não foi uma exceção com *O braço direito*. Com o passar do tempo, levou ao extremo a reescrita do romance, chegando ao ponto em que se sentia exasperado com o fato de que não encontrava uma solução satisfatória — e que ela não seria descoberta antes da sua morte, como percebemos em uma carta escrita ao historiador Francisco Iglésias, datada de março de 1990 (portanto, 27 anos depois da primeira edição):

Não sou nenhum paranoico, sei que é o livro que não posso fazer, conseguir sair do atoleiro em que mergulhei há 30 anos, desde que publiquei atropeladamente o BD merdífero. [...] Se escrevo é porque não consigo deixar de escrever. Não tenho nenhuma ilusão, mas uma

compulsão doentia, uma inquietação interior, um ditado que me domina e a que obedeço mesmo que não queira.<sup>30</sup>

O que Otto tentava fazer era trazer à luz um livro que só podia existir se fosse plenamente concebido no segredo e no silêncio, enquanto o ruído da vida o tentava para dissipar-se em outras coisas. Infelizmente, a nova versão de *O braço direito* só seria entregue aos leitores em 1993, um ano depois da morte do seu autor, fulminado pela tocaia da complicação decorrente de uma cirurgia de hérnia de disco, aos 69 anos de idade. Mas, por incrível que pareça, isso em nada prejudicou o romance; ao contrário, colocou-o em um outro patamar, o das obras que são feitas em um “estilo tardio”, para usarmos o termo de Edward Said. Elas têm a marca da mortalidade em cada uma de suas linhas, preocupam-se com o Mal e o sofrimento humano, não como uma forma de imersão neles, mas como um meio para superá-los, especialmente se for na contramão da produção estética do momento — e estão embebidas naquela sensação de desterro que, na verdade, mostra que o livro em questão faz parte da longa linhagem em que os mortos governam os vivos. Nos trinta anos em que Otto Lara Resende reescreveu a história fracassada de Laurindo Flores, o Brasil viveu a ditadura militar, a redemocratização, a poesia concreta, o tropicalismo — e o surgimento de uma literatura que esquecera os assuntos da redenção e da danação humana. Quando a nova geração teve a chance de reconhecer que Otto não era apenas o talentoso criador de frases antológicas do passado, era tarde demais: ele não era mais o sobrevivente sob os escombros de valores mortos. Era o próprio escombros que a revolução da noite escura engolfou em seu manto.

## O julgamento do avesso

Em *Grande sertão: veredas*, depois de ter tido a sua epifania com o menino no São Francisco, Riobaldo escolhe a profissão de professor primário, mas a abandona assim que se depara com o bando de Joca Ramiro e fica fascinado com a liberdade dos jagunços em relação às coisas do mundo. Aprende a manejar armas de fogo com tamanho afinco que todos falam que ele “atira com o sprito”. Seu respeito nesta sociedade hierarquizada, que nos remete à ordem dos cavaleiros da Idade Média (com a vantagem de que Rosa não nos apresenta uma visão romantizada da bandidagem, pois o próprio Riobaldo admite que cometeu saques e estupros nas vilas pelas quais passou), cresce conforme Diadorim o faz mais próximo de seu pai, em guerra com outro jagunço, Zé Bebelo, o aliado das forças do governo da República Velha (e que, por ironia do destino, foi aluno seu na época em que era “secretário particular”).

A vida de jagunço é revelada camada após camada como repleta de escolhas morais. É aí que Riobaldo se confronta com o problema do Mal: O que faz o Diabo em um mundo que foi criado por um Deus que quer somente o nosso bem? Será que o Diabo, o Demo, o Cão, o O, a Serpente, o Cãhamo, conforme os diversos nomes que possui, realmente tem algum poder que possa competir com o de Deus? Como Riobaldo já possui a visão de eternidade, será que nunca venderá a alma ao Diabo? Ele entrará em uma luta sem trégua que se complicará ainda mais com a traição do jagunço Hermógenes, o defensor implacável da violência como único meio de instituir a ordem no sertão, ao chefe Joca Ramiro.

Cada personagem tem seu demônio particular, e Hermógenes, em parceria com Ricardão, outro jagunço mais ladino, e seu “bando de judas”, será o antagonista de uma luta pelo poder que começou em uma das

grandes cenas do livro, a do julgamento de Zé Bebelo por Joca Ramiro. Bebelo é capturado pelo grupo de Ramiro e é na hora de dar a sua sentença que Joca Ramiro prova a sua soberania em harmonia com as leis divinas. O julgamento é a representação simbólica do confronto entre a ordem e a desordem que existem na esfera pública e privada que ocorre na alma de cada participante — e do palco do sertão transformado em um espelho do Brasil. Mas é algo mais: é o julgamento no qual a inteligência de cada um ali será avaliada o tempo todo e todos se mostrarão em sua verdadeira humanidade — mesmo que esta surja em sua sordidez, como é o caso de Hermógenes. O que Joca Ramiro, considerado pelos seus jagunços como “o grande imperador” do sertão, quer permitir é a deliberação sobre o livre-arbítrio do réu — que, por meio exclusivo das palavras, vira o jogo e consegue a suspensão da sentença violenta que lhe seria imposta. Riobaldo percebe claramente o que está por trás da intenção dos que desejam a violência como solução do conflito — e, pela primeira vez desde que entrou no bando de Ramiro, decide expressar sua opinião, defendendo a paz em vez da guerra, justamente porque conhecia Bebelo do seu passado e o reconhece como ser humano. “Toda hora eu estou em julgamento”, diz o réu — e o mesmo pode ser aplicado a cada um dos juízes que estão ali presentes.<sup>31</sup>

Este momento de *Grande sertão* também é interpretado como uma visão cifrada da História brasileira, principalmente pelas alusões e trocadilhos contidos nos nomes dos personagens que se encontram no centro do julgamento — e cada um ali é uma alegoria das forças que também se confrontavam entre o vácuo institucional que existia na República Velha e o surgimento das novas forças que, na cronologia do romance, dariam origem ao governo que sucederia à Revolução de 1930. Assim, de acordo com Luiz Roncari, o nobre Joca Ramiro representa a aristocracia de Juca Paranhos, o famoso Barão do Rio Branco, que, por ser um sobrevivente do ocaso do



Império, tendo um amor doentio pelo Brasil, tentava manter a coesão da República com suas manobras diplomáticas internas e externas — e, não à toa, o próprio Guimarães Rosa tinha um retrato de Paranhos em seu gabinete no Itamaraty; Zé Bebelo, com seu domínio das palavras e capacidade de mudar a situação política graças a uma artimanha retórica, seria Rui Barbosa, defensor do republicanismo e de um governo civil que resolveria de uma vez o caos sem solução nos territórios mais inóspitos do país; e Hermógenes é a própria força da desordem que corrompe a tudo e a todos, que desorganiza a unidade nacional conquistada a muito custo — e também pode ser uma piscadela ao presidente Hermes da Fonseca, que, na verdade, era um fantoche nas mãos do caudilho gaúcho Pinheiro Machado, como acontecia no julgamento no sertão, pois Riobaldo observa que o jagunço traidor age sob a influência de Ricardão, muito mais astuto e sutil em sua lógica distorcida.<sup>32</sup>

A união entre Ricardão e Hermógenes será justamente a corrupção desta frágil harmonia — e da qual o julgamento de Bebelo simboliza os diversos vetores que mantinham o Brasil em um funcionamento mínimo, denegrindo a hierarquia em função da simples pilhagem. Conforme a observação de Heloísa Vilhena de Araújo, a traição desses judas é também a traição do livre-arbítrio que Joca Ramiro quer manter em seu bando, a traição de qualquer possibilidade de comunicação verdadeira, “a significação contida nas palavras, aniquilando-as e substituindo-as por zurros e urros animais ou por falsidades e superficialidades”.<sup>33</sup> A consequência desse ato é o enfraquecimento da individualidade de todos os participantes do julgamento e a inversão de qualquer chance de distinção pessoal, a começar por Zé Bebelo; por uma dessas ironias que só acontece no Brasil, este último acaba virando o sucessor de Ramiro no bando logo após a sua morte, mas tem noção de suas limitações como líder e apenas faz a transição para o

comandante final, que conduzirá os jagunços à última batalha de suas vidas — e este será ninguém menos que Riobaldo Tatarana.

Esta busca obsessiva pelo “comandante final” que resolverá o embate demoníaco no sertão brasileiro faz o leitor perceber, ao deparar com *Grande sertão: veredas*, que Guimarães Rosa também está desafiando o seu crepúsculo dos deuses. Trata-se do fim de uma era — aliás, o *leitmotiv* central dos grandes romances criados no século XX, de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, a *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A razão para tal acontecimento aparentemente tão fatalista é que Rosa percebe que o Brasil (e também o mundo) ruma para uma realidade em que o homem se torna um animal urbano. Esta condição material o leva à secularização da alma — e a um novo tipo de barbárie. Eis o ponto de contato entre o famigerado capitalismo e o tolo socialismo: ambos são ideologias materialistas, em que o ser humano é visto como um produto de compra e venda ou como um resultado determinista da luta de classes. Qualquer possibilidade de transcendência é negada, e aqui está a principal intenção do Diabo: impedir o encontro com o que é realmente importante para que o homem seja apenas mais um verme na hora da sua morte. O crepúsculo dos deuses na visão de Guimarães Rosa, no entanto, é também visto como o início de uma nova fase na vida espiritual da nação — o momento em que teremos o aprofundamento deste mistério na frutificação de nossa existência interior e na realização da “unidade nacional”, em que o governo será o único que pode dar coerência a esta balbúrdia chamada Brasil.

Dessa forma, *Grande sertão: veredas* é, paradoxalmente, o romance de formação do Brasil, o registro poético da “transformação do caos de experiências e conhecimentos em uma estrutura orgânica” (na bela definição de Otto Maria Carpeaux),<sup>34</sup> o livro que mostra o seu início e o seu fim — para defender depois o surgimento de uma nova era que ainda ninguém

sabe se tem prazo para acabar. Não é por acaso que estabelece um diálogo imediato com outra grande obra que também tenta interpretar o Brasil — *Os sertões*, de Euclides da Cunha. A semelhança não se dá apenas nos títulos de cada livro — ocorre também no fato de que, como afirma Willi Bolle em *grandesertão.br*, o sertão é mais do que uma paisagem física, é sobretudo “uma forma de pensamento”, uma maneira de ver o Brasil como um país que só pode ser redescoberto se for explorado em seu *interior*, como uma terra *ignota* para os seus habitantes, em especial os urbanos.<sup>35</sup> Porém, o diálogo entre Rosa e Euclides não se dá de maneira harmônica; se este último quer organizar o sertão por meio de uma experiência racional e controlada, usando ao máximo as forças da técnica e da retórica artificial, mesmo que isso prejudique o testemunho da realidade, o objetivo de Rosa é caracterizar o sertão como um lugar labiríntico.<sup>36</sup> Aqui, as três camadas de leitura descritas por Luiz Roncari tornam-se ideais para sobrepor os três modos como a vastidão do deserto do norte das Minas Gerais se comunica com o centro árido da Bahia de Canudos (ou de Canudos da Bahia, dependendo do ponto de vista), na análise aguda de Benedito Nunes:

[...] A tópica regional do sertão, que no romance de Guimarães Rosa se apresenta em primeiro plano, com seus temas, situações e personagens característicos, serve de base a um segundo sertão — o da aventura humana, sob os grandes paradigmas da viagem e do combate —, que não se reduz àquele, que, por sua vez, suscita a aparição de um terceiro — o do destino metafísico e religioso, sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio. Se os dois últimos, com seus respectivos graus de autonomia semântica não podem existir sem o primeiro, que é o sertão

regionalmente identificado, este também se acha por eles supraordenado.<sup>37</sup>

Da mesma forma que Euclides da Cunha teve uma visão do “deserto particular” quando desembarcou em Canudos para narrar o seu massacre, Guimarães Rosa elaborou uma paisagem metafísica em que o grande sertão não é mais o Brasil, mas o mundo como um todo. O primeiro crítico que percebeu esse paralelo foi Antonio Candido, em seu ensaio “O homem dos avessos”, que, desta vez, não cai na arapuca do determinismo sociológico e consegue entender que o épico de Rosa se movimenta em uma ambiguidade concentrada que o torna um labirinto de palavras que, no seu centro, protege um Minotauro aterrorizante.<sup>38</sup> E por que este monstro precisa de sua proteção? É o que temos de descobrir se admitirmos, antes de tudo, que *Grande sertão: veredas* é um *retrato criptografado do Brasil* que oculta uma mensagem muito mais perigosa do que aquela que foi defendida no final do livro de Paulo Prado.<sup>39</sup>

É neste ponto que as semelhanças entre os épicos de Euclides e Rosa ficam mais evidentes — assim como a inusitada ponte que se faz com o surgimento de Getúlio Vargas nas décadas de 1930-1940 e sua tragédia pessoal e pública no início dos anos 1950. Em outro grande momento de *Grande sertão*, Riobaldo, já transformado em grande chefe do bando de jagunços (e, presumivelmente, tendo feito o pacto com o Demônio nas Veredas Mortas, como veremos em breve), decide fazer algo que seus chefes anteriores jamais conseguiram: atravessar o Liso do Suassarão — nada mais nada menos que o coração do deserto, limiar entre o norte de Minas e a Bahia, um lugar tão inóspito que não tem nada de “liso” e sim de “árido” e pedregoso. Como não há outra maneira para o bando exceto aceitar o comando — pois, do contrário, seria massacrado pelo bando de

Hermógenes —, lá vão os jagunços enfrentar o ar seco e o sol de carrasco. Para a surpresa de todos, a travessia é bem-sucedida e, logo depois da vitória, encontram a mulher oficial de Hermógenes, uma católica devota e primitiva que também veio da Bahia. É então que se deparam com um velho de barba longa e grisalha, vestido em uma túnica rasgada, cabelos compridos e esvoaçantes, com uma arma arcaica, parecida com um cajado. Trata-se de uma representação simbólica de Antônio Conselheiro — e Guimarães Rosa não deixa dúvidas a respeito disso ao escrever que “acabando que, para me render benefício de agradecimento, ele me indicou, *muito conselhante*, que, num certo resto de tapera, de fazenda, sabia seguro de um dinheirão enterrado fundo, quantia desproposital”.<sup>40</sup>

No livro *O cão do sertão*, Luiz Roncari vai às últimas consequências dessa interpretação. Para ele, o encontro com o velho que imita o Conselheiro — e a dica que dá a respeito da soma de dinheiro que estaria enterrado, como um tesouro — é uma crítica à “fantasia do *eldorado*” — a cidade perdida na selva que, segundo algumas lendas, estaria coberta de ouro — “que marcara a conduta do homem do país desde a colonização e era tema corrente nas interpretações do Brasil e na própria obra de Guimarães Rosa”. Era uma experiência de retrocesso — e não de avanço, como depois esta seria novamente simbolizada por outra representação histórica, desta vez de alguém oposto a uma figura polêmica e religiosa como o líder de Canudos — “um sujeito *político* por excelência”: Getúlio Vargas.<sup>41</sup>

Já no final de *Grande sertão*, logo depois do combate entre Hermógenes e Diadorim, com a morte trágica deste último, Riobaldo renuncia à liderança dos jagunços e parte para voltar às Veredas Mortas, o lugar onde teria feito o seu pacto diabólico. No caminho, para na Fazenda Barbaranha e reencontra-se com o dono do lugar, seo Ornelas. Roncari não hesita em identificar as referências: “Barbaranha” é uma homenagem a Oswaldo Aranha, ex-

ministro das Relações Exteriores durante o Estado Novo e ministro da Fazenda no governo democrático de Getúlio, que, por sua vez, surge no dono da fazenda onde se hospeda Riobaldo através da recorrência sonora ao seu sobrenome do meio — *Dornelles*.<sup>42</sup>

O jogo de nomes e de linguagem é a maneira labiríntica que Guimarães Rosa encontrou para não limitar sua obra a uma mera referência histórica. Essas personagens históricas estão ali porque o que ele deseja, como escritor que cria o seu crepúsculo dos deuses, é que a História seja transformada em mito. Contudo, isso guarda um perigo monstruoso para a sensibilidade do leitor brasileiro: trata-se da *estetização da política* como forma de embelezar o poder e não perceber que a ânsia de querer ser o “comandante final”, o “chefe de tudo e de todos” — como foi o caso de Riobaldo — faz parte da mesma fantasia de encontrar o eldorado, de querer transformar a identidade nacional de um país numa utopia que deve ser constantemente reinventada, em especial usando os artifícios da linguagem literária.

Quando chega à Fazenda Barbaranha, Riobaldo é recepcionado por seo Ornelas como se fosse o responsável por ter acabado com os judas do sertão e por ter restabelecido a ordem natural das coisas que existia antes com o governo paralelo de Joca Ramiro. O fazendeiro é uma espécie de padrinho da verdadeira integração pessoal e nacional que seria a vitória de Riobaldo sobre a violência demoníaca de Hermógenes e Ricardão — mesmo que isto implique certa tristeza, já que essa mesma vitória também lhe recorda a morte de Diadorim. É nesta aparente cordialidade entre os dois homens — em que um chama o outro de “o senhor, meu chefe” o tempo todo — que Guimarães Rosa também mostra que o Brasil teria encontrado um caminho para escapar do labirinto do sertão.<sup>43</sup>

De acordo com o escritor que também era diplomata, o Brasil só poderia encontrar a sua completude se conseguisse superar a tensão de opostos que

existia em sua história política e espiritual. Esta “filosofia da História” fica mais evidente ainda se lermos com atenção o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967, proferido três dias antes de sua morte, homenageando o seu antecessor e, por coincidência, também seu chefe no Itamaraty, João Neves da Fontoura:

João Neves, a gente encontrava-o amofinado, perrengue, pessimista, e já se sabe: embaraçava-o a apatia dos entreatos pacíficos, atolava-se na tranquilidade. Ele não via o sol nos belos brejos, horizontais. Depois, a gente voltava, e eis ora o homem sem achaquilhos e o acessório, são, alegre esportivamente, suas forças todas enfeixadas. Pois então, é que de novo em patriótica briga — era o realizar-se e renitir — o entrevero! Disso deixa conhecimento: “a poesia da peleja”, “o sabor agradável dos embates”. Define-se? “Por uma longa experiência, estou convencido de que a consciência do perigo e a certeza de vencê-lo influem uma grande paz nos espíritos atribulados.” Daí mais sua filosofia, ou, melhor, *Weltanschauung*, resoluta cosmovisão, que era já a de Jó, de Uz. Diz: “Toda segurança é aparente, todo bem-estar terrivelmente interino.” “A escolha e a luta são nossas inseparáveis companheiras”. Portanto; “andava sempre, como se diz, com sete sentidos”. “A vida é uma perpétua emboscada.” Só que com ainda escorpiônica sensatez, mas nada de supérfluas cautelas; e humano não é sinônimo de paradoxal? Refrega durante e em avante, sim, desembuçado respeito pelo contendor. Nem o estúrdio potencial de ódio do Escorpião podia com sua não menos inata magnanimidade.

Então — e ele e Vargas? E ante Aranha? A dúvida pertine e o ponto pertence, cortando aqui desconversa, porquanto dentre bando e numeroso escol — os brasileiros grandes do Rio Grande —plano

adiante inscritos na mesma moldura: tríade que em conjunto giro insólito a História nos trouxe. Impende a pergunta. Resposta, Deus sabe, só sou contador. Vínhamos, por exemplo, de visitar Oswaldo Aranha — feérico de talento, brilho, genialidade, uai, e daquele total conseguido esculpir-se em ser — Neves pauteou: “Você estava extasiado, empolgado...” Mas vi e já advertira em que não menos cedia ele à cordial fascinação. — “Sagarana (sic sempre), cuida disto para o João...” — telefonava-me Aranha alguma vez. Prezavam-se e queriam-se, alta, gauchamente; a despeito de quaisquer despiques, queixas, rixas, unia-os a verdade da amizade. Getúlio Vargas, muito falávamos a seu respeito, compondo uma nossa tese de controvérsia. Meu interesse, sincero, pela imensa e imedida individualidade de Vargas, motivava-se também no querer achar, em sã hipótese, se era por dom congênito, ou de maneira adquirida mediante estudo e adestramento, que ele praticava o wu wei — “não interferência”, a norma da fecundação e repassado não esforço de intuição — passivo agente a servir-se das excessivas forças em torno e delas recebendo tudo pois “por acréscimo”. — “Enigma nenhum, apenas um fatalista de sorte...” — encurtava João Neves, experimentando fácil dissuadir-me. Mas, apto ele mesmo ao mistério, sensível às cósmicas correntes, à *anima mundi* antiga, teria de hesitar, de vez em quase, também a memória cobradora beliscando-o. — “De fato, o Getúlio dá estranhezas, nunca ofegou ou tiritou, nem se lastimava de frio ou calor, que nós outros todos padecíamos, nada parecia mortificá-lo...” — concedia-me, assim, pequenas observações. Logo, porém, sacudia-se daquilo. Fazia pouco de minha admiração-e-simpatia por Vargas, sem com ela se agastar. Diferença fundamental de temperamentos em contraste — o ousado opugnador sem coleios e o elaborador expectante do



contempo — de incerto modo inconciliava-os: por um lado insofrido espenejar-se contra visco, de outra banda quieto apartar-se de picadas. Voltas e contravoltas de longo acontecer, as vãs vicissitudes, fizeram o resto. Ou injunções de foro íntimo, públicas concepções diversas. Aproximações, afastamentos, reaproximações, como termos periódicos, patenteiam nada de outro que uma forma do “*kaempfende Liebe*”, de afeto combatente. Demais, não se pisaram nem cuspiram nos ponchos, haveriam de entender-se, dia ou dia, em fim; já não pelo hábito caroável e em tradição cavalheiresca, mas por vinculação predeterminada e obedecida, acima de dessemelhanças ou revergências no obscuro e ambíguo das causas transitórias. Lembremo-nos sempre do que ainda não houve. Retirou-lhes a tragédia a extensão dessa substância amorfa e escolhedora — o tempo.<sup>44</sup>

Neste texto escrito em uma linguagem empolada, digno de um Zé Bebelo, Neves da Fontoura é apresentado como o mais discreto do triunvirato gaúcho que ocupara durante 24 anos a União federal; ele tinha sido Ministro das Relações Exteriores tanto no governo do general Dutra como no segundo governo de Getúlio Vargas, além de ter sido um dos principais articuladores da Revolução de 1930. Por algum motivo desconhecido, o mineiro Guimarães Rosa, talvez por ser de Cordisburgo e sentir a mesma cordialidade desses políticos em relação ao Brasil, deixou-se enfeitiçar pelo fascínio que o poder emanava dessas personalidades. Isso o tornou cego para as dissimulações que, por exemplo, Vargas — conhecido por todos como um sujeito capaz de “tirar as meias sem descalçar os sapatos” — promovia contra os seus próprios companheiros de gabinete (como o próprio Neves, algo sugerido no desprezo deste pelo presidente — e que o

fez, em 1932, ser seu opositor na mesma Revolução Constitucionalista na qual Rosa lutou como médico do exército mineiro).<sup>45</sup>

Ainda assim, o que faz o criador de Riobaldo Tatarana? Começa a criar um “mundo alternativo” onde Vargas seria o “líder” que articularia a unidade destes opostos representados por João Neves de Fontoura e Oswaldo Aranha; dissimula esse comportamento de falsidade, enobrecendo-o à custa de uma prática mística de “não interferência” (o tal *wu wei* que faz a alegria dos aficionados da “unidade transcendente das religiões”) e mascara a todo custo aquilo por que um escritor opta quando depara com a possibilidade de permanecer no *status quo*: o de ser cooptado pelo poder oficial, sempre justificado pela busca de mil e um eldorados, literários ou políticos.

Luiz Roncari argumenta que as aparições de Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas no final de *Grande sertão: veredas* mostram que seu autor queria exibir uma oposição entre “os devaneios do passado” e “as promessas do futuro”, entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno.<sup>46</sup> Muito pelo contrário: na realidade simbólica do livro que, como bem sabia Rosa, está muito além das intenções pessoais do escritor, essas duas figuras históricas são complementares e partem do mesmo princípio — a *mentalidade utópica* que contamina a sensibilidade nacional e que corrompe qualquer possibilidade de aceitar a realidade tal como ela é. E quando esta se apresenta como inevitável — e não há outra maneira de encará-la senão como o labirinto que mantém o Minotauro em seu centro — a única solução que se apresenta é nada mais nada menos que o pacto demoníaco, idealizado aqui como o remédio para curar finalmente “o mundo à revelia”.

## **A inocência à revelia**

O *braço direito* é também ambientado neste “mundo à revelia”, mas o seu fim de uma era se apresenta como o derradeiro término que, nos outros livros de Otto Lara Resende, era contaminado pela presença ativa do Mal do qual não temos escapatória. Vejamos, por exemplo, as famosas crianças de *Boca do inferno*: todas estão em cada um dos sete contos enfeixados por uma unidade temática — resultado de um conselho dado a Otto por Mário de Andrade, quando ainda era o mestre dos “quatro cavaleiros” —, os opostos do *puer aeternius* que o Modernismo tanto defendia como mote artístico. Não havia mais chance de acreditar na “criança interior” de cada um simplesmente porque o que Otto intuía é que, no Brasil (e no mundo), a inocência, se alguma vez existiu, não tinha mais esperança de florescer, fosse numa cidade profunda entre as montanhas de Minas Gerais, fosse na exuberante paisagem do Rio de Janeiro onde o jornalista tentava ganhar o seu pão.

Existem dois contos que provam esse desencanto. O primeiro deles é o pouco estudado “O segredo”. Sílvia, uma menina que vive com a mãe abandonada pelo pai e com a avó rancorosa, é uma vítima constante de homens que tentam ou querem abusar sexualmente dela. Ela parece ser uma presa fácil; o narrador a descreve como uma moça na flor da idade, entre a puberdade adolescente e uma sexualidade precoce, com os botões da blusa prestes a estourar devido ao tamanho do busto. Ao mesmo tempo, a cada tentativa predatória, quer manter o que resta da sua pureza — e contar o que aconteceu à sua mãe, mesmo sabendo intuitivamente que esta não a escutará. E de fato é isso o que ocorre. Quando um primo da mãe, Artur, a agarra enquanto as outras duas mulheres estão fora de casa, a decisão de mantê-lo na residência é tomada em função do fato de que ele as ajuda com a pensão do lar. O Mal não só age na intenção cruel dos membros do sexo masculino, mas também na omissão das mulheres que têm outros interesses.

Intimidada por não ter apoio de mais ninguém, a pequena Sílvia é realmente abusada por um sujeito que encontra na rua e que alegava ser amigo do pai. É a única pessoa a quem consegue apelar, enquanto ocorre o ato hediondo, é o fantasma do desaparecido, que ninguém sabe onde está. O final do conto mostra Sílvia ocultando o que aconteceu à mãe e rasgando uma carta que seria endereçada ao “querido papai” — e que será logo destruída porque a menina percebe que não tem outra solução senão guardar aquele terrível segredo por toda a vida.<sup>47</sup>

O estilo de Otto Lara Resende é implacável e límpido ao descrever essa situação digna de filme de terror — e que se mantém atual nos nossos dias, independentemente do momento histórico. Suas frases são curtas, afiadas; a facilidade de se aproximar e de recuar dos pensamentos de Sílvia, conforme a intensidade dramática da cena, fazendo justamente o que o título do conto diz — preservando o seu segredo, mas também revelando-o ao leitor com extrema candura —, mostra que ele sabe que esta criança tornou-se uma adulta muito antes do tempo normal. Como a menina vai sobreviver sem a inocência que queria guardar em seu íntimo? Talvez este seja o verdadeiro segredo — o que ela perdeu, e não aquele que guardou porque o mundo dos adultos não quis entender o seu sofrimento.

O segundo conto que mostra essa frieza analítica é o famoso “O porão” — tão famoso que o próprio Otto Lara faria questão de retornar a ele, em uma referência cifrada no meio de *O braço direito*. Este é o relato desapaixonado de como Floriano leva o seu amigo Rudá a conhecer o lugar onde guardava os seus segredos — um porão abaixo do chão estreito da sua casa e onde, entre outros passatempos, matava gatos com porretes e outras torturas bem-sucedidas, um método que muito provavelmente homenageia o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis. A atmosfera de perversão sexual se repete porque Floriano faz questão de se aproximar de modo

indevido de Rudá, dois anos mais jovem e ingênuo o suficiente para não perceber que ele jamais deveria estar naquele lugar. Mas isso não é nada perto do que acontecerá: Floriano subitamente resolve tirar uma pequena faca do seu bolso e mata Rudá, esfaqueando-o várias vezes, além de deixar o corpo apodrecendo no porão. Ao sair de lá, a sua mãe o chama para o café da tarde e pergunta-lhe sobre o amigo. “Rudá não está comigo, não”, responde o pequeno assassino. E realmente não estava mais como talvez nunca estivesse: o colega, para ele, era igual aos gatos que matava sem misericórdia no seu recanto secreto.<sup>48</sup>

A citação a “O porão” no meio da confissão literária de Laurindo Flores, o inspetor de órfãos, ocorre tanto na primeira como na segunda versão de *O braço direito*. Esta ocorrência mostra que, na mente artística de Otto, é muito provável que ele via essas histórias que aparentemente não tinham qualquer conexão como parte de um mundo todo seu — um mundo que, conforme existia na sua criação, também era o espelho de outro mundo que anunciava o seu fim. Isso fica evidente quando reparamos que a cidade onde se passa a segunda versão do romance possui um nome — Lagedo —, também o mesmo lugar onde vivem os personagens de outro escrito de Otto, igualmente trabalhado à exaustão nos mesmos trinta anos em que reescreveu *O braço direito* — a novela *A testemunha silenciosa*.<sup>49</sup>

Conhecida anteriormente como “O carneirinho azul”, uma das narrativas do livro *O retrato na gaveta*, publicado um ano antes de *O braço*, *A testemunha* é o indício maior de que talvez o desespero de Otto a escrever sem parar se deva ao fato de que o que queria mesmo era sedimentar a criação de um mundo ficcional que, de uma forma ou de outra, fosse também o microcosmo da história interior do Brasil. A tópica dramática é a mesma de *Boca do inferno* — o ponto de vista de uma criança que, pouco a pouco, percebe a desagregação de sua família. Novamente, entramos no

território da perda da inocência — e não é por acaso que o nome desta cidade, agora localizada no topo de uma montanha, segundo as indicações de Laurindo Flores, seja uma referência sonora aos “lajedos” que protegem os túmulos dos mortos que agora governam os vivos. Não é apenas o fim de uma era ou o fim de um mundo — agora estamos testemunhando um mundo que é o próprio fim.

*A testemunha silenciosa* acrescenta um detalhe que antes não havia em *Boca do inferno* — e que depois será sutilmente ampliado em *O braço direito*: a conexão direta do problema do Mal com a confusão política do país. A justaposição se dá de maneira irônica logo na primeira cena: o narrador, o pequeno João de Sacramento Neto, é repreendido por sua professora, D. Zélia, porque preferiu desenhar em vez de prestar atenção na aula — mas a punição é suspensa pelas notícias alarmantes a respeito da Revolução de 1930. A família Sacramento se vê deposta do seu lugar de prestígio porque defendia a oligarquia de Washington Luís — e, com problemas econômicos, é obrigada a vender a chácara que representava o pouco que restava da sua importância no mundo social de Lagedo. O pai de João fica abalado com a mudança de poder e perde a farmácia que era o único meio nobre de sustento da família; a mãe, Sá Carmela, é uma espécie de Capitu que pode ser uma adúltera ou uma santa, já que ajuda no parto das crianças da cidade; o avô a xinga a cada chance que tem, talvez porque seja um velho que se importe com a moralidade do lugar, talvez porque tenha outros interesses em relação à mulher de seu filho.

Enquanto isso, Juquinha (como o garoto é chamado) descobre que o mundo onde vivia nunca foi o que parecia ser; era, na verdade, um lugar onde a única coisa que a Revolução de 1930 fez foi explicitar a máquina de interesses e de poder que ali existia — e girá-la ao revés para que as forças que antes mantinham uma suposta ordem agora administrassem a

desordem completa. O único sujeito que o ajuda a perceber que há coisas mais importantes que estão em jogo é o agregado de sua casa, chamado sugestivamente de Sanico do Segredinho, um mulato que anda manco porque, segundo ele, “brigou com um anjo que me deixou assim” — uma referência explícita ao famoso episódio bíblico de Jacó no Gênesis. É Sanico que fala que, se Juquinha tiver um bom comportamento, lhe dará “um carneirinho azul”, o animal que, de certa forma, o ajudará a manter o pouco de inocência que ainda resta enquanto a sua família se desestrutura. Obviamente, o tal do carneirinho não existe — mas, ao mesmo tempo, o menino sabe que não é uma ilusão e que isso pode ser conquistado se perceber que o carneirinho é uma espécie de segredo que ninguém deve descobrir.

Como estamos em uma história de Otto Lara Resende, é natural pensar que nada disso acontecerá — e que, de alguma forma, a tragédia imposta pela presença do Mal será o ponto final de qualquer questão maior a ser discutida. E, de fato, depois que ocorre uma reviravolta com o avô e a mãe de Juquinha, a família Sacramento se autodestrói: o pai enlouquece de vez, a irmã mais velha se torna uma rameira pública — e Juquinha decide abandonar Lagedo para não perder o pouco de sanidade mental. Contudo, há um detalhe que não podemos deixar passar despercebido; a percepção aguda de que o pequeno Juquinha vive no fim de uma era, num “mundo à revelia”, o faz descobrir uma liberdade que antes jamais supunha existir — a liberdade de que, mesmo que o “carneirinho azul” não existisse, sem este seu segredo jamais teria forças para escapar de Lagedo.

Esta reviravolta típica de um escritor que percebe que, na sua literatura, o mais importante é manter a *liberdade interior* a qualquer custo, como base de uma *imaginação moral* que trará a verdadeira “unidade nacional”, eleva a obra de Otto Lara Resende a outra categoria de qualidade e de intensidade

artísticas. O próprio Juquinha faz isso ao repetir uma frase que Otto escreveu a Fernando Sabino — a descoberta de que “vida é segredo”. Mas o que ela guarda? E o que guarda ajuda-nos a encarar os golpes da vida ou apenas a nos perturbar para perdermos o pouco de inocência que mantemos?

Talvez a resposta para isso tudo esteja em um trecho de *A testemunha silenciosa* no qual Otto Lara faz uma homenagem a Guimarães Rosa. Juquinha conta que, enquanto acontecia a Revolução de 1930 na sua cidade, se encontrava com um garoto mais velho chamado Edu — e que, como o Floriano de “O porão”, insistia em brincar de forma proibida, talvez com insinuações homoeróticas. Um dia, os dois estão preparando armadilhas para matar alguns ratos que infestavam as casas da população e percebem que um vento começa “a soprar sobre nossas cabeças”. Um burro surge e parece que está fugindo de um “redemoinho que levantou uma espiral inquieta de poeira”. Edu se insinua para Juquinha — e este apenas afirma, de maneira críptica, que “eu não sabia que o Diabo se aninha no miolo do redemoinho”.<sup>50</sup>

A frase desta citação é o epigrama localizado logo abaixo do título *Grande sertão: veredas* quando lemos o seu frontispício — como se fosse o aviso para um sujeito que atravessaria o adro de uma catedral, como bem lembrou Francis Utéza em *JGR: metafísica do Grande sertão*: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”.<sup>51</sup> Esta será uma sentença a ser repetida como um refrão obsessivo no transcorrer do livro — e a homenagem de Otto não se deve a mero beletismo literário, mas à percepção de que ela simbolizava uma situação constante de qualquer lugar — seja Lagedo, seja o sertão — que viva numa desordem interior que se reflete na desordem política. Juquinha é a testemunha silenciosa de um mundo que sempre continuará à revelia porque será a vítima favorita da traição constante dos Hermógenes e



de seus judas. E, nesse ponto, o próprio Otto Lara Resende cumpre também essa função — a de testemunhar em segredo, nos trinta anos em que reescreveu paralelamente a novela do “carneirinho azul” e o drama espiritual de Laurindo Flores, outra revolução que, como a de 1930, abalou o Brasil de uma vez por todas e desagregou não só uma única família, mas todas as famílias — o golpe militar de 1964.

## O grande palácio

O que Otto Lara Resende percebeu intuitivamente a respeito de *Grande sertão: veredas* — e talvez por isso tenha feito a citação explícita em sua pequena novela que trata, antes de tudo, de uma vida que preservou sua liberdade interior em contido segredo — é que o romance de Guimarães Rosa é uma *obra visionária*. Isso parecerá uma blasfêmia para muitos — especialmente para os acadêmicos que mal conseguem ver qualquer coisa a dois palmos dos seus narizes. Contudo, se você chegou até aqui, deve ter percebido que se trata de um livro, no mínimo, inspirado.

Segundo o crítico literário Wilson Knight, em *The wheel of fire*, uma visão que se apresenta como obra de arte é um todo simbólico que não pode ser interpretado apenas por meio de suas partes. Cada detalhe, mesmo que pareça insignificante, mesmo que pareça fora do propósito de uma “harmonia artística”, tem uma relevância intrínseca porque, tal como um sonho, ele dirá alguma coisa que só será compreendida após muito tempo. A visão, como escreveu C.G. Jung, “rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo um vislumbre das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou”.<sup>52</sup>

Em outras palavras: falamos daquele momento em que o escritor, imerso no mundo difuso do espírito, tem a consciência submersa no confronto entre ações que o levam para cima ou para baixo. É nesta situação que ele pode captar o que realmente acontece com a natureza do mundo e do próprio ser humano — ocorrências que não se limitam ao mero curso da História, mas à existência metafísica, na qual Deus quer nos mostrar, de alguma forma, que a salvação é possível.

Esta descida aos infernos é retratada por Otto Lara Resende cada vez que mostra suas crianças em lugares subterrâneos, como o porão onde Floriano mata Rudá, ou a própria “boca do inferno” onde o “filho do padre” do conto-título se refugia logo após ter eliminado o homem que o criou. Por sua vez, Guimarães Rosa vai além: faz um livro inteiro a respeito do pacto demoníaco e, ousadia das ousadias, demonstra que esse fato é a raiz da alma brasileira.

Riobaldo quer convencer-nos de que tem um profundo temor por Deus, mas não hesita em saber como será o Diabo quando o encontrar para o combate. Ao contrário de outras versões da lenda do Doutor Fausto, em sua maioria sujeitos que querem fazer o trato porque desejam algo mais (conhecimento, poder, dinheiro, luxúria, perfeição artística), o protagonista de Rosa quer encontrar-se com o Tinhoso a qualquer custo porque, para ele, este é o único meio de adquirir a coragem de que tanto carece em sua vida.

Ao mesmo tempo, ele lida com isso como se seguisse o famoso aforismo de Thomas More: “O Diabo não tolera ser motivo de chacota.” Pois é o que faz Riobaldo no momento em que decide encontrar com o Cão em uma encruzilhada no meio de um riacho — conhecido também como Veredas Mortas — para ver se o bicho é um “nonada”. É um dos momentos mais terríveis da literatura brasileira, uma cena insólita que mistura o gótico do pacto fáustico com a descrição plástica de uma natureza que, na sua

essência, reflete as vontades do Criador — e de um Criador que dá o livre-arbítrio ao homem para que faça o que quiser, inclusive flertar com o mal. É aqui que Riobaldo experimenta ao máximo o pesadelo do paradoxo de que antes só Euclides da Cunha, Lima Barreto e alguns poemas de Mário de Andrade tinham dado amostras nas nossas letras — com a diferença de que, agora, ele não se vê jogado em uma “ontologia do abandono” (como ocorria em Machado de Assis), mas sim com a sensação inexprimível de que o encontro com o sobrenatural foi também o ponto de contato entre “Deus e o demo” correspondente à “aguda consciência de si”, nas palavras de Heloísa Vilhena de Araújo. A opacidade do mundo e a iluminação de sua vida interior são percebidas ao mesmo tempo — e o que lhe sobra é a convicção de ter atravessado uma experiência fundamental que nenhuma palavra consegue apreender.<sup>53</sup>

Muitos estudiosos veem o Mal como algo oposto ao Bem, como o seu contrário, o Nada negando o Todo. A tradicional visão católica, amparada por Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, afirma que o Mal é mera privação da essência. No entanto, em *Grande sertão: veredas*, o Mal não é um caminho de oposição, mas uma alternativa. Seu fascínio é crescente, sua sedução é ampla e seu fim é rápido: é por isso que o homem se atíça tanto ao lidar com o Demônio — ele é um negociador honesto, mas sua honestidade custa o que temos de mais sagrado: a alma.

Dessa forma, entendemos como o pesadelo do paradoxo se espalhou no Brasil e no mundo em paixões políticas como o comunismo e o nazismo (do qual, aliás, Guimarães Rosa foi testemunha enquanto trabalhava na embaixada de Hamburgo, na Alemanha, entre 1938 e 1941, ajudando inclusive na fuga de judeus, com a colaboração de sua futura segunda esposa, Aracy, para quem *Grande sertão* é dedicado). Ambos são irmãos gêmeos nos quais a abstração do ser humano é a origem comum — e o que

Rosa queria mostrar com a saga de Riobaldo era a possibilidade de uma reviravolta em que essa situação tivesse uma direção, um sentido e um propósito que, por incrível que pareça, permitiam a vitória dos justos e a soberania do Bem. Sua crença era que todos têm direito à segunda chance, todos podem ressuscitar suas vidas, mesmo que essa mudança radical implicasse morte, e para enfrentá-la teríamos de descobrir dentro de nós a vereda do mal, da perdição — enfim, o próprio Inferno.

Riobaldo Tatarana não é nenhum grande teólogo, mas ele cumpre todas estas metas de purificação. O percurso apresentado por Rosa tem sua simetria no Dante Alighieri de *A divina comédia*, exemplo supremo do modelo da imitação de Cristo na literatura. Se Dante divide de maneira ordenada o Inferno, o Purgatório e o Paraíso como degraus sucessivos na história da salvação, Guimarães Rosa, com seu gosto pela ambiguidade, embaralha todos os conceitos, sem, contudo, esquecer que o fim é repleto da melancolia da justiça.

Os momentos seguintes em *Grande sertão* mostram o que acontece com o jagunço-herói ao descobrir que tinha o “brinquedo do mundo” em suas mãos — e como o pesadelo do paradoxo se insinua em nossas intenções mais nobres. Depois do seu encontro com o Demo — em que *nada* absolutamente acontece —, Riobaldo tem a sua primeira surpresa: é escolhido para ser o chefe do bando até a batalha com Hermógenes e os judas. A tentação do poder o atinge em cheio, e ele aparenta tornar-se outro homem, firme em seus propósitos, mais corajoso, agora com outro nome, o Urutu-Branco, o nome de uma cobra de bote certo e que — detalhe dos detalhes — tem uma cruz vermelha marcada na testa. Logo em seguida, vem a tentação de decidir sobre a vida e a morte de um velhinho chamado Nhô Constâncio Alves, que detinha uma pequena quantia de dinheiro. Ele se encaixa perfeitamente no desejo do sussurro demoníaco que o influencia em

uma decisão disparatada: Riobaldo deve matar o primeiro que aparecer à sua frente para confirmar a liderança perante os outros integrantes do grupo. Temos então uma série de situações em que se safa com extraordinária astúcia deste estranho comando e não sabe se deve maltratar — mais um detalhe relevante — uma égua ou uma cachorrinha, sem antes fazer uma nova descoberta sobre os paradoxos que o transformavam em um “homem dos avessos”:

Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos. [...] A porque, sem prazo, se esquentou em mim o doido afã de matar aquele homem, tresmatado. O desejo em si, que nem era por conta do tal dinheiro: que bastava eu exigir e ele civilmente me entregava. Mas matar, matar assassinado, por má lei. Pois não era? Aí, esfreguei bem minhas mãos, ia apalpar as armas. Aí tive um pronto de rir: nhô Constâncio Alves não sabia que a vida era do tamanhinho só menos que um minuto...

Ah, mas, então, do sobredentro de minhas ideias — do que nem certo sei se seja meu — uma minha-voz, vizinha forte demais, de tão fraca, suminstrou um cochicho. Foi. Em tão curta ocasião que teve, essa vizinha me deu aviso. *Ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então, em meus grandes palácios. No coração da gente, é o que estou figurando.* Meu sertão, meu regozijo! Que isto era o que a vizinha dizia: — “Tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou de pé de governar tua decisão!...” A anteguarda que ouvi, e ouvi seteado; e estribei minhas forças energias. Que como? Tem então freio possível? Teve, que teve. Aí resisti o primeiramente. Só orçava. O instante que é, é — o senhor nele se segure. Só eu sei.<sup>54</sup>

A revelação que Riobaldo faz na sua travessia é que, mesmo com o pesadelo do paradoxo atormentando suas ações e seus pensamentos, ainda há um espaço íntimo onde predomina a *liberdade interior* de decidir sobre a verdadeira liderança que governa as suas paixões. Neste território, o Diabo quer entrar a qualquer custo — mas não consegue simplesmente porque é neste segredo que se encontra o lugar mais sagrado do homem. É por essa razão que não podemos reduzir a definição de “diabo” como se fosse algo puramente maligno no transcorrer de *Grande sertão*. O que este termo significa na concepção de Rosa, dentro do mito que elabora, é muito mais que a mediação do Mal em si — é também o *daimon* socrático, a “potencialidade desconhecida do indivíduo” e que se manifesta “como potência estranha, exterior, perturbadora e incontrolável”, uma força que, conforme diz o termo grego *diá-bolos*, sempre trará a desunião, o embaralhamento, a desagregação causadoras da calúnia mútua entre os membros de uma mesma comunidade, seja um grupo de jagunços, uma cidade nas montanhas de Minas Gerais ou um país inteiro.<sup>55</sup>

A decisão íntima de querer se preservar do conselho diabólico é o último reduto que Riobaldo encontra em si mesmo para não se deixar contaminar pelo pesadelo do paradoxo — caso contrário terá que se render à “ontologia do abandono”. O poder o tenta, sem dúvida, mas o que ele pode fazer se o mundo exterior também não alivia com os redemoinhos surgidos do nada? O choque de forças que marcava o vácuo institucional do ocaso do Império de D. Pedro II e a confusão política da República Velha — e que teria o seu ápice com a Revolução de 1930 — é transformado em uma imagem poderosa que nos remete a um mundo mais arcaico ainda — o redemoinho que invade não só o sertão, mas sobretudo as ruas das cidades, onde as ordens são feitas e cumpridas, e lá no seu ninho mora justamente a discórdia que coloca tudo a perder.

Neste núcleo do dilaceramento de um homem que também simboliza a discórdia de uma nação vivem os dois demônios que comandam suas paixões — Diadorim, o *daimon* do amor erótico, mas proibido, e Hermógenes, o *daimon* da violência. Não há muita diferença entre eles — ambos fazem parte do pesadelo do paradoxo que infecta a sensibilidade moral de Riobaldo e, por isso, não têm outra forma de serem exorcizados senão pelo mesmo ato violento que os funda — isto é, a morte destruidora. Assim, repetir constantemente a existência do “diabo na rua, no meio do redemoinho”, não é um misticismo tolo de um “povo prascóvio”, como podem pensar alguns progressistas. O que Guimarães Rosa transpõe para os seus contemporâneos e para os escritores do nosso tempo é o fato inevitável de que estamos todos imersos em um rodopio incessante e que sairemos dele apenas se aceitarmos, sem hesitação, que somos seres demoníacos.

## **As miudezas da liberdade**

Quando ainda morava em Belo Horizonte, antes de se mudar para o Rio de Janeiro, o jovem Otto Lara Resende contou a Fernando Sabino de uma viagem de trem em que quase perdeu a vida e na qual experimentou, em toda a sua intensidade, o pesadelo do paradoxo:

Até agora não tive consciência exata do que se passou. Um trem é uma coisa que anda sobre os trilhos, sei que é, e não consigo então revolucionar esse conceito para compreender o que se deu: um barulhão dos diabos, tudo quebrado, a locomotiva e três carros tombados, engavetados, estrambelhados. Acho que foi filme de faroeste, sobretudo sabendo que estou vivo, sem um arranhão. Eram

quase nove horas da manhã. Eu cochilava, pensando em coisas. Pouco antes, quase saí para ir ao lavatório, pois me chamaram para o café. Talvez eu já não pudesse estar escrevendo esta carta. De repente, não mais que de repente, o ruído, eu atirado em cima de uma mala, gritos, vidros quebrando, a madeira em estalidos. Tivesse a exata noção de que ia morrer, uma ideia súbita, de não existir no tempo. Calculei que nos precipitávamos sobre o rio, que corria logo à frente da curva. Mas o carro parou, tombado. Me levantei estupidificado, depois de gritar seguidamente Nossa Senhora, Mãe de Deus, Santíssima Virgem (como sou católico!), vi o Hélio [Pellegrino], que dormia pouco antes, de pé entre vidros e logo tive ideia de correr, de pular, de não sei mais o quê. “Hélio, você se machucou?” Ele só dizia, como quem acorda no susto = oi, oi, oi, indefinidamente. Espiei pela janela. Saltei pela janela, atravessei por debaixo de um vagão. Dois operários estavam espatifados de encontro ao barranco. As vísceras espirraram como baratas. A um meio metro do corpo de um, um coração inteiro, convulsionado. O sexo arrancado, extirpado, o fígado de um misturado às tripas. Estive olhando algum tempo, cinco minutos antes estavam vivos. Agora, era aquela pasta de morte. Me apalpei, percebi que eu também posso ser esmagado e tenho um coração que espirra para fora. Senti uma euforia estúpida de estar vivo, fiquei burro e coisa, insensível. A mulher de um dos que morreram apareceu, com duas crianças, uma levava marmita de almoço para o pai. A coitada ficou sem lágrimas, reconheceu o marido pelas pernas, só o que restava de íntegro, ficou feito louca, gritando que o marido tinha morrido sem almoçar... Houve vários feridos, uma mulher atrás de mim foi atingida pelo ferro da poltrona, que penetrou numa perna, varou-a e entrou na outra, deixando-a umas duas horas imobilizada,



perdendo sangue. Dois passageiros também do meu vagão ficaram presos entre os destroços, imprensados, e tiveram as pernas quebradas. Quase todos nos carros se feriram pouco, nas pernas, na cabeça. Um ficou ridiculamente preso sob uma enorme mala.<sup>56</sup>

Reproduzimos quase na íntegra o trecho da carta acima porque demonstra como Otto Lara vivenciou os extremos de uma situação extremamente frágil — e da qual percebeu que escapou por um triz. É o mergulho no real em seu momento mais implacável — em que as tensões explodem no sangue e nas vísceras das pessoas que morrem à sua frente. Não há qualquer abstração intelectual ou literária no relato. As palavras ali registram o que a memória vivenciou e o que temos diante dos olhos, graças à habilidade expressiva do escritor, é nada mais nada menos que o próprio acidente de trem, as pessoas que agonizam, a consciência atormentada que não tem outra coisa a fazer exceto agradecer por continuar vivo.

Não se sabe se este evento marcou as retinas tão fatigadas de Otto Lara Resende, mas é de supor que, depois de ter se confessado dessa forma a Sabino (a quem não poupava segredos), aquilo permaneceu em seu íntimo por anos e anos — e lentamente foi transformado na intensidade obsessiva de *O braço direito*, em que o cerco existencial sofrido por Laurindo Flores em todo o romance parece ter tido sua origem naquele desastre.

A primeira evidência disso está no final da primeira versão do livro, quando, logo depois que aconteceu a tragédia no orfanato, o inspetor é investigado pela polícia local e julgado pelos outros habitantes como se fosse o único responsável pelo ocorrido. Sabemos que não foi assim que sucedeu — pelo menos, na versão narrada por Flores —, mas o detalhe que nos faz acreditar que não se trata de um relato dissimulado é que o próprio inspetor compra esse lado da história e assume a culpa por sua “via-crúcis”:

Tudo que eu cria estar oculto nas trevas, ou pelo menos limitado à penumbra do Asilo da Misericórdia, veio à luz para me acusar. A surra que apliquei a Boi Manso, quando Orestes avançou contra ele de garfo na mão. A minha retirada, mais cedo, com os órfãos, na noite do desagravo a Padre Bernardino. A pneumonia de Quincas Nogueira, apanhada na friagem da noite, por serem os meninos obrigados a se servirem da privada lá de fora, enquanto eu reservava só para mim, fechado sob chave, o sanitário dentro de casa. O meu medo de ser despedido do Asilo da Misericórdia, manifestado a Irmã Madalena, a Dona Matilde. O horror à ideia de que a nossa Casa passasse a uma congregação religiosa, o que me levou a calar todas as irregularidades que vinham sendo cometidas. A displicência com que abandonei as aulas da Caligrafia, relegando os meninos à ociosidade. As assombrações com que sempre me assustei, nivelando-me às crendices da Rosa e da Idalina. A violência com que agredi os órfãos, quando interromperam o terço, rezado no refeitório, com um frouxo de riso. O pontapé em José Alfredo. As sovas com que não poupei um retardado como Tição. O interesse pelos mexericos, revelados em conversas sucessivas com Marieta do Riachinho e Artur, o caixeiro da Papelaria da Santíssima Trindade. Minha surda hostilidade ao Provedor, a que por várias vezes desobedeci. Minha insônia contumaz. As várias cenas de violência com os órfãos. O caso da porca. O desprezo pelos horários e pelas práticas piedosas, como a oração em comum. O desinteresse pela saúde dos asilados e a indiferença diante da péssima alimentação que lhes era servida, sob protesto (inútil) dos pobres meninos. A inconstância dos meus trabalhos, começados e logo abandonados, como no caso do telefone, do galinheiro, etc. A ingratidão que manifestei sempre ao Coronel

Antonio Pio, mesmo quando sua generosidade se exercia pessoalmente comigo. O sadismo com que persigo ratos e outros bichos. A mania dos chás e mesinhas caseiras. A obsessão com que vejo o Demônio por toda parte e com a qual pretendo tudo explicar. A minha ausência dos sacramentos. O desinteresse pela Confraria de Santo Antônio, cuja última ata nem cheguei a redigir. A grosseria antipática com que trato as pessoas gradas. A mórbida estupidez com que interpelei os órfãos, no episódio das obscenidades nas latrinas, seguida do silêncio que deixei cair sobre fato disciplinar tão grave. O permanente insucesso de minhas relações com todos os meninos, sem exceção, e o rancor que todos me votam. A presunçosa frieza com que ouvi as reclamações de Dona Lasinha Santiago, senhora respeitável e digna de toda a consideração. As saídas frequentes dos órfãos a perambular pela cidade, como menores abandonados e vadios. O estímulo à delação. A crueldade com que tratei Queimadinho, impossibilitando-lhe a sua adaptação ao Asilo, a fim de assim eliminá-lo para diminuir o meu trabalho. A tolerância para com atos de bruxaria. Meu orgulho, minha soberba, meu desprezo pelos humildes. A falta de apelo ao médico ou ao dentista, para socorrer os órfãos, em caso de necessidade. A suspeita de que eu fornecia informações aos maçons, tendo em vista que recebi amavelmente a visita de um agitador comunista. A maneira pertinaz por que fugi sempre da companhia de Padre Bernardino, deixando de lhe comunicar o que se passava entre os órfãos. Os sucessivos castigos físicos impostos sem nenhum critério de justiça e em relação com a gravidade das faltas.<sup>57</sup>

E a lista poderia se estender até o infinito. Contudo, se destacamos a importância deste longo parágrafo, é para que se perceba como o crescendo

das acusações tem seu paralelo no crescendo destruidor testemunhado pelo escritor naquele acidente de trem. É o mesmo pesadelo do paradoxo, desta vez interiorizado na acusação extrema da própria consciência de que não gostaria de que a luz perturbasse as suas trevas. A grande diferença é que Laurindo Flores, por mais que isto lhe seja amargo e prejudicial para a sua própria vida, aceita a fantasmagoria que criou para si próprio — e, sem saber, começa a se libertar do seu “deserto particular”.

Com o passar do tempo, Otto Lara Resende começou a perceber que a vida — e a trajetória histórica do Brasil — lhe ensinaria outra forma de lidar com esta conversão trágica ao real — e talvez tenha sido por esse motivo que reelaborou completamente *O braço direito* por trinta anos, incorporando-lhe não só a ampliação do seu horizonte de consciência, mas as suas angústias mais tardias conforme se aproximava da velhice. Por isso, não podemos falar em *edições* diferentes do mesmo romance — e sim de *versões* completamente distintas, reescritas de cabo a rabo, de ponta a ponta, sendo que a primeira é o registro de um sujeito de 40 anos que fazia parte da nata do círculo dos sábios brasileiro, e a segunda é o laborioso relato de um escritor que, após trinta anos de serviço na imprensa, era jogado para escanteio e se via como um desterrado em sua própria terra.

O biógrafo Benício Medeiros conta como Otto entrou em profunda depressão logo depois que foi demitido de seu cargo de diretor da TV Globo, por ninguém menos que o filho do “doutor Roberto”, Roberto Irineu. Nunca houve um motivo aparente — provavelmente o fato de que Otto era visto apenas como um “velho companheiro de profissão”, alguém que não servia mais para os novos rumos da emissora (apesar de ser o único que podia escrever a carta de demissão de Walter Clark, então diretor-geral de programação, e depois a resposta de Roberto Marinho a esta mesma carta).<sup>58</sup>

Isso o abalou e o deixou muito abatido, quase incapaz de lidar com “problemas reais, objetivos”, queixando-se da

dificuldade para manter, com seus proventos de procurador aposentado, aliás nada desprezíveis, o padrão de vida a que acostumara a família. Tristemente, se desfez de alguns quadros de que gostava, um Pancetti, um Di Cavalcanti, para seguir vivendo. Amigos descrevem o Otto dessa época como um homem comumente angustiado que, fugindo ao seu comportamento habitual, bebia às vezes mais do que devia e estragava a festa puxando a conversa para baixo com comentários azedos e rancorosos.<sup>59</sup>

Retratou-se em uma entrevista ao jornalista Sérgio Augusto como um “perfeito idiota” — e deu a seguinte descrição de qual era a sua posição naquele momento histórico: “Pertencço a uma geração muito mais próxima do meu avô do que dos meus filhos e dos meus netos. Houve uma transição brutal, e eu não pude acompanhar essas mudanças senão com uma grande dose de impostura.”<sup>60</sup>

Otto vivia na carne tudo aquilo que Laurindo Flores registrou em seus cadernos enquanto o Asilo da Misericórdia era entregue aos ratos e abandonado pelos poderosos. E a reescrita de *O braço direito* acompanhou este processo de identificação — algo que fica nítido quando, na segunda versão, percebemos uma epígrafe que não se encontra na primeira. Trata-se de uma frase de Santa Teresa de Ávila, a famosa mística carmelita, autora de *O caminho da perfeição* e de *O castelo interior*, escritas em pleno Século de Ouro espanhol, entre 1567 e 1577 — *No se si hago bien de escribir tantas menudencias* [Não sei se faço bem de escrever tantas miudezas].

Não é algo aleatório — e altera fundamentalmente o próprio título do livro. Antes, Laurindo insistia em afirmar que era “o braço direito” de Padre Bernardino e que esta tinha sido a sua verdadeira vocação para permanecer no Asilo e ao menos visitar sua mãe, Sá Jerusa. Agora, a primeira vez que a expressão “o braço direito” aparece na narrativa é para que Laurindo se identifique completamente com o maior parceiro de Santa Teresa — ninguém menos que São João de Cruz, que, assim como a freira carmelita conhecida por expressar o que acontecia quando a alma se encontrava com Deus, foi muito além dela e descobriu uma nova forma poética de expressar o confronto com o Mal: *a noite escura da alma*.

Esta expressão vem de um tratado de mesmo nome, provavelmente escrito entre 1577 e 1579, quando o místico estava preso pelos próprios companheiros de ordem religiosa porque ninguém entendia a nova experiência que tentava exprimir em seus escritos — e assim foi obrigado a fugir. Partindo de um singelo poema declamado para si mesmo enquanto vislumbrava o que existia além das grades de sua minúscula prisão, São João desenvolve um método todo próprio para que a alma não sinta o sofrimento como algo permanente — e sim como um meio de se aproximar de Deus. Tal caminho seria a noite escura da alma, que consistiria numa “contemplação passiva”, em que “os espíritos passam por duas espécies de trevas ou purificações, conforme as duas partes da natureza humana, a saber: a sensitiva e a espiritual. Assim, a primeira noite, ou purificação, é a sensitiva, na qual a alma se purifica segundo o sentido, submetendo-o ao espírito. A segunda noite, ou purificação, é a espiritual, em que se purifica e se despoja a alma segundo o espírito, acomodando-o e dispondo-o para a união de amor com Deus.”<sup>61</sup>

Neste processo de purificação o mais importante é mantê-lo escondido de todos que não conseguem compreendê-lo — muitas vezes escondido do

próprio sujeito que o experimenta e que ainda desconhece que a noite escura é uma escada para a plenitude. É conveniente que essa “contemplação” das coisas espirituais fique no reino do segredo até pelo motivo razoável de que, dessa maneira, não será possível acontecer qualquer interferência do Demônio. Porém, como acontece nesses assuntos em que o mergulho no real só será articulado em uma tensão de paradoxos, permite-se a tentação diabólica em vários momentos, até para aperfeiçoar ainda mais a alma no percurso para atingir a sua “sabedoria secreta”.<sup>62</sup>

Como já percebemos, a obra de Otto Lara Resende tem uma grande preocupação com o segredo, com as coisas que não conseguimos dizer nem para nós mesmos — o confronto com a “via-crúcis da consciência” que atormenta o pobre inspetor de órfãos em cada linha de sua confissão. Não seria exceção em *O braço direito* — especialmente com a segunda versão, já produzida com o toque de mortalidade que marca o “estilo tardio” e que registra a intenção de um escritor que está na contramão dos contemporâneos, exilado de tudo e de todos. Talvez esta tenha sido a razão principal de abrir o livro com a epígrafe de Santa Teresa de Ávila: Seria prudente escrever sobre esses pequenos segredos que moram no nosso coração? O que os outros que faziam parte do círculo dos sábios poderiam achar dessas mesquinhas de uma alma aparentemente medíocre? E mais: o que os pares de Otto, os seus amigos intelectuais, pensariam se lessem um romance todo dedicado a um sujeito que pensa igualzinho a um membro da TFP (Tradição, Família e Propriedade) — e que se revela de uma nobreza moral impressionante, apesar de seus evidentes defeitos?

Não teriam muito o que dizer, é certo, pelo simples motivo de que o romance também se transformou, com o passar do tempo e as sucessivas redações feitas por Otto, em um *retrato criptografado do Brasil*. O único detalhe é que este fato é um segredo que poucos conseguiram decifrar — e a

chave para resolvê-lo talvez esteja no surgimento de uma personagem que não existia na primeira versão de *O braço direito* e que agora aparece na segunda, como se fosse o sinal de que tudo o que acontece em Lagedo é o espelho do “mundo à revelia”. Trata-se de Calu, uma menina que caminha a esmo pelas ruas da vila, considerada louca por muitos, mas dona de uma voz angelical que encanta Laurindo Flores cada vez que percebe que aperta o cerco diabólico em que se envolveu. Ela é a responsável pela epifania que o inspetor tem em uma noite, ao meditar sobre se fracassava em sua vocação espiritual de ser “o braço direito” do Padre Bernardino — um momento que é o exato oposto do pacto demoníaco feito por Riobaldo nas Veredas Mortas, ainda que, nesta cena, as sombras não deixem de se misturar ao pouco de luz que surge:

Se a vida de cada um de nós foi tecida acima da nossa vontade, então não há mérito nem demérito. Nem pecado, nem virtude. Sei, com firme certeza, que não tracei meu destino por livre escolha pessoal. Aqui estou, depois de ter escolhido Lagedo. Mas, na verdade, foi Lagedo que me escolheu. Há o dedo de Deus em tudo, e não posso me esquecer da maneira como o padre Bernardino me convocou e confiou em mim. *A missão continua a meu cargo. Para onde fugiria eu de mim mesmo? Para onde fugiria o meu coração do meu coração?*

Todos dormem, no Asilo da Misericórdia. Todos dormem em Lagedo. Saí pela rua afora, como se buscasse a mim mesmo. Aqui e ali, uma lâmpada acesa é um inútil plantão na madrugada vazia. Na certeza de não encontrar ninguém, pensei em ir até o morro da Faísca, espionar o orfanato através das janelas. *Súbito, minha atenção foi despertada por um grito. Parecia vir de dentro de mim mesmo.*



Quando dobrei a esquina vi a Calu. Cabeça caída para trás, ajoelhada, braços abertos. A imagem me paralisou. Ela não deu sinal de ter me visto. Em transe, dizia palavras incompreensíveis.

O medo que eu sentia de mim mesmo se transportou para medo da Calu. Uma voz tão espiritual não pode ser capaz de um grito assim desumano. Junto dela estava um cachorro vira-lata. E a alguns passos deles estava eu, o bode místico. As sentinelas da madrugada, que velam para que Lagedo ainda possa dormir em paz.<sup>63</sup>

Reparem no estilo deste trecho. Ele fala da mesma experiência que Otto viveu com o acidente de trem e que depois ele tentaria articular no longo parágrafo que citamos da primeira versão do romance, no qual Laurindo faz a sua contrição — mas agora o tom é muito mais meditativo, seguro, sereno. O pesadelo do paradoxo continua lá, amarrando todos os opostos da cena — inclusive a *liberdade interior* que germina no coração que quer escutar a si próprio e se surpreende ao ouvir o grito medonho que parece surgir dos seus pensamentos. Porém, não é mais a fantasmagoria que interessa ao leitor (e ao escritor); é a clareza da epifania, é a certeza de que estamos no centro da noite escura da alma que, justamente porque se expressa pelos seus avessos, confirma que nos aproximamos da “sabedoria secreta”. Apesar de serem loucos ou párias sociais, abandonados por uma elite preocupada somente em ter “o brinquedo do mundo em mãos”, eles são as sentinelas de Lagedo, as sentinelas do país. O “mundo à revelia” revela a quem quiser saber que o exílio interior é a única realidade que importa.

## A língua impossível

E, por falar em avessos, o que fazer quando todos esses segredos são divulgados em uma linguagem ainda mais secreta? Este é o impasse em que se encontra a obra visionária de Guimarães Rosa — e que fica claro quando percebemos que ela se insere na linhagem da *mentalidade utópica*.

Para decifrarmos esse emaranhado que envolve a linguagem literária de um autor que sabidamente tinha o completo controle dos meios de expressão, modificando-os conforme a sua vontade, e esta mentalidade que corrói lentamente a nação sem que seus cidadãos se deem conta, temos que entender o que seria essa tal de utopia. Em geral, ela é informada por nossas autoridades acadêmicas e jornalísticas como se fosse a descrição de um mundo ideal onde todos querem viver e que acreditamos ainda será alcançado nesta sociedade injusta.

Não é bem assim: o criador do termo *utopia*, Sir Thomas More, já avisava aos amigos, quando publicou o livrinho que tinha o mesmo nome em 1516, que o mundo criado especificamente para o relato das aventuras do navegador ficcional Raphael Hitlodeu era, de fato, uma descrição da Inglaterra do século XVI, se esta não estivesse contaminada pelos desmandos da corte e do clero. Para quem ainda não sabe, *utopia* é um neologismo com o advérbio grego *ou* — “não” — e o substantivo *topos* — “lugar”. O som resultante dá a impressão de ser uma palavra latina, *utopia* / *eutopia*, que resulta em outro trocadilho, desta vez significando lugar “feliz” ou “afortunado”. No próprio esboço inicial de More, a ilha se chamava *Nusquama*, outro trocadilho para “nenhures”.<sup>64</sup>

Esta referência ambígua ao “estado de bem-aventurança” do mundo de Utopia como modelo de justiça para uma Inglaterra corrompida é uma outra piscadela de More ao tratado de Santo Agostinho, *A cidade de Deus*. Na lógica interna do seu texto, Utopia é a cidade divina que foi finalmente levada a cabo na Terra; contudo, o próprio nome da ilha indica que não

existe em lugar nenhum e isto é a prova de que More sabia que a cidade de Deus, ordenada pelo *amor Dei*, jamais seria vislumbrada por qualquer criatura humana enquanto vivesse neste *wretched world* [mundo devastado]. A “cidade”, para Agostinho, existe em um sentido figurado, próximo do “místico”, que se divide em duas sociedades comandadas por dois tipos diferentes de amores. A primeira é a do amor de Deus que une todos os membros e os liga através de uma *homonoia*, uma comunhão; a segunda é a do amor de si que chega ao desprezo de Deus, que Agostinho não hesita em identificar com o próprio Diabo. Em *Utopia*, a lógica é invertida — e More mantém o tempo todo a noção de que ela é uma sociedade das trevas, como mostra o nome de sua capital (*Amaurot*, capital da escuridão); a sua *eutopia* é uma *distopia* que, mais cedo ou mais tarde, será consumida pela *entropia* da morte. Deste último fato — a indesejada das gentes — ninguém escapará e tanto Agostinho como More tinham uma consciência aguda disso, mesmo se a cidade de Deus descesse dos céus.

A mesma noção trágica da existência humana ocupa a mente de Platão em sua *A República* — na verdade, o seu título é *Politeia* (algo como *A Constituição* ou *O Paradigma*), outra influência na obra de More. O desejo do aventureiro Hitlodeu de perdurar o “estado de bem-aventurança” de Utopia em outros países europeus é uma das referências moreanas ao diálogo platônico, em especial ao famoso conceito de que a cidade ideal imaginada por Sócrates e Glauco, em sua conversa sobre a justiça, não passa de um “modelo criado por pensamentos [*logoi*]”. Em grego, “pensamento” tem similaridade com “palavra” [*logos*] e também com “sentido”. Portanto, a república de Sócrates é uma sociedade que jamais existirá no mundo real porque seu “sentido” é formado apenas de “palavras” ou de “pensamentos”.

Aqui, Platão dá as mãos a Santo Agostinho — e, de certa forma, Thomas More concorda com eles por meio da criação em “palavras” de sua sátira

utopiana. Para Platão, o paradigma da sociedade ideal sempre estará na tensão [*metaxo*] entre o que pode ser feito e o que deve ser feito, entre o ideal e o real, mas, sobretudo, entre a vida e a morte. Um bom estadista só terá domínio do seu “governo particular” se se espelhar no céu; mas, para isso, é necessário fazer como Sócrates: enfrentar a morte e o nada como condições primordiais de sua humanidade e descer às profundezas do Hades, do inferno e da destruição que habitam dentro de cada um de nós. Não por acaso, a palavra que abre *A República* é o verbo *katebein*, que, em grego, significa aproximadamente “desci”.

O que More acrescenta à tradição reflexiva de Platão e Agostinho sobre os rumos da sociedade ideal é a percepção aguçada da *recusa deliberada da realidade*. O filósofo grego e o santo africano aceitavam a morte como parte constituinte de nossas vidas; já More percebia uma nova tendência que depois seria a norma da modernidade, através da *persona* de Raphael Hitlodeu: o desejo de não aceitar a morte — mesmo que ela esteja presente em todos os lugares, principalmente naqueles que o mundo dos sonhos criou. Para quem não suporta a tensão implacável da existência, trata-se da escolha mais confortável, uma vez que suprime a vontade de reformar o *cosmos* e o substitui por um otimismo ou por um pessimismo que tenta imitar a negação do mundo. Assim, os sonhos podem ser voltados para um passado que já não existe mais ou então para um futuro que se insinua nos nossos anseios mais íntimos. Em ambos os casos, trata-se de uma *nostalgia pelo paraíso* que culminará na adoração de mundos imaginários e de linguagens inventadas — as utopias e as distopias literárias que contaminarão o nosso imaginário moderno.

E o que isso tem a ver com a linguagem peculiar de Guimarães Rosa? Em primeiro lugar, é de notar que o próprio Rosa, em uma famosa entrevista dada ao crítico alemão Gunther Lorenz, afirmava que a sua intenção como

romancista era “realizar o impossível”.<sup>65</sup> Isto é a essência do sujeito que acredita que a utopia pode ser construída neste mundo — e, no caso do autor de *Grande sertão: veredas*, que, como já dissemos, é uma obra que só pode ser analisada corretamente se a entendermos como uma *visão* que capta as nuances da História e do ser humano, ele realiza este impossível por meio da recuperação da sua língua em uma linguagem que começa a ter vida própria e que, no fim, não tem qualquer conexão com o que acontece de fato na realidade.

O precursor de Rosa nessa linhagem foi, se o leitor intuiu o caminho seguido, Mário de Andrade — e devemos colocar também aí a maioria dos seguidores do Modernismo Brasileiro, que passou a acreditar em uma “língua brasileira”, independente do português que já tinha formado a nossa literatura, de Padre Antônio Vieira a José de Alencar, passando por Machado de Assis e mantendo suas últimas migalhas com a *moral das palavras* de Graciliano Ramos. Benedito Nunes apontou essas semelhanças entre os dois escritores, logo no primeiro artigo que escreveu sobre *Grande sertão*, publicado em 1956. Rosa não teria feito

um mero registro dos modismos, de invenções sintáticas, de mudanças léxicas bastante pronunciadas, segundo o uso da região. Sob esse aspecto, o processo de Guimarães Rosa não é novo. Mário de Andrade em *Macunaíma* fez, guardadas as proporções, o mesmo, forjando uma língua que reuniu várias modalidades linguísticas existentes no país; entrosou os termos de origem indígena aos de origem africana, alterou a sintaxe, deu vigor literário às expressões familiares e de gíria.<sup>66</sup>

Contudo, há uma diferença essencial entre o sucesso de Rosa e o fracasso de Mário; o primeiro nunca quis fazer uma “gramatiquinha da fala brasileira”, um sistema idealizado de como o brasileiro deveria falar no seu dia a dia, e sim documentou minuciosamente as variações linguísticas que ouvira em suas conversas com os jagunços e com os vaqueiros mineiros, para depois fazer uma operação em que transformava o que era captado em uma linguagem literária de alta ressonância poética; já o segundo não soube lidar com as descobertas do seu sistema linguístico, na crença de que sua pesquisa revelava uma verdade factual sobre a pretensa unidade do povo brasileiro, quando, na verdade, era apenas um produto ideal que saía do seu gabinete de intelectual da rua Lopes Chaves — e que justificaria a sua cooptação em um projeto de poder que integraria as diversas correntes do Brasil em um todo coordenado pelas amarras do Estado.

Mesmo com essa diferença — basicamente o fato de que Rosa tinha talento para realizar o impossível que queria buscar enquanto Mário de Andrade era apenas um sujeito sensível demais que não suportou terminar a própria tarefa que se propôs a fazer — ainda assim a *mentalidade utópica* é o fio comum que liga essas duas atitudes diante da língua portuguesa e da linguagem literária. Rosa deixa isso muito claro ao afirmar que deveria “purificar” a sua língua e que — atenção para o modo como ele a trata — a “*minha* língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois de sua purificação”.<sup>67</sup> Ora, este é o impulso utópico por excelência — o desejo, em geral misturado com uma titânica vontade de poder, de fazer retornar o homem a um paraíso perdido, um paraíso que só poderá existir se a literatura transfigurar este mundo imperfeito numa língua e numa linguagem que recuperem essa pureza que poucos sabem como readquirir. Não à toa, Rosa se autodefine sem nenhuma hesitação (e sem nenhuma

preocupação ideológica) não como um *revolucionário* da língua e sim como um *reacionário* dela.<sup>68</sup>

A definição acima expressa acima de tudo a *pureza* com a qual Guimarães Rosa usava os termos da língua — e como manipulava os seus interlocutores, sejam os críticos sejam os leitores, em uma linguagem que transformava o real conforme a sua vontade. E nesta atitude há muito não só de utópico, mas sobretudo de *diabólico* — isto é, de uma linguagem que divide, incomoda, dilacera e se dissimula para quem deveria aceitá-la em sua precariedade. E, como o próprio Rosa disse que Riobaldo era seu “irmão”, isto é transmitido em toda a textura de *Grande sertão: veredas*, principalmente na narração da própria estória, em que começamos a perceber que provavelmente Tatarana nunca deixou de ser um jagunço; agora ele é um proprietário de terras e tudo aquilo que contou ao homem da cidade, em sua visita de três dias, é uma espécie de confissão na qual assume a culpa de ter abandonado o amor de sua vida (Diadorim) e que isso o atormenta nos seus anos de velhice.<sup>69</sup> Por outro lado, graças ao demoníaco uso da linguagem, passamos também a acreditar que Riobaldo faz uma expiação de seus atos como jagunço e criminoso — e que a narrativa de sua vida é a prova de que finalmente atingiu a sua integração pessoal e se libertou das suas paixões violentas. Em qual versão devemos acreditar? Isso pode ser classificado como ambiguidade, mas em ambos os casos a única coisa que fica clara para o pobre leitor é que Riobaldo *recria* a sua vida, purificando a sua trajetória de jagunço e elabora, como bom mineiro, a ficção da sua biografia por meio da literatura de seu criador, Guimarães Rosa.

Um dos primeiros a questionar essa “ficção da literatura” (o termo é de João Adolfo Hansen)<sup>70</sup> em *Grande sertão: veredas* foi o filósofo tcheco, mas exilado no Brasil e morador de São Paulo, Vilém Flusser. No artigo “O Iapa

de Guimarães Rosa”, publicado no livro *Da religiosidade* em 1965, ele escreve que o escritor mineiro estava possuído pela “força diabólica da língua” e que a usava como instrumento para um exorcismo pessoal — e quem se persuadia pelos seus encantos, sem dúvida estava também se entregando ao diabo, sempre com o eufemismo de que estava “encantado”. E tal encanto se refletia na narração de Riobaldo que não passava de um “Hermógenes disfarçado”, invadido pelo “doce veneno” de uma língua (e de uma linguagem, seria bom acrescentar) que tenta abraçar a natureza humana e a identidade brasileira como se fossem uma intuição anti-intelectual a ser exprimida pela alquimia da língua recuperada em sua origem.<sup>71</sup>

Rosa não quer apenas purificar o seu meio de expressão — ele quer purificar a literatura brasileira por inteiro e, por consequência, o mundo todo que está ao seu redor. Isto não é apenas desejar o impossível — é também flertar com os abismos da insanidade, a custo da própria vida. Imerso em tamanha embriaguez, era capaz de confundir o seu conhecimento vasto de outras línguas com a profundidade necessária para atizar o coração do leitor, como conta Flusser em um trecho de sua autobiografia filosófica *Bodenlos*:

Os neologismos roseanos (tão admirados pelos seus críticos) eram, para nós, muito ambivalentes e perigosamente próximos de jogos de palavras baratos. [...] Embora perfeitamente adequados ao português, [eles] roçavam apenas a superfície de palavras nas quais na realidade vibra um mistério profundo. Que uma única palavra sirva de exemplo: Sagarana. Sem dúvida, a palavra “soa” portuguesamente, e enquadra-se com facilidade na sintaxe portuguesa. Além disto, tem a melodia do “a” tão fervorosamente amada, e por isto mesmo evoca o sânscrito com todas as suas conotações misteriosas. Mas a palavra



“saga” no baixo germânico (vagamente “mito”) tem uma riqueza inesgotável que se perde em Rosa, e o sufixo tupi “-rana” sugere um plural aglutinante igualmente perdido. O que resta é apenas uma bela maneira de dizer: “vários mitos”. E sentimos por detrás disto deliberação intelectual que deixa gosto amargo na boca, a despeito de tanta doçura. Por outro lado, a ruptura da sintaxe alcançada por Rosa, e a maneira genial como Rosa leva o discurso ao absurdo (por exemplo, no seu conto perfeito ‘Meu tio, o Iauaretê’), e o uso sábio da sentença contra a palavra e da palavra contra a sentença parecem-nos ser a língua portuguesa tornada autoconsciente e virada contra si própria em Rosa. Sob tal aspecto, Rosa se apresentava como ponto de partida rumo a um novo universo.<sup>72</sup>

Este “novo universo” descrito por Flusser é a radicalização da mentalidade utópica que ligava Rosa aos planos mirabolantes de Mário de Andrade — a de encontrar a tal da identidade nacional por meio de uma linguagem literária que confundisse a clareza da prosa e as insinuações da poesia, tornando-as indistintas para qualquer leitor que tivesse o mínimo de bom senso estético. O perigo desta “purificação” é abolir qualquer comunicação possível entre o público que quer se encontrar no labirinto do sertão da sua vida e o escritor que resolve espelhar a sua confusão espiritual em um pálido labirinto de aprendizagem. Um dos poucos a perceber essa lacuna entre esses dois pilares de qualquer literatura foi o escritor Cristóvão Tezza em *O espírito da prosa*:

Se há um escritor que, em meados dos anos 1950, já antevia intuitivamente a apoteose brasileira desta fusão da prosa com a poesia, em todos os níveis de significação, do mais ínfimo índice

lexical aos grandes blocos de sistemas de valor, com um efeito mítico conciliador e centralizador como nenhum outro da nossa história, esse escritor será Guimarães Rosa. Todas as vozes resultam domesticadas sob a regência do narrador rosiano, alguém que é, ao mesmo tempo, e fiel ao seu ideário, o começo e o fim de uma linguagem que vê a si mesma como encontro único de linguagens. O mundo inteiro se refugia ali. Se o discurso épico não é mais possível no universo da modernidade urbana, porque todas as suas indispensáveis premissas de valor foram implodidas, e só pode subsistir no heroísmo cinematográfico infantil, no simulacro *kitsch* ou no escracho da paródia, o prosador-poeta, para fugir da armadilha, refaz o cenário do mundo, isola-o em cada frase, sentido e sintaxe, da invasão desagregadora dos outros, e, seguro em seu palco de artifício, encena o épico.<sup>73</sup>

Tezza toca na ferida que incomoda a grande, porém perigosa, obra de Guimarães Rosa: por este último, o mundo inteiro, principalmente porque ele se encontra “à revelia”, poderia refugiar-se em seus livros e manter-se exclusivamente pelo poder mágico de sua linguagem. Sua grandeza se deve à ousadia de querer um impossível que até então nenhum escritor brasileiro teve a coragem de realizar — a constante e medíocre preferência de fabricar somente “biscoitos” e nunca erguer as “pirâmides” necessárias para a imortalidade literária. Mas seu perigo se deve a que, justamente por causa dessa ousadia — somada à tradição da mentalidade utópica que infectou o Modernismo Brasileiro em qualquer variante ideológica ou estética —, ele foi o principal responsável pelo atual divórcio que existe entre o escritor e o seu leitor — o triste e derradeiro fato de que atualmente ninguém consegue mais se identificar na leitura de um bom romance porque o círculo de sábios

substituiu uma linguagem saudável por outra, completamente doente e impossível de transmitir a qualquer humano normal.

As consequências disso são várias e nefastas: o abismo de comunicação aberto pela obra de Rosa colaborou, mesmo que involuntariamente, para a noite escura da alma que o Brasil atravessa desde a sua morte em 1967 — e, por coincidência, um ano antes do endurecimento da ditadura militar com o infame Ato Institucional número 5. Na sua busca pela purificação e pela utopia da linguagem, ele aumentou ainda mais a intensidade dos “ventos da destruição” defendidos com alegria pelos modernistas. Não lhe restava outra atitude agora senão a conquista de uma imortalidade que só poderia ser alcançada se insistisse no pacto diabólico — e que também seria imitado por seu próprio país.

## Os órfãos da democracia

Mas qual seria o verdadeiro perigo de se deixar envolver pela noite escura da alma? Não seria ela uma forma de se aproximar de Deus, de alcançar uma plenitude jamais permitida pelo “mundo à revelia”? Seria este último caso se o sujeito que a vivenciou percebesse que, muitas vezes, o que parece ser um caminho para a redenção pode ser a trilha definitiva para a danação — e vice-versa.

Não há outra maneira de ler a trajetória de Laurindo Flores em *O braço direito* se entendermos que o verdadeiro fim de seu fracasso espiritual só pode ser entendido corretamente se o virarmos pelo avesso — e que essa foi uma intenção explícita de Otto Lara Resende tanto na primeira como na segunda versão do romance. O único contemporâneo seu que percebeu essa ironia foi — quem mais? — um dos “quatro cavaleiros de um íntimo

apocalipse”, o único que, por competência profissional, tinha diagnosticado corretamente a patologia de Otto ao defini-lo como um “Jonas da literatura”: Hélio Pellegrino.

Em um artigo inédito escrito em 1963, enquanto os outros críticos afirmavam que o livro era sobre uma existência medíocre e desprovida de sentido (observação depois ratificada por Antonio Candido no lançamento da segunda versão de *O braço*),<sup>74</sup> Pellegrino é o único que faz o paralelo da “via-crúcis” do inspetor de órfãos com a noite escura de São João da Cruz: “A aventura espiritual é [...] ignorada como tema de ficção” — afirma logo no início do texto — “[e] a ficção de nossos dias, refletindo a fuga do homem ao seu centro espiritual, perdeu a dimensão do sagrado, e suas ferramentas se voltam para temas mais fáceis.” E arremata com uma afirmação que depois seria incorporada por Otto na reescrita do romance: “Ninguém se defronta com o sagrado senão na medida que tenha, de uma forma ou de outra, atravessado a noite obscura de que fala São João da Cruz”<sup>75</sup> — e passa a desenvolver ao extremo esse raciocínio ao incorporá-lo na sua interpretação literária:

O romance de Otto Lara Resende é a história da noite espiritual que se abate sobre o homem sufocado por sua miséria psicológica e pela mediocridade do meio em que vive, numa pequena cidade do interior de Minas, ele sente em si a vocação irresistível de servir ao próximo, pelo amor de Deus. A graça o convoca a servir, a este mirrado e preconceituoso homem, ressentido e enfezado, eleito para a pobreza mas também, sem o saber, sequioso das glórias e galas deste mundo.

[...] Laurindo Flores, psicologicamente enfermo, obturado por uma culpa ressentida e neurótica a que o leva a julgar-se danado, oscila e dilacera entre sua vocação para a esperança e sua doença

psíquica. Sua impiedade para consigo mesmo, o mais miserável e degredado dos seres, e com isto seca a fonte de sua bondade que quer e precisa jorrar. Na medida em que se odeia, afasta-se da Caridade para consigo e estrangula a possibilidade de ser integralmente bom para com os outros. [...] [Ele] é, do ponto de vista psicológico, um pequeno tirano convencional identificado com os mais impiedosos padrões irracionais de autoridade. Mas, ao mesmo tempo, é algum tocado pela graça, violentado por ela. Desarticulado pelo seu sopro até o mais fundo de seus alicerces. Ele quer amar o próximo, mas não sabe como. O instrumento “moral” de que dispõe é, num certo sentido, profundamente imoral, porque carente de compaixão. Para entregar-se ao chamado da graça, teria o inspetor de perder tudo o que o constitui como ser psicológico: seus princípios maniqueístas, sua cega submissão irada à autoridade, sua idealização dessa mesma autoridade. E com isto entraria em sua noite espiritual, para sentir-se aí o mais pobre dos pobres, órfão entre os órfãos.<sup>76</sup>

Ou seja, somente quando Laurindo abandona Lagedo, após ter admitido para si mesmo que foi o principal responsável pela tragédia que destruiu o orfanato, e retorna à sua cidade natal — chamada coincidentemente de Divino — para reencontrar-se com sua mãe, Sá Jerusa, sempre desejosa de que o filho fosse um santo, é que começa a sua verdadeira ascensão. O que parecia ser um rosário de perdas e desgraças revelar-se-á como a aquisição de uma “sabedoria secreta”.

Para isso acontecer de fato, foi preciso que Laurindo se despojasse de qualquer pretensão humana — e que se sentisse como o mais abandonado dos abandonados, o órfão maior que nunca teve a competência de cuidar

dos outros órfãos, como ele escreve nos momentos finais do livro na segunda versão:

É preciso cavar o pequeno espaço que lhe é dado, pois é aí que se dá o encontro com Deus. O Senhor dorme no fundo de nossa miséria. Não adianta tentar fugir para fora de nós mesmos. A prisão nos persegue. Estamos amarrados ao nosso próprio cadáver [...] Todos os penitentes estão desde já perdoados. Os loucos e os iluminados falam apenas o essencial. [...] Somos todos órfãos. Estamos todos exilados, na solidão que vem de longe e não tem remédio.<sup>77</sup>

O exílio de Laurindo Flores não é o do “homem cordial” que é incapaz de reconhecer em si qualquer valor ético que o faça sair das amarras dos afetos e das paixões. É o exílio interior de quem admite que a nobreza do seu caráter vem somente com a nobreza do fracasso — com a certeza de que a *liberdade interior* é conquistada quando se sabe que este mundo é uma prisão perpétua. Sua orfandade é o reverso do pacto demoníaco feito por Riobaldo nas Veredas Mortas; ao saber que está abandonado pelo Deus Pai, aí sim começará a sua verdadeira trajetória.

A noite escura da alma compreende não só os aspectos invisíveis da existência, mas também os exteriores, em especial aqueles que unem a vida espiritual com a vida política de uma nação. Otto Lara Resende entendeu como poucos a unidade entre esses dois estratos aparentemente díspares — e, enquanto reescrevia *O braço direito* durante os vinte e seis anos do governo militar, entre 1964 e 1989, incorporou a noite escura do seu inspetor de órfãos na noite escura do país. A diferença entre elas é que, a princípio, Laurindo aprendeu que nunca amou de verdade para finalmente começar a amar a Verdade — e o Brasil continuou mergulhado na escuridão

de um golpe que anesthesiou a sua sensibilidade moral a tal ponto que o próprio Otto, em uma das suas crônicas escritas para a *Folha de S. Paulo* no início da década de 1990, questionava-se se a democracia tinha jeito ou não para o resto da sociedade, transitando entre a esperança e o medo, entre a dúvida e a boa e velha expectativa de que enfim as coisas começariam a dar certo.

Um dia, ele se encontrava com um grupo de meninas e meninos que se encaminhava para a passeata de “caras-pintadas” que, em breve, seria o estopim para o início do processo de *impeachment* e posterior renúncia de Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito democraticamente e que se revelou um fiasco em todos os sentidos possíveis. “Mesmerizados, movem-se como bandeiras”, escreve um Otto cético e carinhoso com aqueles jovens.

Não caminham. Já flutuam, vitoriosos. Receio no meu silêncio que esperem demais. Confiem demais. Sem nostalgia, me lembro dos velhos tempos. O vago e luminoso amanhã traria a solução de todos os problemas. A salvação. O céu na Terra. Mas é isso mesmo. Mil vezes um jovem indignado a um velho cínico. Cívicos, os meninos estão brincando a sério de mudar o Brasil. Deus os abençoe.<sup>78</sup>

Dois meses e meio depois, fez um outro comentário: “Não parece, mas é o mesmo país. O jovem Brasil dos caras pintadas, da euforia dos quatrocentos e quarenta e um votos [que teriam aceitado a abertura do processo de *impeachment* contra Collor no Congresso Nacional] — e o Brasil do massacre.” No caso, o massacre do Carandiru, a Casa de Detenção de São Paulo onde, no dia 2 de outubro de 1992, um grupo armado da Polícia

Militar interveio com violência para conter uma rebelião de prisioneiros que terminou com o número de 111 mortos.

A carnificina na Casa de Detenção é dessas coisas que não deviam acontecer. [...] Meter sete mil e duzentos homens num espaço previsto para três mil e trezentos. Fossem monges, ou freirinhas, e nem um louco esperaria que dali saísse um hino à vida [...] Como e onde começou a carnificina do Carandiru?<sup>79</sup>

É claro que Otto já sabia da resposta porque tinha encontrado a raiz desses problemas quando tentava dar um ponto final em *O braço direito*. Tudo isso começa quando não sabemos preservar dentro de nós aquele recanto que só é alimentado ao lutarmos em segredo para manter a pouca integridade que nos resta. Sem saber, o criador de Laurindo Flores era como seu personagem. Enquanto vivia os estertores da noite escura de uma ditadura que sufocava a decência em qualquer lado ideológico, não tinha a plena consciência de que era um *realista espiritual*, assim como seu amigo Nelson Rodrigues e a Cecília Meirelles que tanto admirava — uma das sentinelas que tinha a coragem que só a rispidez da vida nos ensina para ver as coisas com a doçura que hoje chamamos de sabedoria.

## O caldo da renúncia

Se alguém quer saber qual é o primeiro passo para se tornar um realista espiritual num país como o Brasil, é necessário que, antes de tudo, tenha uma saudável suspeita do poder — qualquer *espécie* de poder. E Otto Lara Resende tinha isso de sobra — mesmo que ficasse fascinado em gravitar ao



redor do seu centro, como provam os relatos de encontros com gente do calibre de Getúlio Vargas e, pasmem, Jânio Quadros.

Em 1946, Getúlio (ou *Gegê*, como ficou conhecido pelo povo naquela época) foi eleito senador da Assembleia Constituinte do primeiro governo democrático após quinze anos de triunvirato gaúcho, o que provava que ainda era capaz de dominar o cenário político com a sua sombra. O jovem Otto Lara foi entrevistá-lo e, na arrogância dos seus 24 anos, queria fazer algumas perguntas — e acabou sendo entrevistado pelo próprio entrevistador ao querer saber se tinha algumas restrições ao seu governo. Otto fez o que lhe foi pedido com uma rara contundência. E, segundo seu depoimento, publicado trinta anos depois:

Getúlio a tudo ouviu com insuportável doçura; desarmou-me. De pé, tranquilo, quase melancólico, o homem que dominara a cena política nacional por quinze anos, e a ela iria voltar em breve, pôs no meu ombro a sua mão paciente: “Tu ainda és muito jovem e não sabes que um ditador não pode tudo. Um dia saberás”.<sup>80</sup>

Sobre esta afirmação, o escritor ainda diria que ficou impressionado pelo modo como Getúlio se referia a si mesmo como um “ditador”, em um “lamento, num timbre taciturno” — e concluiu em uma espécie de autoanálise: “Positivamente, não posso ser apresentado a Satanás: [...] sofro a tentação de entender as razões do adversário.”<sup>81</sup>

Era mais que uma tentação. Talvez fosse uma forma de compreender que todos tinham uma vida secreta, uma vida feita no segredo de uma existência interior cujas nuances nem a política com a intenção mais nobre poderia captar. Aliás, até os políticos tinham direito a preservar esse tipo de vida — como Otto mostra no seu perfil sobre Jânio Quadros, escrito em 1961, uma

verdadeira obra-prima da escrita jornalística que alia estilo literário e análise psicológica.

É um texto que parece ser denso devido à sua ausência de parágrafos, escrito em um único bloco, mas que se revela de uma leveza surpreendente porque Otto exhibe o homem Jânio por meio de suas ações e dos objetos que ocupam o quarto onde os dois estão — em uma descrição que parece de um homem que quer voltar ao mundo do poder. Contudo, pouco a pouco, percebemos que, na verdade, trata-se de um lugar de refúgio, um lugar onde o homem em questão ainda está sofrendo as consequências de ter renunciado ao maior cargo público do país. Pouco importa quais foram suas reais intenções de fazer aquilo; o que interessa a Otto é mostrar alguém que simplesmente recusou um poder que talvez prejudicasse a sua vida pessoal, alguém que renunciou a um pacto cujos termos não tinha como cumprir. Ouvimos a voz idiossincrática de Jânio ao afirmar que não lhe interessava permanecer na presidência porque

levantar-me de madrugada, chegar ao Palácio às seis horas, trancar-me no gabinete, trabalhar até as oito horas da noite. Voltar para casa, tomar um caldo — sim, um caldo — e dirigir-me a uma sessão de cinema, em companhia de um ou outro convidado. Um ministro do Supremo, eu convidava um ministro do Supremo. Positivamente, isto não fazia sentido. Não tinha sentido exercer a presidência naquelas circunstâncias.<sup>82</sup>

Às vezes, a única coisa que importa é tomar um bom caldo em sua própria casa — eis a moral desta história. O ato de renunciar ao poder era algo que fascinava Otto Lara Resende. Ou então podemos ir além: para ele, a renúncia ao poder era a única forma de manter um poder maior e mais

eficaz a longo prazo — um poder que existiria somente no território do segredo. Quando lemos *O braço direito*, os contos de *Boca do inferno* e a novela *A testemunha silenciosa*, entendemos perfeitamente que “o segredo é um privilégio do poder e um sinal de participação no poder”, como explicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionário de símbolos*, ao mesmo tempo que pode ser uma “fonte de angústia pelo seu peso interior, tanto para aquele que o guarda quanto para aqueles que o temem”.<sup>83</sup>

Em hipótese nenhuma devemos pensar que o segredo na obra de Otto Lara Resende era uma espécie de *demônio*, segundo o equivocado ensaio de Augusto Massi, publicado na última reedição de *Boca do inferno*.<sup>84</sup> É o exato oposto disso: o segredo nunca *dividiu* o escritor mineiro, muito menos os seus personagens, em especial Laurindo Flores. É em seu manto, sempre acompanhado pelo *silêncio* que o envolve, que se protege a verdadeira resistência interior em relação às tentações do poder. A renúncia a qualquer espécie de comando terreno implica aceitar o *verdadeiro* poder — o de se unir constantemente com a unidade das nossas intenções e ações. E só o segredo e o silêncio podem nos ajudar a encontrar a liberdade que nos dá alguma chance de vitória.

Mas haveria espaço para isso quando estamos envolvidos até o pescoço na rede de poder que envolve a política e a literatura? Segundo Otto, ele sempre soube que “a política talvez seja uma forma de tentar driblar a morte, uma busca de algo mais alto, de superação”.<sup>85</sup> Já para Guimarães Rosa, esta superação só poderia acontecer na arena onde o segredo e o silêncio habitam em sua origem mais profunda — a alma. Esta é a única realidade que existe. O resto é nonada.

## Pirâmides e biscoitos

Para o autor de *Grande sertão: veredas*, a alma é o palco desta sua estória cheia de minúcias, contada em um ritmo lento, elegíaco, ruminante — e que finalmente culmina com a batalha final contra os judas de Hermógenes, onde Riobaldo, paralisado pelo medo, quase é assassinado — não fosse por Diadorim, que mata Hermógenes e morre esfaqueado, libertando o seu amor do ciclo sanguinário de morte e pecado (e, sim, é também neste momento que acontece a grande surpresa do livro que, respeitando o pedido do autor, não será revelada aqui — mesmo com meio mundo sabendo disso).

Ao contar sua vida, que se torna em si mesma a estória de uma História, o mito de um novo mito, Riobaldo Tatarana encontra o fio comum que liga os fatos aparentemente díspares de sua trajetória e que dá o sentido que sempre buscou em meio às veredas do grande sertão do mundo. Além da concentrada ambiguidade já ressaltada na nossa análise, há outro detalhe do qual não podemos escapar: Riobaldo cria uma *ficção* de sua estória para justificar não só a sua atual posição social — afinal, ele é um fazendeiro que diz que foi um jagunço, apesar das provas em contrário — mas também o fato de que ele quer se absolver da culpa de não ter amado o seu verdadeiro amor, Diadorim, mesmo com os atenuantes que encontrou pelo caminho.<sup>86</sup> É esta intenção duplicada, dividida, dilacerada — para não dizer, *diabólica* — que joga o romance em um movimento pendular que leva o leitor à exaustão, uma vez que a própria obra fica indecisa no confronto do princípio ético com o princípio estético. Chegamos assim ao final com um enigma que, ao que parece, jamais será solucionado. Será que Riobaldo realmente encontrou a sua redenção, ou será que tudo aquilo que lemos não passa de uma gigantesca mentira que, na verdade, ocultou a perdição de sua alma?

Esta pergunta se encontra sutilmente no próprio título do livro. Eis o significado de *Grande sertão: veredas*: as veredas da graça e da danação estão

dentro do sertão que é a união do nosso refúgio interior com o mundo que quer destruí-lo. O Bem e o Mal fazem parte da nossa condição e não há como viver sem um ou o outro. O tempo todo há uma luta por nossos espíritos em que os demônios parecem ser uma ínfima parte. Mas não são. Se acreditarmos nas conclusões finais de Riobaldo — a de que “O Diabo não há”, de que ele é “nonada” e que a única coisa que existe é “humana travessia”, o “homem humano” — ficamos com a impressão de que Guimarães Rosa tenha escolhido o *esteticismo* da luta diabólica como forma de continuar na revelia da existência. A ambiguidade permanece, como um redemoinho. Ao mesmo tempo, por que essa preocupação com o demônio? Será que não há algo de verdadeiro nisso? Será que tudo não passa de uma ficção para recriar a sua própria vida e acentuar ainda mais a divisão da personalidade brasileira?

Se, nesta travessia centrada no humano e que joga o divino para debaixo do tapete, o homem deve fazer suas escolhas a cada segundo que passa e assim distinguir as trevas da claridade, então qual seria a razão de Guimarães Rosa ter essa obsessão pelo Demônio? Seria apenas a apropriação lúdica de um assunto que diz respeito a todos nós? Pouco provável: o poeta concretista Haroldo de Campos contava que, quando encontrou Rosa em meados de 1966 em um congresso de escritores em Nova York, ao mostrar um de seus poemas, o criador de Riobaldo logo disparou que ele havia “soltado o demo naquele texto”. E aconselhava: “Não provoque demais o demo.” Falava por experiência própria — “Quando me vem o texto, eu fico nu, rolo no chão, luto com o demo de madrugada no meu escritório e depois, naquele contexto, naquele impacto, eu escrevo, naquele impulso, eu escrevo.”<sup>87</sup>

Ao ouvir aquela declaração, o próprio Haroldo de Campos reconheceu que Rosa não estava usando uma metáfora e que trazia o diabo como se

fosse a sua encarnação. Ao mesmo tempo, o homem que afirmava que era um sertanejo também era um diplomata — e um escritor que gostava de se supor criador de uma obra destinada à imortalidade. Este conflito está impregnado na própria escolha do título de seu maior romance. A princípio, este tinha sido anunciado, em 23 de julho de 1954 numa entrevista à revista *Visão*, em conjunto com o ciclo de novelas *Corpo de Baile*, com o nome de *Veredas Mortas* — o lugar onde Riobaldo teria feito o pacto demoníaco.

Temos que observar o detalhe da data: um mês antes do suicídio de Getúlio Vargas, ocorrido em 24 de agosto de 1954. Ao analisar uma obra como a de Guimarães Rosa, temos de perceber que essas coisas não acontecem por acaso — e já vimos também a importância da figura de Vargas na visão de mundo rosiana, especialmente no final de *Grande sertão*. Por que teria ocorrido a mudança de título? Luiz Roncari, em *O cão do sertão*, supõe que muito provavelmente o que incomodou o autor foi o “ineditismo da tragédia”: na esfera política, “em que tudo sempre acabava em acomodação, conciliação e soluções de compromissos, o drama só poderia ser entendido no plano de um mito do eterno retorno ou da repetição, e não no âmbito da história e da mudança. Agora não; um homem sacrificava a própria vida, como último recurso, e conferia ao gesto uma indiscutível dimensão política ao afirmar em carta as próprias convicções”.<sup>88</sup> Como bem resumiu Afonso Arinos de Mello Franco (aliás, opositor de Getúlio pela União Democrática Nacional, o partido que afirmava, junto com o jornalista Carlos Lacerda, que o Catete estava em “um mar de lama”), também citado por Roncari:

A crise virou drama pessoal e o drama pessoal transformou-se em drama nacional. [...] Quando soube da morte dele, tive um sentimento de filho e pensei no meu pai. Eu me lembrei dos filhos

dele, era só essa ideia que eu tinha. Ele ficou acuado como um cão dentro daquele palácio, os lobos atacando, atacando, e ele fugindo, até acabar fechado dentro de um quarto e se matar, e não ter ninguém para atender.<sup>89</sup>

É muito provável que Rosa percebera que Getúlio Vargas vivia o seu próprio “o diabo na rua, no meio do redemoinho” — e que seu livro, justamente por ser um *retrato criptografado do Brasil*, tinha que ser também uma *radiografia espiritual* deste fato tão traumático para a nossa História. Ocorre que, para sobreviver diante da sua própria culpa, Riobaldo nega a presença do demônio na sua vida — e afirma isso explicitamente ao seu interlocutor anônimo quando cita o conselho do seu compadre Quelemém a respeito da sua maior dúvida — se tinha ou não vendido a alma naquela noite nas Veredas Mortas: “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...”<sup>90</sup> E parece que Rosa fez o mesmo ao alterar o título *Veredas Mortas* para *Grande sertão: veredas* — ele prefere acentuar o aspecto positivo porque, se insistisse muito no cenário onde se deu o pacto, teria feito o leitor perceber que, naquele fato trágico do suicídio de Vargas, também teria ocorrido o pacto da sociedade brasileira com a ambição fáustica de ultrapassar qualquer limite da realidade.

Vargas tinha noção de sua situação extrema. Em um dos rascunhos da sua carta-testamento, afirma explicitamente:

Se a simples renúncia ao posto a que fui levado pelo sufrágio do povo me permitisse viver esquecido e tranquilo no chão da pátria, de bom grado renunciaria. Mas tal renúncia daria apenas ensejo para, com mais fúria, perseguirem-me e humilharem-me.<sup>91</sup>

Se esquecermos o tom complacente, ainda assim perceberemos que o presidente via com muita clareza o cenário político e pessoal. Getúlio sabia que estava no meio do redemoinho — mas a única coisa que não podia reconhecer é se ele era o próprio diabo que estava no meio ou se era apenas uma de suas vítimas.

Guimarães Rosa alterou o título — e, diga-se de passagem, em termos estéticos, foi uma mudança acertada que deu uma força épica incrível a um romance que narrava a formação do Brasil — porque talvez se identificasse com o próprio Vargas. Ambos desejavam a poeira da glória: o primeiro pelas vias da política, o segundo pelas vias da literatura. E, quando chegaram aos momentos decisivos de suas vidas, ambos reconheceram, mesmo em segredo, que tinham feito o pacto com a pessoa errada. Nem Vargas nem Rosa podiam admitir para si mesmos que o Brasil era o centro das Veredas Mortas — e que foram os responsáveis morais por tê-lo colocado nessa situação. O primeiro decidiu escapar usando o suicídio como subterfúgio; o segundo esperou mais treze anos para ser fulminado por um ataque cardíaco.

A intuição de que Rosa tinha sido um “pactário” para saborear um pouco de sua imortalidade literária vem de Vilém Flusser — mas também podemos ter um gosto disto se recordarmos os trechos de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Mas Flusser vai além. Ele relata que, durante os encontros que teve com Rosa, havia um único assunto: o próprio Rosa — em geral, falando de si mesmo na terceira pessoa. Era uma experiência ambivalente, segundo o filósofo tcheco:

de um lado prazerosa, reveladora do incrivelmente rico mundo de Rosa, de outro lado penosa, porque reveladora da fraqueza de Rosa e de um sofrimento que era, em grande parte, também o nosso



sofrimento. No curso de tal intercâmbio havia momentos de inversão de papéis (talvez clássicos para os que têm experiência psicanalítica) nos quais Rosa procurava nos salvar (procurando, por exemplo, ensinar-nos a rezar, ou a não menosprezar o dinheiro e a fama), quando na realidade era sempre Rosa que procurava se justificar perante a gente, e a gente sempre procurava recusar o papel de juiz que ele projetava sobre a gente.<sup>92</sup>

Os livros que Rosa escrevia eram apenas pretextos para falar de ninguém menos que o seu autor. Flusser admite que tamanho egocentrismo tinha, pelo menos, um motivo nobre, mas perigoso:

[ele] se desinteressava soberanamente (e o termo “soberanamente” se aplica perfeitamente ao caso) pela realidade histórica e geográfica brasileira, como se desinteressava pela situação geográfica e histórica do mundo. Estava “acima” disto, lugar este muito duvidoso eticamente. Ele tinha seu próprio “Brasil” (a utopia mítica) e seu próprio mundo (o das línguas), e era em tais terrenos que ele agia, pondo destarte em perigo a imortalidade da sua alma. Mas aí surgiu uma contradição muito significativa. O engajamento em tais mundos roseanos exigia a colaboração de outros, colaboração esta sempre virada para o centro do mundo que era Rosa. Os outros eram outros apenas no sentido de serem leitores de Rosa, ou críticos de Rosa, ou tradutores de Rosa, ou ilustradores de Rosa, ou editores de Rosa. Isto pode dar a ideia de que Rosa utilizava os outros para projetar-se em seus mundos. O contrário era o caso. Dependia desesperadamente dos outros.<sup>93</sup>

Por isso, não hesitava elogiar as traduções estrangeiras de seus livros, mesmo que transformassem a sua narrativa em um filme de faroeste (como aconteceu com a versão americana de *Grande sertão*, intitulada de *The devil to pay in the backlands* — algo como “a paga do diabo nas terras profundas”), ou então vender os direitos deles para o cinema, com o risco de transformarem a sua obra *épica* em uma obra *hípica* (conforme o próprio disse, bem mineiramente, a um dos diretores que resolveu adaptar a saga de Riobaldo para a telona). Seu maior medo era ser esquecido — além de adorar ser bem pago pelos textos que publicava em qualquer lugar que lhe pedissem.

E não pensem que tudo isso era vaidade. Sua meta sempre foi salvar sua própria alma — à custa de uma fama literária que ele sabia que jamais existiria no outro mundo do qual adoraria fazer parte. A busca pela fama era o seu próprio pesadelo do paradoxo, de acordo com Flusser: “Visava vender sua alma imortal ao preço mais elevado possível, para salvar-se pelo lado avesso. A fama era o diabo que não existe, e ele sabia muito bem que a fama não existe.”<sup>94</sup> Da mesma forma que Riobaldo passa a acreditar que não fez o pacto nas Veredas Mortas porque seria impossível continuar a ir para a frente em sua existência atormentada pela violência diabólica, tudo o que Rosa queria era um agrado dos seus críticos:

[...] A perseguição da fama pode não ser perda da imortalidade, mas certamente é perda da única realidade que a gente conhece: a do trabalho desinteressado. E aí surge uma suspeita que pode ser base para um diagnóstico de Rosa: quando Rosa trabalhava (e nós assistimos a isto várias vezes), a aura da felicidade da criação permeava o ambiente. Mas quando Rosa emergia do trabalho, havia a sensação de uma humilhação incompreensível. Rosa lia o que acabara

de ter escrito, louvando constantemente cada palavra, e defendia-se contra um crítico invisível. Nada adiantava dizer que o texto era belo (e era, na maioria das vezes, extremamente belo), porque o crítico invisível continuava presente e recusava tudo. Era tal crítico que para Rosa era a “imortalidade da alma”.<sup>95</sup>

Para agradar a este público tão distinto, fica evidente que, ao escolher entre o princípio ético e o princípio estético que entravam em choque e animavam a força de sua obra, Guimarães Rosa preferiu este último. Sua consequência principal foi, ao fazer isto, radicalizar a visão utópica na literatura brasileira, trocando a realidade por uma ilusão diabólica, que traz apenas divisão, nunca unidade — e sintetizou no tema fundamental da sua obra o grande problema que o Brasil vive até hoje: o fato de que a raiz da nossa alma está no labirinto do sertão que esconde, no seu centro, o Minotauro demoníaco com quem nos aliamos desde então.

Alguns anos depois, a tristeza desta constatação a respeito do nosso país foi elaborada por um dos discípulos de Rosa, o escritor Ariano Suassuna, autor do *Auto da compadecida* (1955) e do *Romance da pedra do reino* (1971), em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, proferido em 9 de agosto de 1990.

Partindo de uma observação de Machado de Assis — aquela em que, depois de criticar atos do nosso mau governo e da nossa má política, afirma que há um “país real”, bom e que revela “os melhores instintos”, mas também há um “país oficial”, “caricato e burlesco” —, Suassuna diz que o Brasil está “submetido a um processo de falsificação, de entrega e vulgarização que, a meu ver, é a impostura mais triste, a traição mais feia que já se tramou contra ele”.<sup>96</sup>

De 1990 para cá, não mudou muita coisa — e, neste ponto, o discurso feito na Academia parece ser de uma atualidade impressionante e nos remete a muitas coisas que vimos tanto em *Grande sertão: veredas* como em *O braço direito* — além de, obviamente, em *Os sertões*, de Euclides da Cunha (tratado carinhosamente por Ariano como “Euclides”).

Suassuna defendia veementemente a retórica rebuscada do “livro-vingador” sobre o massacre de Canudos — porque, segundo sua visão, esta era a forma ideal de representar o verdadeiro Brasil que surgia no Sol transfigurado do Sertão:

Nunca concordei com os que reclamam contra a maneira de escrever de Euclides da Cunha. A meu ver, aquela era a única linguagem capaz de erguer e forjar o áspero universo do Sertão que ele não apenas *via*, mas deformava ao recriá-lo em seus arrebatos de visionário, tão semelhantes aos que em descreve em Antônio Conselheiro, deformando e recriando também o Profeta a ponto de transformá-lo num personagem.<sup>97</sup>

O que temos aqui é a defesa da *estetização da realidade* que tinha sido iniciada justamente em *Os sertões*, depois transformada em paródia involuntária pelos estudos folclóricos de Mário de Andrade, pelo homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda, pelo estudo sociológico de *Os parceiros do Rio Bonito* do jovem Antonio Candido — e levado ao extremo em *Grande sertão: veredas*. O que ele não percebia é que esta mesma estetização era a causa principal dos “dois países diferentes” que viviam em uma mesma sociedade, doença identificada e aprofundada por Machado de Assis e Euclides da Cunha. Sem atentar que ele colaborava ainda mais para a proliferação do problema que queria solucionar, Suassuna distinguia entre “o

Brasil oficial” da rua do Ouvidor, “centro da civilização cosmopolita e falsificada” e o “Brasil real”, escondido “no emblema bruto e poderoso do Sertão”.<sup>98</sup>

Todavia, o escritor reconhecia que cometia um erro — o mesmo erro influenciado por Euclides: os dois não percebiam que também havia um Brasil real no meio urbano e que o sertão não poderia ser o único símbolo do verdadeiro país. E então Ariano comete outro erro, muito mais perigoso, ao tentar resolver este problema: começa a acreditar que a divisão entre os dois Brasis se dá porque o oficial é “o dos poderosos, do Presidente e de seus Ministros, [...] integrado por brasileiros de pele mais clara”, e o real é composto “pelos descendentes mais escuros de negros, índios, europeus pobres e asiáticos pobres”.<sup>99</sup>

A divisão originada por não querer ver e aceitar o pesadelo do paradoxo é reduzida a um dilema racial, com tintas socioeconômicas — e assim Ariano Suassuna cai na mesma traição dos intelectuais institucionalizada por Antonio Candido: o brasileiro só vale a pena se superar a sua “categoria política” e possuir a formação plena, se os poderosos permitirem que os pobres e oprimidos comecem a ter voz na sociedade. Imune a qualquer espécie de pensamento mais sutil, Suassuna resolve recriar, no seu discurso na Academia, a história inteira do país como se fosse uma “linha reta” que liga o Brasil do presente com o do passado — ainda que veja alguns indivíduos como exceções à regra:

O que houve em Canudos, e continua a acontecer hoje, no campo como nas grandes cidades brasileiras, foi o choque do Brasil oficial e mais claro contra o Brasil real e mais escuro. Ao Brasil mais claro, que não é somente caricato e burlesco como afirmou um Machado de Assis momentaneamente cego pela justa indignação, pertenciam

algumas das melhores figuras do Patriciado do tempo de Euclides da Cunha: civis e políticos como Prudente de Moraes, ou militares como General Machado Bittencourt. Bem-intencionados mas cegos, honestos mas equivocados, estavam certos de que o Brasil real de Antônio Conselheiro era um país inimigo que era necessário invadir, assolar e destruir.<sup>100</sup>

A solução proposta por Suassuna é não escutar mais a “modernização” proposta pelo Brasil oficial e urbano, a modernização que Riobaldo Tatarana defendia como essencial para a unidade brasileira, mesmo que nela haja algumas pessoas de brio, uma “modernização falsificadora e falsa, e que, como a que estão tentando fazer agora, é talvez pior do que a invasão declarada. Esta apenas destrói e assola, enquanto que a falsa modernização, no campo ou na cidade, descaracteriza, assola, destrói e avilta o Brasil real”.<sup>101</sup> Mas também não explica o que seria a sua própria modernização, verdadeira e justa, para amenizar a visão do abismo que denuncia — e faz algo que provavelmente um Antonio Candido não teria coragem de fazer: apontar o dedo para si mesmo:

Não me coloco hipoteticamente fora do Brasil oficial, nem se trata de nos opormos à verdadeira modernidade. Trata-se de recriar as instituições do Brasil oficial de acordo com a verdade do Brasil real. Assim lembro que, como fez Euclides da Cunha, sempre que nos descobrimos no caminho do erro e do processo histórico oficial, devemos obrigar-nos a um exame de consciência tão rigoroso quanto os religiosos, procurando então retomar o caminho real oposto. É o que teremos de fazer a cada instante, se é que desejamos realmente transformar o nosso País numa verdadeira Nação, num Brasil que seja

grande e justo, e não apenas vulgar, injusto e falsamente próspero como se vem tentando.<sup>102</sup>

Como sempre ocorre quando a inteligência não sabe se deve escolher entre o Bem e o Belo, o princípio ético entra em conflito com o princípio estético — e então temos a descoberta de que a única nação que podemos reformar é a da nossa consciência. Talvez sem saber, Ariano Suassuna mostrou no seu discurso à Academia Brasileira de Letras que a síntese que procurava estava dentro do próprio homem. E foi esta nova percepção que o fez terminar o pronunciamento com uma conclusão perturbadora que nos remete ao que aconteceu com Riobaldo Tatarana nas Veredas Mortas: “Atualmente, o que estamos conseguindo [com esta modernidade de impostura] é um pacto demoníaco, através do qual vendemos a alma sem nada conseguir para o corpo.”<sup>103</sup> Um mau negócio, sem dúvida, mas o que se espera de um país que vive sempre na expectativa de encontrar-se a si mesmo, transformando a fuga do real em método?

É de suspeitar se Guimarães Rosa, o homem que escreveu o grande épico que nos mostra a raiz do comportamento tupiniquim, tinha plena consciência da divisão diabólica que infestava o país e também torturava a sua alma. Não há provas biográficas disso, mas é fato que ele escreveu um conto, publicado em *Primeiras estórias* (1961), chamado “A terceira margem do rio”, em que o assunto é exatamente a recusa de aceitar a beleza da realidade, por mais dolorida que ela pareça. Acompanhamos um rapaz que vive com sua família em um vilarejo onde um rio circunda os seus arredores. Um dia, o pai, sempre certo e prudente, decide subitamente entrar em uma canoa e navegar pelo rio durante o resto dos seus dias. O povo do vilarejo fica espantado, acusa o homem de estar louco. A família se desespera e não sabe o que fazer. Ela se desestrutura completamente. O

tempo passa — e o rapaz começa a se questionar se o pai é realmente um maníaco ou alguém que tomou uma decisão que ninguém teria a coragem de assumir. Então resolve, ele mesmo, substituir o pai, já que este provavelmente está muito velho para continuar na empreitada. Vai para a beira do rio e o chama. O pai o atende e, sem falar uma única palavra, acena com a mão, insinuando que ele está pronto para a substituição. Mas o filho tem um susto com o aceno — e foge da missão que tinha imposto para si mesmo, mesmo sabendo que se arrependerá disto até o fim de sua velhice.<sup>104</sup>

A estória mostra o drama da alma de Guimarães Rosa — que também foi a descida aos infernos que Mário de Andrade sofreu nos seus últimos anos de vida, ao negar o chamado do rio, o mesmo chamado que o rapaz recusou ao se assustar com o aceno do pai em “A terceira margem”. Rosa, Mário, Getúlio Dornelles Vargas e muitos outros nomes — todos estes recusaram a beleza difícil do real e preferiam atender ao fascínio de um deus selvagem que os devoraria sem nenhuma misericórdia. Não quiseram navegar na terceira margem do rio porque tiveram medo de atravessar o pesadelo do paradoxo para perceberem o que havia do outro lado da noite escura da alma. Será coincidência que, tanto no caso de Rosa como no de Mário de Andrade, o ataque cardíaco tenha sido a solução extrema que seus corpos encontraram para expelir o diabo que morava no meio da alma de cada um?

E o que isso tem a ver com o Brasil — e com a nossa literatura? Adoraríamos responder com um “nonada”, tal como fez Riobaldo Tatarana, mas não seria honesto da nossa parte. Talvez uma possível resposta para essa pergunta esteja no depoimento que Otto Lara Resende escreveu para si mesmo, como se estivesse confessando um segredo que nem mesmo sabia qual é, em meados de 1987. Ele narra um encontro que teve com Guimarães Rosa e este o aconselhou o seguinte:



Condense-se — dizia ele. Não se disperse. E me dizia, sério, os olhos sorridentes, que ninguém faz nada se se divide entre dois senhores. Já pensou Jesus Cristo trabalhando no jornal? [...] O Rosa nunca deixou de me pregar a vida de monge... escritor. Fizesse eu a minha própria pirâmide. Para fazê-la, porém, eu tinha de me isolar, de me defender ferozmente contra a vida do mundo, contra o século, contra a vida social, de que ele tinha um sagrado horror.<sup>105</sup>

O conselho de Rosa acompanhava o de Murilo Mendes, que sempre dizia a Otto: “Conserve da vida apenas o essencial.” Sabemos o que aconteceu: Otto viveu o “complexo de Jonas” até o limite, trocando a estabilidade de um emprego público no Itamaraty onde via “um abrigo contra a vida dispersiva, o vencimento tranquilo, a solidão no exterior”, pela loucura diária das redações de jornais e da televisão, pelo salário mirrado de adido cultural sem garantia de nomeação definitiva. Seis anos antes de morrer, enfim desabafou:

Uma coisa que me pergunto, com todas estas reminiscências, é por que me deixei seduzir pela dispersão, por que me deixei ficar preso no jornal, por que aceitei a direção, por que entrei *full time* num ambiente que não era o meu, que não passava pelo horizonte da minha ambição... Por que não me condensei, como me implorava o Rosa? Por que não conservei da vida apenas o essencial, como me aconselhou o Murilo Mendes? Por que cedi à vida burguesa, à obrigação de uma rotina, de uma canga dura? A família... sim, mas eu sempre sustentei que a família não deve ser desculpa de mau pagador, que nenhum filho quer que o pai faça concessões em nome de ajudá-los a comer ou a criar...

E termina com um suspiro: “É tarde! é muito tarde”.<sup>106</sup>

Não, não era tarde, *nunca* foi tarde. Otto Lara Resende mal sabia que, ao fazer a opção pela dispersão e pela família, fazia aquilo que Rosa nunca teve a coragem de fazer como artista: optou pelo *princípio ético* da existência — e assim uniu o Bom com o Belo, tendo o Verdadeiro como norte. No fim, aquele que produziu uma pirâmide acabou tornando-se um biscoito muito delicioso, mas pouco nutritivo — e aquele que parecia ter feito apenas biscoitinhos com um sabor esquisito era quem tinha preparado o alimento que nos sustentaria na longa noite escura que ainda atravessamos. Eis a ironia de quem vive na busca da “imortalidade da alma”; o que parece ser a salvação se revela como danação e vice-versa. Para isso, é sempre bom torcer para ter um pouco da graça, “imerecida e desabando sobre a raça/ como o sol sobre o mar”, um mistério muito difícil de manter. João Guimarães Rosa e Otto Lara Resende mostram que, apesar de o destino do espírito ser a plenitude e a unidade do ser, na total apreensão da realidade divina, ainda assim a luz não é para todos. A poeira da glória serve somente àqueles que suportam a beleza da sua aridez.

# **O Carandiru intelectual**

**(ou: Entre o leão e o unicórnio)**

## QUEM VAI ME MATAR PRIMEIRO?

E é por causa do vislumbre da poeira da glória que eu tenho certeza de que, enquanto escrevo as primeiras linhas do último capítulo deste livro, seres humanos extremamente cultos, lidos e esclarecidos tentarão me matar.

Ou talvez não. Talvez não aconteça absolutamente nada: apenas um silêncio soprado por um vento negro que percorre os prédios, as ruas, as cidades, as casas; que entra nos vãos das portas e nos becos vazios; que empurra as pessoas umas contra as outras; uma forma de espiral que paralisa cada um de nós, sem reconhecermos as causas, sem sabermos se tamanha quietude terá um fim.

Entre essas duas atitudes aparentemente opostas, o que as une é a completa incapacidade de termos um debate intelectual, um debate daquilo que antes chamávamos de elite, ou, para empregar outra expressão temida pelos nossos iluminados, de alta cultura. Sim, sem dúvida há um espectro que paira sobre todos nós: o espectro da apatia.

Qualquer um já viveu a seguinte situação: ao presenciar um debate entre cientistas, políticos, historiadores, filósofos, críticos literários, escritores, percebeu-se que, por trás da superfície da polidez e das palavras bonitas, todas emolduradas por conceitos como “tolerância” e “pluralismo”, no fundo ninguém concorda com ninguém, e todos querem ter somente uma garantia

de que o seu quinhão, o *status quo*, não foi atingido, nem sequer arranhado. Não estão em busca daquela travessia arriscada que o filósofo inglês Michael Oakeshott chamava de “a aventura da conversação”. O que eles querem manter é a sua posição nos labirintos do poder. Procura pela verdade? Podem esquecer. O que esses sujeitos pretendem é permanecer na mentira custe o que custar.

Há um motivo para essa atitude: essas pessoas não querem admitir, nem para o público, nem para si mesmas, que têm divergências nos aspectos mais essenciais da própria existência humana. Não querem concordar ou discordar sobre quaisquer assuntos porque mal sabem quais são as suas próprias opiniões sobre a natureza do ser humano, seu lugar no mundo, seu lugar na sociedade e na história, e sua relação com qualquer coisa que saia de seu horizonte terrestre. Afirmar uma posição sobre qualquer um dos tópicos listados acima seria assumir uma atitude perante o próprio mundo e também perante o “fundo insubornável de si mesmo”, aquele lugar na nossa personalidade de que não temos como escapar quando deparamos com o espelho, e fazer justamente isso seria reconhecer uma derrota. Afinal, os intelectuais e os literatos que tentarão me matar (ou, pior, me silenciar) enquanto escrevo estas linhas não vivem nesta realidade; seu ambiente é uma Segunda Realidade, o “outro mundo é possível” que bradam aos quatro ventos, mas mal sabem que este entrará em colapso se não conseguirem manter os alicerces de sua própria apatia. Neste país alternativo, não existe argumento racional; certas áreas da personalidade foram tão danificadas que pouco importa se alguém for da direita, da esquerda, do centro, do Partido dos Trabalhadores ou do Instituto Teotônio Vilela, qualquer noção de comunidade torna-se impossível e, mais, improvável para uma discussão sadia. No Brasil, querer assassinar uma pessoa por causa da discordância de uma simples ideia em breve se tornará tão comum quanto matar alguém por

um relógio ou um celular. E, se não for a morte física, tenha a certeza de que será a morte da reputação, em que o repúdio social será uma forma de tirar a vida de quem quer viver na verdade simplesmente porque este não aceitou a inércia dos sentimentos e o conforto da mentira.

## **A democracia não é um biscoito Negresco**

A falência no debate intelectual começa sobretudo na falência da comunicação entre as pessoas. Nesse sentido, já vivemos em uma guerra civil há muito tempo e ninguém nos avisou (ou então nós não queremos ver isso porque preferimos “a estratégia da avestruz”). A palavra “confiança” é um anátema no nosso vocabulário; não há mais relações de honra, em que uma pessoa pode se apoiar na outra sem desconfiar de que será prejudicada a qualquer momento. A própria noção de dar a sua *palavra* é algo que é tratado com certo escárnio — e isto se reflete em todas as áreas da sociedade, como bem observou o escritor alemão Hermann Broch na coletânea de ensaios *Espírito e espírito de época*:

A humanidade foi tomada por um desprezo peculiar pelas palavras, um desprezo que é quase uma repulsão. A confiança que as pessoas tinham em persuadir umas às outras pelas palavras e pela linguagem foi irremediavelmente perdida; *parlare* tem agora um sentido negativo, e os próprios parlamentos [onde isto era praticado à exaustão] estão por baixo na própria atividade de discussão e de argumentação. Qualquer lugar onde uma conferência ocorra se encontra sujeito ao escárnio e ao ceticismo de polemistas que sempre concordam na impossibilidade de concordar. Cada um sabe que o

outro fala uma linguagem diferente, habita um sistema de valores diferente e que cada palavra está aprisionada em seu próprio sistema de valores. Não apenas cada país, mas cada vocação: o comerciante não consegue persuadir o soldado, nem o soldado o comerciante, e eles se entendem apenas na medida em que cada um concede algum direito de usar quaisquer meios que eles têm à disposição para empregar seus próprios valores sem nenhuma misericórdia, como quebrar um acordo caso um deles decida invadir e conquistar o outro que se tornou seu inimigo. Seja isto chamado de cinismo ou não, nunca antes, pelo menos na história do ocidente, o mundo admitiu abertamente que palavras significam nada e, mais do que isso, de que qualquer tentativa de uma compreensão e de um acordo mútuos sequer vale a pena. Nunca antes nos resignamos de forma tão explícita ao pensar que o único meio possível que pode, ou deve, ser usado é o do poder, o poder do forte sobre o fraco.<sup>1</sup>

E, no Brasil, quem seria o fraco? Quem seria o forte? O abismo entre a elite intelectual e o público é tamanho que, muitas vezes, confundimos a natureza do poder e quem o detém de fato. Às vezes pensamos que um sujeito com dinheiro tem o poder de mandar; outras vezes, nos esquecemos de que quem tem o talento de lidar com as palavras, que sabe como nos persuadir, tem um poder que nem ele mesmo sabe reconhecer. Dividir uma sociedade em fortes e fracos é útil para quem quer fazer antropologia ou sociologia; mas, para quem leva a literatura a sério, não faz sentido algum.

Definir exatamente o que seria o poder é algo no limite do impossível, por três motivos, de acordo com Bertrand De Jouvenel: (1) Há um *segredo* que permeia o centro psicológico de quem o pratica, em que ora o poder é egoísta, ora é voltado para o progresso da sociedade; (2) Não podemos nos

esquecer da sua *tendência de expansão*: não importa que regime de governo, que tipo de revolução nem que espécie de governante, o poder sempre desejará invadir territórios que não lhe pertencem, especialmente os que envolvem a vida interior do ser humano; (3) Sua capacidade de *metamorfosear-se* nos mais diversos símbolos do cotidiano, entre eles o Estado, Partidos Políticos, Indústria e o *mundo cultural*. Nesta tentativa de definição, o poder é, como o direito, a justiça e a política, um fato da natureza — portanto neutro quando isolado, mas que, devido à sua natureza bipartida, pode causar sérias transformações no destino humano quando qualquer homem resolve aplicá-lo.<sup>2</sup>

Uma das formas mais eficazes de fazer isso é por meio da comunicação interpessoal. Contudo, o poder se depara com um obstáculo: quem age em seu nome desconhece que, antes de tudo, a comunicação tem sempre um *fundamento moral*. O filósofo Eric Voegelin escreveu um texto admirável sobre esse assunto no longínquo ano de 1956 — e seu título é justamente *Bases morais necessárias à comunicação numa democracia*. Nele, distinguem-se três tipos de comunicação: a *substancial*, a *pragmática* e a *intoxicante*. O primeiro tem como propósito “o desenvolvimento e a construção da personalidade”; o segundo “é uma técnica usada para levar as pessoas a se comportarem de maneira tal, que seu comportamento corresponda aos propósitos do comunicador, como, por exemplo, seus interesses políticos ou comerciais”; por fim, o terceiro tipo de comunicação, a *intoxicante*, é aquele em que se tenta usar com tenacidade os meios de comunicação de massa, como cinema, rádio e televisão, para a promoção de propósitos pragmáticos.<sup>3</sup>

Sem dúvida, a literatura — a que é feita de modo responsável e que preserva as ambiguidades da palavra — pertence à categoria da *comunicação substancial*. Ela não apenas forma a personalidade do leitor; molda também



a sua *imaginação moral*, a sua capacidade de antecipar situações que seriam improváveis e que, por causa disso, podem acontecer a qualquer um de nós; situações nas quais temos de escolher entre duas alternativas cruéis e inviáveis e das quais decidiremos pela opção menos prejudicial, mesmo que seja inevitável certa dose de desgraça.

Agora, quando a literatura passa a ser tratada como *comunicação intoxicante*, muito próxima daquilo que o filósofo francês Blaise Pascal chamava de *divertissements*, divertimentos que faziam o sujeito escapar do tédio e da angústia da existência, não tenha dúvidas de que vivemos em plena desintegração moral da sociedade em que vivemos. E não me digam que isso alimenta a circulação dos valores democráticos, seja lá o que isso for; na verdade, como bem aponta Voegelin,

este estado de coisas, finalmente, tem uma importância específica para a democracia, porquanto os seres humanos cuja personalidade é formada, ou antes deformada, pelos meios de comunicação de massa são os eleitores cujos anseios têm que ser satisfeitos pelos representantes eleitos.<sup>4</sup>

Por isso, desejos desse tipo têm um impacto sobre o funcionamento da democracia contemporânea — e também no modo como produzimos e refletimos sobre a nossa literatura. Para percebermos que tal desintegração tem uma influência ainda mais decisiva sobre a nossa personalidade e como ela corrompe a nossa base moral, infelizmente teremos de abordar um assunto doloroso para quem depende ou vive do mundo intelectual: o exato momento em que o sujeito começa a mentir para si mesmo.

## Uma lavoura macabra

Poucas vezes essa atitude foi tão bem explorada na literatura brasileira como no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975. Trata-se de um livro complicado para qualquer um que queira esboçar uma análise criteriosa. Em primeiro lugar, porque a qualidade estética é inegável: sua linguagem elaborada com plasticidade transforma seu panteísmo em algo muito palpável ao leitor, e sua ambição artística é alcançada com sucesso. E, em segundo, porque, apesar de todo o seu estilo bem-sucedido, é uma obra que destrói vários princípios de uma ordem interior, faz isso com plena consciência de seus meios e entre suas páginas sente-se um inegável cheiro de enxofre.

Talvez isso explique a fascinação em torno da obra do seu autor no mundo intelectual brasileiro, repleto de pessoas como o personagem principal, André, um sujeito nitidamente perturbado, confuso na hora de recitar suas palavras e que tem sua primeira aparição trancado em um quarto de pensão praticando freneticamente a arte de Onã. Ele será o narrador desta versão invertida da parábola do filho pródigo, em que o perdão do pai nunca será aceito, a desunião da família é inevitável e o sexo entre irmãos (de natureza homo ou heterossexual) é apenas uma parte do problema.

*Lavoura arcaica* só tem um romance da mesma época com o qual pode rivalizar na maestria da linguagem: *Avalovara*, de Osman Lins. Mas *Avalovara* é o ponto máximo na carreira de um escritor que estava determinado a construir uma obra dedicada à permanência das coisas; *Lavoura* foi o início, o meio e o fim de um escritor que preferiu o desaparecimento da sua *persona* e do que poderia ser sua escrita.<sup>5</sup> Os livros seguintes que Raduan Nassar lançaria, *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a*

*caminho* (1998) — que são, de certa forma, pequenos tratados sobre a impossibilidade de uma comunicação substancial em uma sociedade que se recolhe pouco a pouco no silêncio —, não passam de apêndices de um romance que já tinha sua semente e seu espinho costurados em cada parágrafo e vírgula, num prestígio crescente que somente a reviravolta dos valores poderia criar.

Dizem que o tema principal de *Lavoura arcaica* é o tempo e suas consequências. Ora, qualquer obra de arte que se preze tem a obrigação de falar do tempo. No entanto, ele nunca pode ser o tema principal — até mesmo Proust, em seu *Em busca do tempo perdido*, apesar de ter essa palavra no título do seu ciclo, falava mais sobre nossas percepções através da memória e da arte do que propriamente do passar das horas ou do movimento histórico. A razão é simples: o tempo é importante, mas não é tudo. Qualquer artista que se preocupar exclusivamente com esse tema ficará aprisionado nas garras deste mundo, impossibilitando a sua vitória sobre o próprio tempo.

A tragédia de André e de sua família é um exemplo claro da morte da ordem. E o que seria esta ordem? Esta é uma pergunta que obceca a qualquer um de nós. Se levarmos em conta, num sentido geral, que a ordem é o caminho natural do ser humano, em que a busca da unidade e da harmonia pode ser alcançada numa vida disciplinada e de inteira dedicação ao espanto do conhecimento, então a desordem e a dissipação parecem ser uma exceção. O que acontece no romance é justamente o contrário, e a mente de André, criada pela linguagem de Raduan Nassar, mostra como uma ordem excessivamente rigorosa é tão perigosa quanto a suposta libertação das sensações.

O grande antagonista do livro, segundo a visão de André (afinal, o livro é articulado por meio de suas memórias e digressões), não é somente o seu pai

Ióhana, mas especialmente a família, que, ironicamente, nunca aparece com o sobrenome. Os parentes nunca existem por inteiro: somos apresentados à mãe e aos irmãos como se fossem retalhos de uma grande maldição. Pedro, o irmão mais velho, busca André numa pensão para trazê-lo de volta para a fazenda, e temos apenas relances de sua angústia ao saber o verdadeiro motivo da fuga de André. Já a mãe é uma compadecida solitária que, ao que parece, ficou devastada com a fuga do filho, mas este não hesita em insinuar que foi seu carinho que o tornou um “enjeitado”. Do restante dos irmãos, temos apenas as presenças de Lula, o irmão caçula, e de, claro, Ana, o pivô de toda a desgraça.

Do pai, sabemos apenas trechos de seus sermões e parábolas, proferidos durante as refeições enquanto a família está reunida. Seu tema favorito: como colher o tempo. Para ele, o tempo deve ser cultivado com calma, paciência, pois somente assim se terá a recompensa que merece. Ióhana é um cristão libanês, que acredita que o trabalho despista o demônio e mantém os alicerces da família. Mal sabe que a ruína de sua ordem é uma semente do seu sangue — o pobre André que, “perturbado com a claridade excessiva da luz e da luz através das folhas das árvores”, decide encontrar a sua redenção pela impaciência, encontrando a liberdade de sentimentos reprimidos na prisão da carne que culminará em atos de bestialismo e incesto.<sup>6</sup>

André é um faminto, como a parábola central contada pelo pai (similar ao conto de Kafka, “Um artista da fome”). Sua fome é insuportável porque provém de algo impalpável, e ele não compreende a dor da solidão e do exílio dentro da própria família. Seu isolamento — pressentido numa festa em que temos a primeira aparição de Ana numa dança de roda que terá sua simetria invertida ao final do livro — o perturba e o faz querer ir contra as regras de seu pai sobre a colheita do tempo. Tem-se uma iniciação às

avessas, em que a grande obsessão é capturar sua irmã Ana a qualquer custo. Ana — “eu” em árabe — é o símbolo da inocência que será transformada ao unir-se com a perversão, e Raduan faz questão de aproximá-la ao Espírito Santo na fantástica cena em que André prepara uma armadilha para prender o que deveria ser uma pomba. Contudo, a linguagem do romance não distingue as coisas exteriores, colocando tudo “no meio do redemoinho”, e assim descobrimos que pomba, Ana e inocência são uma coisa só, e que a tal armadilha é a consumação do ato incestuoso.

Todos sabem que o incesto simplesmente destrói qualquer base da civilização. O sexo entre parentes do mesmo sangue é uma regressão à lógica da ordem da unidade e da razão porque não é um movimento expansivo, próprio da procriação da raça humana, mas, ao contrário, provoca a entropia do círculo familiar, chegando à completa esterilidade. Contudo, para André, já literalmente “possuído”, seu ato com Ana serve para justamente unir ainda mais a família, além de dar o seu lugar na mesa e de ter a sua redenção. É a típica inversão luciferina: a procura por alguma luz se dá por uma permissividade que inverte todo o fluxo do tempo. Se o desejo de André era destruir não só a sua família, mas também os princípios de seu pai, ele foi muito bem-sucedido.

André, porém, não se dá por satisfeito. Logo após a consumação do incesto, Ana percebe o seu pecado, e vai à capela rezar por sua alma e pela de seu irmão. É um momento belíssimo da literatura brasileira, mas é também um momento em que uma missa negra será celebrada. André suplica a Ana que aceite a união, que lhe dê a chance de ser da família outra vez e, num acesso de cólera (esta palavra é muito importante no mundo de Raduan Nassar), amaldiçoa a todos e decide fugir para a cidade, onde se dá o início do livro, numa pensão em que Pedro vai buscar o irmão torturado.

O retorno à fazenda não será harmonioso. Na verdade, aumentará a danação irreversível (“Maktub”, dizia o avô de André na mesa — *Está escrito*). A mãe devastada, o pai amargurado, dando um perdão que nem ele próprio consegue entender, Ana em orações contínuas na capela, e Pedro, atormentado pelo segredo macabro entre seus irmãos, impotente para evitar a tragédia — esta é a família que espera André.

Na mesma noite do seu retorno, André tem uma longa conversa com o pai. Ali, encontramos o vértice para onde toda a narrativa converge e que revela enfim o seu centro secreto, o *insight* específico sobre a realidade que só esta história em particular pode nos mostrar — e que se une à corrente da tradição literária. É também a única cena em que os diálogos são marcados com o bom e velho travessão, não com as aspas, e a razão aqui é óbvia: antes, o leitor acompanhava os pensamentos de André em um amálgama indistinto, sem saber se os outros integrantes da sua família eram distorções da sua imaginação; agora, fica claro que o pai é alguém concreto, que tem *uma voz*, uma voz que escuta o filho perdido e quer que ele retorne ao seio de sua casa. André o provoca ao comparar a sua fuga com a história do esfomeado sempre lembrada pelo patriarca cada vez que se reunia com os filhos à mesa:

Eu também tenho uma história, pai, é também a história de um faminto, que mourejava de sol a sol sem nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto nunca conseguir aplacar sua fome, e que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés; sobrevivendo à custa de tantas chagas, ele só podia odiar o mundo.<sup>7</sup>

A incompreensão cresce a cada troca de palavras, num diálogo de surdos em que ninguém consegue ouvir ninguém: “Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente”, diz o filho — e o pai somente consegue responder: “Não vejo como todas essas coisas se relacionam, vejo menos ainda por que te preocupam tanto. Que é que você quer dizer com tudo isso?”<sup>8</sup>

Não há mais *comunicação substancial* entre o pai e o filho porque um não consegue compartilhar a base moral e o fundo de experiência do outro. O primeiro ainda vive em um mundo de regras, de disciplina, que preserva o crescimento da liberdade conforme os ciclos da natureza e da vida; o segundo não quer saber nada disso porque está tomado pela *hubris*, o impulso de revolta contra tudo e contra todos, custe o que custar, sem se importar com as consequências para a própria família. E mais: para chegar a tal ponto de ruptura com quem sempre o nutriu, André teve de fazer algo muito comum nos nossos dias — mentir para si mesmo. Ao final da conversa com o pai, ele finge que entende os conselhos que lhe foram dados, só para ter um pouco do afago de sua mãe, que silenciosamente testemunhava o evento. A falsidade moral consigo mesmo é apenas o primeiro passo para a falsidade com o próximo.

O mecanismo psicológico da revolta é retratado com precisão assustadora: para André, como o perdão dado pelo pai nunca será compreendido (“Uma planta nunca conseguirá ver a outra”), logo em seguida decide sodomizar o caçula Lula (pois “ele tem os olhos de Ana”) no silêncio do seu quarto. No dia seguinte, a festa em que seria comemorada a “páscoa” de André vira uma dança da morte. Ana aparece completamente perturbada, vestida como uma cigana e com os pertences que André havia guardado numa caixa feita para “acabar com a família”, revelando o incesto, e

o patriarca, tão controlado, tão disciplinado, comete um gesto homicida num ato de fúria, deixando o final em aberto e com apenas um capítulo como epílogo que começa com a seguinte frase, claramente irônica: “Em memória do meu pai.”<sup>9</sup>

Uma leitura cuidadosa de *Lavoura arcaica* mostrará que Raduan Nassar joga o tempo todo com uma ironia obscura e com brechas na narração que nunca levam o leitor ao conhecimento da realidade como uma unidade ou como um todo. Apesar de todo o seu cuidado com a casca e a gema das palavras, elas servem mais para desunir do que propriamente atar os pedaços quebrados deste mundo. Não há nada de “elevado” nessa literatura, apesar do seu sucesso estilístico e, mesmo com seus requintes de linguagem, *Lavoura* é uma obra que traz o leitor para as arestas do subterrâneo e que, se depender dela, o deixa lá mesmo. Sua catarse é uma catarse negativa, no sentido em que não há libertação, somente aprisionamento, alimentado pela admiração ao princípio estético e esquecendo-se do princípio ético. É a morte da ordem, o fim da inocência e a vitória do mal em seu exemplo mais cristalino.

Claro que existirão seus defensores. Um dos argumentos será o da “ambiguidade”. No entanto, em uma obra de arte, pode-se ter “ambiguidade” nos meios, nunca no início, muito menos no fim. Um homem que se propõe a mexer com as palavras deve ter bem claro qual é o seu lado. Afinal, a maior destruição é feita por aqueles que não conseguem escolher entre o Bem, o Belo e o Verdadeiro. A arte é essencialmente uma escolha moral, tanto da parte de quem cria como da parte de quem lê.

## **A imaginação do desastre**



Surpreendentemente, é interessante notar que alguns dos discípulos influenciados por *Lavoura* — e outros que, se não admitem a influência, pelo menos vivem no mesmo ambiente de discórdia literária — tentam praticar essa escolha, mesmo que não saibam disso — o que só prova que há uma base moral objetiva na comunicação de qualquer literatura que se preze.

Este é o caso de *as visitas que hoje estamos* (2012), de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, um painel do colapso brasileiro, um Raduan Nassar levado à potência épica, um Dalton Trevisan grandiloquente, um Nelson Rodrigues com toques joyceanos. Apesar do obsessivo uso das minúsculas (como indica o próprio título), eis um livro que usa a fragmentação a seu favor. Implodindo conscientemente a forma artística do romance, criando assim a sensação ao leitor de que ele é testemunha de um mundo que se despede aos poucos — em primeiro lugar por meio da linguagem que mimetiza a desagregação espiritual entre os habitantes que vivem nas cidades interioranas de São Paulo e de Minas Gerais, depois pelas pequeninas histórias que parecem adquirir algum clímax, mas acabam por persistir na catarse negativa —, Antonio Geraldo pretende chegar a um extremo no qual Raduan Nassar jamais imaginou que teria lançado as sementes.

Como um mosaico onde as peças não conseguem formar o painel completo, *as visitas* apresenta uma realidade muito mais objetiva do que a que era vislumbrada pelos olhos de André — e, por isso mesmo, muito mais devastadora. A galeria de personagens que se despedem do leitor, da vida e da literatura é uma amostra generosa da corrosão do caráter brasileiro, se é que isso alguma vez existiu: temos de velhas beatas a comerciantes fofoqueiros, de jovens apaixonadas a pervertidos sexuais, de peças teatrais inacabadas (como a rodriguiana “os olhos de jussara”) a poemas enigmáticos

— tudo isso em um conjunto que dá a impressão que prolonga e se assemelha na intenção de um Otto Lara Resende ao recriar a sua Lagedo agora no terreno próprio da ficção.

De todos os temas que permeiam o romance de Antonio Geraldo, o que fica mais evidente é o abandono de cada ser humano a uma *presença* que nunca habitou em seu coração. Dessa maneira, o título adquire o seu significado pleno: como estão todos abandonados, logo não passam de visitas, de passageiros que não têm nada a dizer a si mesmos sobre suas próprias vidas — e, no caso, é a força da prosa de Antonio Geraldo que revive os seus dramas e, pelo menos para o leitor que os acompanha, lhes dá o sentido necessário para permanecerem em nossa memória para assim não serem engolfados na noite escura de um país que insiste em desconhecer sua própria natureza.<sup>10</sup>

Esse desconhecimento também se percebe em *A cidade, o inquisidor e os ordinários* (2013), o segundo romance de Carlos Brito e Melo, talentoso escritor que, com *A passagem tensa dos corpos* (2010), já indicava uma preocupação com o que ocorre quando não admitimos que há algo pior do que a morte física — a morte espiritual que contamina o resto do país. Assim como no livro anterior — em que o narrador é similar à própria “indesejada”, aflita porque uma família decide não enterrar o cadáver de seu patriarca, impedindo-o de continuar o trabalho —, Brito e Melo agora usa do formato teatral do auto (inspirado em Gil Vicente) com toques épico-satíricos para mostrar a que ponto chegou o *totalitarismo cultural* que se alastrou na sociedade brasileira. Mas não há nada aqui que cheire à política; apesar de jogar com discursos ideológicos que jamais conseguem realizar a comunicação necessária, parodiando-os por meio dos personagens — intitulados apenas com as classificações de “O inquisidor”, “O decoroso”, “A amada”, comprovando a ausência de individualidade em cada um —, a ferida

sobre a qual ele medita é algo muito mais profundo: é a procura desesperada por uma divindade que está sempre oculta e que, assim como os pobres coitados de Antonio Geraldo, também nos abandonou sem nenhuma hesitação.<sup>11</sup>

Ao contrário de *Lavoura arcaica*, mesmo sendo filhotes diretos ou indiretos desse livro, tanto *as visitas* como *A cidade* são amostras de uma literatura que luta para encontrar um equilíbrio entre o princípio ético e o princípio estético — ao mesmo tempo que denuncia, sem nenhum proselitismo político, o estado em que nos encontramos, seja no aspecto político seja no existencial. Mesmo sem o conhecimento explícito de seus criadores, o Brasil descrito em suas páginas é um país que não existe mais. O crepúsculo dos deuses narrado por Guimarães Rosa superou a noite escura da alma detectada por Otto Lara Resende e tornou-se agora um corpo em agonia, como o que é exposto em *Os piores dias da minha vida foram todos* (2014), de Evandro Affonso Ferreira.

Terceiro exemplar de uma “trilogia do desespero”, *Os piores dias* mostra o mesmo tema que perpassa os outros livros de Evandro: o que se pode fazer quando nos deparamos com o trauma, o desastre que, mais cedo ou mais tarde, chega a todos nós? O melhor exemplo dessa inquietude é o título da primeira parte da trilogia, *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Em sete palavras, está tudo dito. Neste livro, o personagem principal é nada mais nada menos do que a própria consciência do narrador, uma torrente de palavras controladas com precisão cirúrgica e que inverte toda a tradição literária do *flâneur* flaubertiano. Parodiando a busca religiosa, em que um peregrino precisa caminhar para mostrar as suas impressões sobre a desgraça da vida, aqui o *flâneur* não anda: é um velho de 80 anos, sentado em uma “mesa-mirante” de uma confeitaria de *shopping center*, observando os vizinhos do bairro de Higienópolis na cidade de São Paulo, para um livro

que pretende escrever sobre o longínquo suicídio de sua mãe e que, subitamente, afirma que *sabe* que irá morrer e que não concluirá a sua obra literária.<sup>12</sup>

Se Platão já dizia que saber morrer é um meio de viver plenamente a sabedoria de percorrer o solo deste mundo — algo que seria repetido pelo Padre Vieira na epígrafe de *Os piores dias*: “Saber morrer é a maior façanha” —, o romancista Evandro já se preocupa tanto com isso que, dentro dos limites do seu império da imaginação, percebe-se que sua obra parte desta tensão dramática entre o que é real e o que não é, sempre no encalço da indesejada; dividido entre o princípio ético e o princípio estético, opta pela síntese defendida por Mario Vargas Llosa sobre o fascínio provocado pela *verdade das mentiras* nas nossas vidas: a de que a ficção é uma forma de suplantar a desgraça que é a condição humana.

Todos os seus personagens sabem que vão morrer porque fizeram um pacto com a própria morte. O seu drama surge no modo como a tensão é acumulada em pequenos detalhes transformados em pequenas histórias que ficam umas dentro das outras e que se ramificam nos três romances: a dos judeus que brincam com a proximidade do fim; a da garçonete ruiva, junto com a da mulher que se apaixona por esta última e vai se matar por amor; a da amiga-filósofa que também teve uma mãe suicida (mas esta lhe disse adeus); a do mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam e que espera a amada imortal retornar enquanto a loucura o consome; a mulher agonizante em uma UTI que começa a conversar com ninguém menos que Antígona, a personagem da tragédia de Sófocles. São sequências que misturam sonho e realidade e que, se o romancista quisesse, poderia estendê-las para um infinito *etcetera*. Contudo, mesmo com todas essas artimanhas, não há como evitar a indesejada: chega um momento em que esta não admite negociação. E então se percebe que os narradores dos três

livros não usam de um joguinho literário ao afirmar que sempre pressentiram que iriam morrer. Não, eles *sabem* que morrerão *porque isto já é um fato* — e é só uma questão de instantes.

A pergunta que fica quando lemos esta “trilogia do desespero” é a seguinte: será que a literatura pode *realmente* nos ajudar neste mundo dominado pela imaginação do desastre? No caso de Evandro, pode-se dizer que, depois de uma disciplina avassaladora que o consumiu como ser humano, ele atingiu uma espécie de sensibilidade comovente, a sensibilidade do escritor que reconhece suas limitações estéticas e formais e, através de muito malabarismo literário, consegue transformá-las numa forma literária específica e única. Acompanhamos cada detalhe da consciência de seus personagens e, surpresa das surpresas, o que parecia ser apenas uma esterilidade esteticista transforma-se em uma meditação radical sobre o nosso *memento mori*. Seus romances, junto com os de Antonio Geraldo e Carlos de Brito e Mello, são a prova contundente de que um abandonado como todos nós pode escrever sobre epifanias que, como tudo nesta vida, serão rompidas por seus respectivos traumas. Todavia, trata-se de outra espécie de trauma: o da realidade invisível que invade o nosso cotidiano e não admite novos acordos. Pouca coisa pode salvar alguém que ficou mutilado na alma, é o que parece nos dizer os livros de Evandro Affonso Ferreira: nem a literatura e talvez nem a Santa Teresa D’Ávila que ele sempre imaginou surgir quando seu personagem estendeu a mão para pedir o socorro tão requisitado. É neste “talvez” que tanto o escritor como o próprio Brasil se equilibra; se ambos cairão ou não da corda bamba, só o tempo dirá.

Eis o que falta na vida intelectual brasileira dos nossos dias: a noção de que a literatura é um risco que coloca tudo a perder. Num país em que o bom tom dos covardes é confundido com boa educação, e em que uma polêmica é sinal de descompostura, endeusar a pequena obra de Raduan

Nassar por causa de seu elogio ao esteticismo luciferino, por exemplo, vira unanimidade porque a ordem virou um clichê de bandeira nacional. Simplesmente esqueceram o problema mais importante do ser humano: a integridade da vida interior — e o que acontece com ela quando nos deparamos com o fim. A respeito disso, discussões sobre estatísticas econômicas e fatores históricos não nos dizem mais nada: são as sobras de um prato em que o alimento já apodreceu há tempos. Mas esses sábios são insistentes e, por isso, já está na hora de perguntar: será que sabem o que estão fazendo?

## **Você é uma vítima de lavagem cerebral — ou ninguém te contou?**

Deveriam saber. Este estado de inconsciência — que se une à apatia reinante em todos os estratos sociais, da classe mais alta à mais baixa — seria inofensivo se não houvesse outra atitude, muito mais maliciosa, que permeia tanto a vida social como a literária: a do *totalitarismo cultural*. Eis aí uma palavrinha que provoca arrepios quando alguém a escuta ou a vê impressa, por isso é mister repeti-la, separando as sílabas, como se fosse a escansão de um verso macabro: to-ta-li-ta-ris-mo. A primeira coisa que se pensa ao lê-la é: *Mas estamos em uma ditadura?* A outra é: *Não estaríamos em uma democracia?* E a terceira, resultado das duas anteriores, é: *Não vejo autoritarismo nenhum, sinto-me livre como poucos neste mundo, neste país onde se plantando tudo dá.*

Para esclarecer logo de uma vez, *totalitarismo* e *autoritarismo* não são a mesma coisa. Este último termo significa apenas a característica de uma entidade (governo, instituição) que usa da sua autoridade instituída para

impor *alguma* ordem em uma situação que está fora (ou pode sair) do controle. Para isso, decide utilizar certa violência, que pode ser física, psicológica e, frequentemente, jurídica, por meio de leis excepcionais que visam a conferir legalidade a um evento que rompe com aquilo que conhecemos como o estado de direito — isto é, o devido processo da lei, em que a hierarquia da sociedade deve ser preservada para que continue a igualdade entre os cidadãos perante o âmbito da justiça. É claro que, muitas vezes, quem abusa da sua autoridade pode descambar para o totalitarismo, mas o inverso não é verdadeiro; afinal, quem começa com intenções totalitárias, jamais quer estabelecer qualquer ordem legal, pois, como a própria palavra diz, sua ambição é ter a *totalidade* do processo político e social, concentrando-o num grupo específico de sujeitos que acreditam piamente que estão fazendo o Bem e, por isso, são detentores de uma visão muito peculiar do que seria a natureza humana a ser imposta por todos os meios.

Feita essa distinção, agora temos de afirmar que não, o *totalitarismo cultural* não é um governo ditatorial, mas é algo muito pior: trata-se de uma forma muito precisa, quase mecânica, de querer alterar o que reconhecemos como o ser humano, modificando o que sempre soubemos por meio de relatos históricos e literários, em um discurso aparentemente político que resolveria todos os nossos problemas graças ao desejo de perfeição aqui neste planeta que já foi chamado por nossos avós e pais de “vale de lágrimas”.

E aqui começam as contradições desta engrenagem: para dominar este mesmo discurso, os sujeitos que vivem esta atitude precisam dominar a nossa imaginação, ou pelo menos os fatos exteriores que são filtrados por ela e depois reproduzidos pela língua e a linguagem — da mesma forma como fizeram os mandarins do Modernismo Brasileiro, em especial Mário de

Andrade, e um de seus seguidores diretos, Antonio Candido. Para isso, reconhecem como poucos o famoso aforismo de William Hazlitt, segundo o qual “a linguagem da poesia naturalmente acompanha a linguagem do poder”; querer controlar a literatura que surge dessa cultura e, por sua vez, a própria cultura do país é apenas um passo. É óbvio que esta manipulação sempre será feita à custa das melhores intenções; mas o que eles não percebem é que o fundamento da grande literatura, daquela literatura que se preocupa com a *imaginação moral* perante a realidade que atormenta o nosso dia a dia, jamais será moldura para discursos ou técnicas perfectibilistas. Afinal, o seu assunto é justamente a imperfeição, o precário, a nossa fragilidade diante do fato de que, como diria Hank Williams, pouco importa o quanto lute e combata contra quaisquer obstáculos e dificuldades, você jamais sairá vivo deste mundo.

É neste paradoxo que o totalitarismo cultural tenta impregnar-se nos mais variados estratos da sociedade — e do qual também se alimenta. Apesar de parecer um sistema fechado, na verdade ele também tem uma ideologia extremamente flexível, que permeia não só as nuances sociais como também as nuances mais íntimas do ser, a ponto de responder às incertezas e às angústias da existência. Repleta de falhas e lacunas que jamais conseguiremos responder a nós mesmos e a quem amamos, constituindo assim uma espécie de “religião secularizada”, esta ideologia, graças a seu charme hipnótico, faz o indivíduo amortilhar a sua própria consciência em um manto que lhe dão quando se depara com um mundo onde só o coletivismo tem vez. A atitude destes “fanáticos” — mesmo que eles desconheçam que o são — será como um imperativo categórico. Bloquearão qualquer manifestação de cultura que vá contra a ordem geral, prejudicando a informação e a transmissão de conhecimento próprias de qualquer interação intelectual e chegam ao ponto extremo de que, ainda descontentes



com o fato de que impõem o “cone do silêncio” sobre uma obra ou uma denúncia que ajudaria os rumos do país, também fazem o possível e o impossível para prejudicar até mesmo a sobrevivência financeira de quem decide opor-se aos dois caminhos propostos por esses mandarins: o ostracismo ou a loucura.

Esta é a nova psicologia do brasileiro atual. Ele acredita com a devoção peculiar de quem acabou de receber uma iluminação celestial que, finalmente, como observou Václav Havel, *o centro do poder é igual ao centro da verdade*. Logo, se detém o poder, de alguma forma também deterá o que é a verdade, aquela palavrinha que Pôncio Pilatos não soube responder a si mesmo. O que é uma ironia, pois tal mentalidade impede, por exemplo, que exista qualquer chance na própria alternância de poder político, em especial do sujeito que acredita ter alguma espécie de verdade, já que, no discurso ideológico impregnado de metáforas sublitterárias, a mudança que haveria entre uma suposta esquerda moderada (que nunca existiu) e uma direita equilibrada (que caiu no “quietismo político” e assim se autodestruiu) jamais acontecerá pelo simples motivo de que ambas têm um profundo desprezo pela literatura que julgam defender.

Para eles, ela é mero assunto de conversa, como se fosse uma forma de manter-se antenado na última moda estética, ou então uma oportunidade de fazer negócios com um tempero mais sofisticado. O paralelismo não é resultado de uma conclusão estilo “curto-circuito”: se a elite intelectual deste país realmente respeitasse a grande literatura já feita, a alternância de poder e de ideologia seria algo natural e possível. Quando se iguala o poder com a verdade, começa-se a adentrar naquele reino do esquecimento de que nem a palavra nos consegue retirar; e a política de um país tornar-se-á uma literatura de segunda categoria, vendo o passado como um desfile de carnaval e o futuro como uma procissão de maltrapilhos e infelizes.

## O saber que não salva nem a sua santa mãezinha

Todavia, a análise do presente não pode nos enganar a ponto de chegarmos a outra conclusão: a de que o *totalitarismo cultural* já estava arraigado em nossa História há muito tempo, à espera de circunstâncias que enfim desenvolvessem a sua forma final. Como podemos identificar o germe inicial? As alternativas são muitas e nos deixam confusos: podemos identificá-lo na poética da dissimulação de Machado de Assis; na prisão descrita pelos floreios barrocos de Gregório de Matos; na expectativa frustrada do Padre Antônio Vieira; na ciência do adjetivo de Euclides da Cunha; na retórica do rancor de Lima Barreto; no homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda; e até mesmo na língua impossível de Guimarães Rosa. Com tantas opções, todas podem somar-se ou anular-se.

Antes de tudo, temos de avisar ao leitor que agora não usaremos mais *conceitos* e sim *símbolos*, para restaurarmos o que seria a experiência inicial de onde tudo começou. Ao mesmo tempo, não queremos complicar demais, já que você não é obrigado a ler um livro de filosofia. Em todo caso, vamos deixar claro o seguinte: o termo *símbolo* quer dizer que se trata de um *caminho*, de uma *via* que é percorrida pelo indivíduo em toda a sua vontade e razão, sem nenhum prejuízo de qualquer outra parte da sua constituição física ou psíquica, e que compreende esse caminho como um objeto real oferecido de diferentes formas, conforme as circunstâncias, para ser interpretado. Por ser justamente uma via, tem também *vida própria*, cercada de surpresas e torna-se quase impossível prever aonde vai, apesar de se ter sempre em mãos um mapa que deveria orientar-nos para o lugar de chegada. Ao contrário do *conceito*, que frequentemente é um diálogo que ocorre entre o que existe na realidade e o que refletimos na nossa consciência, a *via simbólica* aponta para algo que está *além* das coisas do

cotidiano, na busca de uma *presença invisível* que, se não podemos ver com os nossos próprios olhos, pelo menos a sentimos com um órgão secreto e que ultrapassa qualquer outro sentido: a intuição.

O estudo dos movimentos históricos — e sua relação com as sutilezas da literatura — implica usar com certa exatidão e muita cautela essa faculdade que nos orienta na via simbólica. Quando abordamos o primeiro caso, em especial no do Brasil, temos de capturar essas manifestações aparentemente díspares de discursos ideológicos e de formas literárias como duas forças que se unem em uma mesma obsessão, que estruturou tanto a nossa visão de mundo nacional como a de Portugal, a metrópole imperial de onde surgimos: *o saber de salvação*. Este é o chão comum do nosso caminho repleto de símbolos que deverão ser decifrados com nossos poucos recursos. Sem a noção justa do que é este saber, não podemos sequer curar-nos da psicologia totalitária que tomou conta da sociedade atual, uma vez que mal queremos reconhecer sua existência em nosso comportamento.

Nas palavras de Paulo Mercadante, um dos maiores leitores da alma brasileira no seu livro *A coerência das incertezas*, *o saber de salvação* é o conhecimento presumível de que se pode resolver qualquer problema social usando de meios exclusivamente humanos, seja o progresso tecnológico, a economia, a razão humana, as ciências exatas ou a lei jurídica. Ao misturar um pouco de sebastianismo nostálgico com uma pitada de iluminismo pombalino, este saber se transforma numa rede de símbolos que, a cada vez que é posta em prática, sufoca ainda mais a população por meio de uma concentração de poder sempre restrita a uma elite, a um círculo dos sábios que, dentro de seus gabinetes, presume ter a certeza de que fazem o melhor para o desenvolvimento da nação.

É o saber de salvação que iguala, por exemplo, a retórica e a militância de qualquer espécie de ideologia política no Brasil. A esquerda, a direita e um

suposto centro querem apenas uma coisa: manter o segredo de qualquer variação do poder. A ausência de alternância é somente uma consequência prática de uma série de emblemas que se ramificam e se alternam numa sucessão assustadora de opressão seguida de opressão. Disfarçados pela defesa do *nacionalismo*, um sentimento caro a qualquer um que queira preservar um pouco da nação onde vive, quem a defende é uma *nomenclatura*, que, no âmbito da cultura oficial, vive em paralelo com a *intelligentsia*; ambos afirmam seguir um pedaço de papel que chamam de Constituição, mas no fundo é apenas o fetichismo do conceito de querer defender um mero *pergaminho* repleto de letras miúdas que escondem uma lei sem espírito e vice-versa. É este mesmo *pergaminho* que legitimará toda uma hierarquia petrificada, uma *burocracia* comandada por *líderes articuladores* que sintetizam as reclamações populares e os ódios sistemáticos dos políticos, numa atitude de *conciliação* que, se por um lado evita a revolução violenta, por outro impede qualquer reforma mais substancial no modo de conduzir os assuntos do Estado, contribuindo para o aumento de ações sorrateiras como o *nepotismo*, a *estatização* de bens privados, a *criminalização* do direito tributário, a *voragem fiscal*, o *confisco* indiscriminado, que reforçam o *autoritarismo* e o *patrimonialismo*.<sup>13</sup>

É o *pergaminho* da Constituição, um documento que deveria se projetar para a realidade, mas que no fim torna-se um mero divertimento literário, que acentua o caráter de religião secular do Estado brasileiro, de uma *religião civil* adoradora de um deus selvagem que procura a autoridade do seu poder por meio de símbolos como a *espada*, a *estrela de cinco pontas*, a *arma*, o *cavalo*, o *garrote* e vários outros que, em nenhum momento, expressam qualquer âmbito de liberdade individual. De qualquer forma, esta última ainda procura formas de se expressar, mesmo que de maneiras bizarras e extremas: a *passeata* que, remetendo ao caráter místico da

*procissão*, reúne milhares de pessoas em busca de uma catarse que resolva enfim as mazelas da sociedade em um ato mágico (geralmente, feito por alguém do Estado, o que fecharia o círculo vicioso no impulso inconsciente de querer *mais* coletivismo e não o contrário); a figura do *líder articulador* que se transforma, da noite para o dia, num *salvador*, que faz o que a nação deseja como se esta fosse sua amante e, ao descumprir o que prometeu, mais cedo ou mais tarde, será expulso enquanto estiver no cargo oficial (como Fernando Collor em 1992) ou então ficará na periferia do rumo histórico (como Jânio Quadros); e a figura do *cadáver*, executado ou suicida, independente de ser alguém da elite política ou das margens da sociedade, que concentrará a fúria da multidão que compõe a *passseata* e fará renascer a carreira em declínio do *salvador* que então parecia ir ao limbo para sempre (não se esqueçam do alferes Tiradentes, do Getúlio Vargas de 1954, de Juscelino Kubitschek, de Tancredo Neves, de Ulisses Guimarães — a Inês é Morta da redemocratização — e até mesmo dos despojos dos guerrilheiros Carlos Lamarca e Carlos Marighella).<sup>14</sup>

O sujeito que sobrevive temporariamente a esta “coerência das incertezas” só tem uma escolha: a ideologia pusilânime da *social-democracia obscurantista*. Foi o que fizeram os governos de Fernando Henrique Cardoso e de Luís Inácio Lula da Silva. Protegidos pelas belas palavras de uma esquerda moderada (outro produto da *intelligentsia* concebido nas universidades nacionais), dispostos a aplicar alguns procedimentos do que seria um liberalismo capitalista (confundido por epígonos e agitadores com algo “de direita”), estes dois *líderes articuladores* prepararam o terreno para o pior subdesenvolvimento de todos: o de que é melhor renunciar à liberdade individual em função de certa estabilidade financeira e material, promovida pelo Estado, é claro, em que a síntese entre socialismo e democracia seria a moeda de troca para a manutenção do poder nas mãos de uma nova

*nomenclatura* que briga entre seus integrantes e que, no fundo, deseja agora mudar a estrutura da realidade simplesmente porque o *saber de salvação* quis assim desde o início dos tempos.<sup>15</sup>

Sem a compreensão desta *via simbólica* idiossincrática — algo que foi menosprezado nos ensaios e nos estudos históricos de Sérgio Buarque de Holanda, um dos mentores desta forma de pensamento coletivista —, nem sequer saberemos analisar com o devido respeito a literatura produzida por este país. Dependemos do saber de salvação porque somos apenas pessoas que julgam, pensam e imaginam exteriormente. Não temos vida interior; nossos símbolos são ordens de ação, sem nenhuma referência a qualquer intimidade que se construa com nós mesmos e com quem está ao nosso lado. Quando surge algo ou alguém que vá contra essa atitude, é mais que uma surpresa: é quase um assombro. E, por isso, a literatura é a ferramenta que temos para preparar a nossa sensibilidade diante da possibilidade deste encontro. Até lá, ou decidimos ficar presos no *garrote* da social-democracia obscurantista, ou então buscaremos o pouco de *virtude* que nos resta.

## Um viva ao Povo Brasileiro?

João Ubaldo Ribeiro escolheu a última opção quando criou o personagem que nomeou o seu segundo romance, publicado em 1971: *Sargento Getúlio*. Mas não é a virtude a que estamos acostumados e que geralmente identificamos como exemplo de santidade ou de retidão moral. É algo mais inusitado, mais ambíguo e, por isso mesmo, mais próximo da realidade. Getúlio Santos Bezerra é o protagonista desta “história de aretê”, como avisa o próprio Ubaldo logo na epígrafe que emoldura a história do livro e dá também o seu significado; ele tem de levar um prisioneiro político da vila de

Paulo Afonso até a cidade de Barra dos Coqueiros, do Sergipe à Bahia, e enfrentará alguns obstáculos pelo caminho. Fará isso a qualquer custo, porque ele, como bom militar, foi encarregado dessa tarefa e é seu dever cumpri-la, mesmo quando o chefe que o mandou resolve recuar por motivos políticos e manda a polícia persegui-lo para eliminar quaisquer suspeitas da sua decisão equivocada.<sup>16</sup>

A *aretê* explicitada pelo romancista tem dois sentidos e ambos são encontrados na jornada de Getúlio: o primeiro significa a *excelência* em cumprir uma missão, não importa onde, não importa como, numa emulação dos feitos heroicos de personagens grandiloquentes, como o Aquiles da *Iliada*, de Homero; e o segundo é parecido com o que não conhecemos mais — uma *virtude interior*, a plena *consciência* de seu valor num mundo brutal, inóspito, agreste. No início do romance, Getúlio é, sem dúvida, o primeiro tipo de *aretê*. Ubaldo consegue transmitir-nos essa sensibilidade bruta por meio de uma técnica literária sofisticada — o fluxo de consciência popularizado pelo modernismo europeu nas décadas de 1920 e 1930, em especial por James Joyce em *Ulysses*. Sabemos somente o que Getúlio sabe, mas podemos intuir por outras brechas o que acontece no mundo além do seu horizonte. Ao mesmo tempo, a linguagem usada por Ubaldo é também uma forma insólita de querer capturar tanto a realidade interior do personagem como a realidade que o circunda; é uma linguagem que se pretende totalizante e que, a partir da descrição de uma paisagem, também se refere a uma peculiar visão de mundo. Vejam, por exemplo, como isso é concretizado quando Getúlio narra o que acontece com a carne de um cadáver exposto ao ter seus nacos arrancados por um urubu:

Urubu é o asseio dos matos, enxerga no minuto que alguém deixa de andar naqueles agrestes e fica rodeando como um espírito. [...] É o

dono do mundo. [...] O bicho estica para trás, arrasta pelo chão e engole com a cabeça para cima, tudo muito calado e despachado.<sup>17</sup>

Há toda uma metafísica neste trecho, uma *metafísica do caboclo*. Aqui, a linguagem do romancista que quer apreender o real e a violência do personagem, como único meio de ver o mundo e de expressar sua vivência, fundem-se em um todo quase indistinguível. É claro que Ubaldo não aprova as ações extremas de Getúlio — as torturas que faz com os prisioneiros, o assassinato de sua ex-mulher por motivos de honra, ao não querer ser chamado de “corno” —, mas é difícil não perceber também que o escritor sente que a sua criação está prestes a escapar do seu controle e terá vida própria. Afinal, como diria o próprio Ubaldo ao lembrar um dos dez conselhos que seu pai, Manuel Ribeiro, lhe deu quando criança, uma das regras mais importantes que recebeu foi a de “não ser tutelado”, isto é, não aceitar que o convençam a fazer algo contra a sua vontade, a fazer algo que impeça a excelência de realizar a sua missão. Ora, eis aqui o dilema de Getúlio Santos Bezerra: ou se rende à nova ordem de seu empregador ou cumpre o primeiro comando sem hesitar porque decide, antes de tudo, não ser mais um joguete da História.

Neste ponto, fica também muito clara a intenção irônica de Ubaldo em batizar o seu personagem com o nome do político gaúcho que também resolveu que o Brasil não seria mais tutelado por outros países e se via como um *salvador* para as massas. A psique do sargento Getúlio faz parte de uma tradição imemorial, de uma mentalidade próxima do neolítico. Vilém Flusser, em sua *Fenomenologia do brasileiro*, a descreve perfeitamente como se ela fosse um “joguete na mão de forças superiores benignas ou, na maioria dos casos, malignas”. E complementa em um trecho que vale a pena ser reproduzido na íntegra:



Mas não se trata de autêntica magia nem de autêntico neolítico, porque não se trata de indígenas, senão de europeus decadentes. A inautenticidade dos ritos se exprime num sincretismo caótico (ritos índios e negros e costumes europeus, superficialmente informados pelo catolicismo e pelo protestantismo americano, com leve dose de um curiosíssimo positivismo), e mais ainda ao trágico fato de que a magia não abriga essas pessoas como abriga verdadeiramente “primitivos”. *Pois esses homens não tomaram posse nem da sua terra nem de si mesmos, mas flutuam, tomados de um atordoamento secular chamado “saudade”, nas suas imensas planícies, quais destroços nas ondas.* Não que sejam nômades (como o eram índios, seus antepassados parciais), mas no seguinte sentido: não possuem o chão que cultivam de maneira arcaica, não brotaram raízes nele e, quando ocorrem catástrofes naturais ou outras (infelizmente comuns), abandonam a terra em ondas. São alheios a si mesmos e à sua terra, e olham espantados o mundo [...].<sup>18</sup>

Contudo, no decorrer do livro, tanto o escritor João Ubaldo Ribeiro como o personagem Getúlio Santos Bezerra passam por uma “conversão romanesca”, como diria o pensador francês René Girard, em que surge lentamente o segundo sentido da *aretê* já referida — e o sujeito que era um joguete de forças desconhecidas torna-se alguém que começa a criar a sua própria História, a fabular o seu próprio mito, igual ao Riobaldo Tatarana de *Grande sertão: veredas*. Conforme realiza a sua travessia no deserto fronteiriço entre Sergipe e Bahia, o sargento imagina que terá uma prole de guerreiros, encabeçada por seu filho inexistente, Vencecavalo Santos Bezerra (que depois seria protagonista de outro livro de Ubaldo com o mesmo nome), e, em um delírio que não deixaria nada a dever a um trecho de François

Rabelais, o autor do clássico *Gargântua e Pantagrue* (1532-1664), narra como ele abateria seus inimigos “agarrando as balas pelos dentes” e girando um “burro pelo rabo e rodou e rodou e rodou e foi atacando a tropa com os burros e cada um que se levantava tomava uma burrada”.<sup>19</sup>

No fim, Getúlio alcançará sua *aretê* interior ao decidir morrer graças ao fato de que cumprirá a missão dada com a excelência que sempre foi sua. “Agora sei quem eu sou”, ele repete sem parar nos seus instantes finais. As duas *aretês* se unem em um ato de verdadeira coragem, como acontece com os personagens que criam sua própria tragédia. A afirmação de sua identidade é também a forma que encontrou para tomar posse de si mesmo, de não se sentir mais um estrangeiro de sua vida. A morte para ele sempre foi algo inevitável, mas agora é algo mais: tem um *sentido*. Getúlio Santos Bezerra sabe quem ele é; e o romance escrito por João Ubaldo Ribeiro também se reconhece como o resultado de um escritor que dominou a sua *aretê* particular e deve expandir os poderes da linguagem para decifrar a alma de um país que ainda esconde a “saudade” do seu próprio povo.

Esta é a missão que Ubaldo estabelece para a sua ambição literária ao escrever *Viva o povo brasileiro* (1984), um épico de quase oitocentas páginas que cobre quatro séculos de história nacional. Ele talvez seja a última tentativa ficcional de sintetizar o que seria a nossa identidade, de sabermos *realmente* quem somos nós, em um todo que seja compreensível e legível para o leitor comum. O painel apresentado por Ubaldo divide-se em três linhas genealógicas: a das almas que reencarnam em diversos corpos com o passar do tempo, no caso o da família da negra curandeira Dadinha; que depois se ramificará na descendência de Vevé, mulher corajosa muito à frente de sua época, caçadora de baleias nas praias da ilha de Itaparica (lugar central para a mitologia do escritor baiano); característica que depois continuará com sua filha, Maria da Fé, futura líder de um grupo de rebeldes

chamado “A Irmandade do Povo Brasileiro”, cujo envolvimento com as guerras e as revoltas que marcaram o Brasil sempre será envolto de mistério. A segunda linha é a de Périlo Ambrósio, um oportunista que se tornará o Barão de Pirapuama, graças a sua habilidade de escapar de momentos perigosíssimos para a sua pele, e que, apesar de todo o seu poder conquistado à custa de muitas falcatruas, é roubado por seu braço-direito, o mulato Amleto Ferreira, fruto da miscigenação entre um imigrante inglês e de uma negra brasileira — e o futuro patriarca do terceiro braço narrativo, em especial com seus filhos homens, o poeta Bonifácio Odosio, o clérigo Clemente André e o futuro militar Patrício Macário, que, por esses lances que só a ficção consegue realizar, será o amante de Maria da Fé quando o Exército brasileiro enfim perseguir a Irmandade de revoltosos.<sup>20</sup>

O romance mantém boa parte do ritmo e do fôlego com a competência de um maratonista porque, felizmente, não cai na arapuca de ser mais uma alegoria ou mesmo uma parábola. Sua forma é a mesma de *Sargento Getúlio*: o leitor se vê diante de uma “conversão romanesca” em que a trama tenta crescer sozinha, sem a interferência de uma mão pesada que resolva dar um rumo predeterminado aos personagens e às ideias desenvolvidas ao longo do enredo. Ao contrário de um Jorge Amado, repleto de uma safadeza solar, Ubaldo vê as relações entre amor e paixão abraçadas por uma corrosiva sexualidade. Não há alegria em nenhuma espécie de intercurso carnal; há ironia, isso sim, muito sarcasmo temperado com dendê e uma sugestão de que o sexo é sobretudo uma arma para afirmar ou conquistar o poder. Nada escapa ao olhar cáustico brincalhão do romancista: em uma cena antológica, ele descreve Périlo Ambrósio masturbando-se freneticamente, a imaginar como seria estuprar uma escrava recém-chegada na sua senzala, tendo noção do seu poder justamente porque sente que até a terra onde o seu sêmen cairá está dentro do seu domínio.

Contudo, esta vitalidade se mantém por “boa parte” do livro, não *sempre*. A corrente de dissimulação que percorre as famílias dos personagens indica também o desejo do romancista de desvelar essas falsidades, como se fossem uma característica da identidade nacional. Todos têm algo a esconder dos seus próximos, todos têm um segredo que jamais será revelado ao público. Aliás, como de hábito, o próprio Ubaldo dá a dica de como interpretar sua intenção logo na epígrafe de abertura: “*O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias.*”<sup>21</sup>

A monomania na mentira é contraposta à monomania do escritor em querer usar a língua e a linguagem de todas as formas possíveis para abarcar tudo e todos, numa tentativa de realizar o “romance total” defendido por Mario Vargas Llosa, um romance que seja um retrato fiel dos variados estratos e castas sociais de um país, abordando não só os temas políticos como também as complexidades individuais e emocionais de cada personagem. Em um empreendimento literário que está sob o signo do fingimento como método, é dever do romancista não deixar nada escapar aos seus sentidos, nem mesmo como seria o miasma de uma baleia sendo dissecada em meados de 1827, como vemos neste trecho, repleto de sinuosidades barrocas que claramente homenageiam o estilo do Padre Antônio Vieira:

Como, porém, descrever um cheiro? Um cheiro não, este vapor fatal, este miasma fabricado nos infernos, este fartum de coisa putrescente, de coisas rançosas, coisas gangrenosas, coisas azedas e repulsivas, coisas insuportáveis de imaginar.<sup>22</sup>

Conforme a leitura avança e as discussões sobre o que seria a identidade nacional se centram nessa metonímia simbólica chamada “o povo brasileiro”,

nós nos perguntamos se o romancista conseguirá escapar das arapucas que armou para si mesmo, arapucas que inevitavelmente envolvem questões políticas e ideológicas, ainda mais se observarmos a época em que o romance foi concebido e escrito, justamente o início da década de 1980, quando o Brasil saía de uma ditadura militar que já estava com prazo de validade e entrava em uma democracia que mal se sabia se duraria o suficiente. O crítico Wilson Martins foi o único que apontou esse problema em um ensaio que analisava a obra de Ubaldo, chamando-a de “um caso de populismo literário”. A respeito de *Viva o povo brasileiro*, ele escreve que

o romance [...] foi escrito por um ideólogo em luta constante contra o romancista ou por um romancista em luta constante contra o ideólogo: a vitória coube à literatura brasileira, porque foi afinal o romancista que se sobrepôs ao ideólogo e o obrigou a escrever um grande romance em lugar do mau panfleto polêmico e simplista de que restam, aqui e ali, alguns traços inoportunos.<sup>23</sup>

Infelizmente, Martins, em geral conhecido por seus argumentos desprovidos de candura, foi doce e suave no seu veredito. O que ocorre é o contrário: Ubaldo perde o fôlego de romancista e, nas últimas cem páginas, revela-se como um populista maniqueísta e, como se não bastasse, um progressista que acredita piamente que o sentido da História do Brasil só será explicado pelo momento presente no qual o escritor cria e oferece o livro que está diante do leitor contemporâneo. Para ele, o tal do Povo Brasileiro é o grande segredo da nação, desconhecido de todos, até de si mesmo, que vive numa guerra civil entre uma elite dominadora e uma massa de desprovidos que, cedo ou tarde, só tem a revolta como único meio para conseguir alguma justiça e, claro, algum poder. Wilson Martins diagnostica muito bem o que

seria esse “populismo literário” a partir dos conceitos do antropólogo americano Edward Shils, que diz que tal atitude

identifica a vontade do povo com a moralidade e a justiça, situando-a acima dos demais mecanismos e normas, e insistindo em relações diretas entre o povo e o governo. É habitualmente acompanhado pela crença simples nas virtudes do povo, em contraste com o caráter corrupto das degeneradas classes dirigentes ou qualquer outro grupo ressentido por causa de sua posição de domínio político ou econômico ou ainda por seu status social.<sup>24</sup>

Somado a isto, temos também a crença próxima da religiosa, protegida por aquele charme hipnótico que marca quem faz parte do círculo do *totalitarismo cultural*, de que a História tem um curso definido, rumo a um progresso que enfim se revelará a quem viver no instante derradeiro em que tudo será resolvido, em especial as mazelas da sociedade corrompida. No caso de Ubaldo, essas duas ideologias prejudicam não só o seu romance; prejudicam também como a elite literária vê o país e a língua da qual faz parte, criando uma nova casta em que será este iluminado, o escritor, que, por meio da literatura, deixará os dilemas morais em segundo plano, e explicará apenas pela força do seu estilo o que é este enigma chamado de “identidade nacional”.

Tudo isso poderia ser mera especulação de crítica literária, não fosse por um detalhe: João Ubaldo Ribeiro também foi cientista político, com mestrado na área pela Southern University of California e com passagens pela cátedra acadêmica na Universidade Federal da Bahia. Além disso, escreveu um pequeno manual didático chamado singelamente de *Política: quem manda, por que manda, como manda* (1981), publicado três anos antes

do lançamento de *Viva o povo brasileiro*. E ele mesmo afirmou em cada uma das entrevistas que dava à grande imprensa que, apesar da sua desilusão com as ideologias do marxismo e do liberalismo, via-se sobretudo como político e que sua obra literária tinha o dever de ensinar ao leitor justamente o conselho que seu pai lhe deu quando era criança. Porém, não querer ser tutelado de qualquer forma também exige um preço — no caso, o sufocamento da consciência individual, como Ubaldo deixa claro neste trecho de seu livro sobre a vida cívica:

[...] A presença da Política em nossa existência desafia qualquer tentativa de enumeração. Porque tudo pode — e deve, a depender do caso — ser visto sob um ponto de vista político. É impossível que fuçamos da Política. É possível, obviamente, que desliguemos a televisão, se nos aparecer algum político dizendo algo que não estamos interessados em ouvir. Isto, porém, não nos torna “apolíticos”, como tanta gente gosta de falar. Torna-nos, sim, indiferentes e, em última análise, ajuda a que o homem que está na televisão consiga o que quer, já que não nos opomos a ele. O problema é que, por ignorância ou apatia, às vezes pensamos que estamos sendo indiferentes, mas na verdade estamos *fazendo* o que nos convém.<sup>25</sup>

A apatia sobre a qual Ubaldo comenta não é a inércia dos sentimentos que embota a nossa capacidade de indignar-nos moralmente perante o *garrote* do Estado quando este quer mudar o comportamento de um indivíduo; é a apatia do sujeito que se vê, igual a Getúlio Santos Bezerra, como um joguete de forças que não consegue compreender e, por isso, só tem a ação da revolta como uma resposta eficaz às suas inquietudes. Para o escritor baiano, a indiferença é o pior dos pecados no terreno político. Contudo, ele não se

permite entender que, como diria o filósofo francês Alexis de Tocqueville, às vezes, para alguém que se recusa a jogar no ambiente político porque os valores estão corroídos, a única solução é o exílio interior, o recolhimento entre poucos amigos que possam entender que existem outras coisas na vida além da disputa de votos e a conversa fiada das assembleias. Na visão de mundo ubaldiana, até mesmo a relação entre esposos está contaminada pelo poder e tem um impacto político na sociedade:

Certo, a discussão entre marido e mulher, sobre a que cinema vão, não é política. Mas se, nessa discussão, o marido acaba sempre por impor sua vontade, se a mulher nunca tem direito a uma opinião, se é forçada até mesmo a fingir que gosta de um filme que detesta — então isto pode estar refletindo uma situação específica da mulher naquela determinada sociedade. Ou seja, uma situação de inferioridade social, de subordinação imposta.

Não se trata mais de um problema exclusivamente pessoal. Trata-se do reflexo pessoal de um problema genérico, um problema que afeta toda a sociedade, pois que afeta todas ou grande número de mulheres. Apesar de a solução para o problema desse casal poder vir através de saídas individuais (como, por exemplo, uma bem-sucedida revolta da mulher), a solução individual não alterará a situação geral da mulher, no contexto que estamos descrevendo.

Vê-se com isso que os fatos podem adquirir significado político, mesmo que originalmente não o tenham. Se a mulher do exemplo dado, em vez de ameaçar pessoalmente o marido, decide reunir outras mulheres na mesma condição que ela para, juntas, utilizando meios de esclarecimento, persuasão e pressão — buscando a modificação do comportamento social, enfim —, tentarem reverter a situação, essa



mulher estará exercendo uma atividade política. Estará procurando encaminhar o processo decisório, em sua coletividade, no sentido de obter a consecução dos seus interesses (corporificados em objetivos), ou seja, o estabelecimento de um relacionamento igualitário ou equânime com o lado masculino da sociedade.<sup>26</sup>

Não se trata mais de ver a realidade tal como ela é — na decisão referente ao casal que está *exclusivamente* dentro do âmbito privado do marido e da mulher, mas sim na insistência de ver esta relação sob o prisma ideológico e a consciência coletiva defendida por Mário de Andrade, o véu que tapa os olhos da pessoa que tenta observar a sociedade enquanto ela também se protege em uma máscara que a esconde dos outros (na metáfora brilhante usada por José Guilherme Merquior). Há sempre alguém no comando, Ubaldo afirma sem hesitar, no relacionamento entre ambos os sexos ou na escolha de um líder de time de futebol. Tudo lhe parece condicionado em uma relação de dominante e dominado, em especial a dominação voluntária e quase indestrutível que “se faz pela cabeça”:

Quando a nossa cabeça não tem autonomia, quando, mesmo que não notemos, pensam por nós, aí estamos dominados, seja pelo esquema interno a nosso próprio país, seja por economias e culturas que o colonizam, seja por ambos — como geralmente é o caso. A resistência contra essa dominação, quando ela realmente nos toma conta da cabeça, é muito difícil, inclusive porque pensamos que somos nós que estamos a decidir, em vez de um esquema pré-fabricado que internalizamos. Isto se percebe bem em situações simples, como quando concluímos que a “realização” plena de um jovem praticando o esporte da moda não é realização plena coisa nenhuma, mas a

consequência prevista de um processo de *marketing* em que ele foi colhido. Quando, entretanto, esse processo é mais fundo, a ponto de o confundirmos com nossa própria identidade, nossa maneira de ser — aí a luta é mais difícil, e só pela consciência política e pela produção cultural livre e autônoma conseguiremos, coletivamente, vencer.<sup>27</sup>

Eis aqui a palavra perigosa: *coletivamente*. No pensamento político de João Ubaldo Ribeiro — e, por consequência, na sua obra literária — não há espaço para a decisão individual, fora das instituições *soi-disant* democráticas ou então do abraço caloroso da massa popular. Entretanto, parece que ele se esquece do outro aviso de Tocqueville: sempre se deve tomar cuidado com “a tirania da maioria”. Afinal, o povo é dado a certos caprichos que nem o mais inteligente dos iluminados consegue compreender. O desejo de tomar posse de si mesmo e de cumprir a sua *aretê* a qualquer custo, seja como romancista, seja como cidadão, levou-o ao pior dos exílios — o que não consegue mais entender a ambiguidade moral do mundo em que vive porque não permitiu que o romancista respirasse e respeitasse o real, preferindo, infelizmente, que o ideólogo, mesmo com as melhores intenções, pavilhasse os ladrilhos do inferno com as ilusões que têm uma única raiz: o *ressentimento*.

## **Profissão: invejoso**

Se isso ocorre com um grande escritor como o autor de *Viva o povo brasileiro*, mesmo que ele nem perceba, imaginem o que pode acontecer quando nos deparamos com uma alma mesquinha, com um comportamento que não hesitaríamos em chamar de “subdesenvolvido”. Pois

é justamente isto o que o ressentimento faz com a pessoa: esta desconhece que está infectada por ele. Como um vírus ou um parasita, ele se instala aproveitando o que existe de mais saudável em você, geralmente a vontade de sair da apatia tão combatida por Ubaldo ou então o desejo de indignar-se por uma causa que lhe parece justa. A partir desse momento, ele se alimenta das suas virtudes, transformando a indignação em raiva e a ação em vingança, corroendo a sua vida interior sem nenhum aviso, naquilo que o filósofo alemão Max Scheler chamava de “o envenenamento da alma”.<sup>28</sup>

O primeiro sintoma de que se está possuído pelo vírus do *ressentimento* é a obsessão de querer compreender o passado sem querer entender também o presente. Trata-se do mito do “passado indomado”, um lugar-comum que pulula nas academias e nas redações jornalísticas, do qual o gigantesco romance de João Ubaldo Ribeiro é um dos exemplos mais marcantes. E o que seria isso? Antes de tudo, é também um *presente indomado*. Se você pensar que, ao falarmos do presente, queremos afirmar que é um ponto entre o passado e o futuro, representado numa linha reta, sem alterações, como se, por exemplo, 1989 vem depois de 1964 e assim por diante, temos também de admitir que esta é uma noção recente na história do pensamento e que contém forte carga ideológica; há também outro sentido para o termo *presente*: quando você sabe que existe e atua no tempo imanente, no tempo em que você reconhece que é o seu *agora*, há a noção de uma *presença* de algo que está além do seu horizonte terrestre — e é ao colocar essa mesma presença como o princípio de partida da sua vivência na Terra que se tem o significado do seu passado, do seu presente e do que será o seu futuro. Domar o presente é ter uma virtude, compreender que há um valor que coloca o presente do tempo em que você vive sob o julgamento moral desta presença que lhe é compreendida como além dos seus olhos. Não é apenas

um problema contemporâneo ou moderno, mas algo que afeta a todos os homens.<sup>29</sup>

Eric Voegelin comenta que, para Platão, colocar-se sob a *presença* era colocar-se sob a presença de um deus e, perante ele, julgar o que se faz como homem e como se forma a ordem da própria existência humana e da sociedade — e este era o maior ato de julgamento que poderia ser feito por qualquer um de nós. Dessa forma, todos estamos em um julgamento constante, em especial no modo como você age, como os outros agem e como essas ações ocasionam uma determinada ordem na nossa sociedade. É claro que o filósofo ateniense opunha essa forma de “julgamento” em função de uma ordem filosófica, a dos sofistas, que viam essa forma de presença de uma maneira muito próxima à nossa, em que o presente era apenas um ponto numa longa linha retilínea administrada exclusivamente pelos seres humanos. Todavia, de acordo com Platão, o domínio do passado é sempre um domínio do presente porque ambos são iluminados em função de uma *presença* que também ilumina o que está *fora* do tempo que costumamos chamar de “presente”.<sup>30</sup>

Se você ficou confuso com toda essa explicação sobre esse tal de “presente indomado”, não fique aflito: a culpa não é sua. Na verdade, na época de Platão — e até mais ou menos a Idade Média — tal reflexão era algo absolutamente normal para quem vivia esta *presença*. Somente agora, nos últimos trezentos anos — e o Brasil nem sequer sabe olhar direito para o poço do passado —, temos essa dificuldade particular porque, atualmente, nossa sociedade é dominada por vários tipos de discursos, pontos de vista e princípios ideológicos — como os marxistas, positivistas, nacional-socialistas, progressistas, liberais, seculares, conservadores — que varreram qualquer espécie de prevenção do domínio do presente como se fosse algo real. Cada vez que alguém tem de fazer isso para domar o seu próprio

presente e, muitas vezes, o próprio passado, a primeira tarefa que tem de fazer é limpar todo o lixo ideológico que domina a sua inteligência para enfim redescobrir a sua *condição humana*.<sup>31</sup>

Não é um empreendimento fácil. Afinal, as ideologias tomaram conta do vocabulário técnico e cotidiano, e as palavras perderam o sentido comum que antes tinham — e que só a literatura preocupada com as nuances do real pode recuperar. Vamos tomar outro exemplo: o uso do conceito de “razão”. Todos falam desta palavrinha como se soubessem do que se trata — de algo como o sinônimo de “tolerância”, “pluralismo”, “concordância”, “razoável”, “comedido”. Mas, na história das ideias, não é nada disso; na verdade, “razão” pode significar também “intelecto” ou “espírito”; e isto tem um sentido para um Platão como tem outro para um Santo Tomás ou um T.S. Eliot.<sup>32</sup>

Para nós, vamos usar o seguinte significado de “razão”: *ordem, proporção, harmonia, hierarquia entre as diversas partes de um mesmo organismo*, seja um ser humano ou uma sociedade onde devemos conviver. Quando alguém perde esse sentido do que seria a “razão”, quando não se consegue mais expressá-la adequadamente em sua própria existência, justamente porque perdeu a noção de julgamento diante de uma *presença*, e isto se estende aos outros membros de um mesmo estrato social, o que temos é mais do que a ausência de um fundo comum de experiência que nos permitiria conversar de forma educada — é uma verdadeira *reviravolta dos valores*, em que o irracional passa a ser visto como algo razoável, e tudo se arrasta em uma violência inevitável, com o *ressentimento* liderando esta avalanche igual a uma força motriz.

Este princípio da “alma envenenada”, incapaz de perceber que está em julgamento constante e, por isso, disposto a alterar o seu passado em função de um presente para sempre indomado, manifesta-se de três formas: a

*vingança*, o *rancor* e a *inveja*. A primeira é a mais comum, defendida a todo custo pelo famoso provérbio espanhol: “A vingança é um prato que se come frio.” Contudo, é justamente essa demora, esse espaço de tempo, que dá a sensação de *sede* e de *expectativa*, a impressão de que a vingança jamais será realizada, especialmente se tiver um objeto definido. Max Scheler detalha muito bem esse sentimento que, se não for satisfeito, “pode levar diretamente a um movimento interno de definhamento ou à morte”, já que a pessoa que sente a vingança jamais terá a chance de praticar a sua “correção”; se esta for realizada, a pessoa criará outros motivos para tê-la praticado, motivos nobres que a enganam e que assim alimentam ainda mais o *rancor*, em que a vingança jamais sossega o seu impulso, precisando sempre de novos objetos definidos, de preferência que tenham alguma semelhança com o primeiro que a originou (de acordo com o vingador, é claro). O *rancor*, por sua vez, nos dá a impressão de ser um *destino*, um fardo que nos acompanha desde que nos sentimos ofendidos e não sabemos o porquê — e o motivo dessa afronta, por ser difusa, nos aproxima de uma *impotência* que, no fim, é o desejo de um Bem possuído por outra pessoa que julgamos mais sortuda.<sup>33</sup>

É por alimentar essa impotência de não se ter o Bem que seria seu por direito que a *inveja* é o menos divertido dos pecados capitais, como observa Joseph Epstein. E surge também quando menos se espera, quando estamos menos conscientes de nós mesmos, quando estamos vivendo em total desconhecimento da *presença* no nosso “passado indomado”. Afinal, quem admite para os outros que é “invejosos”? Você pode falar à toa que é preguiçoso, que cobiça a mulher do seu melhor amigo, que gosta de comer muito e até mesmo que guarda dinheiro por causa daquela prestação da casa própria — mas invejosos, ah, isso não, nunca, *eu*, quem disse isso? Em outras palavras: diga o que você pensa sobre a inveja e dirá muito sobre o seu

caráter. Como o autor destas linhas também não está fora desta regra, aqui vai: a inveja é tudo aquilo que nos força a desejar o que o outro tem porque não sabemos reconhecer que já temos há muito tempo. Isso significa que ela se dirige para um objeto definido que *também* é um objeto indefinido, às vezes porque não está no mesmo ambiente do invejoso, às vezes porque está muito próximo dele. Em todo caso, a *imitação* é o combustível que atiza o seu fogo. Invejamos porque queremos ter o que o outro tem; e invejamos também porque um terceiro nos mostra que o que o outro tem é muito melhor do que o que sempre tivemos.<sup>34</sup>

Ainda assim, a melancolia da inveja se dá por outro motivo; ela talvez seja o único pecado que tem uma gradação a mais, um patamar além do que já consideramos anormal. É a inveja que fortalece o ressentimento como fundamento dessa nova sociedade que adoramos chamar de “democrática” e que se esquece de que a única igualdade que nos liga é a nossa capacidade de realizar o mal — além da *inveja existencial* ou *espiritual*. Segundo Scheler, ela é um contínuo sussurro, que diz a quem é sua vítima: “Eu posso te desculpar tudo; a única coisa que eu não posso te desculpar é o fato de que tu és a essência que tu és; apenas o fato de eu não ser o que tu és; sim, que ‘eu’ não sou ‘tu.’”<sup>35</sup> A pessoa não se contenta mais desejar o que o outro *tem*; ela quer *ser* o outro, possui-lo no seu recanto mais secreto, em especial naquilo que tem de mais valioso: inveja da beleza, inveja da nobreza, inveja da honra. E, assim que tiver tudo isso em suas mãos, invertê-lo conforme a sua vontade, sem se preocupar com o que os outros possam pensar — se eles também não invejarem essa mesma atitude.

A *inveja espiritual* é a grande especialidade da nossa alma tupiniquim — e ser invejoso é a profissão secreta do brasileiro. No caso da elite literária, será o homem de letras, o literato, o escritor, o intelectual, quem sentirá isso com mais intensidade, de todas as formas possíveis, em particular por uma

atitude resumida em uma única frase: o total desprezo por qualquer aparição de inteligência somada a alguma espécie de caráter. Qualquer um que ousou falar em uma sala de aula ou em uma palestra que “gosta de ler” ou “gosta de estudar” já recebeu aquele olhar de profundo enfado, como se não pertencesse mais ao Planeta Terra. Se isso acontecesse pelo menos em meios considerados hostis ao intelecto, seria até compreensível; o problema é quando isso ocorre num ambiente em que a discussão racional deveria ser a regra e torna-se a exceção. É o mesmo caso com quem faz parte do meio literário, seja um editor ou um autor; para eles, a literatura, a filosofia e as artes estão em função do *esteticismo*, são apenas apreciações estéticas do mundo e nada mais; para que ela tenha alguma utilidade, deve-se direcioná-la para a ação política, para o desenvolvimento de uma consciência social ou coletiva. Como não conseguem dominar o passado ou o presente, justamente porque não querem admitir para si mesmos que estão sendo julgados por alguém que está *além* de suas capacidades, preferem corromper o que havia de bom em seus corações e fazer o mesmo com seus leitores. E esquecem-se sem dúvida de que o trabalho que realizam — o trabalho literário — é algo que acontece não na praça pública, mas no deserto particular daquele ambiente árido e seco que hesitamos em reconhecer como “solidão”.

## **Todos querem ser escritores**

O crítico brasileiro Álvaro Lins costumava dizer que a única lei da vida intelectual é a do imprevisto. Se isso for verdade, então o escritor é o sacerdote da incerteza. Mas talvez o risco de viver em função de um ofício (sim, porque, antes de tudo, escrever é um ofício como outro qualquer) que



não tem uma vantagem ou um bem palpável seja um preço alto demais para pagar. Afinal, já dizia Mario Vargas Llosa no posfácio de seu romance *A casa verde*,

é muito difícil pensar em “ser um escritor” quando se nasce em um país onde quase ninguém lê: os pobres porque não sabem ou porque não possuem os meios para adquirir conhecimentos, e os ricos porque não sentem vontade. Numa sociedade assim, querer ser escritor não é optar por uma profissão, mas sim por um ato de loucura.<sup>36</sup>

É o mesmo Vargas Llosa, em *Sebastián Salazar Bondy e a vocação do escritor no Peru*, que descreve esse ato de loucura como uma vocação da qual, uma vez tomado por ela, não tem como escapar. Para ele, o escritor tem dentro de si uma espécie de solitária, um parasita que o come sem misericórdia e que o impele a expressar-se a qualquer custo, da única maneira que sabe: colocando palavras no papel e criando inesperadamente uma história. Ao mesmo tempo, sabe-se que ele vive numa sociedade em que a literatura não cumpre nenhuma função prática e, dessa forma, torna-se um ser anômalo,

um indivíduo pitoresco e excêntrico, uma espécie de louco benigno que se deixa à vontade porque, como sua demência não parece ser contagiosa, mesmo assim deve-se mantê-lo em uma camisa de força verbal, mantendo-o à distância, vendo-o com reservas e tolerando-o com desconfiança sistemática.<sup>37</sup>

Tal condição é igual à de um segregado — e a prova de que alguém realmente se tornou um escritor se dá quando, depois de ter decidido isso

aos 20 anos de idade, mantém a mesma vontade aos 40; quando foi contra tudo e todos que pensavam que iriam desistir; quando foi contra a corrente do ceticismo e quando foi fiel ao seu chamado “contra vento e maré”; quando enfim assumiu-se plenamente como um náufrago que vive naquilo que Osman Lins chamava de “guerra sem testemunhas”.

Tal persistência também tem um toque de perversidade. “Nós todos temos nossas perversões em comum”, diz o personagem Addison De Witt, interpretado por George Sanders no filme *A malvada* [*All about Eve*, 1950], de Joseph L. Mankiewicz. “Nascemos à parte do resto da humanidade. Somos as pessoas mais deslocadas do mundo.” Ele falava isso dos atores de teatro, mas pode-se aplicar também aos habitantes do mundo literário que, apesar do que acreditam sobre si mesmos, ainda fazem parte do gênero humano. Sempre vivemos entre a ambição e o medo, como Osman Lins continua explicar-nos quando qualquer um de nós

[...] teme ofender aos poderosos, de quem depende e que podem, com cólera, ou apenas com seu desinteresse, dificultar-lhe a existência; ambiciona possuir riquezas, único bem indiscutível e reconhecido por todos. O temor desnatura o que em si há de virgem, fazendo com que os seus atos deixem de exprimir impulsos e convicções; o protesto converte-se em blandícia, as afirmações são sempre cautelosas e tudo que diz tem seu endereço: palavras doces para os amantes do mel, amargas para os que preferem o vinagre e o fel. Atrela-o a ambição ao que detesta. Aos poucos abandona o que pode liberá-lo, conquista bens que o sufocam. Muitos, acreditando comprar a liberdade de espírito, ou afetando ser este o seu objetivo, empenham a juventude, a maturidade, na obtenção do que se costuma chamar uma situação estável, para entregarem-se — depois, mais tarde, um dia — sem

cuidados, a ocupações realmente humanas. Assemelham-se a um barco, longo tempo ancorado, muitos anos, à espera dos tripulantes, para fazer-se ao mar. Os tripulantes e o dono só virão quando não mais tiverem cuidado algum em terra, de modo a poderem improvisar suas rotas, partir tranquilos, viajar sem quaisquer apreensões. Mas o barco está morto, apodreceu, não irá jamais a parte alguma.<sup>38</sup>

Ocorre que o escritor, uma vez assumido esse compromisso com sua vocação, não tem mais o direito de fazer isso. Ele terá de realizar a viagem, enfrentar a chance de ser mais um náufrago, especialmente se a incompreensão atingir o seu relacionamento com este sujeito desconhecido chamado “o leitor”. Ao mesmo tempo que quer conversar com essa alma única, há a intenção de ser amado pelas multidões. Com muita dificuldade, descobre que isso é quase impossível, a não ser que envileça seu trabalho: a multidão, se alguma vez conseguir escutá-lo, deve estar induzida a um entusiasmo lícido e sereno — em um estado de liberdade oposto ao seu estado comum, em geral tomado pelo frenesi coletivo e fortuito. Descobre enfim que a sua conversação com o leitor se dá no silêncio, na solidão da leitura da qual se forma a verdadeira consciência individual, na *liberdade interior* que fundamenta todas as outras liberdades da sociedade.

Todavia, há sempre obstáculos, em geral originados pelo próprio mercado editorial que deveria sustentar e suprir o escritor dos meios necessários para que frutifique sua vocação. Sem dúvida, deve-se entender que o editor, esta figura sempre colocada nas sombras e como eterno coadjuvante da literatura, também vive na incerteza — e às vezes o seu risco é muito maior porque ele tem de investir e gastar o seu patrimônio financeiro em algo que não sabe se dará algum retorno. O escritor e o editor

são irmãos no ideal e na glória de serem amados e bem pagos pelos leitores que deveriam entendê-los. Mas não fazem isso — o que provoca interessantes contratempos e ironias como, por exemplo, o *publisher* que não consegue entender a novidade literária que pode entrar para a história e que está bem abaixo do seu nariz (o caso da recusa de Marcel Proust pelo então editor André Gide é clássico, sem contar o de James Joyce que teve *Dublinenses* recusado quatorze vezes e quase teve os seus originais indo para a fogueira por causa da sua suposta “obscenidade”); ou então o escritor que não consegue entender que o meio em que trabalha é também, ora bolas, um *negócio* — e, por isso, deve cumprir expectativas e prever alguma espécie de lucro.

Agora, o que fazer quando as expectativas são uma ilusão em um país que se esqueceu de que, para existir um bom mercado literário, é necessário ter uma única coisa — *leitores*? Segundo uma pesquisa perturbadora da empresa de consultoria Nielsen, mesmo com uma oportunidade interessante baseada no “alto consumidor de livros” (em geral, localizado nos bairros de classe média paulistano, como Pinheiros e Perdizes, o que é nada perto do território continental do país), o consumo chega a ser muito baixo: 10,7% da população possui cerca de vinte livros em suas casas e 12,3% dos brasileiros afirmaram dedicar um tempo livre para leitura — o que a coloca como *hobby* no nono lugar de preferência, dentro do âmbito de lazer e outras atividades fora do trabalho normal.<sup>39</sup>

Esses números significam que o brasileiro — e, por consequência, o mercado editorial — não coloca a literatura nacional, de ficção ou de não ficção, entre suas prioridades, preferindo gêneros mais comerciais, como autoajuda, livros técnicos e fantasia. Talvez por causa dos professores — da escola, do cursinho e da faculdade —, talvez por causa da ausência da educação familiar apropriada, o fato é que o leitor brasileiro não tem

nenhum prazer e, por isso, não dá a mínima para o que acontece com o mundo das letras. Isso se reflete no modo como os editores precisam lucrar de qualquer forma para não passar fome. A solução que resta para eles é pedir ajuda para ninguém menos que os governos federal e estadual, como fica claro neste apelo feito em 2014, por Luiz Schwarcz, *publisher* da Companhia das Letras:

O mercado de livros hoje é povoado principalmente pelas várias classes que ascenderam nos últimos anos, fruto da distribuição de renda que começou no governo Fernando Henrique e se aprofundou nos mandatos de Lula. Além disso, o mercado reflete o investimento em educação que os últimos governos fizeram, municiando bibliotecas escolares e distribuindo livros para as classes mais pobres. Assim, o público que se vê nos corredores da Bienal [de São Paulo] é diferente daquele que conheci há trinta e sete anos, quando comecei a trabalhar na Brasiliense e me emocionei na minha primeira Bienal, ainda no parque do Ibirapuera. É diferente, também, do público que fez da Companhia das Letras um sucesso de vendas muito maior do que o esperado no início da editora, quase vinte e oito anos atrás.

[...]

[...] Os editores esperavam que a Copa trouxesse grandes dificuldades para o mercado editorial no ano de 2014. Isso não aconteceu, ou aconteceu em escala bem menor do que o aguardado. O público jovem foi o grande motor de superação da possível dormência de um país iludido pela Copa do Mundo. Os jovens não pararam de ler John Green, Kiera Cass, Veronica Roth, George R. R. Martin, Cassandra Clare etc. A crise está mais embaixo, justamente onde a

bonança começou. As dificuldades políticas e o baixo crescimento do país afetaram justamente o investimento governamental em livros.

Grandes compradores, como as prefeituras de São Paulo e Rio, pararam quase totalmente de adquirir livros. [...] A secretaria de educação do Estado de São Paulo e a FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação) foram os responsáveis por programas extensíssimos de compras de clássicos brasileiros, distribuídos a alunos e professores em larga escala. Os atrasos na operação de distribuição dos livros comprados e dúvidas sobre um programa tão bem-sucedido paralisaram as atividades governamentais no último ano da gestão de Geraldo Alckmin. Há rumores de que parte do secretariado prefere redestinar as verbas para programas voltados para crianças mais novas, considerando a geração dos jovens de hoje como perdida. Investir desde a idade mais baixa é correto, mas imaginem o efeito de bons livros clássicos da literatura brasileira nas mãos de leitores já fígados pela boa literatura de entretenimento. Teria o efeito de uma bomba propagadora de bons livros, um salto de qualidade absolutamente fundamental. Me pergunto se os responsáveis do governo foram aos corredores da Bienal e viram que a geração não está perdida de forma alguma, que foi ganha por méritos dos bons programas desenvolvidos por eles próprios, pela FDE, cujos profissionais se mostram ávidos para dar continuidade às políticas desenvolvidas no passado recente. Não há nenhum sinal de avanço na escolha de novos livros para 2015, tendo este ano passado em branco, nas principais áreas de investimento da secretaria. A prefeitura do Rio de Janeiro, também tradicional investidora em bibliotecas escolares, claramente não segue mais a mesma linha.

No âmbito federal as coisas andam, mas com uma maior morosidade. Um programa inovador como o que prevê a compra de livros que tematizam questões sociais, raciais e de gênero teve seus livros selecionados, mas o processo de aquisição encontra-se parado. As negociações são mais morosas e o ministro José Henrique Paim [...] talvez não tenha tido força suficiente para vencer a crise geral do Estado brasileiro. Parece que é preciso vontade política dobrada para que o Brasil continue a crescer na literatura, agora com os maus ventos econômicos que têm soprado de uma maneira geral sobre o país.

O importante é olhar para os corredores da Bienal, [...] e sentir orgulho. Saber que estes corredores devem tanto a grandes autores que souberam incluir os jovens no mundo das letras, como a grandes chefes de governo e a ótimos ministros e secretários de educação. É preciso cobrar continuidade aos governantes que, na área da educação, justamente deram um passo tão importante para mudar o país. [...] <sup>40</sup>

O texto foi colocado quase na íntegra para que o leitor tivesse uma ideia da aflição que vive alguém dependente desta ficção chamada leitor e que é o alicerce do mercado editorial. Em outro artigo sintomático, a agente literária Luciana Villas-Boas propôs, no caderno “Ilustríssima”, da *Folha de S. Paulo*, que o autor brasileiro parasse de se preocupar em ser traduzido no exterior porque seu prestígio se baseava principalmente nas “farras” com o dinheiro público que, entre uma viagem internacional e outra, bancava uma fama que nunca existiu. O motivo disso? Ela saca a resposta rapidamente: “o divórcio entre literatura nacional e sociedade no Brasil” — “uma verdadeira vergonha para todos”.

Sem dúvida, há um ponto de razão no diagnóstico feito por Villas-Boas, mas seu retrospecto de como a sociedade antes compreendia melhor essa literatura não é lá muito alentador:

[...] Nos anos 1960, Erico Verissimo, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, José Mauro de Vasconcelos e outros escritores, caídos ou não no esquecimento (quem se lembra de Amando Fontes?), constavam do cardápio de assuntos da classe média como hoje só figuram os atores da TV Globo. Os personagens de romances, e não os das telenovelas, inspiravam os pais na hora de dar nome aos filhos. Quantos Rodrigues com mais de 45 anos não se chamam assim por causa do capitão de Erico?

Era uma sociedade polarizada politicamente e muito mais literária. De minha infância no seio de uma família politizada mas não de intelectuais — o pai jornalista, leitor de marxismo e reportagens, a mãe dona de casa com boa leitura dos clássicos e de tudo que lhe caísse nas mãos —, lembro de discussões furiosas com as tias lacerdistas sobre a posição de Rachel de Queiroz frente ao golpe de 64, ou sobre a conveniência de Guimarães Rosa assumir a cadeira da Academia Brasileira de Letras quando a ditadura fechava o cerco sobre a instituição.

Os pais não problematizavam como inculcar nos filhos o hábito da leitura. Ler era “default”. Sem priorização consciente do nacional (eu adorava Mark Twain e Laura Ingalls Wilder), antes dos dez anos, minha irmã e eu lêramos, com gosto, todo Monteiro Lobato, Viriato Corrêa, muito José Lins do Rego, José Mauro de Vasconcelos, José de Alencar, o jovem Machado, “A Moreninha”, “A Bagaceira”, “Os



Corumbas”, “Capitães da Areia”, “O Cortiço”. Era literalmente o que caísse nas mãos, e o que caía era muito mais brasileiro do que tradução. Os pais problematizavam a idade adequada para ler “Dona Flor e seus Dois Maridos”, licença que penei para ter.

Chegaram os anos de chumbo, e a competição estrangeira se fez sentir, mas nada que impedisse o brasileiro de devorar “Bar Don Juan”, de Antonio Callado, e “Sargento Getúlio”, de João Ubaldo, de 1971. O primeiro romance de Rubem Fonseca, “O Caso Morel”, chocou em 1973, mesmo ano em que “Água Viva”, de Clarice, intrigou e deslumbrou; “Galvez, o Imperador do Acre”, de Márcio Souza, e “Essa Terra”, de Antônio Torres, encantaram os leitores em 1976; e “Zero”, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado primeiro na Itália, provocou ondas de indignação quando foi recolhido pela censura, para retornar em 1979.<sup>41</sup>

Para Luciana, viver em uma sociedade polarizada em termos políticos era uma benção. Contudo, o que ela não percebe é que foi justamente essa polarização — alimentada lentamente por ideólogos como Mário de Andrade e Antonio Candido e até mesmo gênios aparentemente apolíticos como Guimarães Rosa, com sua linguagem impossível de ser decifrada pelo leitor comum — que transformou esse divórcio em um abismo. Se, de um lado, Villas-Boas critica o *sistema de cooptação* implementado desde a Era Vargas e, de outro, Luiz Schwarcz precisa dele, mesmo sem querer admiti-lo em público, para manter seu negócio funcionando, ambos apontam o dedo em vez da lua e não reconhecem que o mercado investiu em escritores absolutamente irrelevantes para a cultura nacional, fazendo com que o público não se reconheça mais na literatura do seu país. Mesmo assim, para muitos que insistem na ilusão desse esquema, nada disso tira o charme de

trabalhar no mercado editorial, pois já nos avisava o francês Jules Renard que “a profissão das letras é a única em que alguém não fica rico sem que se pareça ridículo”.

Essas circunstâncias práticas e nada desprezíveis não são desculpa para que o escritor deixe de escutar a sua consciência. Se isto ainda não ocorreu, é porque ainda não foi atingido pela pior morte de todas: a morte interior. Mesmo no seu relacionamento silencioso com o leitor e a sociedade, é seu dever capturar a voz do “fundo insubornável do ser” que não pode emudecer devido a motivos materialistas ou ideológicos. Como bem nos ensina novamente Osman Lins: “O escritor, na sociedade, representa essa voz, esse rumor; é uma força espiritual, a consciência de um momento, a secreta lucidez de um povo.”<sup>42</sup>

E o que acontece quando ele perde esta “secreta lucidez”? Se Maurice Blanchot tiver razão — em que a vocação literária exige o impossível de quem a elege como musa —, temos de saber que sua perversidade exige uma escolha exclusiva que eliminaria qualquer outra aptidão. Por isso mesmo, a literatura pode destruir uma vida, já que ela se torna a “única realidade”. Em um texto famoso sobre Goethe, Ortega y Gasset afirmava que ele tinha fugido de sua vocação de poeta ao decidir-se viver como um funcionário público de luxo em Weimar. Mesmo assim, nunca conseguiu escapar dela, e foi obrigado a produzir obras como o *Fausto*. Podemos afirmar sem hesitação que poucos tiveram essa sorte. Quando alguém que queria servir à escrita descobre que não servia para tamanho empenho, faz algo pior do que isso: transforma-se em jornalista.

Entramos aqui num território minado, mas não tenhamos medo: por não compreender a profundidade que exige a vida da escrita, o jornalista torna-se responsável por banalizá-la sem nenhum remorso — e pretende ser o membro de uma *elite*. No seu famoso ensaio *Missão da Universidade*, Ortega

também alertava que a imprensa tomava o lugar de poder espiritual que, antes, era o dever da Igreja e até mesmo o do Estado. Ocorre que a percepção de um jornalista sobre o que *realmente* acontece no mundo sempre será baixa, muito baixa; ele é o exemplo perfeito do “homem-massa”, aquele que reduz a vida por uma atualidade que não mostra nem perspectiva, nem muito menos arquitetura. Não se trata, em hipótese nenhuma, de espiritualidade, diz o filósofo espanhol; trata-se de uma inversão da própria vida, de uma *antiespiritualidade* que coloca o presente como o único fundamento. O sociólogo alemão Max Weber também não via essa profissão com bons olhos quando orientou seus alunos nas palestras “Ciência e Política: duas vocações”:

A vida do jornalista [...] está entregue, sob todos os pontos de vista, ao puro azar e em condições que o põem à prova de maneira que não encontra paralelo em nenhuma outra profissão. As experiências frequentemente amargas da vida profissional correspondem, talvez, ao aspecto menos penoso dessa atividade. São exatamente os jornalistas de grande notoriedade que se veem compelidos a enfrentar exigências particularmente cruéis. É de mencionar, por exemplo, a circunstância de frequentar os salões dos poderosos da Terra, aparentemente em pé de igualdade, vendo-se, em geral e mesmo com frequência, adulado, porque temido, tendo, ao mesmo tempo, consciência perfeita de que, abandonada a sala, o anfitrião sentir-se-á, talvez, obrigado a se justificar diante dos demais convidados por haver feito comparecer esses ‘lixeiros da imprensa’. De mencionar também é o fato de se ver obrigado a manifestar prontamente e, a par disso, com convicção, pontos de vista sobre todos os assuntos que o “mercado” reclama e sobre todos os problemas possíveis e tudo isso

não apenas sem cair na vulgaridade e sem perder a própria dignidade desnudando-se, o que teria as mais impiedosas consequências.<sup>43</sup>

Isso não significa que o jornalista perdeu a chance de ouvir a voz da “secreta lucidez” que vem com a palavra escrita. Ele apenas precisa aprender que é mais um, que o seu fracasso de ser aceito pela vocação literária é também o fracasso de todos nós — e que viver como um escritor não tem nenhuma vantagem, nenhum romantismo. Há um investimento brutal de suor, lágrimas, muito sangue e nenhum conforto, além do fato de que, justamente por se achar diferente dos outros, tem certas regalias às quais o restante da população não tem acesso. E, de alguma forma, o jornalista contamina os seus leitores por esse fascínio pela literatura que, no fim, não passa de uma ilusão porque todos querem ter um pouco desse poder. Já nos avisava Cláudio Abramo: “Não existe ética específica do jornalista; sua ética é a mesma do cidadão.” E mais: tanto o escritor como o jornalista devem fazer como o mais comum dos mortais: jamais “trair a palavra dada, não abusar a confiança do outro, não mentir”.

Em outras palavras: o que é ruim para o cidadão é ruim para o jornalista — e também para o escritor. Eis aí a nossa “secreta lucidez”. Mas é provável que o escritor tenha um dever maior, sem garantias ou direitos, justamente porque teve a liberdade interior de persistir na vocação da solitária escolhida desde jovem: preservar e cultivar a língua e a linguagem do seu povo.

## **Língua portuguesa: essa f.d.p.**

Otto Maria Carpeaux, austríaco emigrado no Brasil, adorava provocar em seus artigos ao afirmar constantemente que “a língua portuguesa é o túmulo

do pensamento”. Mas talvez ele se esquecesse do fato de que o português não é a língua ideal para transmitir a precisão do conceito ou a paciência do intelecto; talvez ela esteja mais próxima da intenção do poeta simbolista francês Stephane Mallarmé de querer “dar um sentido mais puro às palavras da tribo” porque, apesar da incompreensão comum de vários seguidores que resolveram inverter o significado desta frase, ao transformar as palavras em uma tribo que vive na periferia do próprio mundo, a língua que habitamos é mais eficaz para capturar as nuances da nossa experiência imediata do real.

É verdade que frequentemente nos atrapalhamos com o excesso de orações subordinadas, as concordâncias de plural e singular numa mesma sentença, as mesóclises e as ênclises que tornariam a expressão mais arcaica, as aliterações involuntárias, os cacófatos voluntários e inconscientes que pervertem a dignidade de uma expressão numa malícia dos diabos. Contudo, essa selva linguística não é razão para depreciar o nosso único solo, muito menos para entronizá-la em um culto irresponsável e adolescente, em que a língua e a linguagem se tornaram “meios em si mesmos”. A incerteza gramatical, que pode levar algumas pessoas à loucura ou à ranhetice tacanha, é reflexo de como apreendemos “a incerteza do fugaz” — e, no país do saber de salvação, aceitar esse fato implica ser um adulto desesperado ou apelar à criança interior. Não há nenhum equilíbrio a ser encontrado diante desse dilema, e aqui reside o perigo.

Sem este equilíbrio, fica impossível criar qualquer ambiente para uma *conversação sensata*, baseada na *comunicação substancial*. Vilém Flusser define, em seu livro *Língua e realidade*, a conversação como uma trama entre vozes e camadas que consistem em redes que podem ser, subjetivamente, como formadas por intelectos que irradiam e absorvem frases, e, objetivamente, como formadas por frases que se cruzam em intelectos. Na camada da conversação, esse processo de irradiação, absorção

e cruzamento é autêntico. Formam-se frases, isto é, surgem informações e estas são emitidas e tornam-se mensagens. “Os intelectos são os lugares dentro da conversação onde as informações surgem ou são acumuladas”, escreve o filósofo tcheco.<sup>44</sup>

Para Flusser, a poesia cumpre um papel fundamental nessa troca pois é o *esforço do intelecto em conversação de criar língua*. Deste ponto de vista, é a conversação, inclusive a científica e filosófica, uma variação dos temas propostos pela poesia. O poeta propõe, a conversação compõe. Deste ponto de vista devemos dizer que a conversação é a cerração poética dissipada, portanto apreendida e compreendida.

A atividade da conversação é prosaica [...], restringe-se a duas dimensões, espalha a realidade num plano. A atividade poética é produtiva *sensu stricto*, arranca algo [...] das profundezas do inarticulado. Produzir vem de *producere* (levar para a superfície). A poesia é, pois, a produção da língua.<sup>45</sup>

E, mesmo assim, é uma produção que não tem nada de saudável — já que o risco inerente em dar “o sentido mais puro” obriga o poeta a isolar-se como poucos diante das tensões sociais, para depois compreendê-las com mais clareza que os outros. Complementa Flusser:

[O poeta] é tão isolado dos intelectos em conversação quanto o são as vanguardas dos exércitos em avanço. O poeta representa a ponta da cunha que a conversação força para dentro do indizível. Os poetas são os nossos bandeirantes, que se expõem, em nosso benefício tanto quanto no seu, ao perigo da aniquilação pelo indizível. Longe de estarem isolados, são, justamente por terem se recolhido, os

condutores da conversação. O perigo da exposição do poeta ao influxo imediato do nada é constante e iminente. Enquanto que o perigo do intelecto em conversação é a decaída na conversa fiada, o perigo do poeta é a queda mais abrupta na salada de palavras, tão típica da loucura.<sup>46</sup>

O outro lado dessa queda é a metamorfose da conversação que se pretenda sensata numa *conversa fiada* em que a linguagem torna-se uma língua de pau repleta de clichês ideológicos. O que deveria ser um diálogo vê-se espelhado de forma bizarra na criação de uma realidade autônoma — ou melhor, uma *nova* realidade que só a poesia conseguiria explicar sozinha, descolando-se da nossa experiência imediata e dos nossos sentimentos. Segundo o poeta Bruno Tolentino, na diatribe *Os sapos de ontem*, é “o relativismo mascarado em objetividade”, o “método da impostura transformado em sistema único”, emoldurado agora naquele “estilo penteadeira de velha” que caracteriza as inúmeras variações da besta linguística e que as escolas acadêmicas não sabem reconhecer senão como *barroquismo*, *retórica parnasiana*, *vanguarda*, *concretismo*, *estruturalismo* e outros *ismos* que pululam por aí. É na conversa fiada desses slogans criados pelo círculo dos sábios que se esquecem de que a língua e a linguagem se referem a um estrondoso *sim* à realidade ao nosso redor pois, como bem lembrou Osman Lins, “sempre que pedi um copo d’água, trouxeram-me um copo d’água, nunca um punhal”.<sup>47</sup>

O escritor é justamente esse sujeito que traz um límpido copo d’água. Ele é aquilo que Aristóteles definia como o *spoudaios*, o homem maduro, a pessoa que desenvolveu ao máximo as suas potencialidades e, em consequência, aprendeu que governar e comandar os outros é antes de mais nada governar e comandar-se a si mesmo, especialmente no domínio das

paixões e dos sentimentos. É o *realista espiritual* que conhece a profundidade da sua alma e da dos seus semelhantes porque desceu ao “fundo insubornável do ser” e de lá voltou. Neste sentido, não é apenas alguém que manda, mas alguém que representa os anseios mais íntimos dos homens de carne e osso que vivem na sociedade e que não conseguem dominar as nuances da língua e da linguagem; não é um chefe político ou institucional, mas um líder autêntico, com *liderança existencial*, pois chega a ser o reflexo da sociedade que governa — o “ex-covarde” de Nelson Rodrigues, ciente da sua canalhice para redescobrir a mais surpreendente das coragens.

A sua liderança não se dá em um território específico, em uma nação com bandeira e hino nacional. Dá-se na única pátria de que dispomos, a única que liga dois países — Brasil e Portugal — que falam as mesmas palavras e que, sabe-se lá a razão, estão separados por um fosso criado pela traição dos intelectuais cometida por Antonio Candido, amputando uma linguagem profunda que une gerações e mais gerações. O escritor tem o dever consigo mesmo e com quem está ao seu lado de ter “a capacidade de servir o passado com reverência, o presente com audácia e o futuro com fé”, para voltarmos ao aviso de Tolentino. A guerra sem testemunhas é contra a apropriação indevida da palavra em uma propriedade coletivista, dominada por alguns candidatos a tiranos, que nem sequer dão chance a qualquer espécie de excelência — e que impedem a missão que o satirista vienense Karl Kraus ordenava a qualquer um que quisesse viver decentemente do verbo: fazer a língua e a linguagem, essas prostitutas universais, serem tratadas como duas virgens.

**Cada um na sua gaiola**



A atitude mesquinha de não deixar a literatura respeitar o real, tornando-a um meio para o eclipse da consciência individual, tem um nome: *patrimonialismo literário*, iniciado quando Machado de Assis fundou a Academia Brasileira de Letras, moldado de forma definitiva pelo Modernismo Brasileiro e tornado em instituição permanente pelo “paradigma uspiano” articulado por Antonio Candido. O Brasil por si mesmo já tem um longo currículo histórico com este termo, de acordo com o filósofo e historiador Antonio Paim, explicado em inúmeros livros, entre eles um cujo título resume a nossa trajetória: *A querela do estatismo*. O *patrimonialismo* difere daquilo que costumamos conhecer como *governo representativo* e caracteriza-se por ser uma estrutura mais forte que a sociedade civil, muitas vezes engolindo-a, numa centralização de poder nas mãos de poucos sujeitos que têm as melhores intenções, mas que já nos levaram para o inferno há muito tempo.<sup>48</sup> Já o *patrimonialismo literário* é uma síntese perturbadora de dois outros que insistem na luta pelos grupos dentro do Estado: o *patrimonialismo tecnocrata*, de influência positivista e progressista, e o *revolucionário*, cujos pais são o socialismo e o comunismo. Apesar das diferenças de método, ambos fazem o que lhes é pedido: transformam o que seria a coisa pública em assunto privado.

Ainda assim, há um paradoxo nesta atitude. Ao transformar o que deveria ser de muitos em algo de poucos, o que une esses mandarins é, por incrível que pareça, a experiência única de serem os donos de uma *consciência coletiva* que abole qualquer espécie de consciência individual ou de *liberdade interior*; determinam uma visão do indivíduo como alguém que pode ser dividido igual a um átomo, uma mera parte de uma máquina, uma vítima dos “interesses dominantes”, já sabendo, antes de todos, qual será o seu rumo, privando-o do livre-arbítrio de criar a sua própria narrativa e de contar a sua própria história.

É por essas razões que, na vida cultural, a esquerda conquista os corações e as mentes dos intelectuais e dos homens de letras, especialmente na América Latina e, em particular, no Brasil: é o *medo* que une esses sujeitos, ao quererem ser afagados em sua insegurança, sem se arriscarem no mergulho de seus demônios interiores, preferindo matar o que os torna únicos em função de sua sobrevivência material ou contentar-se com um pouco de poder — naquele fenômeno incultural já diagnosticado por Olavo de Carvalho como o “imbecil coletivo”.<sup>49</sup> A predominância da esquerda na vida do intelecto e sua influência corruptora no caráter da pessoa é “uma das expressões mais dramáticas do subdesenvolvimento”, segundo Mario Vargas Llosa em sua autobiografia *Peixe na água*:

Praticamente não havia maneira de um intelectual de um país como o Peru poder trabalhar, ganhar a vida, publicar, de certa forma *viver* como intelectual, sem adotar os gestos revolucionários, sem render homenagem à ideologia socialista e demonstrar, em seus atos públicos — seus escritos e sua atuação cívica —, que fazia parte da esquerda. Para chegar a editor de uma publicação, progredir na hierarquia universitária, obter bolsas, auxílios-viagem, convites pagos, era preciso que ele demonstrasse estar identificado com os mitos e símbolos do estabelecimento revolucionário e socialista. Quem não obedecesse a essa palavra de ordem invisível ficava condenado ao matagal da marginalização e da frustração profissional. A explicação era essa. Daí a inautenticidade, a “hemiplegia moral” — de acordo com a expressão de Jean-François Revel — em que viviam, repetindo, por um lado, em público, toda uma logomaquia defensiva — espécie de contrassenha para garantir seu lugar dentro do *establishment* — que não correspondia a nenhuma convicção íntima, mas era uma

mera tática daquilo que o anglicismo denomina “posicionamento”. Mas quando se vive desse modo a perversão do pensamento e da linguagem torna-se inevitável.<sup>50</sup>

É desnecessário avisar que é só trocar “Peru” por “Brasil” neste trecho e você tem uma descrição precisa do que acontece no nosso país. Se o leitor acredita que estou delirando, leia então este artigo da jornalista Cynara Menezes, do blog “Socialista Morena”, em que ela descreve alegremente que, apesar de não ter sido da organização estudantil trotskista Libelu (Liberdade e Luta), todos os seus outros companheiros de redação vieram dela:

[...] Se não conheci nenhum [membro da Libelu] na faculdade, hoje em dia, para qualquer lado para onde olho, vejo um ex-Libelu — à esquerda, mas também à direita. Talvez você não saiba, mas pode haver um Libelu a seu lado neste momento, no jornalismo, nas trincheiras partidárias ou em uma atividade sem nenhuma relação com a política. O ex-ministro Luiz Gushiken, morto no dia 14 de setembro, foi da Libelu, assim como o também ex-ministro Antonio Palocci e Clara Ant, assessora de Lula. Markus Sokol, candidato à presidência na atual sucessão à direção nacional do PT, é outro ex-Libelu.

Na *Folha de S. Paulo*, onde trabalhei muitos anos, eu nem sabia, mas estava cercada por ex-militantes do braço estudantil da OSI (Organização Socialista Internacionalista), que tinha como um de seus dirigentes Luís Favre. Caio Túlio Costa, que foi secretário de redação e ombudsman do jornal, [e o restante da redação como] Matinas Suzuki, Laura Capriglione, Mario Sergio Conti e o crítico de gastronomia Josimar Melo, entre outros, foram da Libelu. À frente da

*Folha* em sua renovação, no início da década de 1980, Otavio Frias Filho empregou muitos militantes de esquerda no jornal [...]. Além dos ex-Libelu, havia também, ocupando postos importantes na redação, ex-militantes do MR-8 e da Refazendo. Nesta época, a *Folha*, que apoiara o golpe militar, fez campanha pelas Diretas Já.

[...]

Por que havia tantos jornalistas na Libelu? Ao que tudo indica, porque a ECA (Escola de Comunicação e Artes) da USP estava tomada por eles. Caio Túlio, que deixou a militância ao sair da faculdade, em 1979, foi o responsável por levar muitos companheiros de tendência para a *Folha*. ‘O Otavio não era simpatizante da Libelu, mas gostava da ‘disciplina’ dos trotskistas. Ele era simpatizante da Vento Novo, uma corrente (*de centro*) que havia na São Francisco’, conta Caio Túlio. ‘Fui o primeiro Libelu contratado para começar a renovação do jornal, em 1981. E fui trazendo os melhores jornalistas que conhecia, o Matinas, o Conti (que estava confinado na Câmara dos Vereadores como setorista e eu trouxe para a Ilustrada e o Folhetim), o Rodrigo Naves, a Renata Rangel, o Zé Américo, a Cleusa Turra, o Bernardo Ajzenberg, o Ricardo Melo. Muita gente, não me lembro de todos... Cada um foi trazendo outros. Eram bons, muito bons.’<sup>51</sup>

E, para quem não está satisfeito com essa retrospectiva e quer ter mais uma versão da história para confirmar como a observação de Vargas Llosa confirma nossa situação, temos aqui o depoimento igualmente nostálgico de alguém que participou da facção rival da Libelu, a Refazendo, de tendência socialista — o mesmo Luiz Schwarcz que, alguns parágrafos atrás, pedia uma ajuda à União. Ele conta que, enquanto andava pelos corredores da

faculdade de administração da Fundação Getúlio Vargas em São Paulo, conheceu alguns colegas que eram da Libelu, como Matinas Suzuki, Mario Sergio Conti e Gilberto Vasconcelos:

[...] É importante dizer que esses líderes da Libelu, além da participação muito mais significativa no movimento estudantil, tinham também uma formação intelectual muito sólida, bastante superior à minha. Eu os conhecia de nome, ou por atuação em jornais alternativos que lia com afinco. Na ocasião, era apenas um aluno aplicado da GV com discreta atuação no centro acadêmico da faculdade.

Conheci Matinas Suzuki na FGV, através de amigos em comum. O principal deles era Gilberto Vasconcelos, um proeminente sociólogo que estudava do Integralismo à Tropicália, com verve Glauber-Rochiana. Giba acabaria por se transformar em colunista da *Folha*, onde passaria a usar a mesma sintaxe do grande cineasta que o antecederia no espaço daquele jornal.

Lembro que, anos depois, Gilberto declarou numa entrevista, com seu tradicional ar de deboche, que os seus alunos prediletos, que com ele aprenderam as teorias da Escola de Frankfurt, haviam, com o tempo, assumido postos de direção na indústria cultural brasileira. Os alvos da crítica eram principalmente o Matinas e, em menor escala, este que vos fala. Matinas tinha se tornado editor-executivo da *Folha de S. Paulo*, sucedendo a Caio Túlio Costa. Todos eles haviam saído do *Leia*, passado pela *Ilustrada* e chegado à direção do jornal. Mário Sérgio e Rodrigo [Naves] dirigiram o *Folhetim*, suplemento dominical supersofisticado, que causou espanto em intelectuais como Roberto Calasso. Mário Sergio, que na época dirigia o *Folhetim*, seguiu longa

carreira na *Veja* e ajudou a fundar a *Piauí*. Rodrigo [Naves] abandonou o jornalismo, transformando-se no mais importante crítico de arte do Brasil.<sup>52</sup>

Schwarcz nos faz o favor de dar a lista quase completa de quem hoje ainda domina as idas e vindas da informação e do conhecimento nas redações, universidades e editoras brasileiras. Como em qualquer lugar do mundo, mas principalmente no Brasil, ser de esquerda não tem nada a ver com convicção ideológica — tem a ver, isto sim, com um negócio muito bem-sucedido no qual ser integrante deste círculo de sábios é garantia de sustento financeiro e, em especial, de prestígio intelectual pago com moedas que parecem ser de ouro, mas não passam de cobre.

Por outro lado, a tal da “direita” também não colabora. Além do fato de que boa parte de seus supostos membros tem os mesmos cacoetes da atitude patrimonialista, especialmente nas classes empresarial e econômica, falta-lhe qualquer espécie de *imaginação*, sobretudo uma *imaginação moral*. Neste sentido, são daquele tipo de burrice que, como diria Nelson Rodrigues, é de dar inveja porque sempre será eterna. Enterrados pela *mentalidade utópica* de como o mercado e o Estado devem funcionar, sufocados por números e estatísticas como se fossem o *pergaminho* que enfim lhes revelará o *saber de salvação* que tanto anseiam, certos de que o império da lei e da ordem garantem a estabilidade democrática, esses seres da “direita” são incapazes de convencer a sociedade porque não conseguem criar uma narrativa que dê sentido às coisas que nos atropelam, um propósito que nos faça suportar o improvável e o inesperado. Como se não bastasse, preferem estudar economia a ler bons romances, conhecer as “políticas públicas” a saber o que é um poema, proferir obviedades de salão sobre os autores da moda em vez de decorar os ensinamentos dos clássicos.

Mas o pior não é isso; em relação à tal da “direita” — que, muitas vezes, é composta de membros arrependidos da Libelu e que veem o mundo do mesmo modo, só com o sinal trocado — mal sabe ela que o seu modelo econômico não passa de uma cópia do mesmo nacional-desenvolvimentismo que surgiu com Getúlio Vargas em 1954, teve sua ascensão no governo de Juscelino Kubitschek em 1955-1959 (no qual o símbolo maior é a construção de Brasília, a capital utópica por excelência), manteve a intervenção estatal mastodôntica na época da ditadura militar e fez a alegria dos governos de Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva.

Os membros da “direita” dizem combater os anseios totalitários da “esquerda”, mas não percebem que fizeram o mesmo pacto demoníaco feito por estes últimos, como Riobaldo Tatarana, para manter o país em um ritmo econômico minimamente aceitável dentro dos padrões do mercado internacional. Este pacto é representado pela figura do Doutor Fausto, de quem todos nós temos um pouco, segundo a explicação de Gustavo Franco: “O desenvolvimentismo a qualquer preço, ou em flagrante descuido de suas consequências sociais e ambientais, produzindo inflação, desigualdade e devastação ambiental, está em toda parte.”<sup>53</sup> O sujeito que se diz parte da “esquerda”, da “direita” ou do “centro” está possuído pelo impulso de ser um Fausto empreendedor em que “o desenvolvimentismo passa a ser uma fé consensual, uma ideia fundadora” — e assim cada obra fáustica se insere na nossa paisagem como se fosse algo absolutamente normal:

Os planos nacionais de desenvolvimento, com suas autarquias, agências, conselhos e câmaras setoriais, iniciados por Juscelino Kubitschek e largamente ampliados pelos militares, hoje fazem parte da rotina orçamentária brasileira, são a nossa *normalidade*.

Anualmente, o Congresso aprova o Plano Plurianual (conhecido com PPA), que institucionaliza os planos fáusticos e reúne obras e mais obras, projetos de todo tipo que cobrem o território nacional, sem que as novas administrações deixem de criar novos planos, novas combinações de projetos, competindo em ambição e na elaboração de seus sonhos de progresso.<sup>54</sup>

Se Fausto é a “verdadeira figura símbolo” que orienta a política econômica desenvolvimentista que une os dirigentes de esquerda quando estes estão no poder e os dirigentes de direita que estão à sua margem, então cada um brinca com o personagem que melhor lhe aprouver. Assim, Mefisto, o diabo que fez o pacto com Fausto estaria no

setor privado, interessado apenas nos próprios lucros e despreocupado com os custos do progresso; e Fausto no setor público, em posição honorífica, concursado e estável, funcionário público de coração puro. Ou talvez é o contrário: Fausto é o empreendedor obcecado com a realização, a mola mestra do sistema, mas suas ambições encontram dificuldades, pois ele é constantemente achacado pela corrupção e pelo clientelismo de Mefisto, na posição de burocrata, dominando a regulação, as políticas e os favores emanados do serviço público.<sup>55</sup>

Tanto faz: na esquerda como na direita, a tragédia do desenvolvimentismo destrói o país — e os opositores do partido que está no poder nada podem fazer porque não sabem sequer que imitam um personagem literário.

Isso obviamente não pode ser dito da “esquerda”, porque o fato é que seus agitadores leem. Sim, muitos deles são lidos e estudados (os que não fazem



isso são simplesmente os idiotas úteis), mas leem os livros errados — e quando leem os certos sempre o fazem como se tivessem uma monomania peculiar, própria de quem está possuído por uma *mentalidade revolucionária* (outro termo de Olavo de Carvalho).<sup>56</sup> Vivem em função de uma ideia que guiará o rumo futuro da História, aquilo que Fiodor Dostoievski chamava de “o fogo nas mentes dos homens” e que deforma completamente qualquer apreensão honesta da experiência da realidade. É por essa mesma razão que os escritores mancomunados com a ideologia da “esquerda” também não são bem-sucedidos quando se põem a escrever seus romances. Eles não reconhecem que, apesar de criar uma narrativa com um propósito bem definido (o que é uma enorme vantagem em relação à tal da “direita”, que nem se preocupa em narrar *qualquer* coisa), a literatura não pode apoiar-se na ideia “em si”. Não há qualquer espaço em seus livros para uma emoção humana genuína. Como escreveu o crítico americano Irving Howe em *A política e o romance*,

este é um dos grandes problemas, mas também um dos desafios supremos para o romancista político: fazer com que ideias ou ideologias ganhem vida, dotá-las da capacidade de instigar personagens a gestos e sacrifícios apaixonados, e mais ainda, criar a ilusão de que têm uma espécie de movimento independente, de forma que elas próprias — aqueles pesos abstratos de ideia ou ideologia — pareçam transformar-se em personagens ativas no romance político.<sup>57</sup>

E o que fazer para que esta narrativa emocione e eduque a sociedade de forma correta e saudável? Em primeiro lugar, esquecer os conceitos de “direita” e “esquerda” e perceber que ambos são disfarces do bom e velho *saber de salvação* (e seria também exagero dizer que um sujeito da esquerda

é burro e canalha enquanto o da direita é apenas burro?); em segundo lugar, tomar cuidado com qualquer espécie de *patrimonialismo* que surja para sufocar a sociedade, em especial a conversação sensata que deveria existir entre os homens de letras. Mas isto não é o mais importante. A narrativa e a história que a envolve só terão eficácia se o escritor que a criar tiver uma preocupação sincera com a natureza humana, sabendo que o indivíduo é indivisível, e que a liberdade interior é o seu único patrimônio; isso significa que ele terá de enfrentar algum dia o indigesto problema da morte — e que a fuga desta questão, por mais belo que seja o seu estilo literário, fará da sua literatura apenas mais uma maneira de prejudicar a sociedade em que vive.

Isto não é prejudicial somente para seus pares do tempo presente; é também para os que vieram antes dele e os que estarão por vir. O escritor precisa reconhecer que faz parte de uma tradição literária e que romper com ela significa a sua própria morte, porque é a destruição da língua. É uma herança da qual não se pode escapar — e quem fizer isso escraviza numa servidão voluntária não só a literatura do seu país como também a si mesmo, igual ao pássaro que, no aforismo de Franz Kafka, está sempre em busca de uma gaiola.

Os dois melhores exemplos desses pássaros que poderiam alçar voo, mas se encontram aprisionados, são Daniel Galera e Bernardo Carvalho. O primeiro escreveu uma das maiores decepções literárias dos últimos anos — o romance *Barba ensopada de sangue* (2012). Notem que não faço comentários a respeito das ações de *marketing* que venderam muito bem o livro *como produto* — entre elas, a sua tradução para a língua inglesa e resenhas elogiosas em publicações como *New York Times* e *The Millions* —, mas quero abordá-lo apenas em seu aspecto artístico. Mais do que uma decepção, trata-se de uma lástima: é um romance que poderia ser belíssimo se, depois da página 373 (é, isso mesmo, fiz questão de marcar o lugar exato

para vocês), não resolvesse escrever as cinquenta páginas finais mais constrangedoras da nova literatura brasileira.

Galera é, sem dúvida, o mais talentoso ficcionista *da sua turma* (notem que eu não disse que era *da sua geração*), mas precisa urgentemente de alguém que lhe aconselhe onde deve cortar e como deve prosseguir. *Barba* tem uma premissa inusitada: conta a história de um personagem sem nome, que sofre de uma doença neurológica rara chamada *prosopagnosia*, a incapacidade de alguém reconhecer a face do próximo, independentemente do tempo de convivência. O livro começa com um diálogo tenso entre um filho e um pai — sendo que este avisa que vai se matar porque a vida deixou de fazer sentido. O filho é também o personagem principal, que, atormentado pela decisão paterna e pelo rompimento que teve com a namorada (que o traiu para se casar com ninguém menos que o seu irmão), vai morar em uma cidade no litoral de Santa Catarina, Garopaba, e começa a viver como preparador físico de natação. É neste ambiente em que ele se deparará com sujeitos insólitos e mulheres frágeis e atraentes até descobrir o que realmente importa na sua ida a este local: saber o que aconteceu com seu avô Gaudério, que teria sido misteriosamente assassinado em uma luta contra alguns valentões da cidadezinha.<sup>58</sup>

A trama parece um alinhavado de clichês de filme B, mas Galera mantém tudo isso sob controle graças a um estilo literário que faz de tudo para emular, mas infelizmente só consegue imitar, a obra do escritor americano Cormac McCarthy, cuja inspiração Galera afirma explicitamente.<sup>59</sup> Isso ocorre porque McCarthy é, assim como Joseph Conrad, um escritor que sabe perfeitamente o preço que se paga pelas entranhas do abismo, enquanto Galera é o rapaz bem apessoado que responde que é “muito interessante, não?”. Em todo caso, há trechos muito bem escritos em *Barba*, como, por exemplo, o encontro dos tripulantes de um pequeno navio com uma baleia

cachalote que surge no meio do mar ou a longa caminhada que o herói fez no dilúvio histórico que alagou Santa Catarina em 2010 — até chegar à famosa página 373.

As páginas finais do livro são a amostra do que acontece com um talento que ainda não explorou o seu próprio potencial. Centrando-se na resolução do mistério do avô, Galera resolve explicitar o seu título chamativo em um duelo que parece homenagear algum *western* de Sergio Leone ou de Clint Eastwood, no qual um homem lutando sozinho contra uma multidão é a metáfora boba de alguém que literalmente espreme sangue de sua barba espessa; como se isso não bastasse, resolve terminar o romance com um longo diálogo entre o personagem central e sua ex-namorada, algo que deveria ser um acerto de contas emocional, mas que se transforma em uma constrangedora cena retirada da série *Malhação*, da Rede Globo, tamanha a superficialidade adolescente apresentada.

O que deu errado? Não é uma questão de falta de talento, nem de falta de paixão pela seriedade da literatura; é evidente que Galera possui esses dois elementos quase de maneira gritante — apesar de que, nestes tópicos, seu amigo Daniel Pellizzari é indiscutivelmente superior, como provou em seu primeiro romance, o alucinante (e alucinado) *Dedo negro com unha* (2005) e depois com *Diga a Satã que o recado foi entendido* (2013), em que aprofunda plenamente o virtuosismo de estilo, agora com um amadurecimento moral e de sentimentos que prova que finalmente um autor pode se preocupar com a estética sem se esquecer da vida. Contudo, quem ganha resenhas positivas no Brasil e no exterior é Galera, e não Pellizzari — e assim precisamos entender a razão deste descompasso.

O principal motivo parece ser o fato de que Daniel Galera ainda não superou o seu estágio de *imitação* para finalmente entrar no estágio de *emulação*. De acordo com o professor João Cezar de Castro Rocha, autor de

uma análise exemplar de Machado de Assis chamada justamente de *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), o Bruxo do Cosme Velho só teria se transformado no gênio reconhecido por todos porque, após ter imitado como um bom aluno os cânones românticos de José de Alencar e outros, resolveu seguir e superar os passos do português Eça de Queirós, especialmente em *O primo Basílio*. Este foi um processo de criação artística que não era apenas imitar por imitar, mas principalmente uma complexa emulação — ou seja, a imitação para fazer algo melhor e diferente, da mesma forma como fez Tomás Antônio Gonzaga ao querer ficar no mesmo patamar e, quem sabe, superar ninguém menos que Dante Alighieri, ao conceber *Marília de Dirceu* em função da *Vida nova* e da *Divina comédia*. Para Castro Rocha, esta é uma das formas pelas quais a literatura brasileira pode escapar da sua condição de subdesenvolvida, possibilitando que seja vista como uma novidade entre os outros países latinos e até mesmo europeus, principalmente porque esta seria a forma ideal para o artista superar a si mesmo.<sup>60</sup>

Galera não vai além da imitação, da mesma forma que ocorre com os seus contemporâneos — em geral, a maioria ansiosa para copiar, sem ambição, descobertas literárias recentes como David Foster Wallace e Roberto Bolaño, ou então clássicos do modernismo europeu, como James Joyce e Samuel Beckett. No caso de *Barba*, sua intenção foi imitar Cormac McCarthy; no romance que o revelou como um nome forte na nova literatura brasileira, *Mãos de cavalo* (2005), o alvo foi o inglês Ian McEwan. Em ambos, o resultado mostrava o talento pronto para ser explorado, mas derrapavam sempre no final, ora preferindo soluções fáceis típicas de quem joga muito videogame, ora o desenlace imaturo de quem ainda sofre de dor de cotovelo.

Além do impasse entre a imitação e a emulação, também pode haver outro motivo: a pior coisa para um escritor é ser aceito por seus pares e achar que tem leitores que o compreendem. O motivo é muito simples: a literatura é uma arte que envolve risco e isso implica aceitar, sem nenhum resmungo, o fracasso inerente à empreitada. Infelizmente, este também foi o caso de Bernardo Carvalho. Da mesma forma que Daniel Galera, seu nome e seus livros foram incensados há quase vinte anos pelo “círculo dos sábios” como A Nova Esperança da Literatura Brasileira; vários ensaios a seu respeito foram publicados em cadernos culturais, no Brasil e na Europa, no intuito de dar ao leitor uma espécie de sentido postíço que, exceto por um lampejo ou outro de talento imaturo, não chegou a lugar algum; e, *last but not least*, há uma seita de leitores que, ao lerem qualquer linha de seus romances, não perceberam que neles existe uma cobertura de niilismo que termina por torná-los intragáveis.

É provável que nem Bernardo Carvalho saiba do perigo — para ele e para a mente de um leitor despreparado e, sobretudo, ingênuo. Seus livros mais celebrados, os romances *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003), são produtos de carpintaria literária esforçada, que sofrem do problema de serem uma imitação pálida de Thomas Bernhard com alguns toques de Joseph Conrad e guias do *Lonely Planet* para dar a impressão de “diversidade cultural” ou de que existe um “pluralismo de visões”. Mas não passam de produtos de aprendizagem que um escritor mais rigoroso deixaria guardados na gaveta. Em *Nove noites*, Carvalho cria um paralelo entre sua própria vida e a trajetória misteriosa do antropólogo Buell Quain, que se suicidou no Xingu em 1937; em *Mongólia*, há uma trama contada em três vozes narrativas que deveriam cruzar-se numa suposta epifania, mas que terminam num anticlímax digno de novela mexicana. Em ambos, ele age como o escritor que acredita estar escrevendo algo importante, que acredita que o que está

no papel é algo relevante, mesmo que, em público, negue tudo isso e pratique um ceticismo de armário sobre a utilidade da literatura. Trata-se, enfim, de uma obra esquizofrênica, elaborada por uma pessoa que ainda não sabe de suas potencialidades como artista e que também não se resolve no impasse entre a imitação e a emulação.<sup>61</sup>

O que foi dito acima pode ter sua dose de ironia, mas esconde uma tragédia implacável. Se a obra de um talento promissor como Bernardo Carvalho ou a de um Daniel Galera cai nessa sinuca dramática, é sinal de que a literatura do país está em fase terminal. Afinal de contas, a cultura de uma nação não evolui somente através de gênios como Guimarães Rosa; estes são sempre as exceções, as lacunas inexplicáveis da evolução espiritual. Quem constrói realmente a cultura, projetando-a para a integração de uma civilização, são os homens de médio porte, os intelectuais que, conscientes de seu papel moral na formação dos indivíduos, lentamente moldam a educação, a língua e a linguagem de um povo, não de acordo com os padrões de uma determinada época, mas segundo as leis da perenidade. O fato de uma nação como o Brasil querer viver apenas de obras fáusticas na cultura, na política ou na economia não é, definitivamente, uma boa notícia.

Como Bernardo Carvalho não é definitivamente um gênio, tinha chances de ser um talento com potencial e continuar na classificação de “bom escritor”. Contudo, com *Nove noites*, *Mongólia*, *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009) e *Reprodução* (2013), Carvalho deu amostras de que seu talento é algo do passado. Seus romances iniciais (em especial, *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Teatro* e o sensacional *As iniciais*) tinham algum frescor, apesar do estilo mecânico, sustentados por frases curtas e de tom impessoal. Muitos críticos reclamavam de que ele imitava Thomas Bernhard, influência que o próprio escritor confirmava em suas colunas para a *Folha de S. Paulo* e também em diversas entrevistas. Ora, não havia nada de errado

nisso: no estágio da imitação, Bernhard é um excelente exemplo — e sua coragem moral, por mais destruidora que fosse, poderia ser um modelo para nossos escritores. Mas tudo dava a impressão de que o problema não era com o mestre e sim com o pupilo.

Havia indícios dessa crônica de servidão voluntária. Em primeiro lugar, Carvalho situa sua narração em duas vozes narrativas que são aparentemente distintas, mas no final revelam-se como versões de uma mesma história. A estrutura binária tenta ser um artifício contrastante; contudo, em *Nove noites*, por exemplo, o artifício domina o impacto emocional do texto, e o que sobra é uma mera colcha de retalhos, ligada apenas por um tênue fio narrativo. Carvalho tenta consertar esse dilema em *Mongólia* ao incluir uma terceira voz, mas a indecisão entre ser um guia de viagens e uma história de mistério revela que ele não está querendo agradar a si mesmo e sim a uma casta de leitores que, como diria um dos integrantes dessa mesma patota, estão “encharcados de tolerância cultural”. E, em segundo lugar, sua preferência por reduzir qualquer comportamento humano a uma mistura bizarra de impulsos homossexuais reprimidos e de tendências autodestrutivas dá um travo amargo ao supor até onde vai a sua limitação intelectual.

Ainda assim, mal chegamos perto do verdadeiro problema. Mesmo que Carvalho fosse o queridinho de um determinado grupo de literatos, mesmo que ele não soubesse nada de técnica literária, mesmo que tivesse o aguilhão da soberba — isso não é nada se comparado ao seu erro maior: o de acreditar que a vida não tem sentido ou, o que é pior, de acreditar que ela tem, mas nunca seremos capazes de descobri-lo. E aqui cercamos o motivo do fracasso artístico nas obras de Bernardo Carvalho, de Daniel Galera e, se formos além, de toda literatura brasileira contemporânea: se a criação artística é também uma busca pelo sentido da vida em um mundo



corrompido pelos homens, como uma obra de arte pode pregar justamente o contrário?

No livro *Gramáticas da criação*, o crítico George Steiner discorre sobre como os artistas do nosso tempo perderam o eixo de que toda criação artística é, em maior ou menor grau, um diálogo com o Sagrado e sobre como essa perda levou a sociedade a cair na ilusão sinistra do niilismo.<sup>62</sup> Pois esta é precisamente a tragédia de Bernardo Carvalho, e também de pioneiros como Raduan Nassar, e que, infelizmente, contamina a nova geração, representada pela notoriedade de Galera. São pessoas de talento inegável, mas que fazem de tudo para fugir do combate entre luz e trevas que é a vida. Suas obras são reflexos de consciências deformadas por forças demoníacas que brotam de suas almas e que não conseguem controlá-las porque falta a capacidade de ver acima das desgraças e dos prazeres, de ver que a condição humana é, de fato, um “pega pra capar”, mas que guarda uma pérola oculta de sabedoria e bondade. Porém, o medo da travessia e da incerteza que ela causa em qualquer coração sincero provoca uma perturbação que poucos conseguem suportar. E é dessa forma que a arte desses sujeitos, em especial a de Carvalho e Galera, implode num projeto rasteiro de literatura que não leva a lugar nenhum simplesmente porque seus criadores não sabem aonde vão.

Pois um escritor somente tem controle de suas forças demoníacas e, no fim, dos meios de sua criação se ficar na penumbra do fracasso e nunca nos holofotes do sucesso. O que motiva qualquer criador a continuar nessa empreitada, poucos sabem disso e aí reside o doloroso enigma da esperança. O escritor deve persistir na sua obra, não se importando com o sucesso ou com os atrativos do mundo porque estes são apenas passageiros e não pagam a recompensa que somente é alimentada pela união do Bem, do Belo e do Verdadeiro. O triste caso de Bernardo Carvalho e de seus

companheiros de niilismo é que a arte que criam é uma arte da fuga da vida em toda a sua riqueza, complexidade e, sobretudo, mistério. Eles retiraram a nobreza que existia em nossa literatura e somente um relacionamento intenso com o fracasso de nossos atos e com a perseverança de fazer o Bem provocará o retorno da grande arte dos verdadeiros mestres — aqueles que não só acreditavam, como também *sabiam*, que o sentido da vida está aí, pronto para ser descoberto e, sobretudo, redescoberto.

Mas, além dos impasses da imitação e da emulação, dos abismos da ausência de sentido, talvez haja outro motivo que ainda não abordamos para o fato de esses talentos não conseguirem frutificar, muito menos alçar voo. Trata-se de algo que só tem eficácia em um país onde o *patrimonialismo literário* é sua instituição máxima; é muito provável que tanto Bernardo Carvalho como Daniel Galera nunca tenham deixado de ser escritores medianos simplesmente porque ninguém teve a coragem de dizer-lhes a verdade. Neste esquema de descenso mental coletivo, em que um engana o outro num processo contínuo de aviltamento da consciência, todos começam a mentir para não perder aquele contato, aquele emprego, aquele salário e aquela mocinha (ou o mocinho) que se exhibe no bar ao lado. Parece que se trata de algo inofensivo, mas não é. Pouco a pouco, a mentira se transforma numa verdadeira doença e, como ninguém consegue dizer a verdade a respeito dessa situação, passam a criar métodos de disfarce, as poéticas da dissimulação que tornaram Machado de Assis famoso, criando assim um círculo vicioso que parece que jamais será rompido, como detalha o filósofo romeno Gabriel Liiceanu no seu pequeno tratado *Da mentira*:

Aquele a quem se mente não é de fato enganado, porque, fingindo crer, a seu turno, ele mesmo mente. Uma vez que aquele a quem mentiu mente, a mentira [...] é uma pseudomentira, é uma mentira

falsa, não é uma “verdadeira mentira”. Às mentiras se tira sua força de engano porque já não enganam ninguém. A mentira, por assim dizer, não tem atração senão enquanto ela “pega”, por tanto tempo quanto aquele a quem se mentiu é induzido em erro. Mas então quando é insolente, atrevida, inchada, quando toma a forma “o branco é preto e o preto, branco”, e, quando todo o mundo finge crer aquilo que todo o mundo sabe ser falso, a mentira já não é operacional no sentido do pensamento e da prática política tradicional. Ela toma uma originalidade sem precedente: o mentiroso mente para aquele a quem se mentiu, mas este, por sua vez, mente para aquele que lhe mentiu (fingindo que crê). Mas o mentiroso mente ainda uma vez quando, mentindo, finge que não sabe que aquele a quem se mentiu sabe que lhe foi dita uma mentira. Esta mentira infinita em espelhos, à medida que anula a mentira como “mentira verdadeira”, transforma esta em *mentira coletiva*: todo mundo mente, à medida que uns dizem mentiras, mas os outros, por não as denunciarem, deixam entender que as aceitam como verdades.<sup>63</sup>

Liiceanu falava precisamente sobre o funcionamento da mentira em um regime comunista, como era o da Romênia até 1989, mas pouco importa este detalhe: ela destrói qualquer governo, independente da sua ideologia política. E, se ela faz isso com um país, porque já não teria feito, como se fosse o prenúncio de tudo, na sua vida intelectual?

**“É a literatura, seu estúpido!”**

Assim, chegamos a uma única conclusão: a de que todos os literatos e intelectuais do Brasil, sem exceção (inclusive este que profere tal sentença), sofrem da doença da estupidez e acreditam que são parte de uma *elite* — mas não passam de uma *ralé*. E, antes que venha algum apressadinho acenar com sua reclamação judicial, também alerto que, por mais que um insulto possa ser um excelente diagnóstico, os apelidos em questão são também termos técnicos, que classificam um determinado comportamento diante da realidade e que têm uma longa história filosófica subjacente.

Começemos com o termo “estupidez”. Eric Voegelin faz um resumo delicioso de como essa palavra é usada desde o início dos tempos, da Bíblia até a mais recente literatura moderna, passando pela filosofia grega. Os israelenses chamam o homem que cria desordem na sociedade de “tolo”, *nabal*, pois não é um “crente”, não aceita a revelação de Deus; Platão usa outro termo, *amathes*, o homem irracional, que não se curva à razão e, portanto, tem uma imagem defeituosa da realidade. Para São Tomás de Aquino, o “tolo” é o *stultus*, o estulto, que não compreende nem a revelação, nem a razão, e mesmo assim tenta mudar a realidade, tendo como resultado óbvio produzir o caos.<sup>64</sup> Por fim, na literatura moderna, Voegelin encontra no escritor austríaco Robert Musil, na palestra “Sobre a estupidez”, as expressões “estúpido”, “idiota” e “néscio”, que retratam o mesmo tipo humano.<sup>65</sup>

Qualquer um de nós já sentiu o momento em que se depara com a estupidez do próximo como um dos tormentos mais angustiantes de sua vida. Ortega y Gasset define em *A rebelião das massas* certamente a distinção entre o *tonto* e o “perspicaz”: o segundo sempre se surpreende a dois passos de se tornar um *tonto* (e aí está o início da inteligência), ao passo que o primeiro jamais suspeita de si mesmo, sempre se considera “discreto” e se instala na sua torpeza e na tranquilidade de “néscio”. Não há como tirar o

*tonto* da sua *tontice*; aliás, como bem diz Ortega, a diferença entre um “néscio” e um homem “mau” é que o mau descansa às vezes, o néscio nunca.<sup>66</sup>

Voegelin toma de Musil os conceitos de “estupidez simples” e “estupidez inteligente”. O “estúpido simples” é alguém que erra por ignorar o que acontece, por mera desinformação; já o “estúpido inteligente” é alguém que insiste no erro por acreditar que sempre tem razão. Do resumo histórico que o filósofo alemão faz, destaca-se uma constante que caracteriza o “estúpido inteligente”: a negação deliberada da razão, que lança o ser humano na bestialidade, mesmo que esta assuma as formas aparentemente sofisticadas da técnica ou da ideologia. O estúpido *não quer conhecer*, prefere permanecer na negação da realidade. Por não respeitar a realidade como ela é, violenta-a de uma forma ou de outra; mas, como ela é “insubornável”, cedo ou tarde ela se vingará, pregando-lhe uma peça.<sup>67</sup> Como resultado, o estúpido assume uma atitude de *revolta* contra tudo e contra todos — similar ao faminto André de *Lavoura arcaica* e, por sua vez, imitado com gosto pela maioria dos integrantes do círculo dos sábios que comanda a sensibilidade nacional.

Ao binômio de Musil, Voegelin acrescenta mais um termo: o da *estupidez criminosa*. Se o estúpido inteligente insiste no erro, o criminoso está disposto a fazê-lo custe o que custar. A sua vontade racional é substituída por um *desejo de poder* alucinado, que acaba encontrando satisfação somente na destruição do seu semelhante, seja física, moral e até mesmo intelectual; as aparentes “razões” que invoca para fazê-lo — de raça, de credo, de ideologia, de cor ou de sexo —, não passam de pretextos.

A ralé intelectual que supõe moldar o pensamento brasileiro é composta desses sujeitos, uma corja de *estúpidos criminosos*, o exato oposto do *spoudaios*, do homem maduro defendido por Aristóteles. Contudo,

permanecem seres humanos: não é possível perder a razão ou o próprio espírito só porque queremos — eles continuam a fazer parte da constituição humana. Como diria Voegelin, são de uma humanidade em forma absolutamente humana, porém a humanidade mais notavelmente desordenada e doente: uma humanidade *pneumopatológica*. O estúpido, e mais ainda o estúpido criminoso, não é um “psicopata”, mas algo mais profundo: sofre de uma doença do espírito, de uma *pneumopatologia*, que nasce da vontade humana, mas acaba por enraizar-se em todo o ser da pessoa.<sup>68</sup>

Robert Musil criou também a distinção entre “Primeira Realidade” e “Segunda Realidade”. A primeira é a realidade captada pela apreensão concreta das coisas, entendida pela razão e refletida no bom senso, em que todos vivem e se comunicam; a segunda é a pseudorealidade criada como alternativa pelo espírito doente, em que tentará viver e expressar-se independentemente dos desejos dos seus semelhantes. Quando ocorre o choque inevitável entre as duas, nasce a mentira erigida num sistema em que todos os dados incompreensíveis da “Primeira Realidade” têm de encontrar uma explicação exata na “Segunda Realidade”. Nesse momento ocorre uma desumanização: o ser humano, esse algo concreto e inesgotável, feito de carne, osso e espírito, é transformado em mero conceito, em simples abstração — uma “estatística”. No choque entre essas duas realidades, a “elite” da nação abdicou do espírito e decidiu deixar-se escravizar pelo desejo de poder, tornando-se a “ralé” submetida à “autoridade da ignorância”.<sup>69</sup> Para mostrar com clareza o que caracteriza a “ralé”, Voegelin usa um episódio do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Como todos sabem, o cavaleiro espanhol é a personificação do homem que vive na “Segunda Realidade”, confundindo moinhos com monstros e camponesas com nobres donzelas. A certa altura do romance, Quixote é libertado de

uma gaiola de madeira por um cônego, que o acompanha até a sua casa e procura convencê-lo de que suas aventuras não passam de rematada loucura. O cavaleiro responde-lhe que suas aventuras são tão reais como as que compõem os livros de cavalaria da época; o verdadeiro louco, diz, seria o cônego, que não acredita nesses livros “apesar de terem sido publicados com a licença do rei”. Aqui temos o raciocínio característico da “autoridade da ignorância”: aceita-se incondicionalmente a mentira porque “a autoridade” (que pode ser da “maioria”, da “academia”, da “mídia”, do “governo”, do “modernismo” ou do “povo brasileiro”, tanto faz) a aprova.<sup>70</sup>

Uma ralé composta por estúpidos, intoxicada por uma doença erigida em um belo estilo: essa estupidez institucionalizada gera uma situação de sonâmbulos conduzidos por outros sonâmbulos. Quem hoje teria a coragem de se erguer contra essa “opção preferencial pelo desastre” e cumprir a famosa frase do filósofo inglês Richard Hooker: a de que “a posteridade saberá que não deixamos, pelo silêncio negligente, que as coisas se passassem como um sonho”? Quem hoje teria a coragem de admitir para si mesmo que, por mexer com o ofício da palavra, tem a “obrigação moral de ser inteligente”, como já nos avisava Lionel Trilling? Poucos, muito poucos. É preciso fazer um chamado à responsabilidade individual e a uma qualidade completamente insuspeitada neste país: a *humildade*.

Como a humildade é exatamente confiar na realidade, a coragem de sua confiança é a única garantia que permite superar a estupidez institucionalizada, tornando-se um homem maduro, um “ex-covarde” e encontrar essa outra realidade que fundamenta o encontro com todas as outras realidades — a *vida do espírito*. São necessários anos e anos de dedicação, e é necessária sobretudo uma *reviravolta interior*, para perceber as coisas por esse novo olhar. Mas o começo de tudo está em perceber que estamos sempre a dois passos de nos tornarmos estúpidos — ou então

ficaremos como os cães que latem em uma casa vazia, angustiados à procura da origem de um cheiro que a empesteia, de um miasma que nos infecta e que mal sabemos como identificá-lo: o miasma do niilismo.

Este miasma impregnou todos os setores da sociedade brasileira, transformando-a na prisão perpétua imaginada por Gregório de Matos na Bahia do século XVII, no Carandiru intelectual em que o divórcio entre a literatura nacional e o leitor não é nada perto do fato de que estamos à espera de ser fuzilados sem nenhum aviso.

## O príncipe dos sonâmbulos

Quem tentou nos salvar dessa situação miserável, mas acabou caindo numa armadilha inesperada, foi José Guilherme Merquior, famoso ensaísta e diplomata, morto aos 49 anos de idade e que faria 74 anos em 2015, um dos desaparecimentos mais tristes que o Brasil já teve. Brillante e precoce intelectual, a vida de Merquior foi marcada pelo estigma de *enfant-terrible*, pelo estilo claro na exposição de ideias filosóficas e na análise de obras literárias, passando pela depuração na chamada política liberal. Foi também um polemista incrível, que — apesar de se considerar um discípulo de Antonio Candido — lutou contra uma facção da Universidade de São Paulo (na qual se encontrava Marilena Chauí), mas sem perder a elegância que faltava aos monarcas daquelas bandas. No fim da vida, já alquebrado pela doença, quis realizar um projeto de nação, o último que o país teve, e que falhou por causa de um temor de enfrentar a imprevisibilidade da vida do espírito.

Contudo, ao mesmo tempo que Merquior quis incentivar a inteligência brasileira, pondo-a para funcionar por conta própria, ele acabou sendo, em



vida, e depois com a morte prematura, uma de suas vítimas. Mas, antes de analisar-lhe a obra para descobrir qual foi a sua encruzilhada intelectual, temos de retratar o impacto da chegada do garoto-prodígio ao mundo das ideias brasileiras.

Com apenas 21 anos de idade, Merquior já tinha publicado vários artigos de crítica literária no suplemento cultural do *Jornal do Brasil*. Três anos antes do golpe de 1964, ele representava uma nova geração de críticos que substituiria os centauros que foram Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima e Gustavo Corção. Era impressionante em seus textos a facilidade que tinha para passar da literatura à estética, desta à política, retornando através da filosofia para fazer sua conclusão. Seu estilo era exemplar por não simplificar o tema, discutindo a ideia até o ponto em que se tornasse legível e legítima aos olhos do leitor. Nunca impunha sua visão de mundo, pelo menos não de forma explícita; nesse aspecto, era um diplomata por natureza, e a carreira que seguiu no Itamaraty foi só uma confirmação. Além disso, a grande vantagem de Merquior em relação a seus novos pares, como Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho, era que ele visava a compreender o fenômeno social e estético como um problema, nunca como uma solução.

Isso, no entanto, foi no início da carreira intelectual. Com o passar do tempo, Merquior, apesar do pluralismo e da tolerância com outras ideias, firmou-se no propósito de acreditar numa razão histórica, nitidamente influenciada pelo Iluminismo (era fã de Voltaire, de quem trouxe um pesado busto na primeira viagem que fizera à Europa) e por Hegel, e em que o sentido desta História é imanente a ela. Portanto, era lógico — essa palavra que fascinava tanto Merquior — que este sentido se projetasse num progresso, no qual a liberdade, a democracia e a igualdade tivessem papel fundamental. No meio disso tudo, havia o equilíbrio do Estado. Para ter este

desejado progresso, seria necessário elaborar um projeto *de* nação e *para* a nação, onde a harmonia estatal traria como consequência a igualdade.

Merquior começou como crítico literário e é em seus ensaios sobre Rainer Maria Rilke, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes que podemos perceber a semente de dois problemas. Primeiro, sua análise da poesia destes autores, reconhecidamente metafísicos (mesmo Drummond, na fase que vai de *A rosa do povo* a *Claro enigma*, mostra que a desordem política é também uma desordem da alma), não aborda o problema religioso com profundidade. Para ele, a transcendência está no aspecto estético da obra, cuja forma se harmoniza com o conteúdo. Dessa maneira, Merquior já dá amostras de seu futuro namoro com o estruturalismo, ao qual vai se filiar, mesmo que de forma independente, por causa de seu futuro professor, Claude Lévi-Strauss. O segundo problema é sua completa falta de consciência das falhas do seu próprio racionalismo que surgiam nas entrelinhas de suas análises. Ao destrinchar *Elegias de Duíno*, de Rilke, Merquior aceita o mistério que envolve a obra, mas arrisca-se a explicá-lo por meio de sua forma artística, que fundamentaria o seu conteúdo.

A grande virtude do amor de Merquior pelas ideias é que ele não suportava desonestidade intelectual. É este mesmo amor que o levava a considerar a poesia como a linguagem mais profunda que existe para representar a vida do espírito, mesmo limitando-a somente a um fenômeno estético. Seu amigo José Mário Pereira conta em seu relato memorialístico que Merquior ia à Igreja da Cantuária, no Rio, e apreciava a arquitetura e as pinturas exibidas, com olhar extasiado pela beleza, apesar de, provavelmente, se questionar em seu íntimo sobre os aspectos religiosos.<sup>71</sup>

Infelizmente, isto não fica evidente em sua obra. Merquior tinha pavor de quem se opusesse a sua razão histórica e estética. Os títulos de seus dois primeiros livros demonstram isso: *Razão do poema* e *A astúcia da mímese*,

este último, inspirado na famosa expressão “astúcia da razão” de Hegel, um homem que entendia bem deste assunto. Quem quisesse colocar o insólito no debate intelectual, como o instinto, experiências transcendentais ou transfiguradoras, Merquior não hesitava em dar um peteleco e catalogar o sujeito de “irracional”, como se a razão em que acreditava fosse a única que prestasse.

Ainda assim, era capaz de lançar luzes sobre assuntos que ninguém tinha coragem de enfrentar. A crítica literária de Merquior é recheada desses momentos brilhantes. Seus ensaios sobre Drummond e João Cabral figuram entre os melhores da fortuna crítica destes autores. A visão em torno de Machado de Assis é a melhor introdução aos estudos literários de Antonio Candido, Raymundo Faoro, John Gledson e Roberto Schwartz. Sua admiração por Robert Musil era exasperante, chegando ao ponto em que ele preteria T.S. Eliot justamente por causa de seu “pensamento irracional”.

Mas o que deixa o leitor aturdido é que Merquior via a cultura como um todo orgânico que tinha suas metamorfoses e nunca se petrificava em sistema ideológico. Foi isso que o salvou da influência marxista, já que, para ele, Marx havia reduzido todo o sentido da História a uma luta de classes que terminava em ditadura, não em liberdade. Desde o início, tinha uma visão democrática do processo histórico, e foi esta visão que o botou numa série de suspeitas no Itamaraty: seria ou não um esquerdista? É certo que Merquior ajudou numa exposição de fotografia cubana, mantinha correspondência intensa com Leandro Konder (de quem era amigo desde os 20 anos) e depois teria contato frequente com Darcy Ribeiro. Ironicamente, sua política de boas relações com a esquerda foi curiosamente manipulada pelos próprios esquerdistas, que afirmaram que ele era “reacionário”, “cabeça da ditadura” e, talvez o golpe mais sujo, “guru de Fernando Collor”.<sup>72</sup>

Merquior suportava a esquerda porque, desde o início de sua carreira, sabia que ela teria um papel importante em seu projeto socioliberal. Numa carta ao então presidente José Sarney, citada por José Mário Pereira, ele comenta que “Cuba não oferece maiores perigos na América do Sul”, por isso deveriam reatar relações com o governo de Fidel Castro, como um “gesto de grande charme para a esquerda”. “Eles ficariam meio ano digerindo este pitéu, obrigados a achar que ‘pô, esse Sarney não é assim tão reaçã...” Numa outra carta, também endereçada a Sarney, Merquior escreve: “Temos que servir certos gestos simpáticos à esquerda, embora — *ça va sans dire* — sem comprometer a linha moderada, social-liberal, que presidiu a nova república. Uma ‘*apertura a sinistra*’, sem exagero.”<sup>73</sup>

É por trechos como esse que percebemos como um homem inteligente pode errar miseravelmente. Merquior dava de bandeja o poder àqueles que, durante anos, reclamaram de perseguições e exílios. A pergunta que não quer calar era: sabia ele que este seria o fim de uma ordem política no Brasil? O que fica patente nos escritos de Merquior, quer sobre política quer sobre literatura, é sua ingenuidade. Ele não era malicioso; antes, acreditava piamente que seu projeto socioliberal ajudaria o Brasil a recuperar os rumos da democracia após vinte anos de ditadura militar — mesmo que tivesse que contorcer suas crenças ideológicas para que o seu projeto de poder desse certo.

O nó górdio da questão em torno do “fenômeno Merquior” é que ele analisava tudo sob o dogma da complexidade social. Assim, ficava praticamente míope ao fundo maior dos problemas que apresentavam seus estudos sobre ideologia e simbolismo. Seu mergulho no mar parava ao deparar-se com os corais — e ele não tinha coragem de ir adiante. Há em seus textos o medo secreto de tornar-se consciente dos problemas do espírito. Isso fica claro em sua análise sobre a ideologia, em que usa a

metáfora brilhante do véu e da máscara. O véu cobria a visão de quem fazia e atuava nos interesses de determinada ideologia; a máscara era a face de quem via de fora e percebia o efeito nocivo dos dogmas ideológicos.<sup>74</sup> Para Merquior, no entanto, o véu e a máscara se tornaram um muro que o protegia dos seus dogmas do temor do irracional e do místico. Observem o que ele escreve sobre Jung:

Quanto a Jung, o cabeça de um renascimento romântico na teoria dos símbolos, seu rompimento com Freud deve ser encarado como um gesto essencialmente pré e não pós-freudiano. Apesar do valor heurístico limitado, mas real, da fantasia arquetípica, [Philip] Rieff mostra a verdade de modo contundente ao nos convidar a olhar para Jung como um estudioso fundamentalmente reacionário, em cuja obra a erudição teológica protestante, numa lamentável inversão, passa a atacar o que antes fora seu orgulhoso incentivo: o racionalismo crítico. A atitude cúltica de Jung para com a religião e com a cultura, sua “sabedoria” balsâmica, sua prosa tipo sábio e seu furor anticiência não forma mais do que os derradeiros arrebóis do “humanismo literário em sua forma mais vingativa” — e, como tal, algo que mais merece ser desmascarado do que louvado. De qualquer modo, o homem que escreveu tantos estudos eruditos sobre um conjunto tão vasto de símbolos e de suas transformações (bem como sobre os símbolos de transformação) encarava de fato o simbolismo como força sagrada, não como objeto de estudo crítico. Por isso, é mais do que conveniente aceitar o que ele diz e procurar alhures por princípios, e não simples pistas, de descoberta e explicação de questões simbólicas.<sup>75</sup>

Claro que a teoria jungiana tem suas falhas, mas Merquior fala mais neste trecho sobre o que o assusta do que propriamente do que ele defende. Seu maior medo é a *via simbólica* se infiltrando na sua amada razão, e assim ele vê os símbolos como um objeto crítico, apenas em seu sentido relativo, esquecendo-se do absoluto e do seu contato entre o humano e o divino. Além disso, critica Jung por seu “furor anticiência”, o que não corresponde aos fatos, pois o suíço foi o primeiro a procurar o físico Wolfgang Pauli para elaborar sua teoria da sincronicidade, além de trocar cartas com outros cientistas sobre os mais variados assuntos.<sup>76</sup>

Esta foi só uma amostra dos temores de Merquior. No entanto, não se pode duvidar de que Merquior sempre foi um crítico cultural que atendia corretamente à sua própria definição, explicitada no livro *As ideias e as formas* (título que, por si só, é uma profissão de fé no estruturalismo): “um ensaísta que analisa, de maneira original, no todo ou na parte, a cultura em que vive.”<sup>77</sup> Infelizmente, ficou apenas na parte — o todo foi deixado para trás, ou pior, o todo ficou nas mãos do fenômeno social.

É aqui que tudo se complica. O projeto socioliberal de Merquior, elaborado durante doze anos de estudos, ensaios e discussões com políticos, é um equívoco do começo ao fim porque parte de uma doença comum aos intelectuais daquele tempo: a divinização da História. No ensaio “A Regeneração da Dialética”, publicado no livro *O argumento liberal*, apesar de analisar a obra de Gerd Bornheim, e compará-la com *Experiência e cultura*, de Miguel Reale, Merquior faz um elogio subliminar a Hegel. Era óbvio que mais cedo ou mais tarde isso acabaria acontecendo. Assim como acreditava Sérgio Buarque de Holanda, a busca de um sentido dentro da própria História levaria a crer que a história da salvação humana dependia de ninguém menos que do próprio homem. Não existe neste raciocínio a possibilidade de uma intervenção divina ou da graça — algo inviável para os

padrões iluministas de Merquior. Leitor voraz de Kant, acreditava que o sentido da História era imanente — e a transcendência não passava de mera “irracionalidade”.

Isso termina na religião civil do Estado — ou, na visão ingênua de Merquior, em seu “equilíbrio social”. Ao comentar que a consciência humana, com Descartes e Hegel, tornou-se à parte de toda a interação do mundo, Merquior escreve que

Hegel fez do *cogito* não só um primeiro princípio, como um Todo — uma totalidade das totalidades, uma unidade absoluta. Simultaneamente, tentando escapar às dificuldades do platonismo e da metafísica cristã no tocante à justificação do finito, fez do seu Espírito absoluto algo autossuficiente, *porém não atualizado*. O Espírito hegeliano só se atualiza em todas as suas possibilidades ao fim de um longo processo: nesse processo, como “substância que é sujeito”, o Espírito se torna progressivamente objeto.<sup>78</sup>

Não se trata apenas de uma maneira de demonstrar admiração por Hegel. Merquior está devidamente fascinado pelo idealismo alemão, acreditando que a consciência humana só se concretiza dentro de um longo processo histórico que, inevitavelmente, terminará no progresso e no equilíbrio das instituições.

O Espírito — um “eu que é nós”, no dizer de Hegel — é Deus, mas corresponde à consciência histórica do gênero humano [...] Hegel teria sido um criptoofita, um adepto clandestino da seita que, no paleocristianismo, adorou a Serpente como veículo da divinização do homem. O tema gnóstico da alienação positiva exalta o humano, por

meio da identidade entre o Espírito e a consciência histórica; o tema gnóstico da retirada de Deus o glorifica ainda mais, pois confia ao homem a própria tarefa de redenção.<sup>79</sup>

Retira-se qualquer possibilidade de existência da graça divina neste raciocínio. Com a consciência humana abandonada por seu Absoluto — já que Deus se retirou deste mundo —, o que lhe resta é acreditar na razão que, como faz Merquior citando seu mestre polonês Leszek Kolakowski, “tem de ser ‘capaz de compreender a realidade como gestação da razão’”.<sup>80</sup> É a ideia de uma ideia, dentro de uma outra ideia — e, obviamente, isso não vai terminar bem.

Merquior insiste no erro como se estivesse amando o método do hábito. “Assim, a consciência que apreende o real sabe que esse ato de apreensão é parte, e parte motriz, da realidade”,<sup>81</sup> escreve. Não há mais o choque entre a apreensão da realidade e a realidade em si; a luta foi preterida para um dos lados, o que é sempre prejudicial quando se trata da abertura amorosa da alma. É então que vem a conclusão:

Talvez seja possível resumir a questão dizendo que, na dialética do Espírito progressivamente autoalienante (Espírito objetivo), até a reinteriorização-síntese que coroa todo o processo histórico-teológico (Espírito-absoluto), a filosofia, órgão supremo da conscientização da odisseia do Espírito, não pensa tanto sobre o mundo quanto pensa o mundo.<sup>82</sup>

O pensamento que deveria refletir *sobre* o mundo se torna *o próprio mundo*. A razão vence tudo, segundo Merquior. E, como o fim último de todo este processo histórico culmina com o Estado, seria coerente com seus



propósitos iluministas esboçar um projeto nacional para um país que nunca teve uma visão adequada deste último. Merquior explica qual seria esta visão em seu livro *A natureza do processo*:

[A] consciência histórica deve ensinar-lhe a recusar juntamente ambas as falácias: a estadólatra e a estadófoba. Bobbio resumiu muito bem o problema ao advertir que o estado liberal não deve ser nem um mero guarda de trânsito, como preferem os neoliberais, nem um general, como pretendem os dirigistas “à outrance”. O guarda de trânsito se limitaria a tentar prevenir acidentes e trombadas no tráfico volumoso do desenvolvimento econômico e social contemporâneo, a que o estado — e o estado democrático, por definição — não pode ser indiferente. O general tentaria ordenar todas as ações da sociedade a partir de decisões tomadas exclusivamente por ele. No primeiro caso, a sociedade engoliria o estado; no segundo, o estado deglutiria a sociedade. Ora, na lição da história, a relação profunda entre os dois não é de contradição antagônica, e sim de implicação mútua.<sup>83</sup>

Sua visão equilibrada do Estado é uma doce idealização. Merquior parece se esquecer da sua raiz expansionista, em que, para preservar a natureza secreta do poder, se desdobra em inúmeros tentáculos de maneira tão sutil que o ataque à alma individual se torna imperceptível. “O Estado, no Brasil, não deve se omitir, nem precisa se demitir”, continua ele, “basta que não seja um estado comandado por petrograndistas e ocupado por novos emboabas”.<sup>84</sup> Para seu azar, ele foi justamente pregar este novo Estado no governo de Fernando Collor, repleto de emboabas.

Collor era um homem que se achava inteligente e acreditava que deveria se cercar de pessoas inteligentes, entre elas José Guilherme Merquior. No entanto, eram sujeitos que usavam o dom da inteligência para o proveito próprio. Merquior foi um dos poucos que realmente acreditavam que seu projeto daria certo porque era para o bem da nação. Foi ele quem escreveu o

discurso de posse de Collor. “O principal redator do discurso de posse foi sem dúvida José Guilherme Merquior”, disse o embaixador e ex-ministro Marcílio Marques Moreira em seu livro-depoimento *Diplomacia, política e finanças*. Explica Moreira:

Gelson (Fonseca, embaixador) deu mais a forma, e Merquior, a substância. De Washington o presidente foi para o Japão e depois para a Europa, e ali se encontrou longamente em Paris, com Merquior, que era embaixador na Unesco. Depois, Merquior foi chamado ao Brasil. O presidente chamou também Vargas Llosa para conversar, porque ele era candidato no Peru, e até certo ponto os dois comungavam as mesmas ideias. Merquior participou da conversa. Ele me reportava tudo, infelizmente até o leito da morte.<sup>85</sup>

O encontro de Collor com Merquior e Vargas Llosa tem um relato mais detalhado no texto de José Mário Pereira. Cogitava-se a possibilidade do Ministério de Relações Exteriores para o jovem diplomata. Quem também estava presente no almoço era Roberto Marinho, que disse a Pereira:

Não tive oportunidade de conversar sozinho com o Collor. Aliás, tenho pouca intimidade com ele, apesar de conhecê-lo desde pequeno. Mas o Merquior foi prestigiadíssimo no almoço. A toda hora o presidente reportava-se a ele. Pediu-lhe, inclusive, que fizesse o discurso de saudação a Vargas Llosa.<sup>86</sup>

A nomeação para o ministério desejado não sairia (foi convidado para ser ministro da Cultura, mas recusou alegando que prejudicaria seus rendimentos), mas Merquior não guardou rancores de Collor. Fez mais dois

discursos para o presidente, e voltou às suas funções na Unesco. Mesmo com o aparente rompimento de suas ideias em relação ao Plano Collor — uma verdadeira intervenção estatal digna da URSS — o prestígio de Merquior perdurou mesmo após sua morte, com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência. FHC defenderia o papel de Estado que Merquior via como “equilibrado” — e depois o PT se apropriaria da mesma retórica da *social-democracia obscurantista* para legitimar o aparelhamento ideológico das instituições a serviço do mito da “revolução permanente”.

Mas qual seria a causa de tamanho equívoco, alarmante para alguém que possuía uma lucidez intelectual peculiar sobre a cultura do país? “Merquior foi a mente mais brilhante da minha geração”, disse certa vez Bruno Tolentino numa de suas palestras, “mas seu grande problema era que ele evitava a qualquer custo refletir sobre o problema da morte”. Segundo Tolentino, Merquior não enfrentava a morte e, quando soube de sua doença, seu reconhecido “estoicismo” era uma forma de fazer da situação uma espécie de “conta-gotas”. Ele explicita esta relação nos dois primeiros sonetos do ciclo de “A Indesejada”, publicado no livro *Os deuses de hoje*:

Penso em José Guilherme Merquior  
como o deixei certa vez em Paris:  
melancólico e ativo, um chafariz  
de noções lapidares, do melhor  
que até então lhe ouvira. O monitor  
de ideias transformado em aprendiz  
tardio e prematuro de uma dor  
sem sentido, remédio ou cicatriz.  
O embaixador na última audiência,  
curvado sem querer na reverência

mais inútil que fez... José Guilherme  
que eu mandei passear e dei ao verme  
sem dar-me conta! Como dói a ausência  
que lhe impus quando mais queria ver-me!

2.

Ninguém pensou menos na morte, creio,  
do que aquele gnomo; mais ninguém,  
que eu saiba, conseguiu passar tão bem,  
tão distraído, no lugar mais feio  
da esplêndida viagem: seu passeio,  
rápido, sem paradas como um trem  
direto, iria longe, mais além  
dir-se-ia que não. Observei-o  
mais de uma vez às voltas com alguém,  
algum pobre-diabo a que o recheio  
apodrecia, e vi-o sempre alheio,  
sem compartilhar-lhe o drama, sem receio  
de que a sorte o tratasse assim também.  
Que o castigasse à hora do recreio.<sup>87</sup>

A tragédia de José Guilherme Merquior é que ele nem sequer teve tempo de rever suas ideias para, algum dia, reelaborá-las sob outro prisma, sem o muro do racionalismo. Praticou a mesma traição dos intelectuais que Antonio Candido e seus asseclas cometeram na cultura brasileira, trocando a preocupação das coisas perenes pelas paixões políticas. A ausência de preocupação dos problemas do espírito, substituindo-os pelo dogma da

razão e da História, levou-o a uma encruzilhada que quase o aproximou de uma nova variação do ódio organizado, mesmo que fosse um ódio com toques de esnobismo. Seus ideais socioliberais influenciaram os burocratas e os revolucionários do poder que comandam este país e, se suas intenções eram as melhores, nunca saberemos, pois as consequências levaram o Brasil a uma crise espiritual sem precedentes.

É isso o que acontece quando uma sociedade inteira se enamora do *fetichismo do conceito*: o sistema ideal acaba matando o mistério da realidade. O Estado mínimo é um mal necessário, e o que o indivíduo tem de fazer é vigiá-lo com todas as armas de sua consciência, pronto para aceitar os enigmas da vida que a razão iluminista não consegue explicar. Os verdadeiros problemas que a existência apresenta são insolúveis, e não são em hipótese nenhuma a representação de um fenômeno social, por mais complexo que este possa ser. E, se são insolúveis, a única coisa que se pode fazer é tratá-los com carinho, nunca como se fosse um combate em que um sonho soluciona tudo. Quem caça a realidade acaba sendo caçado por ela.

Entretanto, o caso de José Guilherme Merquior deve servir de exemplo. Era um homem digno, brilhante, mas que se deixou levar por seu próprio medo e se tornou o príncipe dos sonâmbulos. Ao querer evitar a disseminação da estupidez institucionalizada, sem saber acabou levando o Brasil para o Carandiru intelectual em que se encontra agora. Sua morte prematura é a prova de que podemos cair nos mesmos erros porque também somos humanos, e também temos medo do inexplicável e do irracional — da realidade implacável que deixa tudo para o verme. Sem dúvida, o melhor para nós seria o hábito da História e a preguiça do Estado. Contudo, é nos tempos de crise que, entre as trevas, aparecem os primeiros lampejos de luz. A escuridão está aí, densa e compacta, mas devemos estudar a trajetória de

Merquior para que nossa consciência não caia na mesma alucinação, e assim não sermos dominados pelo medo, pela inveja e pelo ressentimento.

## O batismo dos incautos

Existem momentos na história brasileira que nem ao menos passa pela cabeça de um historiador que deveriam ser analisados. São lacunas em nossa visão de mundo que ainda não percebemos e que, quando nos dermos conta, teremos a impressão de que é tarde demais. Para muitos, nossa história para em 1964, quiçá em 1968. Desta data em diante não sabemos de mais nada; e conta-se nos dedos quantos estudiosos resolveram fazer uma (boa) análise do período dos nossos últimos vinte anos — no caso, de 1989 até o presente momento.

Como já vimos nas obras de Guimarães Rosa e Otto Lara Resende, a literatura pode suprir esta lacuna — não por ser um reflexo de anseios sociais, como supõem os acadêmicos calcados em seu padrão marxista, mas por ser a radiografia de crises muito mais profundas, crises que realmente importam ao indivíduo, que atingem as nossas perturbações mais sérias.

Por mais que a literatura nacional ficasse reduzida a uma falta de ambição intelectual, o mais grave é que sofreremos, sobretudo, de uma falta de humor que chega às raias do insuportável. Por humor entenda-se não aquele que provoca gargalhadas tolas, mas sim aquele que nos faz pensar a partir de um certo absurdo da condição humana. Não precisamos nem rir; basta vermos as coisas pelo seu avesso, algo que, atualmente, é impossível para qualquer brasileiro, pois, como diria Paulo Francis, “a ironia é uma espécie de segredo na pátria amada”.

O fato é que o humor é um instrumento importante para compreender corretamente os anos de 1989-2015. Não pelos eventos em si; afinal, um presidente messiânico que renunciou para não ser *impeachmentado* (o uso de tal palavra é algo engraçado por si) sendo substituído por outro presidente messiânico que se achava o príncipe da intelectualidade, para terminar com outro presidente messiânico que acreditava que as suas deficiências de formação eram uma espécie de virtude, até chegarmos a uma presidente obcecada em impor a “autoridade da ignorância” como único meio de governar o país — tal sequência de eventos forma uma corrente que ninguém em sã consciência hesitaria em chamar de “cômica”. O movimento subterrâneo que nos levou a esses acontecimentos é o que importa ao analisarmos aquela época; e agora, com o distanciamento a se impor, percebemos que não temos os instrumentos essenciais para entendê-la na sua devida ordem — não a dos fatos cronológicos, mas sim a de um espírito da época.

Isto só a literatura pode fazer — e encontramos tudo isso nas ficções de Karleno Bocarro e Vinicius Castro. Em seus romances, a autodestruição começa quando menos se espera, quando se encontra em posição de tocaia e, por isso, ficamos tentados a chamá-la por outro nome, mais bem humorado, palatável para o nosso temperamento esteticista ou então por nomes mais prosaicos, reconhecíveis em qualquer expressão cotidiana — a inveja, o ódio, o ressentimento. Contudo, uma expressão qualquer não consegue substituir a verdadeira relação que contamina a nossa alma, uma relação que só pode ser articulada pelas vias do humor macabro porque, afinal, temos medo de aceitá-la em nossas vidas: o fato de que somos escravos das nossas paixões.

Esta sempre foi a via-crúcis brasileira, desde a época de Machado de Assis e de José de Alencar, o que a torna ainda mais dolorosa, pois não



queremos perceber que estamos nela há algum tempo. Em *As almas que se quebram no chão*, de Karleno Bocarro, e em *Os sinais impossíveis*, de Vinicius Castro, temos a amostra de como uma obra de arte que preza por esse nome é obrigada a expressar não só o desconhecimento em que vivemos, mas também uma espécie de diagnóstico e, talvez, uma espécie de catarse, mesmo que ela nos faça sorrir amargamente.<sup>88</sup>

Nas primeiras cinquenta páginas de *As almas*, sentimos algo de estranho acontecendo: um narrador impessoal conta a história de um grupo de estudantes brasileiros, todos bancados por bolsas de estudos pagas pela então União Soviética e que testemunham a queda do Muro de Berlim. Um ambiente opressivo logo se instala na percepção do leitor. Todos os personagens praticam o fracasso como método — e os episódios que colaboram para essa impressão são acentuados ainda mais por um humor negro que deixa o leitor comum ainda mais desnordeado.

Mas algo muda quando entra em cena Bocas, o personagem que imita todas as características de um “bicho do subterrâneo”. Aí sim resgatamos o sentido do que significa ler um livro com verdadeira ambição de ser um romance, de contar uma história dramática — em especial, o triângulo amoroso que há entre Marco Dilthey, o personagem principal, Barad, um nihilista com pretensões literárias, e sua namorada alemã Andrea. Porém, com a entrada de Bocas, o que era antes um triângulo transforma-se num quarteto — e então *As almas que se quebram no chão* começa a voar como poucos romances brasileiros fizeram recentemente.

Já *Os sinais impossíveis* é um romance perfeito em termos técnicos e de carpintaria literária. Vinicius Castro sabe contar uma história — e, o melhor, sabe construir cenas com a precisão de um ourives. O melhor exemplo é a cena inicial: a personagem principal, Luísa, está entediada em uma festa. Resolve ir embora. Caminha pelas ruas de Brasília, uma cidade que exala

uma artificialidade abominável. Pensa sobre a vida. Sobre a família, os pais, o irmão. Quando chega em casa, a vida lhe dá um tapa na cara e há uma surpresa terrível no outro lado da porta. É uma das cenas mais dilacerantes escritas na literatura brasileira atual.

A partir daí, o romance se volta para João, que namorará Luisa num relacionamento motivado mais pela expectativa do que ela pode ser em sua imaginação do que propriamente pelo que é na realidade. E, entre um afago e outro, uma festa e outra, Castro mostra que conhece a tradição que imitou e emulou: a prosa minuciosa das percepções de David Foster Wallace e de Don DeLillo, a descrição interior dos personagens que mimetiza os termos preciosistas (em alguns momentos, preciosistas até demais) da poesia de Wallace Stevens e uma melancolia que nos dá a impressão de ler um romance com momentos que poderiam fazer parte dos filmes de Michelangelo Antonioni.

Ambos os romances discorrem sobre a autodestruição como se fosse uma força moral e, o mais importante, estética que nos impressiona assim que conseguimos entender o que está em jogo. E o que está em jogo é nada mais nada menos que nós mesmos, seja em Brasília, seja em Berlim. Todos temos a capacidade de escolher entre o caminho para cima e o caminho para baixo — e parece que decidimos por este último há algum tempo (e, o pior, gostamos muito dele).

Karleno Bocarro e Vinicius Castro decidiram enfrentar o caminho para baixo com aqueles instrumentos que o Hamlet de Shakespeare desprezava solenemente: palavras, palavras, palavras. Entretanto, o que liga a ambos é a capacidade de deixar o leitor irritado com sua própria situação de apatia, mesmo com toques bem humorados ou de melancolia. Seus próprios personagens se deixam viver numa entropia dos sentimentos, numa casca de

vida que, se depender deles, jamais permitirá que a lava do inesperado exploda de uma vez por todas.

*As almas* e *Os sinais impossíveis* mostram uma juventude que resolveu escolher uma “aparência de vida”, algo típico das duas décadas em que vimos a sedimentação da social-democracia obscurantista dos governos de Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva. Para esses jovens, tudo funciona, tudo está consolidado, a economia é uma maravilha, ninguém mais passa fome, não há mais guerras, tudo é paz e amor, mas... — mas a vida se petrificou de tal forma que não conseguimos mais saber quando começou a nossa desgraça.

Porque, como apontam Karleno e Vinicius, a desgraça começou dentro de nós mesmos — e só isto importa. O resto é balela que ficará borbulhando no silêncio mal articulado das palavras não ditas. Os dois romances são, cada um a seu modo, meditações sobre como o descontrole das paixões nos corrompe e depois corrompe toda uma sociedade. Às vezes, a salvação está lá — e, por coincidência, ambos os livros a apresentam pelo mesmo nome: Luísa — mas seus personagens não a aceitam simplesmente porque não conseguem percebê-la diante de seus olhos. E é neste ponto que os dois livros articulam com precisão o que ocorre neste momento da nossa História: eles levam o drama da redenção às últimas consequências e, mesmo com seus finais sombrios, em que o humor parece desaparecer, com personagens que acabam selando o pacto mefistofélico, os romancistas não perdem de vista a perspectiva de que a vida nunca foi uma história narrada por um idiota, cheia de som e fúria, e, ao mesmo tempo, mostra que este último pode ser o próprio leitor.

Nesse sentido, só a poesia pode fazer uma recuperação do humor saudável e ajudar o leitor a encontrar um caminho oposto ao da autodestruição. Este é o grande esforço do poeta Marco Catalão que, com

seu *O cânone accidental*, faz uma radiografia estética, política e moral do nosso Brasil brasileiro — e um diagnóstico nada agradável, mas repleto de humor, para quem ainda nutre sonhos em relação a este país.

Ao fazer trocadilho infame com o livro de Harold Bloom, *O cânone ocidental*, mas ao mesmo tempo repleto de segundas intenções, Catalão se apropria dos *topoi* e estilos clássicos — como o soneto camoniano, a redondilha árcade, as canções de escárnio, os versos livres de Manuel Bandeira, o estilo seco de João Cabral de Melo Neto, o ceticismo de um Drummond, o epigrama do poeta latino Horácio — para emulá-los e depois transformá-los em material próprio, incorporando-os à linguagem contemporânea, vista aqui com um cinismo que não deixa nada a dever a um Karl Kraus.

O “acidental” está no fato de que a própria poesia contemporânea — da qual Catalão faz parte, quer queira, quer não — esqueceu-se deliberadamente de toda essa tradição. O que antes marcava a poesia como *a* arte da autoconsciência estética, agora é apenas um acidente de percurso, mero joguete, somente uma maneira de ser classificado como “classicista” e “antiquado”. O importante agora é insistir na “morte de verso” a tal ponto que um poeta no Brasil é chamado como tal somente quando mostra que não sabe sequer escrever um hexassílabo.

Contudo, para Marco Catalão, a poesia e o cânone da tradição não têm nada de accidental. Ele mostra que sabe fazer versos logo no poema de abertura, “Síndrome do Pânico”:

Conheci o Brasil que não dá ibope  
e tive medo. Como quem do morro  
inutilmente grita por socorro  
e sua voz se perde no po-pop

das balas dos bandidos e do Bope,  
assim tive que ouvir, como um esporro  
da realidade, como um sai-cachorro,  
o rap do terror que a tudo entope.

Forçado a olhar sem máscaras a impura  
cara da vida, suja, feia e dura,  
vi o que não cabe na televisão.

Recebi o batismo dos incautos  
e, incapaz de aguentar novos assaltos,  
já não saio de casa desde então.<sup>89</sup>

Reparem na dicção, firme, forte, imitando o respiro de alguém que se encontra aprisionado; ao mesmo tempo, o poeta demonstra um controle de distanciamento notável, permitindo ao leitor que reflita sobre a situação narrada. Catalão consegue isso pelo efeito da emulação bem-sucedida, superando a mera imitação, mas também pela ironia usada na forma como registra a linguagem coloquial, inserindo aqui e ali algumas gírias. Mas o que impressiona mesmo é a visão de mundo por trás de cada verso, uma visão terrível, diga-se de passagem, de verdadeiro filme de terror. A comparação não é aleatória; apesar de todo o seu humor, apesar de toda a sua limpidez de estilo, *O cânone acidental* é semelhante a uma dessas películas de horror em que rimos com a boca travada e um sabor agridoce na língua.

O tema do livro, desdobrado em 68 poemas, em sua maioria sonetos, é a entropia natural da condição humana — e, mais precisamente, o horror de viver no Brasil. Há ainda uma peculiaridade: a própria emulação que

Catalão faz dos *topoi* clássicos torna-se uma forma de criticar outra emulação, desta vez muito mais nociva, que existe *entre* as pessoas — em outras palavras: a velha e boa *inveja*. Isso fica explícito no poema “Círculo vicioso”, uma pérola de narrativa concisa e elegante, com um arremate irônico que não deixaria nada a dever a um Gregório de Matos:

No ônibus cheio, a diarista reclamava:

— Quem dera a minha vida fosse mansa e boa,  
com carrão e piscina, como a da patroa!

Mas a patroa dizia ao marido, brava:

— Não fosse o nosso filho, eu bem que te largava,  
e ia viver igual à tua amante, à toa,  
sem dívida que vence, sem cheque que voa!

Mas a amante, sem conseguir dormir, sonhava:

“Ah, se eu tivesse sido menos azarada,  
já estava no apogeu da carreira de artista!”

Mas a artista, no quinto café, entediada

enquanto concedia a décima entrevista,  
num momento de lucidez inusitada,  
pensava: ‘Foda mesmo era ser diarista!’<sup>90</sup>

Catalão parece dizer que há uma inveja toda especial e que só o brasileiro insiste em ter: aquela que nasce de um profundo desprezo pelo sentido da vida. Tudo tende a dar errado no Brasil, tudo parece estar consumido por uma espécie de “teoria da conspiração”, como alega um dos poemas de

mesmo título, em que “a tentativa da revolta/ se incorpora ao enredo previsível/ e se torna somente um nó a mais/ na rede onipresente e indestrutível”.<sup>91</sup>

Ainda assim, se o poeta continuasse nessa toada, *O cânone accidental* seria apenas um livro resmungão. Há também doçura em suas páginas, quando, por exemplo, Catalão brinca de Baudelaire e de Petrarca com os sonetos dedicados às suas passantes; ou então quando brinca de Dirceu e faz uma ode a uma Marília que se preocupa somente com a posteridade das revistas de fofoca. Em outros momentos, personifica Cecília Meirelles como se ela estivesse no meio de um engarrafamento na Marginal Tietê (“Motivo”) ou sugere ao leitor que não leia mais seu próprio livro e vá com Paulo Coelho na cabeça (“Antiápice”).

Tal doçura é, na verdade, um disfarce para a melancolia que impregna o livro. Como todo poeta que se preza, Marco Catalão preocupa-se com o atual estado de coisas — mas também olha para o passado e anseia algo do futuro. *O cânone accidental* é um batismo para os incautos que ainda acreditam que não se pode fazer mais poesia depois de Auschwitz; é a prova de que o verso ainda tem uma longa vida pela frente; e uma amostra de que, por mais que queiram, a poesia continuará a ser realizada por verdadeiros poetas, que não têm nada de accidentais e que estão aí para marcar um novo começo para quem quiser iniciá-lo. Basta ter ouvidos para *ouvir* e, principalmente, olhos para *ler*.

## **Você não quer ser a propriedade de si mesmo?**

E, por falar no batismo dos incautos, Joaquim Nabuco sabia muito bem que ele começava na escravidão peculiar surgida no Brasil. Era membro da

aristocracia do engenho recifense, mas jamais se esqueceu do dia em que, quando criança, viu um menino negro pedindo ajuda, implorando que a madrinha de Nabuco, reconhecida por sua bondade, o comprasse porque o dono anterior o cobria de crueldades extremas. Isso o impressionou: alguém fugindo de uma gaiola para sobreviver em outra. Escreveu em um dos capítulos da autobiografia *Minha formação*:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos.<sup>92</sup>

Foi contra isso que se mobilizou, por volta de 1883, numa das salas de leitura do British Museum, de Londres — onde o teto, como uma cúpula circular, junto com as escrivaninhas que formavam uma série de pequenos círculos e com a ausência de janelas que criavam uma atmosfera sufocante, dava a impressão de que se estava dentro do inferno de Dante Alighieri —, e onde encontramos um rapaz esbelto, formoso (apelidado de “Quincas, o Belo” pelos colegas), admirado com os 600 mil livros à sua disposição, pronto para arregaçar as mangas e começar a escrever o livro que, segundo ele, denunciaria o sistema de escravidão sobre o qual o seu país se sustentava. Ao seu lado, enquanto pesquisava dados e estatísticas para fundamentar sua argumentação política e econômica, havia outro senhor, todo desalinhado, com a barba enorme e grisalha encostando na madeira da escrivaninha, mexendo-se sem parar na cadeira devido aos furúnculos que



incomodavam as suas nádegas, soterrado entre livros e mais livros. Seu nome era Karl Marx, e o livro que estava a escrever era *O capital*.<sup>93</sup>

“Quincas, o Belo” tinha o nome completo de Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo e nasceu em 19 de agosto de 1849. Mais tarde, cerca de sessenta anos depois, quando morreu em 17 de janeiro de 1910, era conhecido somente como Joaquim Nabuco. Nesse meio tempo, transformou-se de filho de senador do Império em exemplo de estadista e defensor de uma política que deixava a todos intrigados, porque não se prendia a abstrações e a sistemas perfeitamente organizados. Para muitos, era falta de coerência; para alguns poucos, era ausência de profundidade; para o próprio Nabuco, significava ouvir o chamado de uma alma dilacerada entre o desejo de ter uma vida contemplativa e o impulso de viver uma existência agitada, calcada no cotidiano, sem perder a noção de que o país de onde veio necessitava de reformas profundas para continuar a sobreviver.

Seria muito interessante se acontecesse de fato o encontro entre Marx e Nabuco. Ambos eram filhos do seu tempo, mas o primeiro criou uma obra inteira baseada numa *revolução* que, quando chegou, destruiu tudo o que existia antes, enquanto o segundo baseou sua vida na constante e delicada *reforma* de estruturas tão arraigadas na alma do povo brasileiro que não seria exagero dizer que esta se encontrava literalmente *escravizada*.

Este é o tema oculto que atravessa *O abolicionismo*, a única tentativa bem-sucedida de estabelecer uma síntese interpretativa sobre o que seria o Brasil, muito antes dos equívocos de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* e de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*. Publicado em 1883, depois do breve exílio de Nabuco em Londres, em que a campanha mundial pela abolição dos escravos negros atingia o máximo de fermentação política, o pequeno livro marcou a carreira do filho de Nabuco de Araújo, então um dos homens de maior prestígio da época, como o

representante de um movimento que logo o catalogaria como “liberal” e “progressista”. O jovem Quincas, dividido entre as cirandas amorosas na alta sociedade e a obrigação moral de observar o Brasil tal como era, optou por esta última — e pagou um preço caro por isso: nada mais, nada menos que a incompreensão de seus pares e, claro, também a de seus inimigos, que nunca entenderam que o seu combate contra a escravidão não era um momento de oportunismo e sim a única forma de descrever um triste estado de coisas.

E qual era este estado? Segundo as palavras do próprio Nabuco, quando se falava em *escravidão*, dever-se-ia entendê-la sempre em sentido *lato*. Não significava apenas “a relação entre o senhor e o escravo”. Significava muito mais:

a soma do poderio, influência capital, e clientela dos senhores todos; o feudalismo estabelecido no interior; a dependência em que o comércio, a religião, a pobreza, a indústria, o Parlamento, a Coroa, o Estado enfim, se acham perante o poder agregado da minoria aristocrática, em cujas senzalas centenas de milhares de entes humanos vivem embrutecidos e moralmente mutilados pelo próprio regímen a que estão sujeitos; e por último, o espírito, o princípio vital que anima a instituição toda, sobretudo no momento em que ela entra a reçar pela posse imemorial em que se acha investida, espírito que há sido em toda a história dos países de escravos a causa do seu atraso e da sua ruína.<sup>94</sup>

Portanto, não estamos a falar de uma escravidão ligada a um povo ou a uma raça específicos. Trata-se de algo que aniquila a alma, o espírito e a mente. É claro que Nabuco tinha plena consciência do problema da raça negra — e ele ternamente simpatizava com as questões humanitárias —, mas o

problema, como diria o vulgo, estava mais embaixo: o Brasil apresentava-se ao mundo com a psicologia de um escravo, e é justamente esta preocupação que guiará Nabuco nas páginas de *O abolicionismo*.

Seu ataque contra a escravidão não evocava o ressentimento de uma luta de classes, muito menos de uma ação afirmativa *avant la lettre*. Suas preocupações eram práticas: A escravidão era um sistema econômico viável e lucrativo? O movimento abolicionista era uma causa que já estava vencida ou tinha algum futuro? E, por fim, o que se pode fazer pelos negros de maneira eficaz a partir do momento em que conseguirem a sua liberdade? Para cada uma dessas perguntas, Nabuco tentava dar uma resposta igualmente eficaz, mesmo que se deparasse com o obstáculo que era a influência psíquica da escravidão em cada fissura da estrutura desumana que moldava o país. A partir daí, suas inquietações aumentavam cada vez mais, porque ele percebeu que as respostas a essas perguntas só poderiam terminar na negativa.

Tal diagnóstico aparentemente pessimista — outros diriam que não passa de um realismo precavido — mostra, na verdade, um anseio pela reforma estrutural do Brasil. A maior prova disso está na análise implacável que Nabuco faz da equivalência moral entre a escravidão do negro e a do funcionário público. Se, na primeira escravidão, apenas uma raça é atingida, na segunda é toda uma suposta elite a cair na armadilha que ela mesma preparou. São palavras duras — tão duras que nenhum outro intérprete tupiniquim, talvez fascinado pela mesma arapuca, ousou repeti-las:

A estreita relação entre a escravidão e a epidemia do funcionalismo não pode ser mais contestada que a relação entre ela e a superstição do Estado-providência. Assim como, neste regímen, tudo se espera do Estado, que, sendo a única associação ativa, aspira e absorve pelo

imposto e pelo empréstimo todo o capital disponível e distribui-o, entre os seus clientes, pelo emprego público, sugando as economias do pobre pelo curso forçado, e tornando precária a fortuna do rico; assim também, como consequência, o funcionalismo é a profissão e a vocação de todos. Tomem-se, ao acaso, vinte ou trinta brasileiros em qualquer lugar onde se reúna a nossa sociedade mais culta: todos eles ou foram ou são, ou hão de ser, empregados públicos; se não eles, seus filhos.<sup>95</sup>

Ele não estava falando apenas da escravidão como sistema de dominação sobre determinada raça ou etnia. A partir desse diagnóstico brutal, Nabuco passa a descrever esse “viveiro político” porque abriga “todos os pobres inteligentes, todos os que têm capacidade, mas não têm meios, e que são a grande maioria dos nossos homens de merecimento”.<sup>96</sup> Entre eles, os intelectuais e os literatos — o que significa que o país “está fechado em todas as direções”. É uma época terrível porque

[...] num tempo em que o servilismo e a adulação são a escada pela qual se sobe, e a independência e o caráter a escada pela qual se desce; em que a inveja é uma paixão dominante; em que não há outras regras de promoção, nem provas de suficiência, senão o empenho e o patronato; quando ninguém, que não se faça lembrar, é chamado para coisa alguma, e a injustiça é ressentida apenas pelo próprio ofendido: os empregados públicos são os servos da gleba do governo, vivem com suas famílias em terras do Estado, sujeitos a uma evicção sem aviso, que equivale à fome, numa dependência da qual só para os fortes não resulta a quebra do caráter.<sup>97</sup>

Para Nabuco, o estadista que tinha pendores literários e sabia a força de uma metáfora, a escravidão era o pior dos sistemas econômicos e políticos porque se estendia a todos os níveis da sociedade e também porque, antes de tudo, retirava do homem a possibilidade de ser “a propriedade de si mesmo”. Todos somos propriedades de uma *escravidão moral*, e nós mesmos amputamos os princípios que dirigiriam qualquer política saudável.

A descrição de Nabuco é tão atual que qualquer brasileiro se reconheceria em suas linhas. Afinal, ele via-se na mesma situação: seu pai foi senador, e Nabuco, quando jovem, teve que ser adido de legação diplomática para pagar suas contas (que, não por acaso, eram um tanto perdulárias). Desde cedo, tinha plena consciência de suas limitações e nunca hesitou em descrevê-las — especialmente para si mesmo. Em uma anotação de seu diário em setembro de 1877, quando estava nos Estados Unidos, Nabuco expunha o seu dilema entre viver o carrossel da agitação diplomática e querer a reclusão necessária para pensar os assuntos do espírito:

O homem sociável pode ser muito diverso do homem solitário? Posso eu no fundo ser inteiramente outro do que pareço quando na sociedade? A minha natureza pode ser melancólica sem que os que vivem comigo o saibam pelo simples fato que a presença deles afugenta o homem solitário. Meses e meses eu não penso em religião nem em poesia, mas quando volto a elas, o prazer que sinto revela-me que a tristeza do pensamento solitário é a pedra-de-toque de minha natureza.<sup>98</sup>

Com uma divisão psíquica tão intensa, era urgente, como o próprio Nabuco já teria percebido, fazer uma reforma interna, uma reforma da própria alma. Eis aí a diferença entre um simples funcionário público e um estadista.

Durante a juventude, Nabuco observou como seu pai procedia nas consultas ao Imperador D. Pedro II, nas sessões do Senado, nas redações de jurisprudência e do projeto do Código Civil (jamais terminado após a morte do senador), e, sem saber, cultivava uma imagem própria do que deveria ser um político: alguém que sempre respeita as tensões do real e que evita, ao realizar qualquer espécie de *reforma*, que o ideal abstrato da *revolução* elimine todo elo com o passado, conservando o que este tem de bom para a sua continuidade no futuro. Esta imagem amadureceria de vez somente após a morte do pai em 1878, quando, quase vinte anos depois, Nabuco publicaria *Balmaceda* (1895), seu relato sobre o golpe de Estado que o presidente chileno de mesmo nome queria realizar sob um parlamento que nunca aceitaria tais demandas “jacobinas”. Escritas no mesmo período em que elaborava sua obra máxima, *Um estadista do império*, e sua outra polêmica contra a República de Floriano Peixoto, *A intervenção estrangeira durante a Revolta de 1893*, o Nabuco que medita nas seguintes linhas sabe que a verdadeira política, feita pelos estadistas, recusa qualquer espécie de escravidão do espírito, em especial a de uma teoria com pretensões de ser científica e repleta de certezas:

Não há em política pretensão mais fútil do que essa apresentada em nome da ciência. A ciência pode criar tanto uma sociedade como a glótica pode inventar uma língua, ou a filosofia uma religião. A política chamada *científica* propõe-se poupar a cada sociedade as contingências da experiência própria, guiá-la por uma sabedoria abstrata, síntese das experiências havidas, o que seria enfraquecer e destruir o regulador da conduta humana, que é exatamente a experiência humana de cada um. Certas leis existem em política que se podem chamar científicas, no sentido em que a economia política,

a moral, a estatística são ciências, mas a política em si mesma é uma arte tão prática como a conduta do homem na vida. O estadista que aprendeu a governar nos livros é um mito, e provavelmente os Pitts, os Bismarcks, os Cavour do futuro hão de se formar na mesma escola que eles. *Conhecer o seu país, conhecer os homens, conhecer-se a si mesmo, há de ser sempre a parte principal da ciência do homem de Estado.* Era um rei sábio o que dizia que para castigar uma província, o melhor seria entregá-la a filósofos políticos. Entre o espírito de reforma levado mesmo à utopia e o de sistema, há a mesma diferença que entre a fisiologia e a matemática. Há até diferença de temperamento. Os reformadores pertencem principalmente a duas classes, os sentimentais e os juristas. A tradição toda da palavra reforma, tomada primeiro à mais tranquila de todas as histórias, a dos mosteiros, é conservadora, e encerra em si dois grandes sentimentos: o de veneração e o de perfeição. Perguntaram a Pausânias por que entre os lacedemônios não era permitido a ninguém tocar nas antigas leis: “Porque as leis”, respondeu ele, “devem ser senhoras dos homens e não os homens senhores da lei”. Este é o espírito de imobilidade voluntária, espírito enérgico de uma raça forte. “Há um povo”, diziam os deputados de Corinto, “que não respira senão a novidade, que não conhece o repouso, e não pode suportá-lo nos outros”. Este é o espírito de inspiração transbordante e de eterno movimento das raças de gênio, como a ateniense, a florentina e a francesa. Entre os dois extremos há o espírito combinado de conservação e aperfeiçoamento, privilégio superior das instituições muitas vezes seculares, como é, por exemplo, o Papado, na ordem religiosa, e, na ordem política, a constituição inglesa, ou a democracia suíça.

Entre esse espírito de aperfeiçoamento gradual e o espírito sistemático, científico, radical, não há afinidade; há pelo contrário antagonismo, mesmo, como eu disse antes, de naturezas. O reformador em geral detém-se diante do obstáculo; dá longas voltas para não atropelar nenhum direito; respeita, como relíquias do passado, tudo que não é indispensável alterar; inspira-se na ideia de identidade, de permanência; tem, no fundo, a superstição chinesa — que não se deve deitar abaixo um velho edifício, porque os espíritos enterrados debaixo dele perseguirão o demolidor até a morte. A natureza intransigente é exatamente o oposto; mesmo o Racionalismo Jacobino de 1793 não é porém sistemático, arrasador, como o metodismo científico. Não há paixão, por mais feroz, que se possa comparar em seus efeitos destruidores à inocência da infalibilidade. Os Terroristas de Paris, “massacravam” brutalmente como assassinos ébrios; os Teoristas inovadores amputam a calma e o interesse frio de cirurgiões. Estes não conhecem a dificuldade que sentia Catarina da Rússia; escrevem as suas constituições na pele humana tão bem como no papel; lavram suas utopias na sociedade, a tiros de canhão, quando é preciso.<sup>99</sup>

Neste trecho exemplar, digno de um Edmund Burke (o único pensador político com quem Nabuco pode ser comparado, devido às semelhanças de temas abordados e de postura perante a vida), escrito numa linguagem que não fica nada a dever a Machado de Assis ou a Eça de Queirós (sim, Nabuco é um dos grandes estilistas da língua portuguesa), percebe-se o tom de um homem já desiludido com qualquer campanha “abolicionista” que possa mudar o seu país. Afinal, o Brasil estava novamente tomado por outra teoria de escravos: o positivismo, esta ideologia disfarçada de ciência e que faria a



cabeça dos defensores da República. É um período em que ele sente na própria carne a ironia da História: acusado de ser um dos responsáveis pela queda do regime que apoiava — o Império que se dissolvia aos poucos devido à Guerra do Paraguai e ao sistema escravocrata que, por fim, o sugou completamente —, agora era considerado um homem da oposição porque atacava a República com as únicas armas que dispunha: a inteligência, o caráter e as palavras.

É esta a fase que Nabuco chamou de “ostracismo”, mas não se acostumou com o ócio. Em apenas uma década (1889-1900) produziu os pilares de sua obra — além de *Balmaceda* e de *A Intervenção estrangeira durante a Revolta de 1893* (dois livros que devem ser lidos juntos), temos o já citado *Um estadista do império*, biografia monumental de seu pai, e os relatos autobiográficos *Minha formação* e *Minha fé* (conhecida com o título francês de *Foi Volue*). Não são livros simples ou relatos de um homem amargo, também classificado por seus algozes como “nostálgico”. Vistos como um todo, formam um painel complexo de um Brasil indeciso entre a reforma e a revolução e que, por motivos inexplicáveis (pelo menos para Nabuco), escolheu esta última.

Nabuco foi na contramão do seu país. Decidiu-se pela reforma, definida da seguinte forma neste trecho de *Minha formação*, memória autobiográfica que Gilberto Freyre não hesitou em comparar com *A educação de Henry Adams*:

[...] As reformas, as modificações serão governadas por algumas regras elementares. Uma destas será conservar do existente tudo o que não seja obstáculo invencível ao melhoramento indispensável; outra, que o melhoramento justifique — e para justificar não basta só compensar — o sacrifício da tradição, ou mesmo do preconceito que

o embargo; outra regra é respeitar o inútil que tenha o cunho de uma época, só demolir o prejudicial; outra, substituir tanto quanto possível provisoriamente, deixando ao tempo a incumbência de experimentar o novo material ou a nova forma, para consagrá-lo ou rejeitá-lo; uma última, esta rara e extrema, será reformar no sentido originário da instituição, o mais antigo, procurando o traçado primitivo. Dessas regras resulta o dever de demolir com o mesmo amor e cuidado com que outras épocas edificaram. Nenhum explosivo é legítimo, porque a ação não pode ser de antemão conhecida; é preciso demolir a nível e compasso, retirando pedra por pedra, como foram colocadas.<sup>100</sup>

Na comparação entre a *reforma* e a *revolução*, segundo as palavras expostas por Nabuco, fica claro que a revolução tem uma única regra: a de explodir tudo o que veio antes, sem nenhum critério. A defesa do resquício da tradição não tem o intento “conservador” (no sentido *lato* e distorcido que conhecemos). Trata-se somente de um fato prático que o reformador jamais pode esquecer, pois, uma vez que se explode o passado, não podemos sequer imaginar construir um futuro.

Nabuco percebeu isso na sua década de ostracismo, ao aproximar-se do catolicismo de que se afastara na juventude, culpa da sua admiração por Renan, o avô espiritual dos positivistas que ele criticaria na República de seu país. Novamente exilado em Londres — e com dívidas que ameaçavam o sustento de sua recém-constituída família —, ele visitava constantemente o Oratório de Brompton e lá começou a refletir sobre como Cristo exige do homem uma constante reforma de seu próprio ser. Pouco a pouco, seu pensamento político se harmonizava com um pensamento religioso próprio de alguém que nunca aceitou ser um *escravo* da sua época. A religião era a

substância que faltava, segundo ele, para que qualquer reforma fosse realmente eficaz:

A razão pela qual frequentemente brilhantes reformas mais não fazem que aumentar a sede que pretendiam estancar consiste, via de regra, no exíguo conteúdo religioso que há nos movimentos políticos. Para homenageá-Lo, muitas vezes chamaram Jesus de revolucionário. Existem, em política, pouquíssimos revolucionários de sua escola. Revolucionários aspiram ao poder; Jesus a ele renuncia. Revolucionários têm as mãos cheias de leis; Ele as tem cheias de sementes. Revolucionários, se os matam, sua morte clama por vingadores; a morte de Jesus suscita Franciscos de Assis ou Vincentes de Paula.<sup>101</sup>

Portanto, o seu retorno à religião foi um passo coerente para um político que nunca quis ser um funcionário público e sim um exemplo de estadista. Não seria essa apenas mais uma exibição de narcisismo, uma característica já marcante do jovem que outrora era conhecido como “Quincas, o Belo”? Nesta nossa época, qualquer político que apareça com um senso de *missão* calcado nas dificuldades do real (e não nas mistificações de uma *mentalidade utópica*) logo é classificado com os piores adjetivos possíveis. Quando alguém surge com a *magnanimidade* natural em suas ações e suas palavras, querem classificá-lo apressadamente com rubricas a que não podemos dar outro nome senão o de *pusilânimes*. Não há nenhuma observação moralista no uso destas palavras; como observou Ortega y Gasset, trata-se apenas de usar duas medidas de alma, a primeira aberta às exigências de uma situação concreta que deve ser analisada com o compasso

da habilidade e da delicadeza, e a segunda fechada a qualquer detalhe do real que obstrua a coerência artificial de seu sistema.<sup>102</sup>

O homem que escolhe não ser um escravo, seja da própria alma, seja do espírito do seu tempo, é quem vive a magnanimidade; o pusilânime é aquele que se escraviza, que apela para qualquer superstição e se torna aquilo que T.S. Eliot chamou de “o homem carbuncular” [*carbuncular man*]. Por isso, não há nada errado em ser um exemplo de estadista. Contudo, poucos podem dar-se ao luxo dessa escolha, feita nos recantos mais íntimos da pessoa e que, infelizmente, não possui nenhuma testemunha além de si mesma para comprová-la.

Mas há outra maneira de vislumbrar essa decisão: através dos exemplos que escolhemos para nossa própria vida. Joaquim Nabuco procurou ninguém menos que o próprio pai, Nabuco de Araújo, para que o Brasil tivesse uma amostra do reflexo de sua vida interior na vida política — tanto de suas qualidades quanto do principal dilema que, oculto por anos, quase o deixou novamente escravizado.

Em *Um estadista do império*, publicado em três tomos entre 1898 e 1900 e concebido durante a crise da Revolta da Armada de 1893, Nabuco faz, na verdade, uma longa meditação sobre esta encruzilhada política chamada *conciliação*. A partir da biografia de seu pai, surge a seguinte pergunta: Como podemos conciliar visões de mundo opostas e que, no fundo, são inegociáveis? A busca por uma harmonia entre posições contrárias sempre foi uma característica marcante da política nacional, segundo Paulo Mercadante em seu admirável *A consciência conservadora no Brasil*.<sup>103</sup> Esta tendência foi acentuada por Nabuco de Araújo, que, inclusive, ficou célebre no Império justamente por proferir no Senado um discurso sobre a conciliação entre “liberais” e “conservadores”, apelidado “a ponte de ouro”. O filho mostra, em quase mil e quinhentas páginas de uma biografia

minuciosamente documentada e repleta de perfis saborosos de outros políticos da época, que o pai pautou a vida e a carreira política por um pragmatismo que nunca foi oportunista e que atendia a um ideal de excelência que a República jamais conseguiria alcançar. Os críticos de Nabuco se perguntam se seria realmente uma biografia confiável ou apenas uma hagiografia. Tal dúvida tem raízes na malícia: Nabuco admite que o pai, quando ocorreu o assunto da Questão Religiosa,<sup>104</sup> não conseguiu fazer a tão desejada conciliação — pois ainda guardava alguns sabores anticlericais em sua visão de mundo e, mesmo sendo um católico praticante, entre a Igreja e o Estado, sempre teria pendores pelo último.

O fato é que Nabuco descobre em seu pai, talvez inconscientemente, que a busca pela conciliação pode-lhe trazer a ruína — ou, o que é pior, a sensação de impotência, sentimento que consumiu o herdeiro do senador imperial no final de sua vida, quando era, por ironia, embaixador republicano em Washington no início do século XX. No final de *Um estadista*, Joaquim Nabuco faz suas as palavras de Edmund Burke, quando este tentava convencer um jovem francês de que a Revolução de 1789 era o começo de um mundo que prometia apenas a revolução pela revolução — e nada mais:

Não espero com as minhas opiniões modificar as vossas. Não sei mesmo se deveria fazê-lo. Sois jovem; não podeis guiar, deveis acompanhar a fortuna do vosso país. Mais tarde, porém, aquelas opiniões vos poderão talvez ser úteis em alguma futura forma que a vossa república possa tomar. Na forma presente ela mal pode continuar. Antes, porém, da sua resolução final há de passar, como disse um dos nossos poetas, por *grandes variedades de existência*

*nunca ensaiada* e em suas transmigrações poderá ser purificada pelo fogo e pelo sangue.<sup>105</sup>

Como ocorreu no diálogo entre o pai e o filho em *Lavoura arcaica*, o jovem jamais entenderá o que o senhor mais velho disse — e Nabuco tentou fazer o oposto com a biografia de seu pai, buscando a conciliação entre o passado e o futuro. Entretanto, ele próprio percebeu-se como o resto de um passado. No seu interior, não havia conciliação entre a imagem de estadista sereno que queria passar ao público — talvez um reflexo do antigo Quincas, o Belo? — e o tormento da sua alma ao sentir a proximidade das garras da morte sem ter vivido plenamente a contemplação espiritual que desejava desde a juventude. Nas anotações de seu diário da maturidade, escritas enquanto estava em Washington, ele descreve os efeitos da surdez na sua compreensão das pessoas e do mundo, o isolamento psíquico, os sonhos terríveis com cavalos negros que espreitam casas cobertas de nuvens carregadas de presságio. Temos a sensação de que lemos as notas de um sobrevivente de guerra, especialmente ao testemunhar a partida de tantos amigos queridos. Nem mesmo a religião católica lhe dá o alento que espera: ele medita sobre *A imitação de Cristo*, a vida dos santos, sobre os diálogos de Platão, mas a inquietação permanece, borbulhando, à espera de um fim repleto de impasse.

Jamais saberemos se houve um desenlace — mas isso pouco importa. Afinal, a maior prova de que um homem jamais foi um escravo é justamente a sua capacidade de continuar a luta, seja externa seja internamente. Aquele que suporta até o fim o combate do espírito, sem dúvida contradiz o dito de Aristóteles sobre a determinação de quem comanda e quem obedece, pois escolheu a *liberdade interior* que só a mudança constante lhe pode dar. A questão é, como diria certo príncipe da Dinamarca, fazer a escolha. Joaquim

Nabuco nunca imaginou, quando estava no British Museum de Londres, nos idos de 1883, que a decisão do país que procurava tanto aperfeiçoar estava ali, ao seu lado, encarnada no homem barbudo que escrevia uma obra contra tudo aquilo em que ele acreditava. Quando Nabuco morreu, em 1910, o mundo estava prestes a abraçar a revolução de Marx. Enquanto isso, a reforma do verdadeiro estadista, aquele que escolhe conhecer-se a si mesmo, conhecer os homens e conhecer o seu país, entrava em um lento e doloroso eclipse. Como isto terminaria?

Certamente nenhuma atitude de conciliação poderá nos dizer algo a respeito disso. No ensaio “O leão e o unicórnio” (ao qual as primeiras linhas deste capítulo são uma pálida homenagem), o escritor inglês George Orwell brincava com os símbolos da heráldica oficial do seu país e afirmava que a Inglaterra tinha de se reformar para não se deixar destruir pelo terror da Segunda Guerra Mundial. A opção, segundo ele, era um socialismo democrático. Não é o nosso caso; na verdade, não propomos ideologia alguma para que haja uma conciliação postiça, apenas um pouco de bom senso, algo que só a grande literatura pode nos dar e que o círculo dos sábios faz questão de sufocar. Mas, como já dissemos, a *via simbólica* tem um caminho próprio, e as palavras de Orwell inspiram um raciocínio que, se não é idêntico, pelo menos é paralelo. Afinal, o escritor brasileiro está sempre *entre* o leão e o unicórnio; o primeiro é soberano, solar e luminoso ao extremo, tem sabedoria e, por outro lado, possui um *excesso de orgulho e confiança* que pode torná-lo um *tirano* já que tem *garras e presas*; o segundo nos remete ao luxo e à pureza, sempre desejoso de cumprir as virtudes que se espera dele, embora seja um símbolo da imaginação pura, da contemplação das coisas que jamais podem existir e, por isso, nos faz *fugir da realidade*.<sup>106</sup>

Joaquim Nabuco descobriu, a seu modo, que somos escravos entre esses dois animais; recuperar a imaginação moral de um equilíbrio, para retomar “a propriedade de si mesmo”, implica admitir o triste fato de que temos o nosso *fascínio pelo poder*.

## **As tocaias da liberdade**

Este fascínio está em constante conflito com a *liberdade interior*, a única liberdade que nos protege dos ataques de um país tomado pelo totalitarismo cultural.

Tal liberdade é algo único e não é um direito garantido pelo *pergaminho* da Constituição ou por qualquer programa assistencialista do Estado; é algo a ser conquistado a custo de uma disciplina interior, harmonizada justamente com a consciência correta. Ela não se relaciona diretamente com o princípio da igualdade, quando se tenta encaixá-la no mundo fascinado pela tolerância e pelo pluralismo, mas sim com o princípio da justiça, ou, para ser mais exato, da hierarquia proporcional. Não pode ser confundida de forma alguma com a liberdade exterior, que, esta sim, se relaciona com a igualdade porque depende de uma correta manutenção das instituições políticas que devem proteger as liberdades individuais para que todos sejam iguais perante a lei. Contudo, esta liberdade também pode ser usada para propósitos contrários à sua intenção, já que é também um instrumento de harmonização do poder político e, como qualquer coisa concebida pelo homem, capaz de ser pervertida, caso não se entenda que a isonomia legal só será praticada se a hierarquia das virtudes e dos princípios também for preservada por aquele “fundo insubornável do ser”, que governo nenhum pode invadir sob qualquer permissão.



Ao contrário da liberdade exterior, que rapidamente mostra os seus efeitos visíveis, a liberdade interior também tem suas consequências práticas na sociedade política, mas seu campo de ação é o que se passa dentro da alma humana. E mais: ela é a base de tudo o que se construiu no que hoje chamaríamos de “magnífica estrutura do mundo moral”. Como escreveu Mário Vieira de Mello em *O conceito de uma educação de cultura*,

[a liberdade interior] não mostra parcialidade alguma com relação ao poder — seja contra ou a favor — na medida em que a sua própria natureza for respeitada; mas torna-se decididamente hostil ao poder todas as vezes que ele procura submeter o campo de ação da liberdade ao seu círculo de influências.<sup>107</sup>

Existem “dois caminhos, dois processos pelos quais passou o esforço do homem para conquistar a sua liberdade, seja no plano político, seja no plano espiritual: o caminho da interioridade e o caminho da exterioridade”.<sup>108</sup> No caso do caminho da exterioridade, trata-se de uma liberdade independente da cultura e vinculada unicamente ao poder — uma liberdade atomizada, que divide mais do que une e que, quando une, é para reverenciar a tirania. A liberdade exterior é uma liberdade que não sabe o que fazer de si mesma,

que se ilude a si mesma, que aproveita a primeira ocasião para renunciar a si mesma, elaborando, por exemplo, uma constituição escrita que poderá se transformar em tirania ou então criar um governo que terá a sua existência garantida na alegação de que sua função é apenas manter a segurança dos membros da sociedade.<sup>109</sup>

Quando a liberdade não está aparentemente condicionada pela cultura, é inevitável que ela tenha o seu condicionamento real pelo poder. Para escapar desse impasse, a liberdade condicionada pela cultura deveria permanecer envolvida no mundo autônomo do espírito, tornando-se uma espécie de “liberdade dentro da liberdade” — e assim nenhuma força teria como coagi-la ou alterá-la dentro desse recipiente. Mas, como estamos em um mundo onde tudo se mistura, não é difícil concluir que uma liberdade que não está aparentemente condicionada pela cultura está sujeita a frequentes agressões do poder.

Para ser realmente eficaz, a liberdade exterior só pode se manifestar quando vinculada a um princípio de igualdade. Como sempre partimos do fato de que vários indivíduos são iguais, pelo menos no âmbito da razão, uma “aragem de liberdade” circula entre eles. Mas basta que se queira transferir essa liberdade para uma situação em que exista alguma superioridade, ou alguma inferioridade, para constatar que nela a liberdade é falsa ou ilusória. É isso que ocorre quando temos “a liberdade interior, que não depende do princípio da igualdade — nela existem sujeitos que lutam por uma espécie de hierarquia, equilibrada por uma decisão moral solitária que está vinculada à conquista de uma harmonia interna”, uma virtude que não se deixa arrefecer “quando colocada ao lado de uma igualdade que, no fim, descobre-se que existe apenas no plano das ideias, mas depende das instituições do poder para que continue a sobreviver no aspecto factual”.<sup>110</sup>

Vieira de Mello explicita essa tensão, que existe desde o início da filosofia política, ao mostrar que não existe liberdade verdadeira sem essa emancipação da imanência — e conseqüentemente não existe liberdade verdadeira sem o reconhecimento pleno da dimensão da transcendência. O que põe em relevo “é apenas o fato de que [essa dimensão] é mal apreciada quando retirada de seu verdadeiro contexto de dinamismo e de íntima

associação com a realidade espiritual do homem”.<sup>111</sup> O princípio de transcendência é um marco, uma etapa na evolução espiritual do homem e temos de conservá-lo sem repudiar o Estado. O resultado desse encontro inusitado é o Estado dentro de nós, a pátria em que somos nossos próprios governantes.

Mas a cultura da modernidade contesta a realidade da transcendência — e só consegue fazer isso organizando o Estado de uma maneira que violenta a natureza íntima do homem. Vieira de Mello não titubeia em afirmar que

o mundo de hoje nos mostra [...] sistemas que, por não respeitarem essa realidade, destroem a ordem, a harmonia, o equilíbrio da alma humana — e assim não são organizados por uma disciplina interna, e sim por um agente exterior, que instrumentaliza os instintos e as paixões, com o intuito de que possam contribuir para o bom funcionamento da sociedade.<sup>112</sup>

Essa “instrumentalização das paixões” é uma forma sutil de violência que se articula com a violência interior que comanda as nossas ações — e que sem dúvida só poderá ser cometida contra o indivíduo “depois que este voluntariamente permitir que a ordem, a harmonia e o equilíbrio da alma humana sejam completamente destruídos”.<sup>113</sup> Todavia, o ser humano, independente de qualquer época histórica ou do país em que habita, continua ávido de liberdade; “mas infelizmente a liberdade que procura não é a verdadeira liberdade, a liberdade que transcende a natureza humana” — é a liberdade do animal que não transcende sua natureza animal; “a liberdade de locomoção, a liberdade de expressão, a liberdade de expressão (e devemos incluir aqui as formas imanentes da liberdade política e religiosa) — para não falar de outras liberdades que não ousa reivindicar,

como a liberdade do mais forte, a liberdade da conquista, a liberdade do poder”.<sup>114</sup> Num mundo assim, “em que a compreensão da liberdade que tem o homem não vai além dessa dimensão da liberdade animal, fica difícil imaginar como as sociedades possam se estruturar, como um princípio de razão possa regular a convivência entre os homens”. Só um Estado hostil — “totalitário ou que por outras formas desrespeite a liberdade interior do homem, instrumentalizando as suas paixões” — é capaz de reprimir ou de domesticar essa “liberdade animal indisciplinada, evitando que os homens se autodestruam em ondas de violência cada vez mais avassaladoras, até que o mundo se torne completamente despovoado ou mesmo destituído de qualquer forma de vida”.<sup>115</sup>

Com ou sem destruição, as perspectivas que se oferecem ao homem são desoladoras se optarmos no futuro “por uma forma de convivência humana em que os homens não sejam interiormente livres — interiormente livres com uma liberdade voltada para a transcendência”.<sup>116</sup>

Todo este combate está presente na obra do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo, especialmente no grande poema narrativo chamado *Yacala* (1999). Sob a aparente neutralidade de seus versos, esconde-se uma reflexão implacável sobre o ser humano e sobre a única coisa que importa quando nos deparamos com o fim: até que ponto somos realmente livres em um mundo destituído de sentido?

Este é o dilema que a grande poesia sempre expressou — a luta contra a ausência de sentido para que o Sentido finalmente vencesse. Mas as boas intenções não fazem diferença nenhuma se o poeta não tiver a forma correta para exprimi-las numa linguagem compreensível. Os temas abordados nos poemas de Alberto da Cunha Melo são de tamanha complexidade que, se eles não tivessem a expressão exata, seriam apenas mais um caso de esteticismo disfarçado de moralismo; uma poesia estéril, voltada para o

umbigo, escrita numa linguagem em que a única concretude possível é a do hospício. O poeta italiano Guiseppe Ungaretti, que morou no Brasil por alguns anos, explicita o dilema do fazer poético como poucos neste trecho do seu ensaio “Ponto de Mira”:

A primeira tarefa do artista é esclarecer seu pensamento. [...] Os dois polos do tormento artístico, agora já na opinião de todos, são a sensação e a expressão. Mas entre um e outro há uma escala de elaboração, e é muitas vezes uma subida muito árdua. Imaginemos o jogo da maneira mais fácil — e não creio afastar-me demais da realidade —, suponhamos que a sensação mova os afetos do coração ou da mente, ou do coração e da mente: deveremos esperar uma conversão, ou seja, que a sensação se tenha tornado uma ideia autônoma, definida, nítida, antes de buscar as palavras mais estritamente adequadas a esta ideia. Tudo isto, inclusive a expressão feliz, pode ocorrer repentinamente, em casos que foram ditos “iluminações”, e em casos de força de hábito, de consumado ofício. Mas muitas vezes entre um grau e outro intercorre um tempo mais ou menos longo. Para passar da ideia às palavras que a contenham plenamente, coisa aliás muito problemática, e que mostrem todas as suas mais leves nuances, é preciso às vezes um tempo longuíssimo.<sup>117</sup>

A espera pela realização deste “tempo longuíssimo” aponta também o assombro que temos numa primeira leitura da obra de Alberto da Cunha Melo. É o assombro de uma obra que não foi feita em ciclos de palestras realizadas para agradar ao círculo dos sábios. Ela não precisou de manifestos estéticos, nem de politicagens acadêmicas. Foi elaborada lentamente, com o tempo conquistando o próprio tempo, vazando cada suspiro na palavra

medida, na métrica precisa e no ritmo marcante. Cada poema é a prova da trajetória de um homem que usou a si próprio como vítima de uma tocaia maior, a da poesia que se alimenta do silêncio e do isolamento para persistir na verdadeira função da grande arte — a de recuperar a fagulha de liberdade interior que existe em todos nós.

Podemos sentir essa procura pela exatidão poética de um determinado sentimento — como, por exemplo, o da ausência de comunicação entre as pessoas — nesta joia cristalina que é “Casa Vazia”, retirado de *Meditação sob os lajedos* (2003):

Poema nenhum, nunca mais,  
será um acontecimento:  
escrevemos cada vez mais  
para um mundo cada vez menos,  
  
para esse público dos ermos  
composto apenas de nós mesmos  
  
uns joões batistas a pregar  
para as dobras de suas túnicas  
seu deserto particular,  
  
ou cães latindo, noite e dia,  
dentro de uma casa vazia.<sup>118</sup>

Ou o pressentimento de que a maldade permeia cada detalhe deste mundo em “Tocaias do Mal”:

Devasta sempre devagar,  
como quem está construindo,  
como a noite recolhe o último  
resto de réstia em dia findo,

sempre sem pressa se derrama,  
onda arrastando-se, de lama,

para as cisternas, os baixios  
daquelas almas sem socorro,  
onde o amor deixa seu vazio

que hospedará, neste verão,  
o Mal e sua legião.<sup>119</sup>

O silêncio, o exílio e a astúcia usados para este artesanato da palavra atingem um ápice visionário com *Yacala* (palavra quicongolesa para “homem”), um ciclone de ritmo, forma e conteúdo em que o leitor tem a possibilidade de vivenciar um inferno interior que somente um poeta da estirpe de um Baudelaire realizaria. Trata-se de um artista que sabe perfeitamente os meandros e as consequências morais que implicam a recusa do pesadelo do paradoxo e que resultam em nada mais, nada menos, do que naquela morte do espírito em que só os cadáveres e as pedras encontrarão alguma felicidade, como podemos ver nestes versos:

Pensa no fim, na foz do fogo,  
sem esperança, ao fim da tarde,  
para furtar-se do pavor

que lhe desperta a eternidade;

enquanto o faz, não sabe mais  
localizar em seus anais

onde essa agonia termina,  
depois do episódio menor  
da vida, este sopro de cena,

depois deste sol desertor  
que não tem mais onde se pôr.<sup>120</sup>

Mas não pense que este desespero é próximo da moral das palavras de Graciliano Ramos. Alberto da Cunha Melo escreve sobre esses tormentos porque sente, como poucos, o agulhão na carne, o famoso “drama da razão” entre o sentimento e a expressividade deste sentimento, entre a dificuldade de fazer o Bem e a facilidade de provocar o mal, entre a fuga de uma realidade que termina em morte e a permanência de um mundo ainda intocado. Esses abismos do ser deixam qualquer um insano, como é o caso de Yacala Cosmo, homem como todos nós, obcecado pelos cálculos enigmáticos de uma estrela-guia e insensível ao sofrimento de sua própria morte, à caridade sensual da negra Adriana e à amizade intransigente de Mestre Bai. E, ao escolher uma vida de morte em vez da morte na vida, o poeta pernambucano parece avisar-nos, por meio da voragem que possui Yacala, de que nenhum outro final é possível senão a ausência de sentido surgindo de maneira absurda e estúpida:

Enquanto uns perderam seu norte,



Yacala perdeu seu sul;  
no bolso, a bússola quebrada  
rasga o mapa do absoluto

na fronteira do desperdício:  
ali florescem rotos lírios

sobre os leirões da carne morta  
que seu pranto vive a regar,  
enquanto o mau-cheiro o transporta

do cálculo, dogma proscrito,  
à indiferença do infinito.<sup>121</sup>

Entretanto, Alberto da Cunha Melo também mostra que acredita numa afirmação da vida em *Oração pelo poema* (1969), verdadeira profissão de fé em que, ao refletir sobre a dificuldade do fazer poético, mostra que é possível, graças à abertura ao mistério da existência, que o artista alcance a liberdade interior da qual foi incansável perseguidor e que sempre foi protegida pelas silenciosas e eficazes emboscadas da poesia:

Senhor, nesta manhã de outubro,  
ainda com o jeito de quem ia  
reiniciar longa viagem,  
meu poema chegou ao fim.

Agora todo meu trabalho  
é procurar uma palavra

que te agradeça humildemente  
todas as outras que me deste.

Entretanto, nem mesmo isso  
posso sozinho conseguir:  
Dá-me, Senhor, essa palavra,  
antes que chegue o último verso.

Que ela se espalhe como as brisas  
dentro das minas, de repente,  
e una-se sólida na hora  
em que apertar a tua mão.  
Quero morrer, quero alcançá-la,  
e já começo a persegui-la  
como se fosse uma serpente  
que fugisse com minha morte.<sup>122</sup>

Apesar das ciladas do mundo, a impureza da palavra é a única que pode reerguer a pureza da alma, pois, como diria Ungaretti, “a missão da poesia reafirma sempre a integridade, a autonomia e a dignidade da pessoa humana”.

É algo que, sem dúvida, precisamos reaprender a conquistar, e a obra de Alberto da Cunha Melo pode nos ajudar a dar os primeiros passos. No deserto particular onde vivemos, a incapacidade da alma brasileira de entender que a liberdade é sempre uma luta contra o poder instituído a impede de ficar completamente indefesa aos ataques da tirania e de uma nova forma de escravidão. A sua maior arma é a literatura inspirada em uma imaginação moral — e todas as outras áreas do saber estão subordinadas a

ela, prontas para serem vítimas das tocaias da liberdade. Quando o império do real finalmente surgir diante do império da imaginação, teremos que realizar a mesma escolha dramatizada nestes versos do poeta irlandês W.B. Yeats:

### A ESCOLHA

O intelecto humano é forçado a escolher  
entre a perfeição da vida e a da obra,  
e se escolhe a segunda sujeita-se a viver  
sem a paz de um solar, na escuridão que sobra.<sup>123</sup>

Estamos nos dias em que escolhemos a perfeição da obra e recusamos morar na mansão que vibra nas trevas. Ainda não percebemos que rondamos os espaços de uma casa vazia, habitada apenas pelos cães que latem dia e noite, noite e dia. E assim que a poeira da glória desaparecer, abandonaremos o rastilho da estrela indecifrável e começaremos a ter a incômoda ânsia de velejar, na esperança dos náufragos que sabem que a verdadeira viagem é sempre a que se faz para dentro.

## NOTA DO AUTOR E AGRADECIMENTOS

Ricardo Piglia escreveu uma vez que toda crítica é uma autobiografia cifrada — e este livro não é exceção. Apesar das datas abaixo indicarem o período ativo da sua escrita, na verdade *A poeira da glória* foi concebido há quatorze anos, quando comecei a escrever textos sobre o problema da identidade brasileira na época em que era um dos colaboradores do site *O Indivíduo*. Depois, continuei com a pesquisa intermitente, publicando mais ensaios sobre o tema no site e na edição impressa da revista *Dicta & Contradicta*, mas sem saber que depois iria reuni-los em um volume que desse conta do escopo total apresentado aqui. É desnecessário dizer que os trechos já publicados foram completamente reescritos, dentro da nova estrutura pretendida. Observe-se também que o livro foi redigido num período conturbado da vida do autor, em que este praticamente sofreu na carne todas as variações do Carandiru intelectual descrito no último capítulo. Paralelamente, surgiu outro livro que, num futuro próximo, espera chegar ao público para ser lido como seu irmão gêmeo — *Violência e epifania: a liberdade interior na filosofia política de John Milton*, defendido como tese de doutorado na Universidade de São Paulo em maio de 2015.

*A poeira da glória* é também uma continuação temática do meu primeiro livro, *Crise e utopia: o dilema de Thomas More* (Vide Editorial, 2012), desta

vez aprofundando alguns dos seus princípios dentro das circunstâncias nacionais. Sua inspiração maior foram *The liberal imagination*, de Lionel Trilling; *The long march*, de Roger Kimball; *Os testamentos traídos*, de Milan Kundera; e *The captive mind*, de Czesław Miłosz. Se eu chegar perto da grandeza de qualquer uma das linhas destes livros, me considerarei um sujeito feliz.

Mesmo assim, este longo ensaio sobre as peripécias da nossa literatura jamais chegaria à luz se não fosse pela proteção e pelo apoio das seguintes pessoas: meus pais e minha irmã, que formam o núcleo da minha fortaleza interior; minha mulher, Rosana, que suportou mais do que devia as minhas alterações de humor enquanto sofríamos juntos na redação deste livro; meus queridos amigos Fabio Silvestre Cardoso, Dionisius Amêndola e Bruno Garschagen, que leram vários capítulos e deram sugestões valiosas; Rodrigo Duarte Garcia, que, como um irmão, me incentivou e me defendeu quando tudo parecia estar perdido; William Campos da Cruz, que melhorou minhas ideias e corrigiu minhas mesóclises e ênclises; Marcelo Girard, criador da capa magnífica que deu enfim um rosto verdadeiro a um livro que medita sobre a mentira em que vivemos; e meu editor, Carlos Andreazza, que, como um anjo da guarda, impediu que este livro se transformasse na própria poeira sobre a qual medita, acolhendo-o generosamente na Editora Record.

Também agradeço a Lucas Bandeira, Bruna Cezario, Duda Costa e Thaís Lima, que me ajudaram nos detalhes editoriais; a Heitor Amaral, que me deu conselhos preciosos; a Leandro Narloch, Tainã Bispo e Pascoal Soto, que me libertaram quando tudo parecia comprovar o que este livro denunciava; a Nelson Ascher, responsável por ter me dado de presente, em uma de nossas várias conversas, o *insight* fundamental sobre a obra de Antonio Candido; ao meu círculo de sábios particular, Evandro Affonso Ferreira, Marcelo Laier Franco e Léo Lama; a Nivaldo Cordeiro, pelo incentivo e pelas

dicas a respeito da obra de Guimarães Rosa; a João Pereira Coutinho, pela inspiração; a Pedro Sette-Câmara, pelo mimetismo do bem; e a tantos outros que me ajudaram pelo caminho pedregoso, como Marcelo K. Soriano (o melhor sócio que alguém poderia ter), Freddy Bilyk (um combustível de ideias inovadoras), César Kyn D'Ávila (grande editor e grande homem de negócios), Rogério Pereira (o Brasil deveria erguer uma estátua em sua homenagem pelo que faz com o Jornal *Rascunho*), Luiz Felipe Amaral (grande fornecedor de *bootlegger*), Rodrigo Gurgel (que teve a coragem de mostrar a podridão do mundo literário brasileiro), Gabriel Ferreira da Silva (o maior especialista em Kierkegaard no Brasil), Henrique Elfes (o único que sabe as minúcias da língua portuguesa de cor e salteado), Jonas Lopes (sem ele, não teria o Joseph Epstein de cada dia para ler enquanto escrevia este livro), Sérgio de Souza (o único leitor que acreditou no que eu escrevia durante a minha peregrinação pelo Carandiru intelectual, seja da direita seja da esquerda), André de Leones (um grande companheiro na aventura da conversação), Leonel Silva (grande amigo e grande aluno), Renato José de Moraes (que deve ter perdido a conta de quantas vezes rezou por mim), Guilherme Restom (graças a ele, encontrei a conexão entre Mário de Andrade e T.S. Eliot) e Wilma Tommaso (uma das poucas pessoas que me ligava sempre para saber como estava).

Todos os citados me ajudaram, mesmo sem saberem, na elaboração deste livro, mas devo ressaltar que qualquer erro ou falha que ocorra é de minha inteira responsabilidade.

29 de maio de 2013 — 20 de fevereiro de 2015 (1ª versão)

Fevereiro — maio de 2015 (2ª versão)

25 de agosto de 2015 (3ª versão)

M.V.C.

S.D.G.

## NOTAS

### Prefácio

1. Martim Vasques da Cunha, *Crise e utopia: o dilema de Thomas More*. São Paulo: Vide Editorial, 2012, p. 43.
2. Idem, p. 46-47.
3. W. H. Auden, *Outro tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
4. Edmund Burke, *Reflexões sobre a Revolução na França*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 101.
5. Russell Kirk, *A Era de T.S. Eliot: a imaginação moral do século XX*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 82.
6. Russell Kirk, "A Imaginação Moral". In: *Communio: Revista Internacional de Teologia e Cultura*, v. 28, n. 1, p. 103-119, jan./mar., 2009.

### Entre dissimulados e degenerados

(ou: A deformação das almas)

1. Machado de Assis, *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012, p. 273. Grifos meus.

2. Machado de Assis, *Obra completa*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 169-173.
3. Marta de Senna, *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 63-79. Sobre a visão de mundo machadiana, ver também o excelente livro de José Luiz Passos, *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
4. Machado de Assis, *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012, p. 109-110.
5. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo IV. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010, p. 426.
6. Machado de Assis, *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012, p. 334-335.
7. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010, p. 301.
8. *Ibidem*.
9. Michael Oakeshott, *The politics of faith and the politics of skepticism*. Ed. Timothy Fuller. Yale: Yale University Press, 1996.
10. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 227. Grifos meus. Vieira de Mello alterna entre “estetismo” e “esteticismo”, sempre com o mesmo significado. Neste livro, foi escolhida a última opção.
11. Ivan Teixeira, *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2010, p. 35-36.
12. Antonio Candido, *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 16.
13. Ivan Teixeira, *op. cit.*, p. 170-171.
14. *Ibidem*, p. 171.



15. João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora Unicamp, 2004.
16. Gregório de Matos, *Poemas escolhidos*. Seleção e prefácio de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 188-191.
17. Gregório de Matos, op. cit., p. 188-91.
18. Ver: Ronaldo Vainfas, *Antônio Vieira: jesuíta do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Coleção Perfis Brasileiros); Alfredo Bosi, “Introdução”. In: Padre Antônio Vieira, *Essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 9-127.
19. Alcir Pécora, *Teatro do sacramento*. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora Unicamp, 2008, p. 193.
20. Padre Antônio Vieira, *Escritos históricos e políticos*. Organização e prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 56.
21. Ibidem, p. 86-87.
22. Ibidem, p. 89-90.
23. Ibidem, p. 97.
24. Ibidem, p. 98.
25. Padre Antônio Vieira, *Essencial*. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 445.
26. Sobre este momento histórico, ver: José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem / Teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011; apesar de lidar com épocas diferentes — como o início da Primeira República —, sugere-se a leitura dos seguintes livros do mesmo autor, fundamentais para entender a alma brasileira: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das

- Letras, 2012; *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
27. José Francisco Lisboa, *Jornal de Timon*. Organização de José Murilo de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 134-135.
  28. Rodrigo Gurgel, *Muita retórica, pouca literatura: de Alencar a Graça Aranha*. Campinas: Vide Editorial, 2012, p. 52-53.
  29. Lira Neto, *O inimigo do rei*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006, p. 210-212.
  30. Tâmis Parron, “Introdução”. In: José de Alencar, *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 16-17.
  31. Ibidem, p. 210-212.
  32. Lira Neto, op. cit., p. 210-212.
  33. Lira Neto, op. cit., p. 210-212.
  34. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo III. Ponta Grossa: Editora UFPG, 2010, p. 521.
  35. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 545.
  36. José de Alencar, *Senhora*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013, p. 265.
  37. Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013, p. 186-187.
  38. Antonio Candido, *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 17-48.
  39. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo II. Ponta Grossa: Editora UFPG, 2010, p. 531.
  40. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 531.

41. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo II, op. cit., p. 529.
42. Antonio Candido, *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 107-134.
43. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo IV. Ponta Grossa: Editora UFGP, 2010, p. 377.
44. Aluísio Azevedo, *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 237.
45. Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p. 34.
46. Álvares de Azevedo, *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p. 60.
47. Machado de Assis, *Quincas Borba*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012, p. 56-57.
48. Visconde de Taunay, *A retirada da Laguna*. Organização de Sérgio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 55.
49. *Ibidem*, p. 74.
50. *Ibidem*, p. 146. Grifos meus.
51. *Ibidem*, p. 255.
52. *Ibidem*, p. 310-311.
53. Rodrigo Gurgel, op. cit., p. 100.

**O pesadelo do paradoxo**  
**(Euclides da Cunha & Lima Barreto)**

1. Euclides da Cunha, *Obra completa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 31-32.
2. Rodrigo Gurgel, *Esquecidos e superestimados*. Campinas: Vide Editorial, 2014, p. 47-58.

3. Arthur Rimbaud, *Poesia completa*. Tradução, prefácio e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, p. 108-109.
4. Rodrigo Gurgel, *Esquecidos e superestimados*, op. cit., p. 47-59; Frederic Amory, *Euclides da Cunha: uma odisseia nos trópicos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 185-186.
5. Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 154-157.
6. Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 87.
7. Lima Barreto, *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 1.380.
8. Antonio Candido, *A escuridão pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 47-60.
9. Sobre este tema, ver: Hans Urs Van Balthasar, *The Glory of the Lord: a theological aesthetics. Vol 1: Seeing the form*. San Francisco: Ignatius Press, 2009; José Ortega y Gasset, *Meditacion de la tecnica y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 2004; Gregory White, *A Beleza salvará o mundo*, Campinas: Vide Editorial, 2015.
10. Soren Kierkegaard, *Either/or: a fragment of life*. Londres: Penguin Books, 1992.
11. Álvaro Valls, “Kierkegaard — o pensador incômodo”. In: *Dicta & Contradicta*, vol. 08. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 72-81.
12. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 127-128.
13. *Ibidem*, p. 187.
14. Sobre o conceito de imaginação moral, ver o fundamental livro de Russell Kirk, *A era de T.S. Eliot: a imaginação moral do século XX*. Tradução de Márcia Xavier de Brito, São Paulo: É Realizações, 2011.

Pode-se ler a seguinte definição, retirada da apresentação escrita por Alex Catharino, por sua vez citando o estudioso Gleaves Whitney: “A ‘imaginação moral’ [é a] que nos possibilita discernir acerca do que a pessoa humana pode ser, apreendendo, por alegorias, a correta ordem da alma e a justa ordem da sociedade, diferenciando o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, o belo e o feio, além de oferecer uma correta visão da lei natural e da natureza humana” (p. 82).

15. Ibidem, p. 187-188.

16. Ibidem, p. 189.

17. Ibidem.

18. José Murilo de Carvalho, “História Intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura”. *Revista Topoi*, n. 1. Rio de Janeiro, p. 123-132.

19. Ibidem, p. 132.

20. Ibidem.

21. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura*, op. cit., p. 178.

22. José Murilo de Carvalho, op. cit., p. 135.

23. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V. Ponta Grossa: Editora UFGP, p. 228.

24. Frederic Amory, op. cit., p. 26-28.

25. Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966.

26. Roberto Ventura, *Euclides da Cunha: esboço biográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 47-48.

27. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V, op. cit., p. 228.

28. Ibidem, p. 233-234.

29. Frederic Amory, op. cit., p. 99. Grifos meus.

30. Ibidem, p. 100.

31. Gilberto Freyre, *Perfil de Euclides e outros perfis*. São Paulo: Global, 2011, p. 44.
32. Roberto Ventura, op. cit., p. 248.
33. Ibidem.
34. Leopoldo M. Bernucci, *A imitação dos sentidos*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 28.
35. Apud, ibidem, p. 21.
36. Ibidem, p. 20.
37. Sobre este assunto, ver: Marco Antônio Villa, *Canudos: o povo da terra*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 246-265; Frederic Amory, op. cit., p. 140.
38. Euclides da Cunha, op. cit., p. 632-633.
39. Ibidem, p. 526.
40. Ibidem, p. 561.
41. Ibidem, p. 46-47.
42. Ibidem, p. 137.
43. Ibidem, p. 112.
44. Ibidem, p. 282.
45. Roberto Ventura, op. cit., p. 258.
46. Euclides da Cunha, op. cit., p. 123.
47. Ibidem, p. 242-243.
48. Ibidem, p. 404.
49. Ibidem, p. 405.
50. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V, op. cit., p. 239-240.
51. Euclides da Cunha, op. cit., p. 466.
52. Ibidem, p. 466. Grifos meus.

53. Walnice Nogueira Galvão, *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 27-46.
54. Lima Barreto, *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. Organização de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 60-61.
55. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V. Ponta Grossa: Editora UFG, 2010, p. 436; R.J. Oakley, *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 51.
56. Lima Barreto, *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 568.
57. *Ibidem*, p. 622.
58. R.J. Oakley, *op. cit.*, p. 177.
59. Lima Barreto, *Clara dos Anjos*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012, p. 171-172.
60. *Ibidem*, p. 201.
61. Lima Barreto, *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 1.282-1.283.
62. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura*, *op. cit.*, p. 190-197.
63. Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 280-281.
64. Euclides da Cunha, *Obra completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 488-489.
65. Frederic Amory, *op. cit.*, p. 162.
66. *Ibidem*.
67. *Ibidem*, p. 163.
68. *Ibidem*, p. 164.
69. Euclides da Cunha, *op. cit.*, p. 9-12.
70. *Ibidem*, p. 86.
71. Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 273.

72. Ibidem, p. 308.
- 73.. Cristiane Costa, *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 57.
74. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura*, op. cit., p. 209-210.
75. Lima Barreto, *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 58.
76. Cadernos da Literatura Brasileira, “Mesa Redonda ‘Terreno de Prospecções’”. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 389.
77. Euclides da Cunha, op. cit., p. 97-103.
78. Frederic Amory, op. cit., p. 157.
79. Lima Barreto, *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. Organização de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 146.
80. Euclides da Cunha, op. cit., p. 175-180.
81. Ibidem.
82. Euclides da Cunha, *Escritos de Euclides da Cunha*. Organização e introdução de Mauro Rosso. São Paulo/Rio de Janeiro: Loyola/Editora PUC-Rio, 2009, p. 55-61.
83. Ibidem, p. 55-61.
84. Ibidem.
85. Frederic Amory, op. cit., p. 317. Grifos meus.
86. Ibidem, p. 394.
87. R.J. Oakley, op. cit., p. 176.
88. Francisco de Assis Barbosa, “Prefácio”. In: Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 50.
89. T.S. Eliot, *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004, p. 334-335.



90. Frederic Amory, op. cit., p. 350-355.
91. Sérgio Buarque de Holanda, “Prefácio”. In: Lima Barreto, *Clara dos Anjos*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 38.
92. Lima Barreto, *Lima Barreto: uma autobiografia literária*, op. cit., p. 116.
93. Francisco de Assis Barbosa, *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. 346-349.
94. Francisco de Assis Barbosa, “Prefácio”. In: Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 47-48.
95. Veja o texto de Oliveira Lima em: Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011, p. 57-62.
96. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, tomo V, op. cit., p. 432-444.
97. Lima Barreto, *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 1.221.
98. *Ibidem*, p. 1.242. Grifos meus.
99. Wilson Martins, op. cit., p. 434.
100. Nicolau Sevcenko, op. cit., p. 282.
101. Euclides da Cunha, op. cit., p. 309.
102. T.S. Eliot, op. cit., p. 211.

### Sementes do desterro

(Sérgio Buarque de Holanda & Cecília Meireles)

1. Thomas Mann, *José e seus irmãos*, vol. 1. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 3.
2. Cecília Meireles, *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. 81.
3. O termo realista espiritual vem do filósofo alemão Eric Voegelin; ver: Eric Voegelin, *História das ideias políticas*, vol. III: *Idade Média tardia*. Trad.

- Mendo Castro Henriques. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 83-86.
4. Cecília Meireles, op. cit., p. 210.
  5. Ibidem, p. 235.
  6. Ibidem, p. 250.
  7. Ibidem, p. 290.
  8. Maria Odila Leite da Silva Dias, “Negação das negações”. In: *Intérpretes do Brasil*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 904-905.
  9. Antonio Candido, “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 235.
  10. Raymundo Faoro, “Mestre Sérgio”. *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais!*, 23 de junho de 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2306200204.htm>. Acessado em 20 de fevereiro de 2015. O trecho em questão é este: “Caio Prado Júnior nada tem a fazer entre os dois, autor de um livro medíocre sobre a formação do Brasil colonial. A base marxista, em que falta a dialética, não é suficiente para levá-lo ao relevo que se lhe quis dar. O tríptico me parece redutível a dois: Euclides da Cunha e Gilberto Freyre.”
  11. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 199.
  12. Idem, op. cit., p. 19. Grifos meus. Sobre as variações que o próprio Sérgio Buarque fez em relação a este célebre parágrafo nas sucessivas edições de *Raízes do Brasil*, até chegar àquela que o autor considera como definitiva, a de 1948, sugiro ao leitor que leia o instigante ensaio de João Cezar de Castro Rocha, “Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre: raízes de uma rivalidade literária”. *Dicta & Contradicta*, vol. 09, p. 11-28. O mesmo Castro Rocha desenvolveria melhor este assunto no texto “O exílio como eixo: bem-sucedidos e desterrados, ou por uma edição crítica de *Raízes do Brasil*”. In: Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio (orgs.),

- Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Rio de Janeiro/Campinas: Editora UERJ/Editora Unicamp, 2008, p. 245-275.
13. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 22.
  14. Ibidem.
  15. Laura de Mello e Souza, *Claúdio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 42. (Coleção Perfis Brasileiros)
  16. Ibidem, p. 42-43.
  17. Cecília Meireles, op. cit., p. 452.
  18. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 77-186.
  19. *Apud* Laura de Mello e Souza, op. cit., p. 163.
  20. Tomás Antônio Gonzaga, *Cartas chilenas*. Introdução e estabelecimento de texto de Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 36.
  21. Leo Strauss, *Perseguição e a arte de escrever*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 36.
  22. Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 547-548.
  23. Sérgio Buarque de Holanda, *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 227.
  24. Tomás Antônio Gonzaga, op. cit., p. 89.
  25. Ibidem, p. 66-67.
  26. Ibidem, p. 152.
  27. Antonio Candido, op. cit., p. 127.
  28. Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 95-96.
  29. Ibidem, p. 146-147.

30. Sérgio Buarque de Holanda, *Livro dos prefácios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 186.
31. Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 21.
32. Ibidem, p. 21-22.
33. Sérgio Buarque de Holanda, *Livro de prefácios*, op. cit., p. 200.
34. Peter Gay, *O estilo na História*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 84.
35. Sérgio Buarque de Holanda, *Livro de prefácios*, op. cit., p. 200.
36. João Pinto Furtado, *O manto de Penélope: história, mito e memória na Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 40-48.
37. Sobre as versões da morte de Cláudio Manuel da Costa, ver: Laura de Mello e Souza, op. cit., p. 178-198.
38. João Pinto Furtado, op. cit., p. 173-213.
39. João Pinto Furtado, op. cit., p. 40-44.
40. Ibidem, p. 40-48.
41. José Murilo de Carvalho, *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 55-73.
42. Ibidem, p. 58.
43. Ibidem, p. 68.
44. Ibidem, p. 68.
45. Luís de Gusmão, *O fetichismo do conceito: limites do conhecimento teórico na investigação social*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012. Sobre a definição do que seria o *fetichismo do conceito*, especialmente referente à obra de Sérgio Buarque de Holanda, mas que pode ser aplicada para os estudos de outros historiadores e sociólogos, Gusmão faz questão de observar o seguinte: “Não há, admitimos de bom grado, nenhum fetichismo do

conceito [no] esforço de categorização mais ou menos abstrata dos fenômenos sociais, embora, cabe lembrar tal categorização já tenha sido, em larga medida, realizada com sucesso no âmbito do conhecimento social de senso comum. Só temos fetichismo, em verdade quando o investigador social não se contenta com isso, não para por aí, e decide elucidar processos reais de causação armado tão somente de um simples quadro conceitual, sem dispor também de um corpo de leis gerais aceito sem maiores discussões filosóficas pelos seus pares. Nesse caso, o nosso temerário investigador estará mesmo numa situação complicada, apesar de ignorá-lo, vitimado como foi pela cegueira teoricista: descartando com infundada arrogância a opção árdua, difícil, mas sempre fecunda da abordagem conteudística da causação, desprovido de um saber nomológico genuíno, ele acabará substituindo a investigação empírica das causas por ilações dedutivistas a partir de meros conteúdos conceituais. Um verdadeiro desastre.” p. 233.

46. Kenneth Maxwell, *A devassa da devassa — a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 141-204.
47. Sérgio Buarque de Holanda, *Tentativas de mitologia*, op. cit., p. 229.
48. Leo Strauss, *The city and the man*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 32.
49. Ibidem, p. 32.
50. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., 2006, p. 153-154.
51. Sófocles, *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p. 204.
52. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 160.
53. Ibidem, p. 161.
54. Ibidem, p. 164.

55. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 185-186.
- 56.. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 170.
57. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 220, nota de rodapé número 1. Em um ensaio fundamental sobre Max Weber, publicado na coletânea *Ensaaios reunidos*, vol. 1, pela editora Topbooks, o grande Otto Maria Carpeaux também cita R.H. Tawney, mas como alguém oposto às conclusões de Weber, o que é justamente o contrário do que Sérgio Buarque de Holanda faz em *Raízes do Brasil*, ao citar um trecho de Tawney para realçar a visão weberiana sobre a vida cristã: “[...] Os seus próprios adversários [de Max Weber], servindo-se dele, disso dão testemunho [dos métodos de pesquisa desenvolvidos por Weber]. Não quero dizer que o método de Weber não haja sido contestado. Ao contrário, restrições sérias se lhe têm feito. O *common sense* dos ingleses Tawney e Robertson revoltou-se contra o estabelecimento dos ‘tipos de religiosidade’, porque esses tipos são ideias preconcebidas que Weber tira da história para coordenar ‘racionalmente’ os fatos” (p. 238).
58. Eric Voegelin, *A nova ciência da política*. Trad. José Viegas Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, p. 85-99.
59. O comichão da dúvida me fez um dia, por volta de 2002, ir à biblioteca de Sérgio Buarque de Holanda, em exposição pública no prédio da Biblioteca Central da Unicamp, conferir o seu exemplar de *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Max Weber, para verificar se o próprio Weber tinha uma visão equivocada da palavra *Beruf*, que pode ser tanto “vocação” como “chamamento” ou “missão”, o que implica que Weber podia não entender a ética católica, mas sabia que a ética protestante não era, em hipótese alguma, a *única* ética cristã. A edição de *A ética protestante* encontrada na biblioteca não era a mesma que Sérgio

cita em *Raízes do Brasil*, do ano de 1934, e sim uma de 1947, também publicada pela mesma editora do exemplar anterior, a Tübingen, responsável pelas obras completas de Max Weber. Descobriu-se, nas páginas indicadas da nota em questão, uma gigantesca digressão no rodapé sobre os vários significados da palavra *Beruf* do hebraico até o alemão, passando pelo latim, no qual se acrescenta o significado de “chamamento” (*chiamamento*), o que me faz concluir que Weber, apesar de todas as suas lacunas de compreensão sobre a vida católica, sabia que o protestantismo não era o *verdadeiro* cristianismo que Sérgio Buarque de Holanda nos faz acreditar em *Raízes do Brasil*. Assim, pode-se pensar que a vida cristã que Sérgio Buarque descreve no trecho em questão é resultado de uma tremenda confusão ideológica, que preferiu retratar não a *verdadeira* atitude cristã, mas a atitude secularizada, com tons gnósticos e heréticos, característica desta variação do protestantismo que é o calvinismo.

60. Paulo Rónai, *Pois é*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014, p. 63.
61. Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2012, p. 248.
62. *Ibidem*, p. 250. Grifos meus.
63. Peter Gay, *op. cit.*, p. 164-165.
64. Cecília Meireles, *op. cit.*, p. 253.
65. Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 24.
66. *Ibidem*, p. 12.
67. *Ibidem*, p. 31. Grifos meus.
68. *Ibidem*, p. 292-296.
69. Sérgio Buarque de Holanda, *Livro de prefácios*, *op. cit.*, p. 169.
70. *Ibidem*, p. 169.

71. Ibidem, p. 170.
72. Luís de Gusmão, op. cit., p. 216-217.
73. Desenvolvo mais este raciocínio em *Violência e epifania: a liberdade interior na filosofia política de John Milton*, tese de doutorado defendida em maio de 2015 na Universidade de São Paulo [livro em preparação].
74. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 199.
75. Ibidem, p. 194.
76. José Guilherme Merquior, *A natureza do processo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 142-143. Este assunto é desenvolvido em nossa análise da obra do próprio Merquior, na parte “O Carandiru intelectual”.
77. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, op. cit., p. 208.
78. Sobre a trajetória política de Sérgio Buarque de Holanda, ver o texto de Antonio Candido, “A visão política de Sérgio Buarque de Holanda”. In: Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio (orgs.), *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Rio de Janeiro/Campinas: Editora UERJ/Editora Unicamp, 2008, p. 29-36. Recentemente, um outro livro também meditou sobre o mesmo assunto, mas com mais profundidade: Antonio Arnoni Prado, *Dois letrados e o Brasil Nação: a obra crítica de Oliveira Lima e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora 34, 2015.
79. Antonio Candido, “O significado de *Raízes do Brasil*”. In: Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 249.

### **Crônica de uma morte anunciada**

**(Os “ventos da destruição” do Modernismo Brasileiro)**

1. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, *Carlos & Mário: correspondência completa entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de*



- Andrade*. Org. e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi, 2002, p. 538-539.
2. Mário de Andrade, *Poesias completas*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 531.
  3. Eduardo Jardim, *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 29-30. Recentemente foi publicada, pelo mesmo autor, uma biografia sobre Mário de Andrade, em homenagem aos 70 anos de sua morte: Eduardo Jardim, *Eu sou trezentos: Mário de Andrade — Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
  4. T.S. Eliot, *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004, p. 358-360.
  5. Richard M. Morse, *O espelho de Próspero: cultura e ideias na América Latina*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 136.
  6. Lionel Trilling, *The liberal imagination*. New York: New York Review Books Classics, 2008, p. 107-108.
  7. Sérgio Buarque de Holanda, *O espírito e a letra*, vol. 1. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 371. Sobre o relacionamento de Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, leia a brilhante edição de sua correspondência, junto com o soberbo ensaio de Pedro Meira Monteiro que a acompanha: Mário de Andrade & Sérgio Buarque de Holanda, *Correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras/Edusp, 2012.
  8. Sérgio Buarque de Holanda, *O espírito e a letra*, op. cit., p. 371.
  9. Eduardo Jardim, op. cit., p. 114.
  10. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, op. cit., p. 539.
  11. Eduardo Jardim, op. cit., p. 10-11.

12. Paulo Prado, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 120.
13. Ibidem, p. 122.
14. Ibidem, p. 276.
15. Paulo Prado, *Paulística etc.* Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87.
16. Sérgio Buarque de Holanda, *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 19-36.
17. Ibidem, p. 19-36.
18. Ibidem, p. 82.
19. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, op. cit., p. 142-143.
20. Ibidem, p. 142-143.
21. Ibidem, p. 142-143.
22. Ibidem, p. 142-143. Grifos meus.
23. Sérgio Buarque de Holanda, *Tentativas de mitologia*, op. cit., p. 25 e p. 27.
24. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Correspondência*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 104 e p. 139.
25. Mário Vieira de Mello, *Desenvolvimento e cultura*, op. cit., p. 229-230. Grifos meus.
26. Evaldo Cabral de Mello, *Um imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 18.
27. Maria Augusta Fonseca, *Oswald de Andrade: biografia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 281.
28. Ibidem, p. 330.
29. Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 141.
30. Mário de Andrade, *Poesias completas*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 65.

31. Um estudo impecável sobre este período histórico é o de Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
32. Mário de Andrade, *Poesias completas*, op. cit., p. 76.
33. Nicolau Sevcenko, op. cit., p. 153-154.
34. Mário de Andrade, *Poesias completas*, op. cit., p. 84.
35. Oswald de Andrade, *Os condenados: a trilogia do exílio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 55.
36. Mário de Andrade, *Poesias completas*, op. cit., p. 278-279.
37. Ibidem, p. 295.
38. Ibidem, p. 411-412.
39. Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, *Correspondência*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001, p. 57-58.
40. Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 167.
41. Ibidem, p. 203.
42. José Paulo Paes, *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 68.
43. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, vol. 1: *sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
44. João Luiz Lafetá, *A dimensão da noite*. Org. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2004, p. 313-314.
45. Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Editora Vila Rica, 1996.
46. Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.
47. José Paulo Paes, op. cit., p. 85-86.

48. Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2003.
49. Mário de Andrade, op. cit., p. 207-08.
50. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, op. cit., p. 101.
51. Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 130.
52. Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011, p. 206.
53. José Oswaldo de Meira Penna, *Em berço esplêndido: ensaios de psicologia coletiva brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 247-252.
54. Antônio de Alcântara Machado, *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*. São Paulo/Lemos: Giordano/EDUC, 1997, p. 129.
55. Oswald de Andrade, *Marco Zero I: a revolução melancólica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
56. Para saber mais a respeito de Juó Bananére, ver Cristina Fonseca, *Juó Bananére: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.
57. Juó Bananére, *La divina increnca*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 18-19.
58. Antônio de Alcântara Machado, op. cit., p. 30.
59. Antônio de Alcântara Machado, *Novelas paulistanas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988, p. 80.
60. Ibidem, p. 102.
61. Simon Schwartzman, Helena Bomeny, Vanda Costa, *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Editora FGV, 2000, p. 389.
62. Eduardo Jardim, op. cit., p. 16-17.
63. Simon Schwartzman, Helena Bomeny, Vanda Costa, op. cit., p. 97-104.
64. Simon Schwartzman, *São Paulo e o Estado Nacional*. Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 130-135; Antônio Paim, *A querela do estatismo*. Rio de

- Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 74-83.
65. Simon Schwartzman, op. cit., p. 135.
  66. Lira Neto, *Getúlio*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 85.
  67. Lira Neto, *Getúlio*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 430.
  68. Lira Neto, *Getúlio*, vol. 1, op. cit., p. 86.
  69. Nicolau Sevcenko, op. cit., p. 306.
  70. Antônio Paim, op. cit., p. 74-83.
  71. Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 273, nota 24.
  72. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, op. cit., p. 440, nota 2.
  73. Helena Bomeny, “Infidelidades eletivas: Intelectuais e política”. In: *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Org. Helena Bonedy. Rio de Janeiro: Editora FGV/Universidade de São Francisco, 2001, p. 6.
  74. Sérgio Miceli, op. cit., p. 216.
  75. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, op. cit., p. 146 e p. 166.
  76. *Ibidem*, p. 180.
  77. *Ibidem*, p. 380.
  78. *Ibidem*, p. 380.
  79. *Ibidem*, p. 566.
  80. *Ibidem*, p. 567.
  81. Eduardo Jardim, op. cit., p. 33.
  82. T.S. Eliot, op. cit., p. 358-360.
  83. José Guilherme Merquior, *Crítica 1964-1989: ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 268-269.
  84. *Ibidem*, p. 268-269.
  85. As expressões “nacionalismo da ordem” e “nacionalismo da desordem” são de Raymundo Faoro em *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Editora

- Globo, 2012, p. 782-802. Elas são aproveitadas com propriedade por Antônio Arnoni Prado, *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 202. O mesmo autor faz um excelente panorama do momento modernista em sua recente coletânea de ensaios: Antônio Arnoni Prado, *Cenário com retratos: esboços e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
86. Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978, p. 192-193.
87. Mário de Andrade, op. cit., p. 195.
88. Ibidem, p. 241.
89. Ibidem, p. 241.
90. Ibidem, p. 242.
91. Ibidem, p. 243-252.
92. Ibidem, p. 254.
93. Ibidem, p. 255.
94. Rubens Borba de Moraes, *Lembrança de Mário de Andrade*. Edição particular, 1979, p. 25.
95. André Botelho, *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 94.
96. Eduardo Jardim, op. cit., p. 123-124.
97. Mário de Andrade, *Poesias completas*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 541-542.
98. Carlos Augusto Calil, "Sobre o autor". In: Paulo Prado, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 379-380.

**A invasão do abismo**  
**(Nelson Rodrigues & Antonio Candido)**

1. Sobre estes fatos, ver: Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela: memórias*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 81-96; Ruy Castro, *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 73-100.
2. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 7-9; Ruy Castro, op. cit., p. 352-355.
3. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 12.
4. Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 228-229.
5. Ibidem, p. 230.
6. Ibidem, p. 257.
7. Ibidem, p. 257.
8. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 110.
9. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 111-123.
10. Antonio Candido, *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 70-71.
11. Ibidem, p. 96.
12. Ibidem, p. 96.
13. Ibidem, p. 96.
14. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 174.
15. Claudia Drucker, *A palavra nova: o diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006, p. 19-29.
16. Ruy Castro, op. cit., p. 390.
17. Ruy Castro, op. cit., p. 403.
18. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 11.
19. Antonio Candido, *Um funcionário da monarquia*, op. cit., p. 144.
20. Antonio Candido, *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 13-14.

21. Ibidem, p. 14.
22. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 11-12. Grifos meus.
23. Abel Barros Baptista, *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, p. 70.
24. Ruy Castro, op. cit., p. 325-328; Humberto Werneck, *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 105-07.
25. Ruy Castro, op. cit., p. 325-328.
26. Ibidem, p. 325-328.
27. Nelson Rodrigues, *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 995-1.048.
28. Ibidem, p. 1.048.
29. Nelson Rodrigues, *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 123-126.
30. Ibidem, p. 123-126.
31. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 13.
32. Ruy Castro, *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 406.
33. Nelson Rodrigues, op. cit., p. 407.
34. Lionel Trilling, *The moral obligation to be intelligent*. Nova York: Northwestern University Press, 2009, organização de Leon Wieseltier, p. 398-399.
35. Roger Kimball, "The Death of Socialism". In: *The New Criterion*, abril de 2002. Disponível em: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/socialism-kimball-1985>. Acessado em 20 de fevereiro de 2015.



36. Eric Voegelin, *Estudos de ideias políticas: de Erasmo a Nietzsche*. Trad. Mendo Castro Henriques. Lisboa: Edições Ática, 1996, p. 197-222.
37. José Osvaldo de Meira Penna, *O espírito das revoluções*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1998, p. 33-34.
38. Joseph Conrad, "The secret sharer". In: *Selected Short Stories*. Londres: Wordsworth Classics, 2010, p. 171-205.
39. Antonio Candido, *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 77.
40. Ibidem, p. 13.
41. Otto Maria Carpeaux, *Ensaaios reunidos*, vol. 1. Org. e introdução de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade Editora, 1999, p. 443-450.
42. Denis de Moraes, *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, p. 235.
43. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 457-459.
44. Antonio Candido, *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 82.
45. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, op. cit., p. 429.
46. Ibidem, p. 507.
47. Ibidem, p. 507-508.
48. Antonio Candido, *Ficção e confissão*, op. cit., p. 93.
49. Ibidem, p. 125.
50. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, op. cit., p. 244-245.
51. Ibidem, p. 244.
52. Antonio Candido, *Ficção e confissão*, op. cit., p. 94.
53. Ibidem, p. 95.
54. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, op. cit., p. 59-62.

55. Antonio Candido, *Ficção e confissão*, op. cit., p. 122.
56. Denis de Moraes, *O velho Graça*, op. cit., p. 263.
57. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, op. cit., p. 12.
58. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 32.
59. Celso Lafer, *Desafios: ética e política*. São Paulo: Editora Siciliano, 1995, p. 84-92.
60. Ibidem, p. 90.
61. Antonio Candido, *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 170. Grifos meus.
62. Ibidem, p. 172-173.
63. Sobre a vida em Cuba, ver: Corrine Cumerlato e Denis Rousseau, *A ilha do dr. Castro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2001.
64. Celso Lafer, op. cit., p. 89.
65. Julien Benda, *A traição dos intelectuais*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p. 144.
66. Ibidem, p. 162.
67. Ibidem, p. 165.
68. Entrevista de Antonio Candido a Heloísa Pontes, RCBS, vol. 16, n. 47, outubro de 2001, p. 23. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n47/7717.pdf>. Acessado em 20 de fevereiro de 2015.
69. Sobre este assunto, ver: Heloisa Pontes, *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
70. Rodrigo Martins Ramassote, “A formação dos desconfiados: Antonio Candido e a crítica literária acadêmica (1961-1978)”. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em maio de 2006, p. 13.

71. Sobre Roberto Schwartz e Machado de Assis, ver: Eduardo W. Pereira, “O sequestro de Machado de Assis: *um mestre na periferia do capitalismo vinte anos depois*”. In: *Dicta & Contradicta*, vol. 06, dezembro de 2010, p. 118-33; sobre Davi Arrigucci e Manuel Bandeira, ver: Davi Arrigucci Jr., *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; sobre os equívocos de João Luiz Lafetá no estudo do Modernismo Brasileiro: *João Luiz Lafetá, 1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2000.
72. Nelson Rodrigues, *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 14.
73. Gabriel Liiceanu, *Do ódio*. Trad. Elpídio Mário Dantas Fonseca. Campinas: Vide Editorial, 2015, p. 94-95.
74. *Ibidem*, p. 80.
75. “De Antonio Candido, um dos principais nomes da crítica literária, sobre a polêmica distribuição dos royalties do petróleo entre Estados e a União: ‘Aos 92 anos, as minhas preocupações são: se vai ter bolo de fubá no café da manhã, se o suco de laranja tem gelo ou não (eu não posso com gelo) e o que vai ter para jantar. Só isso.’” Declaração retirada da coluna de Monica Bergamo do dia 22 de março de 2010, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2203201006.htm>. Acessado em 18 de fevereiro de 2015.
76. Antonio Candido, *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 193-194.
77. Ruy Castro, *O anjo pornográfico*, op. cit., p. 417.
78. *Ibidem*, p. 420.
79. Nelson Rodrigues, *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 13-16.

**Vidas em segredo**  
**(João Guimarães Rosa & Otto Lara Resende)**

1. Nelson Rodrigues, *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17-30.
2. João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 436.
3. Humberto Werneck, *O desatino da rapaziada: escritores e jornalistas em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 107.
4. Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 59.
5. Otto Lara Resende, *O rio é tão longe: cartas a Fernando Sabino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 15.
6. Humberto Werneck, op. cit., p. 105-107.
7. Otto Lara Resende, op. cit., p. 63.
8. Otto Lara Resende, *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 198.
9. Benício Medeiros, *Otto Lara Resende: a poeira da glória*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1998, p. 73-74.
10. Benício Medeiros, op. cit., p. 73-74.
11. Mário de Andrade e Fernando Sabino, *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 128.
12. Humberto Werneck, op. cit., p. 121.
13. Otto Lara Resende, op. cit., p. 15-17.
14. Humberto Werneck, op. cit., p. 106.
15. Otto Lara Resende, *Três Ottos por Otto Lara Resende*. Org. Tatiana Longo dos Santos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 136-137.
16. Ibidem, p. 136-137.

17. Otto Lara Resende, *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 202.
18. Davi Arrigucci Jr., *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 113 (edição ePUB).
19. João Adolfo Hansen, In: Benedito Nunes, *A Rosa o que é de Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013, p. 26.
20. Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp/ Fapesp, 2004, p. 18-24.
21. Ibidem, p. 199-258.
22. Heloísa Vilhena de Araújo, *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.
23. Benedito Nunes, op. cit., p. 37-77.
24. Ibidem, p. 37-77.
25. Luiz Roncari, op. cit., p. 199-258.
26. Otto Lara Resende, *O rio é tão longe: cartas a Fernando Sabino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 109.
27. Existem duas versões do romance *O braço direito*; a primeira é: Otto Lara Resende, *O braço direito*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971, 233 páginas; a segunda é: Otto Lara Resende, *O braço direito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, revisão final de Ana Miranda, 213 páginas.
28. Carlos Frederico Barrére Martin, “A via-crúcis da consciência em *O braço direito* de Otto Lara Resende”. Tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, 2013.
29. Otto Lara Resende, *Três Ottos por Otto Lara Resende*, op. cit., p. 101.
30. Carlos Frederico Barrére Martin, op. cit., p. 35.
31. João Guimarães Rosa, *Ficção Completa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 168.
32. Luiz Roncari, op. cit., p. 261-304.

33. Heloísa Vilhena de Araújo, op. cit., p. 207.
34. Otto Maria Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*, vol. III. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959, p. 1.619.
35. Willi Bolle, *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2004.
36. Ibidem, p. 47-90.
37. Benedito Nunes, op. cit., p. 132.
38. Willi Bolle, op. cit., p. 47-90; Antonio Candido, *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 111-130.
39. Willi Bolle, op. cit., p. 47-90.
40. Luiz Roncari, *O cão do sertão*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p. 93.
41. Ibidem, p. 97-111.
42. Ibidem, p. 97-111.
43. Ibidem, p. 97-111.
44. João Guimarães Rosa, “O verbo & o logos”, discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, 16 de novembro de 1967. In: Wilma Guimarães Rosa, *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 499-501.
45. Para mais informações sobre a amizade de Vargas com João Neves da Fontoura, ver: Lira Neto, *Getúlio*, 3 vols. São Paulo: Companhia das Letras, 2012/2014.
46. Luiz Roncari, op. cit., p. 96-97.
47. Otto Lara Resende, *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 97-114.
48. Ibidem, p. 53-68.
49. Otto Lara Resende, *A testemunha silenciosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 11-99.
50. Otto Lara Resende, op. cit., p. 38.

51. Francis Utéza, *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 55-56.
52. G. Wilson Knight, *The wheel of fire*. Londres/Nova York: Taylor & Francis, 2001; C.G. Jung, *O espírito na arte contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 67.
53. Heloísa Vilhena de Araújo, op. cit., p. 263; ver também Marcus Vinicius Mazzari, *Labirintos de aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 17-91.
54. João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 299-300. Grifos meus.
55. Benedito Nunes, op. cit. p. 154; Marcus Vinicius Mazzari, op. cit., p. 23.
56. Otto Lara Resende, *O rio é tão longe: cartas a Fernando Sabino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 20-22.
57. Otto Lara Resende, *O braço direito*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971, p. 218-220.
58. Benício Medeiros, op. cit., p. 119-122.
59. Ibidem, p. 123.
60. Ibidem, p. 126-127.
61. São João da Cruz, *Noite escura*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 49.
62. Ibidem, p. 148.
63. Otto Lara Resende, *O braço direito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, revisão final de Ana Miranda, p. 117-118.
64. Sobre o tema “utopia” ver meu *Crise e utopia: o dilema de Thomas More*. Campinas: Vide Editorial, 2012; e também o meu ensaio “Exortação ao nada”. In: Andy Nowicki, *Sob o efeito do nada*. Santos: Editora Realejo, 2015.

65. João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 50-61.
66. Benedito Nunes, op. cit., p. 303.
67. João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 1., op. cit., p. 50-61.
68. Ibidem, p. 50-61.
69. Sobre esta interpretação, ver: Willi Bolle, op. cit., p. 141-260.
70. João Adolfo Hansen, *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
71. Vilém Flusser, *Da religiosidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 160.
72. Vilém Flusser, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 136-137.
73. Cristóvão Tezza, *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 116-117.
74. Ver o texto da quarta capa, de autoria de Antonio Candido, in: Otto Lara Resende, *O braço direito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, revisão final de Ana Miranda.
75. Hélio Pellegrino, “O braço direito”. In: Carlos Frederico Barrére Martin, “A via-crúcis da consciência em *O braço direito* de Otto Lara Resende”, tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, 2013, p. 167.
76. Hélio Pellegrino, “O braço direito”. In: Carlos Frederico Barrére Martin, op. cit., p. 168-169.
77. Otto Lara Resende, *O braço direito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, revisão final de Ana Miranda, p. 212.
78. Otto Lara Resende, *Bom dia para nascer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 342.
79. Ibidem, p. 342-343.



80. Otto Lara Resende, *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 57.
81. Ibidem, p. 57.
82. Otto Lara Resende, op. cit., p. 233-234.
83. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 808-809.
84. Augusto Massi, “Narrador de Tocaia”. In: Otto Lara Resende, *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 133-188.
85. Otto Lara Resende, op. cit., p. 308.
86. João Adolfo Hansen, op. cit., p. 157-181.
87. Depoimento de Haroldo de Campos, in: *Depoimentos de João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 46.
88. Luiz Roncari, op. cit., p. 112.
89. Ibidem, p. 112.
90. João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 385.
91. Lira Neto, *Getúlio*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 323.
92. Vilém Flusser, op. cit., p. 130.
93. Ibidem, p. 139.
94. Ibidem, p. 140.
95. Ibidem, p. 142.
96. Ariano Suassuna, *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 231.
97. Ibidem, p. 240.
98. Ibidem, p. 243.
99. Ibidem, p. 245.
100. Ibidem, p. 245-246.

101. Ibidem, p. 247.
102. Ibidem, p. 247.
103. Ibidem, p. 247.
104. João Guimarães Rosa, op. cit., p. 409-413.
105. Otto Lara Resende, *Três Ottos por Otto Lara Resende*. Org. Tatiana Longo dos Santos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 144-145.
106. Otto Lara Resende, op. cit., p. 149-150.

**O Carandiru intelectual  
(ou: Entre o leão e o unicórnio)**

1. Hermann Broch, *Geist and Zeitgeist: the spirit in an unspiritual age*. Nova York: Counterpoint Publishing, 2002, p. 40-41.
2. Bertrand De Jouvenel, *On power*. Indianapolis: Liberty Classics, p. 32-68.
3. Eric Voegelin, “Bases Morais Necessárias à Comunicação numa Democracia”. In: *Problems of communication in a pluralistic society*, Milwaukee (Wis.), Marquette University Press, 1956, p. 53-68. Tradução e compilação de Francisco G. Heidemann, versão nacional, página 2. Desenvolvo em detalhes essa relação entre as teorias de Voegelin e De Jouvenel em *Crise e utopia: O dilema de Thomas More*. Campinas: Vide Editorial, 2012.
4. Eric Voegelin, op. cit., p. 3.
5. Sobre Osman Lins, ver meu ensaio “O guerreiro silencioso”. In: *Jornal Rascunho*, agosto de 2014. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-guerreiro-silencioso/>.
6. Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
7. Ibidem, p. 157-58.
8. Ibidem, p. 163.

9. Ibidem, p. 193.
10. Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, *as visitas que hoje estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
11. Carlos de Brito e Melo, *A cidade, o inquisidor e os ordinários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013; *A passagem tensa dos corpos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
12. Evandro Affonso Ferreira, *Os piores dias da minha vida foram todos*. Rio de Janeiro: Record, 2014; *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
13. Paulo Mercadante, *A coerência das incertezas*. São Paulo: É Realizações, 2001, p. 53-80 e p. 319-343.
14. Ibidem, p. 53-80 e p. 319-343.
15. Ibidem, p. 53-80 e p. 319-343.
16. João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (Coleção Ponto de Leitura)
17. Ibidem, p. 11.
18. Vilém Flusser, *Fenomenologia do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1998, p. 42-43.
19. João Ubaldo Ribeiro, op. cit., p. 139.
20. João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (Coleção Ponto de Leitura)
21. Ibidem, p. 7.
22. João Ubaldo Ribeiro, op. cit., p. 126.
23. Wilson Martins, “João Ubaldo Ribeiro: um caso de populismo literário”, in: *Jornal de Poesia*, disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins005.html>. Acessado em 18 de fevereiro de 2015.

24. Wilson Martins, disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins005.html>.
25. João Ubaldo Ribeiro, *Política: quem manda, por que manda, como manda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 13. (edição ePUB)
26. Ibidem, p. 17-18. (edição ePUB)
27. Ibidem, p. 143. (edição ePUB)
28. Max Scheler, *Da reviravolta dos valores*. Trad. Marco Antonio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 48.
29. Eric Voegelin, *Hitler e os alemães*. Trad. Elpídio Mario Dantas da Fonseca. São Paulo: É Realizações, 2008, p. 97-103.
30. Ibidem, p. 97-103.
31. Ibidem, p. 97-103.
32. Ibidem, p. 97-103.
33. Max Scheler, op. cit., p. 51-60.
34. Sobre o tema da inveja, ver: Joseph Epstein, *Envy*. Cambridge: Oxford University Press, 2003, além da obra do francês René Girard, em especial: René Girard, *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.
35. Max Scheler, op. cit., p. 56.
36. Mario Vargas Llosa, “História secreta de um romance”. In: *A casa verde*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1971, p. 379.
37. Mario Vargas Llosa, “Sebastián Salazar Bondi y la vocación del escritor en el Perú”, p. 18. Disponível em: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Literatura/Escritos\\_politicos/vargas.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Literatura/Escritos_politicos/vargas.pdf).
38. Osman Lins, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969, p. 25-26.

39. Ismael Borges, “Oportunidades para editoras brasileiras: uma visão consolidada do mercado editorial em um ano de Bookscan Brasil”. Relatório da consultoria Nielsen publicado em agosto de 2014, p. 7 e p. 11.
40. Luiz Schwarcz, “A geração perdida?”. In: Blog da Companhia das Letras, disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/09/a-geracao-perdida/>. Texto publicado em 4 de setembro de 2014. Acessado em 19 de fevereiro de 2015.
41. Luciana Villas-Boas, “A tradução, essa faminta quimera”. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima. São Paulo, 23 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/153448-a-traducao-essa-faminta-quimera.shtml>. Acessado em 19 de fevereiro de 2015.
42. Osman Lins, op. cit., p. 36.
43. Max Weber, *Ciência e política: duas vocações*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Editora Cultrix, 2013, p. 83.
44. Vilém Flusser, *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 169-186.
45. Ibidem, p. 169-186.
46. Ibidem, p. 187.
47. Bruno Tolentino, *Os sapos de ontem*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997, p. 11--40; Osman Lins, op. cit., p. 37.
48. Antonio Paim, *A querela do estatismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
49. Olavo de Carvalho, *O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileiras*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1997.
50. Mario Vargas Llosa, *Peixe na água: memórias*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 309-310.

51. Cynara Menezes, “Qual era a onda da Libelu?”. In: Blog Socialista Morena, publicado em 24 de setembro de 2013: <http://socialistamorena.cartacapital.com.br/qual-era-a-onda-da-libelu/>. Acessado em 19 de fevereiro de 2015.
52. Luiz Schwarcz, “Os corredores da Brasiliense”. In: Blog da Companhia das Letras, disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/05/os-corredores-da-brasiliense/>. Publicado em 10 de maio de 2012. Acessado em 19 de fevereiro de 2015.
53. Gustavo H.B. Franco, “Fausto e a tragédia do desenvolvimento brasileiro”. In: Hans Christoph Binswanger, *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 201.
54. *Ibidem*, p. 202.
55. *Ibidem*, p. 202-203.
56. Olavo de Carvalho, *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*. Org. Felipe Moura Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 186-192.
57. Irving Howe, *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 8.
58. Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
59. Sobre esta declaração, ver: <http://www.blogdoims.com.br/ims/a-cadela-baleia-poetas-e-daniel-galera-no-terceiro-dia>. Publicado em 7 de julho de 2013. Acessado em 19 de fevereiro de 2015.
60. João Cezar de Castro Rocha, *Machado de Assis: uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
61. Bernardo Carvalho, *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

62. George Steiner, *Gramáticas da criação*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.
63. Gabriel Liiceanu, *Da mentira*. Trad. Elpídio Mário Dantas Fonseca. Campinas: Vide Editorial, 2014, p. 57-58.
64. Eric Voegelin, *Hitler e os alemães*. Trad. Elpídio Mário Dantas Fonseca. São Paulo: É Realizações, 2008, p. 116-137.
65. Ibidem.
66. José Ortega y Gasset, *A rebelião das massas*. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
67. Eric Voegelin, op. cit., p. 116-137.
68. Ibidem, p. 116-137.
69. Ibidem, p. 116-137 e p. 313-326.
70. Ibidem, p. 116-137 e p. 313-326.
71. José Mário Pereira, “O fenômeno Merquior”. Texto publicado em novembro de 2001, em: <http://www.olavodecarvalho.org/convidados/0122.htm>. Acessado em 15 de fevereiro de 2015. Também editado em: José Mário Pereira, “O fenômeno Merquior”. In: José Guilherme Merquior, *Verso Universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. 3ª ed. São Paulo, É Realizações, 2012, p. 327-361.
72. Ibidem.
73. Ibidem.
74. José Guilherme Merquior, *O véu e a máscara*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1998, p. 2 e 28.
75. José Guilherme Merquior, *O véu e a máscara*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1998, p. 108.
76. Ver o seguinte livro sobre a relação de Jung e Pauli: Arthur I. Miller, *137: Jung, Pauli, and the pursuit of a scientific obsession*. Nova York: Norton &

- Company, 2009.
77. José Guilherme Merquior, *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 17.
  78. José Guilherme Merquior, *O argumento liberal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 61-62.
  79. Ibidem, p. 64-65.
  80. Ibidem, p. 65.
  81. Ibidem, p. 65.
  82. Ibidem, p. 65.
  83. José Guilherme Merquior, *A natureza do processo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 142-143.
  84. Ibidem, p. 147.
  85. Marcílio Marques Moreira, *Diplomacia, política e finanças*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 231.
  86. José Mario Pereira, op. cit., p. 346. E também em: <http://www.olavodecarvalho.org/convidados/0122.htm>.
  87. Bruno Tolentino, *Os deuses de hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 117.
  88. Karleno Bocarro, *As almas que se quebram no chão*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: É Realizações, 2014; Vinicius Castro, *Os sinais impossíveis*. São Paulo: Geração Editorial, 2010.
  89. Marco Catalão, *O cânone acidental*. São Paulo: É Realizações, 2009, p. 29.
  90. Ibidem, p. 50.
  91. Ibidem, p. 73.
  92. Joaquim Nabuco, *Minha formação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 120.
  93. Angela Alonso, *Joaquim Nabuco: os salões e as ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 160.



94. Joaquim Nabuco, *O abolicionismo*. In: *Intérpretes do Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26.
95. *Ibidem*, p. 118.
96. *Ibidem*, p. 119.
97. *Ibidem*, p. 120.
98. Joaquim Nabuco, *Diários*, vol. 1. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2005, p. 216.
99. Joaquim Nabuco, *Balmaceda*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007, p. 75-77.
100. Joaquim Nabuco, *Minha formação*, *op. cit.*, p. 74-75.
101. Joaquim Nabuco, *Minha fé*. Rio de Janeiro: Massangana, 1985, p. 121.
102. José Ortega y Gasset, *História como sistema: Mirabeau ou o político*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 60-64.
103. Paulo Mercadante, *A consciência conservadora no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
104. “Em 27 de dezembro de 1872, o novo bispo de Olinda, dom frei Vital Maria Gonçalves de Oliveira, jovem capuchinho pernambucano, ordenou ao vigário da paróquia de Santo Antônio, no Recife, que exortasse o Dr. Costa Ribeiro, membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento e maçom conhecido, a abjurar a maçonaria, ‘seita condenada pela Igreja’, acrescentando: ‘Se por infelicidade este não quiser retratar-se, seja imediatamente expulso do grêmio da irmandade, porquanto de tais instituições são excluídos os excomungados.’ No mesmo sentido, expediu ordem aos vigários de outras freguesias, indicando outros membros de irmandades, que eram maçons conhecidos. A Irmandade de Nossa Senhora da Soledade, na Boa Vista (outro bairro da cidade do Recife), negou-se logo a expulsar do seu grêmio os irmãos que não quiseram abjurar a maçonaria, e imediatamente, em 5 de janeiro de 1873, frei Vital lançou contra a irmandade e a sua capela pena de interdito, que só

deixaria de ter vigor pela retratação ou eliminação dos irmãos filiados à maçonaria. Como a matriz da Boa Vista, estavam as outras principais igrejas do Recife, e assim o interdito das capelas de irmandades importava a suspensão do culto público em toda a cidade por tempo indefinido.

“A agitação que se seguiu a esse ato no Recife foi grande, e, sendo a maçonaria uma só em todo o país, levantou-se, de todos os focos maçônicos, o mesmo clamor contra o prelado que se mostrava resolvido a separar a maçonaria da igreja.” In: *Um estadista do império*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 945-946.

105. Joaquim Nabuco, *Um estadista do império*, vol. 2. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, p. 1.125.

106. Alain Gheerbrant e Jean Chevalier, *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 538; 919.

107. Mario Vieira de Mello, *O conceito de uma educação de cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 97.

108. Mario Vieira de Mello, *O cidadão*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 155-177.

109. Ibidem, p. 155-177.

110. Ibidem, p. 155-177.

111. Ibidem, p. 155-177.

112. Ibidem, p. 155-177.

113. Ibidem, p. 155-177.

114. Ibidem, p. 155-177.

115. Ibidem, p. 155-177.

116. Ibidem, p. 155-177.

117. Giuseppe Ungaretti, *Razões de uma poesia*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 27-39.

118. Alberto da Cunha Melo, *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2004, p. 27.
119. Ibidem, p. 40.
120. Ibidem, p. 198.
121. Ibidem, p. 216.
122. Ibidem, p. 340.
123. W.B. Yeats, *The collected poems*. Cambridge: Oxford University Press, 1999, p. 296. Tradução de Bruno Tolentino. No original:

### THE CHOICE

The intellect of man is forced to choose  
perfection of the life, or of the work,  
And if it take the second must refuse  
A heavenly mansion, raging in the dark.  
When all that story's finished, what's the news?  
In luck or out the toil has left its mark:  
That old perplexity an empty purse,  
Or the day's vanity, the night's remorse.

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub  
pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S. A.

# A poeira da glória

*Skoob do livro*

<https://www.skoob.com.br/livro/526283ED534141>

*Blog do autor*

<http://martimvasques.blogspot.com.br/>