

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 15 / ANO 9 / 1996



**MERCADO
ABERTO**



ISSN 0103-751 X
Copyright © 1996 by **Brasil/Brazil**



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL**

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. Vartan Gregorian

Provost

Dr. Frank G. Rothman

Dean of the Faculty

Dr. Bryan E. Shepp

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

João Guimarães Rosa: o contista de Sagarana Kathrin H. Rosenfield	9
Reler <i>Vidas Secas</i>: redescobrir o sertanejo forte Ria Lemaire	43
História e poesia no <i>Romanceiro da Inconfidência</i> Maria da Glória Bordini	81

LITERATURA

De <i>O vendilhão do templo</i> Moacyr Scliar	97
Dois poemas Nelson Ascher	121

ENTREVISTA

Josué Montello: um contador de histórias com mais de 3.000 personagens Cida Golin	127
---	-----

RESENHAS	139
----------	-----

FÓRUM	158
-------	-----

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (PUC – Rio Grande do Sul)

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board

Affonso Romano de Sant'Anna (PUC – Rio de Janeiro)

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Pennsylvania State University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. Federal do Rio de Janeiro)

Jon Vincent (University of Kansas)

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York – Stony Brook)

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of Florida)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by **BRASIL/BRAZIL** subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to **BRASIL/BRAZIL** is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de **BRASIL/BRAZIL**. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Assinaturas:

Editorial Office (Brazil)

Editora Mercado Aberto Ltda.

Rua Dona Margarida, 894 – 90240-610 – Porto Alegre – RS

Tels: (051) 337 4833 – Fax: (051) 337 4905

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:

Editorial Office (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US\$ 15.00 a year for individuals, US\$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquetes de 5 1/4 ou 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores de texto Word 5 ou Wordperfect, Word for Windows ou Wordperfect for Windows, observando o seguinte formato:

1) Para a seção **ENSAIOS**, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de cinco linhas em bloco separado e recuado.

2) Para a seção **LITERATURA**, que inclui inéditos em português ou textos traduzidos para o inglês, apresentar o título, o Autor e, no caso de traduções, o nome do tradutor. No final de textos traduzidos, citar a fonte utilizada para a tradução, com a referência bibliográfica completa.

3) Para a seção **ENTREVISTA**, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um texto introdutório de 10 linhas sobre as circunstâncias da entrevista. Apresentar o texto com as perguntas e respostas antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

4) Para a seção **RESENHAS**, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, indicando a instituição do resenhista.

5) Para a seção **FÓRUM**, dar um título à notícia e assinar no final, entre parênteses e mencionando a instituição a que pertence o colaborador.

6) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos nacionais, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to **Brasil/Brazil** should be sent to the appropriate editor in the respective countries on diskettes of 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. Place footnotes as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled **LITERATURE**, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference.

(3) For the section titled **INTERVIEW**, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(4) For the section titled **REVIEWS**, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(5) For the section titled **FORUM**, provide a title for the news item and place, within parenthesis, the author's name and home institution.

(6) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

** Northamerican submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.



JOÃO GUIMARÃES ROSA:
O CONTISTA DE SAGARANA¹

Kathrin H. Rosenfield
UFRGS

G.Rosa's *Sagarana* is a synthesis of the European narrative tradition with particularly Brazilian habits of informal storytelling. This essay points out a few examples of the uncountable number of "models" that Rosa transforms and assimilates in his short stories, considered as a particular version of Brazilian sensibility. "O burrinho pedrês" is analyzed as the result of a sort of "French connection": a hybrid recreation of the achievements of the short story (Maupassant) and the dramatizing essayism (Michelet) practised in 19th century France, as received through Brazilian intermediaries (Simões Lopes Neto, Euclides da Cunha, Paulo Prado).

1. O contista de “contos críticos”: o contar-casos

Dizemos normalmente que G. Rosa é um dos grandes romancistas brasileiros. Ou seria melhor dizer, o maior contista? Ele mesmo, certamente, preferiria esse último título, que se justifica sob vários aspectos. Em primeiro lugar, porque no mundo onde nasceu e escreveu – o sertão – não existe a forma essencialmente prosaica e urbana do romance. Nesse mundo, há “apenas contos, lendas, confissões”.² G. Rosa pertence, portanto, não obstante sua inovação, a uma tradição narrativa brasileira que tende para a forma do conto.

O conto aparece no Brasil, mais do que em qualquer outro país, como um enxerto artístico num costume poderoso: o do relato conversacional. Carente de grandes autoridades em matéria de estilo (daquela cultura letrada que se impõe como forte “tradição formal” na França ou na Inglaterra, por exemplo), a literatura brasileira apóia-se em moldes populares urbanos e interioranos.³ Ela encontra no conto o desaguar quase natural da forte tradição *prática* do parar-e-conversar. É tipicamente brasileiro o hábito de “puxar conversa”, de parar, no meio do trabalho ou do caminho, para “bater papo”, para contar e ouvir histórias. Em intermináveis “conversas fiadas” misturam-se vida privada e pública, curiosidade à toa e interesses, amabilidade espontânea e obrigação social, pois “conversar”, no Brasil, não é apenas um passatempo privado ou um lazer pessoal, mas quase uma secreta confirmação de que o laço social está intacto. A fórmula idiomática “Ele não quer conversa” aponta uma intransigência nociva ao convívio pacífico e conota uma atitude que beira uma falha de caráter. O número de termos exprimindo ações relacionadas ao contar é, no Brasil, bem superior às expressões relativamente parcas em outras línguas,

o que indica a importância do contar informal na cultura brasileira.

2. Contar “andante” e pairar em nuvens líricas e metafísicas

Com uma raiz firmemente plantada nesses hábitos visceralmente brasileiros, G. Rosa absorve, pelos vasos capilares da sua arte, os sucus vitais da grande tradição narrativa judaico-cristã: a da parábola e das suas diversificações nas histórias de plantas, animais e homens. Muitos dos seus contos têm nítidos traços do gênero, tão germânico e anglo-saxão, dos *Tiergeschichten* (histórias de animais), que exemplificam certos vícios e virtudes humanas no espelho dos companheiros animais – cães, gatos, burros, bois. . . Menos afiadas e refinadas do ponto de vista formal que as *fábulas* clássicas, as histórias de animais cultivam a observação minuciosa da natureza e dos hábitos campestres nos quais começam a se refletir certas particularidades morais do homem. Os exemplos mais modernos desta tradição são novelas como a de Thomas Mann, *Herr und Hund* (que introduz na visão da natureza humana a perspectiva do próprio cão), ou as inquietantes histórias de Kafka, que nos apresentam seres perfeitamente híbridos – verdadeiros homens-animais – e nos assustam com seus traços terrivelmente arcaicos e, no entanto, tão *humanos* e atuais.

Sem explicitar qualquer filiação direta, Rosa sempre sublinhou a influência que exerceram sobre ele os poetas e contistas alemães.⁴ No entanto, o impacto de Mann, Kafka e Musil, de Goethe, Rilke e Novalis foi “abrasileirado”, tão perfeitamente assimilado que o estilo inconfundivelmente roseano, à primeira vista, não lembra mais nada dos seus modelos. Rosa provavelmente sentiu como nenhum outro escritor brasileiro a falta de absorção do “material” poético popular pela cultura escrita, urbana e erudita. Desde as primeiras histórias, destila, nos interstícios da anedota, verdadeiras névoas de nomes e imagens, termos e metáforas construídos com as coisas do campo e da natureza. Permeado por irônicos neologismos, esse material – às vezes hiperabundante – é introduzido com grande talento lírico: ele se mantém num meio-termo entre a evocação de imagens

(indispensáveis para a progressão da narrativa) e de sons ou melodias que criam, no meio da história, uma espécie de *stasis*, “remansos” para a contemplação pura que faz brotar intensos sentimentos de prazer e de dor.

Os homens e as criaturas de G. Rosa são animados pela saudade do “sertão”, querendo retornar a um “outro estado”. Essa saudade roseana não está longe da *Weltschmerz* (dor cósmica) dos românticos alemães. Os *Hinos à noite* de Novalis, por exemplo, hipostasiam esse sentimento de fusão com o todo, o outro estado noturno e todo-amoroso.⁵ Torcendo esse alvo propriamente romântico, mantendo-se na mais sóbria descrição dos detalhes miúdos da vida cotidiana do sertão, Rosa recupera a saudade do fluir-sem-fim, do ser-tomado num movimento ilimitado, graças ao ritmo e ao som.

A boiada de “*O burrinho pedrês*”⁶ é descrita com grande precisão técnica. O narrador alonga-se, entretanto, nos pormenores anatômicos, pelagens, cores, tons e timbres. . . Todos esses excessos de “detalhe” são tomados em belas seqüências rítmicas, subenredos líricos nos quais se plasman a sociabilidade dos animais e a alma, muito particular, de certos bichos individualizados. Às vezes, a prosa dessas descrições desliza praticamente para a beleza rítmica, métrica e sonora de pequenos poemas ou canções populares. Suas assonâncias e aliteraões, ritmos lânguidos e ondulaões melodiosas configuram um estado de alma: a *querência* – aquele obscuro vácuo no fundo da alma dos bois e dos homens que sempre ameaça a tranqüilidade do rebanho e a convivência dos seres humanos:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão. . .

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando. . . Dança dôido, dá de duro, dá de dentro, dá direto. . . Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando. . .

3. A “querência” do boi e do homem

A “querência” designa um obscuro sentimento, melhor dito, uma insidiosa inclinação de corpo e alma que a consciência e a vontade do indivíduo mal percebem. Trata-se de um virtual tender para um “além” que se faz presente na figura de um “algo” perdido e nunca esquecido, que aparece como a “causa” sem causa patente dos grandes perigos do sertão. No fundo do sertão, do ser humano e da criatura há, portanto, um sem-fundo, um vazio – o “magma” daqueles acessos de “brabeza” de bois e homens e daqueles “estouros da boiada” reais e metafóricos, que desencadeiam avalanches de devastadora violência. Sensível aos limbos da racionalidade, Rosa sempre parece rastrear as trilhas camufladas que nos fazem retornar a inquietantes êxtases. Na calma aparente da vida cotidiana aparece sorrateiramente o horizonte de um perigo temível que ressoa nas fórmulas sertanejas como “viver é perigoso”, embutidas como refrãos na narrativa roseana. Como os textos dos autores clássicos, que descrevem a irrupção do deus Pan precisamente na calma sonolenta do meio-dia, Rosa prepara o insidioso deslizar da normalidade para a catástrofe:

Pouco a pouco, porém, os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos. Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopéia –, mesmo assim prestes para surpresas más. (*Sagarana*, p. 26)

As “más surpresas” e o deflagrar da propensão demoníaca pairam sobre as histórias mais amenas de G. Rosa. Perigo eminente, porém invisível, ele causa repentinas quedas e reviravoltas inesperadas. É essa a experiência fundamental – vivência intensíssima e reveladora, que tende a alçar-se às dimensões do místico ou mágico – que se encontra no centro da arte narrativa roseana.

Por “excessivas” que possam parecer certas passagens as quais acumulam material descritivo sobre a flora, a fauna ou os hábitos do sertão, o acúmulo de detalhes nunca é gratuito. Constitui, ao contrário, o começo ínfimo e aparentemente inócuo de

um grande “giro” que se condensará num repentino “redemoinho”: condensação surpreendente e reviravolta da ação numa catástrofe. Como nas grandes descrições clássicas da tempestade, esse abalo já se anunciara desde o início, porém em signos tão tênues que apenas olhos privilegiados puderam prever.

Em torno desses “redemoinhos” ou “ocos” inquietantes molda-se um belo e rico universo, cheio de maravilhas e vazios, de exaltação e vertigem, de armadilhas e de engodos traiçoeiros. A “vida perigosa” exige dos protagonistas, humanos e animais, duas qualidades fundamentais: uma persistência estoica e uma vigilância quase instintiva, que permitem a fluida adaptação às repentinas mutações do mundo exterior e interior. Essa disposição de certas personagens centrais de Rosa é qualificada como “ser ladino”. O sucesso desses personagens, humanos ou animais, depende da astuta observação, de uma esperteza quase imperceptível que, não raro, vem da hábil exploração de certa condição inferior. Nas aventuras dos personagens de G. Rosa, a inferioridade (do animal, do analfabeto, da criança, do ignorante) sempre propicia um certo olhar oblíquo que permite penetrar nos segredos opacos ou nos enigmas insolúveis na perspectiva superior.

Toda a cultura livresca de G. Rosa, sua bagagem cultural clássica e sua predileção pelos pais da Igreja e pelos místicos cristãos são submetidas a esta retificação da perspectiva. Rosa gosta de reencenar os conteúdos culturais “cauterizados” pelo hábito, metamorfoseando-os em conjecturas e máximas populares: leituras que “desentendem” ou “sobrefalseiam” os enunciados originais. O “prosear” informal e inconseqüente é o caminho mais propício para essas “desleituras” sertanejas dos grandes segredos da cultura universal.

4. Os “casos” de Simões Lopes Neto

Um dos modelos mais notáveis do contar popular são os “casos” – as recordações de uma longa vida – que uma personagem com idade e experiência debita segundo o ritmo das suas associações. Rosa incorpora esta prática narrativa nas suas histórias, que têm, muitas vezes, a forma de enunciação do caso: iniciam com um fragmento de discurso direto que transmite

vivamente a sensação de se estar no meio de animada conversa. O gênero notabilizou-se, bem antes de G. Rosa, com os *Contos gauchescos* (1912) de Simões Lopes Neto.⁸ Nesses contos, o autor cede a palavra a um velho e simples campeiro rio-grandense: Blau Nunes – narrador ideal não somente pela sensibilidade, mas também pela observação meticulosa, pela percepção de nuances e contrastes e pela capacidade de captar em palavras sucintas e imagens penetrantes a riqueza de distinções. Sob a aparência de fatos singelos, infiltram-se esboços de enredos bastante complexos.

Em tom de conversa começa a história do perverso “Negro Bonifácio”:

. . . Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado! . . . mas, taura, isso era, também! (p. 131)

Já a primeira frase revela um arrepio assustado, porém ao mesmo tempo *admirativo*. O narrador ficou “picado” por uma sensação incomum – reflexo objetivo do estranho e maléfico fascínio que o monstruoso Bonifácio exerceu sobre uma moça nova, vivaz e bonita, a Tudinha:

Os olhos da Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustados: pretos, grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos. . . pareciam olhos que estavam sempre ouvindo. . . ouvindo mais, que vendo. . .

Face côr de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju. . . (p. 132)

A descrição é notável pela habilidosa variação de estereótipos – o aspecto receptivo e vulnerável dos olhos; a variação da metáfora usada do pêssego: em vez de comparar a textura da pele, é a cor da moça que evoca o pêssego; os dentes de “cachorro novo”, comparação inusitada e quase burlesca, comprimem numa só imagem o aspecto saudável do cachorrinho, sua transbordante vitalidade, a alegria dos seus saltos, ataques e

mordidas lúdicas – enfim, toda a “gana” de deleites da criatura viva e confiante, jovem e voluntariosa, bela e terna. Em poucas linhas, Simões esboça uma moça metade criança, metade mulher, bela e ávida de vida, orgulhosa e recatada – a quinta-essência da beleza e da bondade paradisíacas. Expansão positiva, timidez sem desconfiança e curiosidade sem ressentimento são desenhadas com os traços límpidos e as sólidas metáforas concretas da narrativa popular. É esta presença da imagem e a surpreendente pertinência das comparações que nos poupam a percepção da sinuosa complexidade desse mundo aparentemente tão simples e tão perfeito –, porque nessa perfeição irromperá o mal.

A antítese não poderia ser mais completa entre a maldade torta do Negro e a bondosa inocência da moça. Mas a história deixa entrever um vínculo secreto, incompreensível e fatal que os liga – uma paixão cujo segredo parece ser precisamente a *diferença*, o fascínio do desconhecido, o ser-outro que age violentamente sobre a imaginação. Em menos de oito páginas, vemos de que maneira um ser perfeito como a Tudinha, verdadeira rainha de graça e espírito – a *Tudinha* que aparentemente tem *tudo* para ser maravilhosamente feliz –, sucumbe ao fascínio, vulgarmente mefistofélico e don-juanesco, do Negro Bonifácio. Desnorteada pela maldade gratuita do mulherengo, vítima da atração que exerce sobre ela um ser tão incompatível com a sua franqueza quanto o Negro, ela perde sua mãe e seu namorado, esfaqueados pelo monstro ao tentarem defendê-la. Entretanto, este drama (não menos profundo e arquetípico que o do romance *Retrato de uma dama*, de Henry James) desenha-se apenas na margem. Está presente, porém velado e invisível sob a descrição de um fato em si anódino – uma simples aposta na cancha reta. A mecânica de um único incidente e a focalização dos gestos precisos de cada personagem na luta fatal deixam entrever o drama sentimental e moral que vitimou a Tudinha.

Do imbróglio moral profundo, a narrativa popular oferece apenas um fragmento exemplar da superfície: fatos concretos que a realidade permite observar. Os *Contos gauchescos* renunciavam deliberadamente a descidas nas cavernas da alma, contentando-se com a riqueza da superfície. Como Simões Lopes Neto, também G. Rosa tem as virtudes do estilo “leve”, aparentemente superficial e leviano de Maupassant. Estes autores não se

embaraçam com análises e explicações profundas, sabem do perigo das descidas nos abismos da alma e sentem – tanto por intuição quanto por experiência livresca – que a arte nada tem a ganhar com a exploração das estruturas profundas que as ciências experimentais ou a filosofia dominam bem melhor.⁹

Simões Lopes Neto, aparentemente tão singelo, ingênuo e regional, é um grande conhecedor da literatura científica dos positivistas do século XIX. Traduziu e divulgou Haeckel, Lamarck, Darwin, e conhece os psicólogos experimentais. Sabe por experiência que as ciências experimentais apoderaram-se com perfeição do discurso explicativo e que a arte nada tem a ganhar seguindo essa trilha.¹⁰

Conseqüentemente, a fala pausada, objetiva e meticulosa dos narradores de Rosa e S.L. Neto parece aflorar somente a superfície de uma história de extrema complexidade psicológica e moral. A voz de um narrador *aparentemente* incauto desenha os detalhes com leveza e velocidade, limitando-se a traçados límpidos, sem sobrecarga sentimental e sem o peso de reflexões analíticas ou introspectivas. O contador de casos tira proveito do olhar objetivo do vaqueiro. O trato prático com a realidade e a necessidade de uma atenção vigilante, porém limitada a um pequeno círculo de interesses, levam em consideração os mínimos detalhes desse âmbito e, assim, desembaraçam a narrativa de ponderações morais e da participação “compreensiva” ou sentimental. É dessa maneira que encontram a trajetória mais curta, mais precisa e mais certa para os abismos do coração: a da parábola.

Apesar das diferenças do contexto político, social, econômico e imaginário que separam o Brasil da França do século XIX, Simões Lopes Neto e (direta ou indiretamente) G. Rosa aproveitaram certas construções e certos temas dos grandes “clássicos” da narrativa curta. No conto “A vendetta”, de Maupassant¹¹ – relato da vingança de uma anciã desamparada que treina seu cão a dilacerar o corpo de um boneco a fim de poder assassinar o assassino do seu filho –, aparece a mesma, quase fria, precisão técnica do narrador. Esse se limita a mostrar o modo exato de agir da sua personagem e se recusa a elaborar o lado emocional da história. S. L. Neto parece ter-se apoderado dessa técnica narrativa – aparentemente superficial, ancorada na postura quase cínica de um narrador mais preocupado com a exatidão do relato do que com

conclusões morais – para nos fazer sentir o frêmito poderoso de uma força demoníaca que subjaz às incompreensíveis sublevações da alma, manifestas na violência do Negro Bonifácio ou da velha mãe de Maupassant. O nome do Negro coincide com o do vilarejo – Bonifácio –, onde mora a mãe de “A Vendetta”: sutil homenagem do contador gaúcho ao mestre francês.

Um dos segredos dos *Contos gauchescos* é, certamente, o belo ritmo que alterna histórias amenas e aterradoras. Perspectivas cheias de pitoresco geográfico e humano – detalhes morais e paisagísticos sempre totalmente integrados à ação – contrastam com visões belas, porém não menos aterradoras, dos sulcos tortos que a maldade grava na alma e na paisagem. Em Blau Nunes realiza-se a perfeita fusão da perspicácia culta com a acuidade espontânea. A primeira tende a analisar, compreender e julgar: representa o olhar próprio dos “forasteiros” que guardam certa distância crítica. A segunda infiltra-se nas atitudes e nos gestos, na fala, no olhar e nos sentimentos do campeiro – homem do meio, que aceita os fatos que narra sem necessidade de investigar as estruturas profundas.

Rosa adota este estilo aparentemente “simples” e “popular”, pois permite flexíveis transições da narração objetiva para simbolismos apenas sugeridos. Quando o autor patricio, Simões Lopes Neto, apresenta seu narrador, o velho campeiro Blau Nunes, ele ficcionalmente cede a palavra a um *guasco* que vê as coisas sem o estranhamento exótico do forasteiro. É dessa relação objetiva que decorre grande número de qualidades estéticas: o charme das entonações e dos gestos autênticos, as distinções precisas, a sutil impregnação da natureza nas ações, nas atitudes e nos hábitos campeiros; a admirável observação dos mínimos detalhes da flora e da fauna que vêm à tona discreta e indiretamente – em comparações que animam as personagens atribuindo-lhes características de plantas ou de animais.

5. O amálgama artístico do popular e do erudito em G. Rosa

As tentativas de modular, de criar novas “soldas” e “ligas” entre os mais diversos modos de contar, dominam como uma constante toda a obra de G. Rosa.

Para destacar somente alguns gêneros que se infiltram na narrativa de Rosa, mencionemos a concisa revelação da fábula, que ilumina, numa seqüência minúscula, um traço decisivo. No conto "O burrinho pedrês", uma verdadeira fábula do "ser econômico" do burro é ampliada em novela. Essa transmite ao leitor a essência do burro, espelho do seu dono, o Major, ambos afirmando-se graças ao seu "ser ladino". O núcleo da história é, portanto, um relato do tipo parábola – forma clássica do fazer-ver, dos segredos do mundo que se desvelam em certos exemplos ínfimos da experiência. Mas G. Rosa modula esta forma consagrada dilatando a famosa "concisão" do conto: aglutina não somente longas descrições mas também casos, e até meios-casos, que os protagonistas se contam mutuamente enquanto levam a boiada para o embarcadouro. Rosa mostra assim de modo magistral que a "concisão" não consiste apenas no número reduzido de páginas, porém na capacidade de subordinar todo o material (até o material que pode parecer "excessivo") ao momento da reviravolta, à sensação vertiginosa de uma experiência, ao entre-ver luminoso de um segredo.

Todos os "excessos" revelam-se, retrospectivamente, como microturbilhões, redemoinhos que contribuem ao avanço do movimento principal (apesar de irem em sentido contrário) e que definem a qualidade particular desse movimento. Os casos contados dentro do caso do "burrinho pedrês" têm a virtude de transmitir ao leitor o ritmo lento, a demora da boiada, um "andante" que dá latitude para muitos movimentos – reais e imaginários. De um lado, os permanentes redemoinhos e contra-correntes que se criam no interior da boiada – permanente ameaça de agitação e "estouro" -, do outro, os "casos", antigos e atuais, dos boiadeiros, fantasias, sonhos e velhas raivas que tendem a contraírem-se em vácuos não menos perigosos. Além do iminente estouro da boiada, uma briga – ciúmes por uma moça roubada – ameaça estourar entre dois vaqueiros. Perigos reais e perigos imaginários, o Major investiga seus signos precursores com a atitude seca, prática e não dramática do sertanejo. Sabe distinguir o longínquo e passageiro da ameaça e da chance atual. Possui o olhar de esguelha e o faro calmo, entre sonolento e vigilante, com o que seu burro Sete-de-Ouros atravessa, são e salvo, as piores torrentes.

G. Rosa conjuga esta arte do “contar casos” com uma forte inclinação pessoal – com seu pendor para a experiência singular do arrebatamento, da surpresa reveladora, visão de um algo inominável. Eis aí o segundo traço que faz convergir a narrativa roseana para a forma concisa do conto ou da novela, mas que modifica e modula a expressão e o tom do contador gaúcho. A atmosfera torna-se mais meditativa do que nos casos de Blau Nunes, todos os elementos avolumam-se como segredos, enigmas e promessas. O pendor místico ou metafísico, Rosa o reconhece como o motor principal das suas invenções: – “o intraduzível, o *sonhipensado*, o intuitivo, o som, os incompreensíveis paradoxos nos quais irrompe o enigma da vida como um rio”¹² – são, na sua própria expressão, os verdadeiros objetos dos seus contos.

Trata-se de captá-los nas finas malhas das palavras, sonoridades e imagens *objetivas*. Nada de intimidades, portanto, nenhum “intimismo” sobrevalorizando a subjetividade. Os vaqueiros são os protagonistas prediletos, porque a personagem simples e rústica, firmemente enraizada nas atividades concretas e práticas, é mais livre da nociva introspecção, tem a mente menos sobrecarregada de noções ou conceitos e vê o mundo sem as sutilezas estudadas da consciência histórica e psicológica. G. Rosa trabalha “como um cientista” (Lorenz, p. 534), a poesia é inerente à potência com que nos atingem as próprias coisas: imagens, sons, perfumes e texturas. Mesmo quando há “ruminação” de uma personagem, a reflexão abstrata é reduzida a um mínimo, o pensamento avança com os nexos “selvagens” da comparação e da justaposição de coisas palpáveis.

Ao mesmo tempo que Rosa se embebe do tom muito particular do conto de Simões Lopes Neto, ele altera, de leve, a moldura da narrativa. Em “O burrinho pedrês”, G. Rosa constrói situações diferenciadas que correspondem a um híbrido: um “causo” situado entre o *Märchen* atemporal – “Era um burrinho pedrês, . . .” –, a fábula e a parábola, abrindo-se, internamente, a uma série de outros causos que os personagens se contam uns aos outros.

Como no *Märchen*, a narrativa gira em torno das inquietantes palpitações da natureza selvagem – dos surtos temíveis da paixão humana e das tempestades reais –, devastações do

fundo das quais surge, como um milagre, o burrinho, cuja sobrevida aparece como uma maravilhosa restauração da harmonia cósmica. A hibridização é necessária para aproximar-se daquilo que G. Rosa considera ser a essência do sertão, a fim de captar aquele pendor metafísico que distingue os sertanejos roseanos do mundo cotidiano, do Brasil enquanto mera realidade sociológica ou política:

Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [. . .] Sou místico: posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar. [. . .] Nós, sertanejos, somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer.¹³

G. Rosa imprime ao sertão e ao sertanejo as marcas de uma experiência metafísica. Apesar das suas inovações eruditas, ele se identifica com os contadores populares, aos quais atribui um “papel sacerdotal”.¹⁴ Como a “Babilônia” bíblica, o sertão torna-se símbolo de uma travessia capital, ao longo da qual as coisas banais do mundo tendem a “verter” para dar lugar a algo próximo da visão religiosa: uma “compreensão” aquém do intelecto. Desligado de reflexões sociológicas, este volume imaginário-místico do sertão é um fato novo na literatura brasileira.

6. O mito do sertão e a conquista de um estilo próprio

Quando Rosa começa a escrever, o sertão já é mais do que uma mera realidade geográfica. É o centro de uma das mais instigantes investigações antropológicas, que alçou essa região “marginal” para as regiões das especulações e das metáforas. Em belíssimas seqüências, *Os sertões*, de Euclides da Cunha¹⁵ conferem vulto e volume imaginário a um deserto até então ignorado pelos próprios brasileiros. O estilo dramático de Euclides, herdado, sem dúvida, do naturalismo dramático de Michelet nos seus retratos d’*O mar* ou d’*A montanha*, transforma essa região remota em protagonista vivo, em algo que se parece com a alma secreta do Brasil.

Desse ensaio – verdadeiro monumento de beleza e de perspicácia –, G. Rosa parece tirar certos brotos e galhos que enxerta no cerne da sua árvore, conjugando assim, de um lado, a tradição gauchesca, entre patrícia e popular, com a dos contadores sertanejos e dos poetas populares, do outro, com o ensaísmo euclidiano, que eleva os fatores geológicos e climáticos do *Sertão* ao nível de verdadeiros agentes dramáticos.

A grandiosa descrição panorâmica, a análise objetiva e a reflexão filosófica d’*Os sertões* de Euclides encontram-se refratadas em fatos miúdos dos contos, minúsculos espelhos que refletem o drama cósmico e continental do sertão com terna ironia, com um amor visceral que leves toques de humor delicioso atenuam.

Antes de tratar dessa amável torção do drama cósmico no conto roseano, faremos uma pequena digressão pelo ensaio de Euclides – desvio esse que fará sentir e apreciar o perfeito equilíbrio roseano entre humor e seriedade, ternura e violência, entre a reflexão profunda e o divagar quase leviano pela superfície.

O sertão é uma vasta extensão geográfica nos planaltos entre Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia, Goiás e Pernambuco. De difícil acesso, essas estepes semidesérticas servem como pastos abertos para os rebanhos dos grandes proprietários de terra e dos seus agregados. Não é apenas a falta de vias de comunicação com os centros urbanos que dificultou a “domesticação” desse território insulado; o próprio clima e sua vegetação inóspitos repelem a conquista. Euclides da Cunha descreve da seguinte maneira essa dramática aridez:

[. . .] penetrando-lhes a atmosfera ardente, os ventos duplicam a capacidade higrométrica, e vão, dia a dia, absorvendo a humidade exígua da terra – reabrindo o ciclo inflexível das secas. . .

[. . .] a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua.

Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas

urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou esticando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante. . . (Euc. 52)

[. . .]

Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior. Os vales secos fazem-se rios. Insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes. A vegetação recama de flores, cobrindo-os, os grotões escancelados, e disfarça a dureza das barrancas, e arredonda em colinas os acervos de blocos disjuntados – de sorte que as chapadas grandes, intermeadas de convas, se ligam em curvas mais suaves aos tabuleiros altos. Cai a temperatura. Com o desaparecer das soalheiras, anula-se a secura anormal dos ares. Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera dos desertos, alteia-se, mais profundo, ante o expandir revivescente da terra.

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfixiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas – o espasmo assombrador da seca. (p. 60)

A beleza estilística d'*Os sertões*, herdeira do *pathos* dos ensaístas franceses e dos clássicos portugueses e romanos, contrabalança uma exposição metódica e positivista. Euclides apresenta e contrapõe os dados da observação empírica aos princípios assegurados da ciência da sua época. Geologia,

climatologia, meteorologia, etnologia, tratados hidrométricos – enfim, toda a aparelhagem científica é invocada para explicar o sertão brasileiro. Ao longo do ensaio, abre-se um hiato entre a realidade registrada pelo olhar circunstanciado do engenheiro e as teorias em vigor. A visão de Euclides torna-se um ponto de interrogação que põe em xeque o caráter positivo e universal da ciência.

O estilo híbrido – por um lado, apaixonado e dramático, por outro, distanciando, frio e objetivo – pôs certa distância entre o ensaio de Euclides e o modo de pensar e de escrever que predominava, na época, na sociedade brasileira.

A grandeza dramática dessa “encenação” dos *Sertões* certamente não deixou de tocar G. Rosa. Mostraremos, mais adiante, como Rosa reelabora certas tensões da exposição de Euclides (por exemplo, a oposição entre dois tipos de vitalidade, uma, a do gaúcho, imediatamente aparente, a outra, do sertanejo, secreta, latente e surpreendente). Os dois “tipos” euclidianos reaparecerão não mais como tipos antropológicos, mas como *modos de ser* atemporais: o do cavalo e o do asno. Diminuindo o impacto dramático em proveito da efabulação popular – suspensão entre humor, ternura, contido *pathos* e precisão científica –, a obra de G. Rosa foge dos estereótipos narrativos brasileiros – daquela “inflada oratória” denunciada por Paulo Prado.

7. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*. Ensaio sobre a tristeza brasileira

Em 1928, G. Rosa tem 20 anos de idade. Paulo Prado lamenta, em tons melancólicos, mas com gume estilístico admirável, o “mal romântico” que deforma a mentalidade brasileira. Profundamente afetado por uma estranha superafetação que tece vaidades e aspirações num tear byroniano, mas para uma clientela que privilegia vestes romanas, o espírito brasileiro se esvai em trejeitos que o ensaísta resume da seguinte maneira:

Mocidade, romantismo, litteratura.

De 1840 em diante, e talvez se possa dizer até hoje, essas gerações de moços, espalhando-se

anualmente pelo paiz inteiro, levavam para o que se chamava nos banquetes de formatura "a vida prática" as miragens, as illusões poéticas, o mau gosto artistico e litterario, a divinisação da Palavra, todo o divorcio entre a realidade e o artifício, que é em summa a propria essencia do mal romantico. Vinha a infecção das margens do Tieté ou do Capibaribe e aos poucos contaminava o Brasil inteiro. Caracterisam-na dois principios pathologicos, a hypertrophia da imaginação e a exaltação da sensibilidade. Deformou insidiosamente o organismo social, muitas vezes sob o disfarce de intelligencias brilhantes em que a facilidade de apprehensão e de expressão substitue a solidez do pensamento e do estudo. Dá ao Brasil, neste momento de progresso material e de mentalidade pratica e concisa, o aspecto anachronico de gente viva falando uma lingua morta. Tudo avassalou: politica, litteratura, artes, viver quotidiano, modos de sentir, affeições.

[. . .]

A arte de governar tem sido um habilidoso discursar em que sempre reapparecem, com outras roupagens, as velhas idéas de Hugo, de Michelet et de Quinet.

[. . .]

No imperio, um chefe do partido liberal, diplomata e senador, exclamava como um heroe de Ossian: "Sahiu-me de encontro a politica, a infecunda Messalina, que de seus braços convulsos pelo hysterismo a ninguem deixa sahir senão quebrantado e inutil; veio-me ao encontro, arrastou-me para as suas orgias. . ."

[. . .]

Apezar da crescente influencia da revolução modernista, que está transformando o mundo, a nossa indolencia primaria ainda se compraz no boleio das phrases, na sonoridade dos palavrões, "nas chaves de ouro". A existencia mesma do individuo, em suas relações sociaes e affectivas – as nossas historias de amor, os estados d'alma, as feições e gestos, os mais

intimos sentimentos – têm um irresistível pendor para effusões litterarias, que um entusiasmo mal contido, explosivo, faz oscillar entre o vulcanismo e a tartarinada. Só escapam á nefasta influencia os simples, os analphabetos, os que representam ingenuamente a alma popular, ou então os raros que tentaram e souberam evitar o perigo da deformação litteraria. (p. 173 -176)

8. Primeiro desafio: livrar-se do romantismo e da tácita rejeição do “próprio”

Impossível que G. Rosa não tenha compartilhado as amargas lamentações de Paulo Prado. No entanto, ele não se afunda na contemplação negra. Ama demais sua Cordisburgo, onde nasceu e sempre vê, bem no centro das mais tenebrosas perspectivas que se esboçam nos interstícios das suas histórias, algum detalhe amável, terno, maravilhoso ou alegremente irrisório.

Embebe-se da melodia, do tom e do ritmo exatos dos sentimentos do sertão. Esta conquista do coração oculto do Brasil, das aventuras dos fazendeiros e das ambições dos vaqueiros humildes, não foi um trajeto natural. Rosa nasceu no meio do sertão, no coração de Minas, e, pela sua origem e educação, tinha tudo para ser mais um dos “poetas láureos” dos grandes centros. Foi educado em escolas seletas, principiou na carreira, mui tradicional, de médico e compartilhou os entusiasmos literários dos seus conterrâneos. Participa dos tradicionais concursos de poesia e obtém, de início, brilhante sucesso com o conjunto de poemas *Magma*. Essa honra é ainda realçada pela decisão do júri em não premiar nenhum concorrente em segundo lugar, a fim de distinguir o valor incomparável do poeta Rosa.

Rosa, porém, tem aquela “esquisitice” que distingue, nas suas histórias, os personagens principais – os chefes de jagunços e todos os outros que detêm os segredos do “mando”: uma percepção levemente externa e estranha aos usos e costumes, um refugar quase visceral diante da assimilação incondicional das suas regras, um toque mefistofélico que o faz gotejar a peçonha na Obra acabada. Assim, Rosa é um dos raríssimos autores (se não o único) que renunciou deliberadamente às honrarias que a

fina flor dos versos costuma trazer aos poetas brasileiros. Ele reage com esquisitice incomparável à sua premiação. Aceitas as honrarias mundanas pela poesia, ele se opõe à reedição dos poemas e trabalha em silêncio, durante dez anos, a reescrever um conjunto de contos. Eram contos que apresentara, mas que não haviam sido distinguidos no mesmo concurso que concedeu o prêmio “Magno” ao *Magma*. Rosa os publicará, sob o título *Sagarana*, em 1946.

9. Mais uma vez “O burrinho pedrês”

Silenciar a Poesia é uma tácita e diplomática repreensão da indiferença que a cultura brasileira opõe ao que lhe é próprio: o rico fundo da cultura popular, os tesouros sonoros e semânticos da dicção sertaneja, os curiosíssimos amálgamas da cultura européia com o substrato indígena e o influxo africano, que deixaram tão profundos traços na formação física e psíquica do homem brasileiro.

Sagarana começa com o conto “O burrinho pedrês”, história de um pequeno asno, cuja vida aparece como o espelho das vicissitudes do sertão. Ele é comprado, vendido e roubado várias vezes, recebendo os mais diversos apelidos antes de retornar novamente para o seu antigo dono. O conto relata um périplo no fim da vida desse bicho de pouca aparência, mas, evidentemente, trata de um algo situado além do simples asno, que é apenas o símbolo de um modo de ser exemplar. Não se despreze, portanto, a brilhante evocação do burrinho que logo começa a tomar corpo e vida na cabeça do leitor:

Mudo e mouco vai Sete-de-Ouros, no seu passo curto de introvertido, pondo, com precisão milimétrica, no rasto das patas da frente as mimosas patas de trás. [. . .]

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossêgo, coado na quase-sombra, e, de dentro,

funda certeza viva, subida de raiz; com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente amém.

O ser do burro “se inventa”, assume nos gestos essencialmente práticos da vida uma forma precisa e particularmente brasileira e sertaneja. G. Rosa joga bem com a quase mítica preguiça atribuída aos brasileiros (e que tanto marca o ensaio de P. Prado), mas amplia e altera o velho tema, transformando o “ser-preguiçoso” em *aventura*. Exploração de uma região da alma limítrofe entre a clara consciência diurna e o espaço totalmente fantasmático do sono e do sonho. O *remanso*, o *pouso de pausa*, designa um estado particular de receptividade e de recolhimento, estado de suspensão e de espera na eminência de intuições e da iluminação salvadora. O humor contido e a figura rústica do burro podam as efusões românticas que encontramos nas divagações poéticas sobre o “outro estado” do século XIX. Rosa evoca o modelo da consciência noturna e onírica de Novalis – o *cavouco do sono* – apenas como ponto de referência a ser matizado: pólo extremo do devaneio fantástico, oposto ao da consciência clara e racional – a *praça larga do claro*. As metáforas totalmente apoiadas num léxico de termos concretos, imediatamente palpáveis e compreensíveis, a um tempo assimilam e torcem o modelo alheio.

O burrinho irradia uma graça secreta, sua humilde e quase solene seriedade sempre beira o cômico, sem que a hilariedade que provoca lhe diminua a aura de esquiva e enigmática nobreza:

O capim que ficara a sair-lhe dos cantos da bôca foi encurtando e sumiu, triturado docemente. Então êle dilatou as narinas. Trombejou o labro. E fêz brusca eloqüência de orelhas. [. . .]

É esta qualidade do tom que aproxima a arte de Rosa, em certos momentos, da ternura encantadora que paira sobre o *Dom Quixote*. Cervantes nos dá as imagens inesquecíveis do amor

que Sancho Pança guarda aos asnos e do seu luto quase infantil do burro roubado:

Raiou a aurora, alegrando a terra e entristecendo Sancho Pança, que deu por falta do burro. Vendo-se sem ele, começou a chorar o mais triste e doloroso pranto do mundo; tanto, que Dom Quixote despertou com o berreiro que ele fazia, dizendo o seguinte: – Ó filho das minhas entranhas, nascido na minha própria casa, brinquedo dos meus filhos, regalo de minha mulher, inveja dos meus vizinhos, alívio das minhas cargas, e finalmente, provedor do sustento de metade da minha pessoa, porque, com os vinte e seis maravedis que ganhavas por dia, pagava eu a metade da minha despesa!" (*Dom Quixote*, p. 199-200)

Rosa capta a faísca de Cervantes ressuscitando o "paraíso perdido" de seres encantadores e ingênuos como Sancho Pança. Uma doçura cômica envolve os modos do burro, destilando, pouco a pouco, algo do intenso entendimento que costuma tramar-se entre animais e crianças. Todos os vaqueiros preferem os cavalos como montarias, o burro ficando para o último a chegar. Badu, um dos vaqueiros do conto, o monta esbravejando contra a montaria deselegante, pequena e lenta:

– Que é do meu poldro?! Ô-que!? Só deixaram para mim êste burro desgraçado? . . .

Sete-de-Ouros enrugou a pele das espáduas. Foi amolecendo as orelhas. E fechou os olhos. Nada tinha com brigas, ciúmes e amores, e não queria saber coisa a respeito de tamanhas complicações. (p. 48)

Mas no meio da viagem, Badu, tonto da bebedeira que precedeu a partida, parece mergulhar no fundo da sua embriaguez e aí é carregado por uma repentina onda de amor pelo velho burro desdenhado:

– Eh, meu velho, coitado, que trapalhada! Estou doente, dei na fraqueza, com êste miolo meu

zanzando, descolado da cabeça. . . Muito doente. . . Estou com medo de morrer hoje. . . Mas, se você fôsse mais leve, compadre, eu era capaz de te carregar!. . .

No modo de ser do burrinho começam a desenhar-se, muito discretas, quase insensíveis, características antropomórficas, os traços admiráveis do homem do sertão – daquele tipo ideal do sertanejo que Euclides da Cunha esboçou n’*Os sertões*. O enredo dramático ilumina-os de maneira indireta, com o pausado cuidado que os vaqueiros dedicam aos detalhes marginais. Assim surge – duplo humano do burrinho – a calma tenacidade do Major Saulo, dono de Sete-de-Ouros, que incorpora o sucinto ser do sertanejo, avesso a efusões sentimentais e ao desperdício de emoções.

10. O que é ser “ladino”

O fragmento de conversa sobre a inteligência dos asnos puxa o fio central da fábula: despojado da graça e da beleza, do atrativo da força e da velocidade dos cavalos, o burro possui, entretanto, estranha inteligência e vitalidade palpitando sob o vulto cinzento e tão pouco vistoso quanto o próprio sertão. O Major pergunta ao vaqueiro:

- Escuta uma pergunta séria, meu compadre João Manico: você acha que burro é burro?
- Seu Major meu compadre, isso até é que eu não acho, não. Sei que eles são ladinos de mais. . .

Burros, como sertanejos, são ladinos: desenvolvem, em relação ao mundo, aquela inteligência que suscitam os enigmas de uma língua desconhecida – eles “desentendem”, “entr’entendem”, lendo-os nos ritmos, nos silêncios e nos intervalos, mais do que nos conteúdos e nos preceitos positivos da experiência das suas andanças.

O essencial mostra-se nas margens. A história gira nos pivôs dramáticos de uma tentativa de vingança – plano de assassinato urdido por um peão e quase executado durante a travessia da boiada da qual Sete-de-Ouros participa como

montaria desprezada. Mas o que conta não são esses movimentos amplos. O volume da história serve apenas como fundo para o destilar de uma certa qualidade de sentimento: a da bondade criatural do burrinho, da sua vida-miúda, levada no despojamento despretencioso do sertão, com sua economia estrita e seus prazeres microscópicos. Os passos do burrinho, sua sonolenta entrega ao inevitável, pequenas aproximações de tocante, porque quase insensata, persistência, digna do nome “Sete-de-Ouros”. O início da história rastreia as peripécias duras e alegres da sua vida e seu passo acompanha as aventuras dramáticas com tranqüila constância transformando-o de vítima em herói-sem-heroísmo: criatura que se bate com a miséria do existir sem rompantes, sem ímpetos pomposos. Ele torna-se o emblema daquele modo de ser característico que G. Rosa atribui aos seus sertanejos do emblemático “vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais” (p. 8). O que os distingue é uma espécie de “contemplação prática”, entrega e “fé” nas dádivas miúdas que a dura realidade do sertão concede.¹⁶

11. G. Rosa e Euclides: o legado clássico metamorfoseado

Nas narrativas de G. Rosa fala a *criatura* com os bufos, urros, pios, choros e pensamentos que lhe são próprios. Animais, mulheres, crianças, loucos, criminosos e amantes tramam sua fala e suas idéias com os elementos muito concretos que os rodeiam. As sutilíssimas classificações do pensamento selvagem – pedras e pedregulhos, as nuances cromáticas dos raios de sol ou das águas, de legumes moles e de madeiras duras – já forneceram as categorias para as especulações metafísicas dos mitos indo-europeus. G. Rosa segue a trilha do pensamento “selvagem”, mítico e poético, dando vida e voz às coisas concretas do universo onde situa suas histórias.

Se as coisas aparecem na sua concretude elementar, não são elementares, nem simples, as tramas nas quais esses elementos se entrelaçam. Não é impossível que Rosa tenha herdado algo da ânsia que animou os esforços de Euclides da Cunha em compreender as contradições do continente e do homem brasileiro. Euclides é impregnado pelo *pathos* dos grandes relatos, pelas aspirações da filosofia da história, pelas enfáticas *Summas*

de Hegel e Michelet. Mas seus textos são geniais conjecturas que levam sistematicamente a derrotar as teses da História universal, mostrando no caso particular do Brasil insólitos desvios das leis que regem a ordem do progresso histórico. Dominando com perfeição o estilo dos clássicos portugueses, ele dramatiza os fatos positivos da ciência e funda um belíssimo gênero – derivado dos grandes panoramas historicizantes da natureza e do homem.¹⁷ Os frêmitos vivos que encontramos nos relatos tanto históricos quanto imaginários da *Bíblia da humanidade* de Michelet, a bela e precisa descrição das paisagens históricas do antigo Egito de Maspéro, são os modelos desse gênero híbrido que oferece infinitas aberturas para ampliações poéticas e imaginárias.

Embora Rosa rejeite os sistemas filosóficos, sempre afirmando a superioridade do pendor místico e da intuição, é inegável o legado que essa escritura ao mesmo tempo positivista e imaginativa de Euclides depositou no olhar do contista, que nasce quando ele morre prematuramente. Entretanto, como sempre, Rosa não retoma em linha reta os panoramas inesquecíveis d'*Os sertões*. Ele retira obliquamente os elementos dessa inquieta e quase truculenta investigação dos enigmas brasileiros; despoja-a do seu *pathos* erudito e historicamente marcado; transforma-a em mudas interrogações que se manifestam apenas na aparência externa das coisas, nos gestos, nos atos, nas inclinações particulares do tom, nos silêncios e nas elipses da fala.

Quando G. Rosa evoca insistentemente o ser “ladino” de personagens e animais, ele traz à tona, de forma diminuta e não dramática, a descrição esplêndida que Euclides faz dos híbridos sertanejos. *Os sertões* é um verdadeiro monumento do contraste desconcertante que existe entre os sertanejos e outros personagens do campo – o gaúcho, por exemplo –, que encontramos nas geografias consagradas pela história universal e nas literaturas exaltadas nos cânones estéticos:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócaras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável. (*Os sertões*, p. 99)

Ridículo e adorável é também o burrinho de G. Rosa. Sua fealdade desgraciosa e aparente fraqueza são, como os defeitos dos sertanejos, sua virtude e sua superioridade específicas. Eternamente sonolento, ele parece viver num permanente semi-sono, e percebe o mundo ao redor “coado” pelas pálpebras meio fechadas. Mas este “entrever” faz parte da sutil economia de forças e energias que caracteriza o sertão. A descrição de Euclides reflete-se, ponto por ponto, na do burrinho de G. Rosa. Rosa nada mais faz do que transpor a descrição direta do homem do sertão para um dos seus animais. Este “nada mais”, todavia, faz toda a diferença. Atenua o potencial dramático que desponta na descrição de Euclides, tingindo o herói sem heroísmo aparente com aquele fulgor de ternura tocante que é o segredo dos grandes poetas. O vigor que Euclides soube mostrar será infletido para a qualidade do “ladino” e

tenaz sobrevivente dos desafios tenebrosos do sertão. Sigamos mais adiante o texto de Euclides:

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se.

[. . .]

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja – caracterizado sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

É impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistentes e rápidos como poucos. Nesta atitude indolente, acompanhando morosamente, a passo pelas chapadas o passo tardo das boiadas, o vaqueiro preguiçoso quase transforma o *campião* que cavalga na rede amolecedora em que atravessa dous terços da existência. (*Os sertões*, p. 100)

Euclides, como mais tarde G. Rosa, conseguiu dissolver totalmente as estáticas aproximações entre a cultura moderna e a clássica, aproveitando somente um certo movimento de idéias e imaginários. Apesar de ocasionais evocações explícitas de imagens da antigüidade (por exemplo, a do “centauro bronco”), Euclides nunca sobrecarrega o paralelo secreto, tácita e

litoticamente elaborado, entre os jagunços e os caçadores selvagens, os homens-bichos da antigüidade. Céleres, imprevisíveis, urdidores de infinitas armadilhas e tocaias, os jagunços surgem da descrição de Euclides com a aura quase mágica dos cavaleiros do além que as mitologias conjuram como o avesso renovador da sociedade. Em *Grande sertão: veredas*, G. Rosa desenvolverá esse paralelo, dando amplo volume a essa reflexão mítica e metafísica apenas levemente esboçada por Euclides.

Voltemos, portanto, à oposição burro-cavalo que Rosa parece derivar da comparação que Euclides traça entre o sertanejo e os orgulhosos cavaleiros do sul, dos pampas até o Rio da Prata:

Mas terminada a refrega, restituída ao rebanho a rês dominada, ei-lo [o sertanejo], de novo caído sobre o lombinho retovado, outra vez desgracioso e inerte, oscilando à feição da andadura lenta, com a aparência triste de um inválido esmorecido.

O gaúcho do Sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia comiserado.

O vaqueiro do Norte é sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro, filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada. Não o entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria, o quadro assombrador da absoluta pobreza do solo calcinado, exaurido pela adustão dos sóis bravios do Equador. Não tem, no meio das horas tranqüilas da felicidade, a preocupação do futuro, que é sempre uma ameaça, tornando aquela instável e fugitiva. Desperta para a vida amando a natureza deslumbrante que o avienta; e passa pela vida, aventureiro, jovial, deserto, valente e fanfarrão, despreocupado, tendo o trabalho como uma diversão que lhe permite as disparadas, domando distâncias, nas pastagens planas, tendo aos ombros,

palpitando aos ventos, o pala inseparável, como uma flâmula festivamente desdobrada.

As suas vestes são um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro. As amplas bombachas, adrede talhadas para a movimentação fácil sobre os baguais, no galope fechado ou no corcovear raivoso, não se estragam em espinhos dilaceradores de caatingas. O seu poncho vistoso jamais fica perdido, embaraçado nos esgalhos das árvores garranchentas. E, rompendo pelas coxilhas, arrebatadamente na marcha do refomão desensofrido, calçando as largas botas russilhonas, em que retinem as rosetas das esporas de prata; lenço de seda, encarnado, ao pescoço; coberto pelo sombreiro de enormes abas flexíveis, e tendo à cinta, rebrilhando, presas pela guaiaca, a pistola e a faca – é um vitorioso jovial e forte. O cavalo, sócio inseparável desta existência algo romanesca, é quase objeto de luxo. Demonstra-o o arreamento complicado e espetaculoso. O gaúcho andrajoso sobre um pingo bem aperado, está decente, está corretíssimo. Pode atravessar sem vexames os vilarejos em festa.

O vaqueiro, porém, criou-se em condições opostas, em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias – tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta no volver das estações períodos sucessivos de devastações e desgraças.

Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lha agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. É um condenado à vida. Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias.

Fez-se forte, esperto, resignado e prático. (*Os sertões*, p. 101-102)

Este retrato consagrado, clássico, da literatura como da antropologia brasileiras, intocável e inimitável na sua perfeição, subjaz ao retrato do burrinho, desprezado e preterido aos cavalos mais vistosos, fortes e velozes. Cavalo e burrinho se opõem como gaúcho e sertanejo de Euclides:

Aprestou-se, cedo, para a luta.

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em joelheiras de sola; e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo.

Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias. . . A sela da montaria, feita por ele mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquele. São acessórios uma manta de pele de bode, um couro resistente, cobrindo as ancas do animal, peitorais que lhe resguardam o peito, e as joelheiras apresilhadas às juntas.

Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes.

Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor – o pardo avermelhado do couro curtido – sem uma variante, sem uma lista sequer diversamente colorida. Apenas, de longe em longe, nas raras encamisadas, em que aos descantes da viola o matuto deslembra as horas fatigadas, surge uma novidade – um colete

vistoso de pele de gato do mato ou de suçuarana, com o pêlo mosqueado virado para fora, ou uma bromélia rubra e álaçre fincada no chapéu de couro. Isto, porém, é incidente passageiro e raro.

Extintas as horas do folguedo, o sertanejo perde o desgarré folgazão – largamente expandido nos sapateados, em que o estalo seco das alpercatas sobre o chão se parte nos tinidos das esporas e soalhas dos pandeiros, acompanhando a cadência das violas vibrando nos rasgados – e cai na postura habitual, tosco, deselegante e anguloso, num estranho manifestar de desnervamento e cansaço extraordinários.

Ora, nada mais explicável do que este permanente contraste entre extremas manifestações de força e agilidade e longos intervalos de apatia.

Perfeita tradução moral dos agentes físicos da sua terra, o sertanejo do Norte teve uma árdua aprendizagem de reveses. Afez-se, cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto.

Atravessa a vida entre ciladas, surpresas repentinas de uma natureza incompreensível, e não perde um minuto de tréguas. É o batalhador perenemente combalido e exausto, perenemente audacioso e forte; preparando-se sempre para um recontro que não vence e em que se não deixa vencer; passando da máxima quietude à máxima agitação; da rede preguiçosa e cômoda para o lombilho duro, que o arrebatá, como um raio, pelos arrastadores estreitos, em busca das malhadas. Reflete, nestas aparências que se contrabatem, a própria natureza que o rodeia – passiva ante o jogo dos elementos e passando, sem transição sensível, de uma estação à outra, da maior exuberância à penúria dos desertos incendiados, sob o reverberar dos estios abrasantes. (*Os sertões*, p. 102-103)

O burrinho é o perfeito reflexo dessa vida acuada, onde só sobrevivem os que têm a calma esperteza de aproveitar qualquer momento para descansar e qualquer meio para repor as

forças, no meio do turbilhão de dificuldades que ameaçam moê-los. Sem dramatizar o lado "bárbaro, impetuoso, abrupto", que está ainda no primeiro plano das descrições de Euclides, o burrinho de G. Rosa ilumina a inteligência "criatural", a espreiteza do corpo, um entendimento não cerebral que é como o fundo da alma, solo este que nutre as raízes do espírito sertanejo. Mas antes de indicar este aspecto, escutemos o final da descrição euclidiana sobre o heroísmo despretensioso:

É inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto. . .

O gaúcho, o pealador valente, é, certo, inimitável numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada, firme no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do combate, onde espadanam cintilações de espadas; transmutando o cavalo em projétil e varando quadrados e levando de rojo o adversário no rompão das ferraduras, ou tombando, prestes, na luta, em que entra com despreocupação soberana pela vida. O jagunço é menos teatralmente heróico; é mais tenaz; é mais resistente; é mais perigoso; é mais forte; é mais duro.

Raro assume esta feição romanesca e gloriosa. Procura o adversário com o propósito firme de o destruir, seja como for.

Está afeiçoado aos prélios obscuros e longos, sem expansões entusiásticas. A sua vida é uma conquista arduamente feita, em faina diuturna. Guarda-a como capital precioso. Não desperdiça a mais ligeira contração muscular, a mais leve vibração nervosa sem a certeza do resultado. Calcula friamente o pugilato. Ao riscar da faca não dá um golpe em falso. Ao apontar a lazarina longa ou o trabuco pesado, dorme na pontaria. . .

Se, ineficaz o arremesso fulminante, o contrário enterreirado não baqueia, o gaúcho, vencido ou

pulseado, é fragilimo nas aperturas de uma situação inferior ou indecisa.

O jagunço, não. Recua. Mas no recuar é mais temeroso ainda. É um negacear demoníaco. O adversário tem, daquela hora em diante, visando-o pelo cano da espingarda, um ódio inextinguível, oculto no sombreado das tocaias. . . (*Os sertões*, p. 103)

A calma sem entusiasmos, o cálculo frio e quase sonolento das charíces, o registro sem “expansões entusiásticas” das vantagens ou desvantagens, uma serenidade avessa a dramas, enfim: aquela resistência, força, tenacidade e dureza que Euclides da Cunha enumera como o diferencial decisivo do jagunço, aparecem no conto de G. Rosa como a superioridade do burrinho pedrês sobre os vistosos cavalos. No caminho de volta para a fazenda, os cavaleiros, advertidos pelos movimentos nervosos dos cavalos, hesitam em atravessar um vale alagado pela enchente. Preferem esperar Sete-de-Ouros, que ficou longe para trás, porque em situações indecisas, perigosas e traiçoeiras é melhor confiar-se ao faro e ao cálculo cerrado do burro:

– Vamos deixar chegar o Badu, mais o burrinho ca-duco, que vêm vindo aí na rabeira, minha gente!

– Isso mesmo, Silvino. Vai ser engraçado. . .

– Engraçado?! É mas é muito engano. O burrinho é quem vai resolver: se êle entrar n’água, os cavalos acompanham, e nós podemos seguir sem susto. Burro não se mete em lugar de onde êle não sabe sair! (p. 59)

As palavras do vaqueiro se confirmam, porém de maneira imprevista e fatal para cavalos e cavaleiros. O burro hesita um pouco e entra na água, navega, habilidoso, embora com muita dificuldade; aproveita certas correntezas para “descansar”, até encontrar novamente apoio e chão firme; evita com cautela e cálculo certo troncos e pedras arrastadas pelas águas; recua e avança com pacienciosa serenidade e. . . sai seguro com seu cavaleiro embriagado e mais outro vaqueiro que vinha agarrado ao seu rabo. O resto da tropa morre afogada, vítima do nervosismo

dos cavalos, do desperdício das forças na tentativa de escapar com lances heróicos e dramáticos do perigo das águas.

No meio do “guinchar”, “raivar” e “bufar” dos cavalos e do “rugir” do rio, o burro avança, calmo e metuculoso:

Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os côchos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossêgo. . . Nenhuma pressa. Aqui, por ora, êste poço dôido, que barulha como um fogo, e faz mêdo, não é novo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando fôrças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim. (*Sagarana*, p. 63)

A “filosofia” do burro tem algo do sabor de Hesíodo. A idade de ouro é descrita como um tempo de “perfeita” frugalidade e auto-suficiência, livre de desejos excessivos e requintes da paixão.

NOTAS

¹ *Sagarana* é um substantivo composto de “Saga” (derivado do germ. “sagen”, “to say”) e “-rana”, palavra tupi que expressa semelhança ou analogia. A “saga” roseana condensa nestas narrativas o núcleo lendário e a forma mais “banal” da comunicação cotidiana, o contar-casos.

² Cf. a entrevista com G. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika*, Tübingen und Basel: Horst Erdmann, 1970, p. 496-7; nessa entrevista, Rosa afirma também: “Não sou romancista; sou narrador de contos críticos”.

³ Machado explora os hábitos conversacionais urbanos.

⁴ Cf. G. Lorenz, op. cit., p. 522: “Eu amo Goethe, venero e admiro Th. Mann, R. Musil, F. Kafka, a musicalidade no pensamento de Rilke, a inquietante e assustadora importância de Freud”.

⁵ Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Insel Verlag, 1951.

⁶ Cf. *Sagarana*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

⁷ A primeira publicação de G. Rosa é um conjunto de poemas intitulado *Magma*, premiado em 1936. Ulteriormente, Rosa proibiu a reedição desse livro.

⁸ Simões Lopes Neto, *Contos gauchescos e Lendas do sul*, Porto Alegre: Globo, 1949.

⁹ Certos críticos frisam que este conto está à espera de uma “explicação psicanalítica”; mas as elucidações sobre a estrutura profunda do ciúme e do fascínio eróticos, do prazer sádico e da compulsão don-juanesca atingem nossa compreensão intelectual – e o que se ganha no nível intelectual, perde-se no da participação emotiva: o prazer cognitivo estancará o impacto que exerce sobre a alma um caso particular. Sob o tom sucinto do resumo pragmático desponta um faro natural pelas cavernosas infra-estruturas que atinge e *inquieta* o leitor *aquem* da compreensão, o que é o verdadeiro alvo da arte.

¹⁰ R. Musil, formado em psicologia experimental, insiste sempre nesse perigo da arte deixar-se “sugar” pela explicitação científica, perdendo assim o véu de beleza, o “circulo mágico”.

¹¹ Guy de Maupassant, *Contos e Novelas*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, I, p. 99. São várias e numerosas as correspondências que desvelam o impacto do narrador francês. Em “Trezentas Onças”, S. L. Neto reutiliza uma cena de “Le Père de Simon”, de Maupassant. Como o menino desesperado pela desonra, o gaúcho que se considera desonrado devido à perda do dinheiro planeja o suicídio. No momento que precede o ato fatal, ocorre uma espécie de conciliação “cósmica” com a natureza. Os sofrendores parecem consolar-se diante da mágica beleza do rio, da vegetação, dos pássaros, e retomam nova coragem.

¹² Cf. G. Lorenz, op. cit., p. 521 e 518

¹³ Cf. Diálogo G. Lorenz com G. Rosa, *Arte em Revista*, p. 10, cit. apud Dácio Antônio de Castro, *Primeiras estórias. Roteiro de leitura*, São Paulo: Ática, 1993.

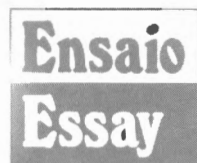
¹⁴ Cf. J. G. Rosa, *Correspondência com o tradutor italiano Eduardo Bizzarri*, São Paulo: T. A. Queiroz, p. 57 – 8.

¹⁵ Euclides da Cunha, *Os sertões*, São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1975.

¹⁶ Quando G. Rosa diz “Sou um homem profundamente crente, embora fora dos trilhos das confissões . . .”, ele se refere a esta “religião” do burrinho pedrês: entregue àquela confiança e atenção que retêm tudo o que há de bom e favorável no meio das ásperas decepções da vida. Esta “religião” tem certa analogia com a candura infinita de certas personagens de Kafka (por exemplo, de Karl Rossmann; cf. *Amerika*, Frankfurt: S. Fischer, 1976).

¹⁷ Cf. Jules Michelet, *La bible de l'humanité*, Paris: Calman Lévy, 1864. *La mer*, 1861, *La montagne*, 1868.

Gaston Maspéro, *History of Egypt*, London: The Grolier Society, s. d., 10 v.



**RELER VIDAS SECAS:
REDESCOBRIR O SERTANEJO FORTE**

Ria Lemaire
Universidade de Poitiers

Provocative in its central thesis, this essay points out to a scriptocentric prejudice that devaluates oral and illiterate cultures in the interpretative tradition of *Vidas secas*. Starting from the concept of linguistic taboos in European oral cultures, with further insights from Walter Ong and Luria, it restores the characters in Graciliano Ramos' novel to the legitimate value they have and denounces their vitimization by strict orthodox sociological approaches.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte.

Euclides da Cunha, *Os sertões*

1. Introdução

Uns dez anos atrás, estava pesquisando no Centro Martim Sarmiento de Santiago de Compostela. Folhee, por acaso, um estudo sobre vestígios celtas na cultura galega. Descrevia-se, num dos capítulos do livro, um hábito ou uma prática típica dos povos celtas: a de eles darem aos filhos um apelido que correspondia à origem segundo a qual nasceram, quer dizer, entraram na família. Chamava-se o primogênito, por exemplo, Primeiro, ou O mais velho; o segundo filho: Segundo, ou O do meio, e assim por diante.

Umás semanas depois, ao percorrer de mochila nas costas uma parte do famoso Caminho de Santiago, cheguei a uma daquelas pequenas aldeias bem isoladas (e que na altura ainda não tinham estrada para os carros aí chegarem) das montanhas de Los Ancares, onde existem aquelas grandes casas circulares – as palhoças –, muito arcaicas, talvez pré-indo-européias, nas quais os seres humanos conviviam com todos os seus animais domésticos: galinhas, vacas, porcos, o cavalo ou burro, todos debaixo do mesmo teto.¹ Fui descansar na cantina/tenda da aldeia e pedi de comer e beber. A dona da casa chamou um homem que estava sentado ali: “Segundo, traz o chouriço para a senhora” e dirigindo-se a outro homem ainda: “Terceiro, traz o vinho!”.

Senti-me comovida e atônita perante a concretização, em pleno século XX, de uma teoria, descoberta recentemente numa biblioteca em Santiago, e que falava de hábitos arcaicos de povos desaparecidos há séculos. Tentei falar com a dona da tenda sobre

minha perplexidade. Ela explicou-me que, na verdade, os seus dois irmãos tinham também outros apelidos – os seus nomes de batismo –, mas que as pessoas preferiam servir-se, para chamar os filhos e irmãos, dos nomes acima referidos, sobretudo na presença de estrangeiros. Acrescentou que saber o nome de uma pessoa dá um certo poder sobre ela, e que isso significa um perigo sério, sobretudo para as crianças e pessoas muito jovens que não possuem ainda os meios e a força para se defenderem adequadamente contra forças negativas vindas de fora. À minha observação de que os dois irmãos (que deviam ter naquela altura entre quarenta e cinquenta anos) me pareciam ter atingido a idade em que as pessoas conseguem defender-se contra os inimigos, a senhora reagiu com ligeira irritação: “Nunca casaram! São jovens!”.² Percebi que estava presenciando um fenómeno característico das línguas indo-européias, a saber, o dos tabus lingüísticos que existiam sob várias formas em todas as comunidades tradicionais dos povos indo-europeus e cuja forma mais freqüente é precisamente o tabu sobre nomes de pessoas entre as quais existem relações de parentesco e/ou afetivas. Por exemplo: a mulher não pode pronunciar o nome do marido na ausência dele, ou os pais não podem pronunciar o nome dos filhos na presença de pessoas que não pertencem à família.³ Trata-se de um fenómeno lingüístico reconhecido por antropólogos e lingüistas como um fenómeno universal e característico sobretudo dos povos chamados “primitivos”, cujas culturas se caracterizam pela oralidade e por uma cosmologia mágica. Porém, não só deles. Vestígios desses hábitos lingüísticos arcaicos persistem até hoje em dia.

Os lingüistas distinguem quatro recursos básicos, eles também considerados quase universais, os quais permitem evitar que as pessoas infrinjam esses tabus. São os seguintes:

– o uso de substantivo genérico ou do pronome pessoal. Uma reminiscência desse tabu encontra-se nas aldeias e famílias tradicionais do Sul da Holanda, onde mulheres, ao falarem do marido, dizem *Hij* (ele), ou *miene mens* (o meu homem), ou ainda: *vader* (pai), sem jamais dar o apelido/nome de batismo. Lembremos também as cantigas de amigo galego-portuguesas, onde os protagonistas se chamavam invariavelmente: *amigo*, *amiga*, *irmana* e que nunca mencionam nenhum apelido.

– a criação de sobrenomes ou de perífrases. O Segundo e O do meio caberiam nessa categoria, como, por exemplo, o nome *Boeleke*, dado em Flandres, além do nome de batismo, que não se usa, à filha caçula da família. Assim, nas famílias galegas, até hoje em dia, os pais que têm três filhos falam deles da seguinte maneira: *o mais velho, o do meio e o mais novo*.

– o uso de metáforas, tais como nomes de uma ave, ou de uma flor, dado às mulheres que se chamam *Flor, Florbela, Rosa, Rosa-Branca*; metáforas transformadas, mais tarde, em nome de batismo cristão.

– a omissão de vogais ou/e consoantes do nome sobre o qual pesa o tabu, reconhecível naquele hábito que tinham as jovens da minha aldeia no Sul da Holanda de nunca pronunciarem *completamente* o nome do namorado; falávamos em *P. . .* (para indicar um tal de Pedro) ou *PT* (a inicial do nome de batismo, seguida do sobrenome).

Foi essa descoberta, feita inicialmente em terras galegas, que me levou mais tarde a elaborar uma hipótese nova para a interpretação de um fenômeno bem curioso que se encontra em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; a saber, o de os filhos do casal Sinhá Vitória e Fabiano não terem nomes próprios (lá onde a cachorra, por exemplo, tem; chama-se: Baleia⁴) e de eles serem chamados sempre de uma maneira muito parecida com a dos irmãos da dona da tenda galega e dos filhos dos pais galegos: *o menino mais velho e o menino mais novo*.

Minha hipótese é a seguinte: será que se trata, em *Vidas secas*, de um daqueles tabus lingüísticos de pessoas cuja cosmologia é mágica e transmitida em regime de oralidade, quer dizer, com meios e hábitos de expressão e de comunicação específicos, bem diferentes dos de pessoas que possuem a tecnologia da escrita e se tornaram partidárias da cosmologia moderna – dessacralizada –, veiculada pela escrita?

2. A interpretação convencional

A interpretação convencional ou explicação dada até agora para o fenômeno da ausência, em *Vidas secas*, dos nomes próprios das duas crianças integra-se no contexto global da

tradição interpretativa da obra de Graciliano Ramos; tradição que se baseia principalmente na ênfase dada ao engajamento social e político do autor. Nessa linha interpretativa, a ausência dos nomes próprios constituiria um dos numerosos elementos que teriam sido inventados por Graciliano Ramos para descrever a extrema pobreza, a total carência material e espiritual daqueles seres humanos que são os retirantes, vítimas tanto de natureza hostil, quanto de uma opressão social e política inumanas.

Visto através desta "grade" interpretativa, *Vidas secas* (1938), o terceiro grande romance de Graciliano (depois de *São Bernardo*, em 1934, e *Angústia*, em 1936), constituiria o ponto culminante da obra do autor. *Vidas secas* seria o apogeu do que se chama geralmente o seu regionalismo crítico, no sentido de que é nesse romance que Graciliano mostraria, até às suas últimas conseqüências, o processo (esboçado desde livros anteriores) da desagregação do indivíduo na sua luta contra uma natureza e uma sociedade inimigas. É em *Vidas secas* que a lenta dissolução do indivíduo (contada nos romances anteriores por um eu-narrador que descreve a sua própria decadência) será contada por um narrador externo que observa aquelas personagens, cuja miséria é tão grande que já não têm força, nem capacidade intelectual para contar a sua própria história. Quer dizer que, à carência material e social das personagens, corresponderia uma miséria mental e intelectual que as fez quase decair ao nível dos animais que as circundam.

Os manuais e histórias da literatura brasileira repetem todos esse quadro interpretativo preestabelecido, que se baseia em três conceitos inter-relacionados: pobreza material, incapacidade intelectual e seres vitimados. Como diz Alfredo Bosi na terceira edição da *História concisa da literatura brasileira*:

Vidas secas abre ao leitor o universo mental esgarçado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos e uma cachorra tangidos pela seca opressão dos que podem mandar (. . .)

Trata-se, na visão de Bosi, de um universo que se dispersa

em farrapos de idéias, no titubear das frases, nos "casulos de vida isolada que são os diversos

capítulos”, enfim, na desagregação a que o meio se arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia. . . (1985:456)

Porém, ao meditarmos um pouco mais sobre a hipótese de a ausência de nomes próprios não ser a consequência de carência material e intelectual, mas, bem pelo contrário, sinal da existência de um tabu lingüístico, quer dizer, de uma cultura e cosmologia radicalmente diferentes da nossa, conseguiremos talvez abrir uma brecha nas fileiras do discurso crítico convencional, projetar uma luz diferente sobre as personagens de *Vidas secas* e propôr uma leitura menos monolítica, mais digna do drama da sua existência.

3. Oralidade e escrita

Os nossos conhecimentos do caráter específico das culturas que não conhecem (ou conhecem só superficialmente) a tecnologia da escrita são, na verdade, muito recentes. Baseando-se em pressupostos inerentes à nossa civilização ocidental, dominada pela tecnologia da escrita, os peritos têm estigmatizado as tradições orais de inferiores, desenvolvendo em torno delas um discurso “científico” cujas palavras-chave são: primitivo, analfabeto, ilógico ou pré-lógico, pré-literário e não-civilizado. Trata-se de uma forma de scriptocentrismo que não tem contribuído muito, na civilização ocidental, para um conhecimento profundo e uma compreensão adequada daqueles povos e civilizações, cujo mais aparente defeito parece ser o de não serem como nós, de serem outros. É só lembrar o título de um dos estudos considerados fundamentais para o conhecimento das sociedades primitivas: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (o grifo é meu), da mão de L. Lévy-Brühl e que data de 1910.

Foram precisos mais de dois séculos de investigações, de debates e controvérsias às vezes violentas, para chegarmos, já no limiar do século XXI, à consequência dos limites e preconceitos do scriptocentrismo vigente e a uma visão mais adequada da oralidade.⁵ Esta nova visão, ainda geralmente admitida até hoje em dia, consiste em considerar a oralidade – e as culturas

oriundas dela e baseadas nela –, não como inferiores, mas como *radicalmente diferentes* da nossa. Consiste em reconhecer que elas têm a sua própria lógica (ela também diferente da nossa), cuja coerência interna pode ser tão sólida, tão ilógica, quanto a nossa, em admitir que elas se baseiam em capacidades intelectuais e estruturas mentais tão “inteligentes” quanto as nossas, mas organizadas e estruturadas de uma maneira diferente.

E... inverteu-se radicalmente o problema epistemológico subjacente: não são essas culturas, vivendo em regime de oralidade, que são ilógicas ou inferiores. Somos nós, incapazes de vermos uma riqueza, uma coerência, uma lógica diferentes das nossas, incapacitados por nossos preconceitos “scriptocêntricos”; somos nós que temos uma visão “ilógica” delas.

É a partir do que se pode chamar a “reabilitação” da oralidade e das culturas baseadas nela e aproveitando os conhecimentos – adquiridos recentemente – sobre o seu funcionamento, as suas características, os seus mecanismos e estratégias comunicativas, que queria fazer uma primeira releitura de *Vidas secas*. Para este primeiro passo num caminho que, talvez, possa levar mais tarde a uma visão muito mais diversificada da obra de Graciliano Ramos e a uma revisão crítica do discurso tecido em torno da sua obra, apontarei, um pouco esquematicamente, toda uma série de características da forma e do conteúdo de *Vidas secas* que têm sido interpretadas convencionalmente como indícios – negativos – de pobreza mental e de carência intelectual. Mostrarei, à luz das teorias novas sobre a oralidade e a escrita, que é possível detectar nelas também indícios – positivos – da existência de uma cultura baseada na oralidade e numa cosmologia mágica.⁶

4. As palavras e os nomes

As culturas orais conferem aos nomes e às palavras em geral valores radicalmente diferentes dos nossos. Existe nelas a convicção de que nomes e palavras possuem uma força mágica, sobrenatural e a consciência de que pronunciar o nome de uma pessoa ou de uma coisa dá um certo poder sobre o sujeito ou objeto nomeados. Daí o tabu sobre nomes de pessoas

particularmente vulneráveis, tais como crianças, ou sobre nomes de pessoas que se encontram em situações em que se tornaram mais vulneráveis do que normalmente; o que é o caso, por exemplo, da mulher que não pode pronunciar o nome do marido o qual partiu para a guerra ou a caça.

Nesse sentido, torna-se muito mais lógico supôr que o menino mais velho e o menino mais novo têm – exatamente como Fabiano, Sinhá Vitória e... a cachorra Baleia! –, nomes, no sentido atual da palavra, mas que eles só irão utilizar ao chegarem à idade dos adultos, quando serão capazes de se defenderem pessoalmente contra as forças hostis que os circundam. Enquanto não chegar essa fase, os adultos se servirão daqueles recursos lingüísticos que lhes permitem evitar esse nome, tal como acontece no início do capítulo “Mudança”, onde encontramos, reunidas em duas páginas só, as expressões seguintes para indicar o menino mais velho: o menino mais velho (2x), o pequeno, o pirralho, a criança, esse obstáculo miúdo, o filho (2x), o menino, o anjinho e o companheiro.

Além da crença na magia dos nomes de pessoas, há indícios de que as personagens têm uma atitude parecida perante as palavras que denotam as coisas e objetos. No capítulo “Festa”, o narrador descreve um diálogo entre os dois irmãos, que mostra bem a convicção dos dois meninos de que possuir o nome dos objetos é uma condição *sine qua non* para mexer neles:

Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. (VS 125)

O narrador mostra que os meninos têm medo dos objetos cujos nomes desconhecem:

Admirados e medrosos falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (VS 125)

Fabiano confirma a crença dos meninos, quando, no capítulo “Fabiano”, medita sobre o poder negativo que certas palavras têm:

Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (VS 55)

5. A palavra como ação / a palavra-ação

Esta concepção mágica das palavras e dos nomes está intimamente ligada ao seu funcionamento no mundo da oralidade, onde palavras e nomes não servem, em primeiro lugar, como suporte do pensamento ou para a sua exteriorização (funções desempenhadas numa cultura marcada pela escrita), mas, bem pelo contrário, constituem ações, atividades; uma significação que está patente ainda no verbo hebraico *dabar*, que significa tanto “palavra”, quanto “evento” e “ação”.

Foi Borislav Malinowski⁷ que tentou pela primeira vez, em 1923, definir o caráter e uso peculiares da palavra nas tradições orais, onde falar é, antes de mais nada, agir para realizar um objetivo.

A predominância da palavra-ação explicaria várias características bem peculiares do seu uso em *Vidas secas*. Torna-se compreensível e lógico o fenômeno de as pessoas falarem alto, mesmo quando não é preciso falar alto, ou quando estão sozinhas. E explica por que elas falam pouco ao estarem juntas:

Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (VS 46)

Falam para que o grupo ou um membro do grupo faça alguma coisa, falam para agir, ou para que os outros ajam. É só reler o capítulo “Fuga”, onde a conversa do casal é apresentada explicitamente como atividade cujo objetivo é fazer esquecer o peso da carga do cansaço:

Sinhá Vitória precisava falar (. . .). Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis. Mas achou bom que a

Sinhá Vitória tivesse puxado conversa. Ia num desespero, o saco da comida e o aió começavam a pesar excessivamente. Sinhá Vitória fez a pergunta; Fabiano matutou e andou bem meia légua sem sentir. (VS 164-165)

O uso da palavra como palavra-ação implica uma economia totalmente diferente das palavras. O fato de a palavra-ação não ser, em primeiro lugar, expressão, mas energia, torna necessário gerir bem, “economizar” essa energia, não consumi-la à toa. As pessoas falarão pouco geralmente e menos ainda em situações difíceis, quando é preciso poupar a energia para sobreviver. No capítulo “Mudança”, lemos o seguinte:

Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força. (VS 46)

As reflexões que o narrador empresta à cachorra Baleia no capítulo “Inverno” são bem reveladoras nesse sentido. A família está reunida em torno do fogo; lá fora da casa está um tempo medonho. É um momento de folga e Fabiano conta histórias:

Baleia, imóvel, paciente, olhava os carvões e esperava que a família se recolhesse. Enfastiava-a o barulho que Fabiano fazia. No campo, seguindo uma rês, se esgoelava demais. Natural. Mas ali, à beira do fogo, para que tanto grito? Fabiano estava-se cansando à toa. (VS 109)

6. As palavras e a linguagem do corpo

Foi em 1925 – dois anos depois da elaboração da teoria da palavra-ação por Malinowski – que Marcel Jousse publicou *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*. Demonstra que nas culturas orais as palavras em si não têm muito sentido; adquirem o seu sentido pleno graças a ações,

simultâneas e essenciais para a sua compreensão, do corpo, tais como gestos e movimentos, inflexões da voz, expressões faciais e ritmos específicos.

Ora, o narrador externo de *Vidas secas* conta, no capítulo “O menino mais velho”, que o menino tinha

um vocabulário quase tão minguaado como o papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se pois de exclamações e de gestos. (VS 94)

e repete essa idéia, no mesmo capítulo, ao descrever o menino que explica ao cachorro por que vai fazer uma pergunta à mãe:

Explicou isto à cachorrinha com abundância de gritos e gestos. (VS 99)

O ritmo específico da voz é, nas tradições orais, um ritmo que se aproxima do canto, como o de Fabiano:

E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural. . . (VS 55)

Há muitas outras alusões a essa linguagem do corpo, apresentada com a sua significação específica. Há, por exemplo, o estirar o beijo, como sinal de dúvida: “Fabiano estirou o beijo, duvidando” (VS 167), ou no capítulo “Mudança”:

Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. (VS 44)

O motivo se repete mais uma vez no final do livro, quando, no capítulo “Fuga”, o narrador diz que “Sinhá Vitória estirou o beijo, indecisa” (VS 169).

Os gestos e as expressões do rosto constituem elementos integrantes do próprio conteúdo das palavras, sem os quais as palavras podem ficar ou se tornar incompreensíveis. No capítulo “Inverno”, quando Fabiano começa a contar histórias, lê-se o seguinte:

O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande. (VS 103)

e acrescenta:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. (VS 108)

7. Uma linguagem diferente

Uma linguagem que é antes de mais nada ação, atividade, energia terá inevitavelmente um caráter determinado pela vontade de agir eficazmente, de utilizar a energia corporal no momento preciso e só nele. Ao falar de Fabiano, o narrador externo diz:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. (VS 55)

As pessoas falavam pouco e com palavras preferivelmente breves. No capítulo “Fuga” vemos Sinhá Vitória, invadida pela tristeza e pelo desespero e que

Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. (VS 164)

Daí, a existência, nas culturas marcadas pela oralidade, de toda uma série de estratégias expressivas (às quais a estilística nos ensinou dar o nome de “recursos estilísticos”), capazes de apoiarem, de uma maneira ou de outra, o esforço, o ritmo, os movimentos necessários, tais como: imperativos, repetições, enumerações, interjeições, onomatopéias e expressões feitas. Ora, contam-se, em *Vidas secas*, além de numerosos

casos duvidosos, ambíguos, inseridos no discurso indireto livre do narrador, umas 80 ocorrências indubitáveis do discurso direto, indicadas todas explicitamente como discurso direto pelo uso do travessão no início de uma nova linha. Veja, por exemplo, os “– Bem, bem” e “– Hum! Hum!,” que se encontram na página 69. A imensa maioria das 80 ocorrências do discurso direto pertence às categorias de “recursos estilísticos” acima mencionados. O imperativo, como “recurso estilístico” por excelência para fazer agir as pessoas, sobressai com 15 ocorrências, quer dizer, uma quinta parte do total. Desde a primeira página da narrativa esse suporte estilístico da ação está presente: “– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai”.

A repetição, recurso estilístico mais freqüente e, ao que parece, universal das tradições orais,⁸ encontra-se, em *Vidas secas*, tanto nas pouco freqüentes ocorrências do discurso direto, tais como “– Ecô, Ecô” (VS 56, 129) e “– Inferno. Inferno” (VS 98), quanto nas descrições feitas pelo narrador externo:

Cochicharam uma conversa longa e entrecortada,
cheia de mal-entendidos e repetições. (VS 165)

Além disso, encontram-se várias enumerações, cujo uso é muito expressivo nas injúrias e vituperações, elemento freqüente no discurso direto reproduzido pelo narrador, por exemplo, em: “– Safado, mofino, escarro de gente” (VS 69) e em “– Preguiçosos, ladrões, faladores, mofinos” (VS 117).

Outro elemento típico do estilo oral, da palavra-ação, são as interjeições como: “– An” (com 8 ocorrências; o que equivale a 10% das ocorrências do discurso direto), “– Iche”, “– Chi” e os já referidos: “– Hum” e “– Bem”. O narrador externo refere-se a elas desde o primeiro capítulo, “Mudança”:

Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. (VS 45)

e repete a sua observação no último, “Fuga”:

Fabiano atentou na mulher e nos filhos (. . .) ordenou a marcha com uma interjeição áspera. (VS 163)

Outro elemento característico são as onomatopéias que se ouvem naquela observação do narrador sobre o menino mais velho:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. (VS 98)

Para não alongar demais a lista das características típicas da oralidade que se encontram em *Vidas secas*, referimo-nos, para terminá-las, às expressões feitas ou provérbios elementares, tais como: “Governo é governo” (VS 152), “– O mundo é grande” (VS 167), “– Festa é festa” (VS 118), “– Cada qual como Deus o fez” (VS 73), “– Quem é do chão não se trepa” (VS 135) e “– Apanhar do governo não é desfeita” (VS 70).

Uma característica comum de todos esses “recursos estilísticos” é que se trata de recursos cuja repetição freqüente é considerada, dentro do paradigma da cultura escrita, como defeito, incoerência, sinal de pouca educação ou cultura, de falta de inteligência ou como prova de fraqueza na ordem lógica do pensamento. Essa avaliação negativa impede que os leitores os leiam/compreendam como elementos integrantes, bem coerentes de um mundo diferente, cuja lógica e eficiência específicas nos ficam ocultas por causa dos nossos pressupostos e preconceitos scriptocêntricos.

7. Uma estrutura mental diferente

Uns dez anos após as publicações de Malinowski e de Jousse, no decênio em que Graciliano Ramos publicou *Vidas secas*, o psicólogo russo A. R. Luria fez as suas investigações sobre a estrutura mental de pessoas analfabetas ou iliteratas.⁹ Descobriu coisas fascinantes sobre o funcionamento da inteligência de seres humanos que nunca tiveram conhecimento da escrita, ou só tomaram conhecimento superficialmente dessa tecnologia, e chegou à conclusão de que a inteligência de

seres humanos cujo sistema comunicativo se baseia na oralidade está estruturada de uma maneira radicalmente diferente da nossa.

É possível detectar, tanto no discurso indireto livre através do qual o narrador apresenta o pensamento das personagens, quanto nas reações das personagens a certos acontecimentos, elementos daquela estrutura mental que os teóricos qualificariam como "oral". Observa-se, por exemplo, por quem conhece um pouco os estudos de Luria, a maneira bem típica de contar ou argumentar. Ela se faz por acumulação e coordenação de elementos e não subordinando-os uns aos outros, por exemplo, numa relação de causa e efeito. Fabiano, para explicar a Sinhá Vitória a perda do dinheiro, se propõe a dizer o seguinte:

Falaria assim: "– Comprei os manitimentos. Botei o gibão e os alforjes na bodega de Seu Inácio. Encontrei um soldado amarelo". (VS 64)

Walter Ong, em *Orality and Literacy*, dá exemplos interessantes desse tipo de raciocínio, que ele qualifica de "additive rather than subordinative" (p.37). O capítulo "Sinhá Vitória" é muito interessante nesse sentido. No decorrer das cogitações de Sinhá Vitória, a cama de varas traz a idéia da cama de lastro de couro, o que leva à consciência da necessidade de economizar, que introduz, por sua vez, a lembrança dos sapatos de verniz, com a da seca, impelindo Sinhá Vitória à cusparada e, de novo, à idéia da cama. O raciocínio faz-se através de associações, de pensamentos e idéias que se sucedem numa ordem que não tem a lógica do mundo da escrita, mas talvez tenha outra: a da mundividência dos seres humanos que vivem longe dos raciocínios da nossa cultura escrita e impressa.

No confronto com a vida da cidade, do mundo da escrita, o raciocínio tradicional da oralidade transforma-se em fraqueza, em fonte de frustrações:

O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos. . . Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. (VS 73)

Outra característica, apontada por Luria, reside na ausência de conceitos abstratos e de categorias analíticas abstratas. Para fazer as contas, para realizar “as somas e diminuições” necessárias, Sinhá Vitória não se serve de números, mas “distribuiu no chão sementes de várias espécies” (VS 136). Para conceitualizar o seu conhecimento, os iliteratos têm de concretizá-lo; transformar elementos ou eventos abstratos, objetivos, alheios em ações familiares, em intervenções concretas de seres – humanos e outros – conhecidos deles. Por exemplo, para exprimir a idéia de que uma nova seca está iminente e ameaça a vida de todos, Sinhá Vitória explica a Fabiano que os urubus matam o gado (VS 153-154). E, para conceitualizar o sonho de riqueza e bem-estar da família, esse sonho ou ideal concretiza-se e repete-se no romance através da oposição fundamental da magreza *versus* a gordura:

Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinhá Vitória remojaria, as nádegas bambas de Sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (VS 50)

e repete-se o famoso motivo da cama de Seu Tomás, expressão concreta do sonho de riqueza:

Para a vida ser boa, só faltava à Sinhá Vitória uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. (VS 123-124)

Durante as suas investigações na Rússia, Luria notou reações muito típicas, da parte dos analfabetos, a elementos “naturais”, estruturais, do comportamento de pessoas educadas com a tecnologia da escrita. Descreve, por exemplo, a incapacidade, própria aos analfabetos, de dar definições de palavras e observa as suas reações irritadas de rejeição e de recusa aos pedidos visando a obter deles definições, descrições ou explicações de termos abstratos ou difíceis. Ora, tanto Fabiano quanto Sinhá Vitória têm esse comportamento perante os filhos. No capítulo “Fabiano” lemos:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. (VS 55)

Quando o menino mais velho quer saber o que é o inferno e insiste em obter uma resposta satisfatória, a reação de Sinhá Vitória é muito parecida com a do marido:

Aí Sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. (VS 93)

Existe a consciência do perigo, causado por conhecimentos que poderiam ser obstáculos, no sentido de que não têm a ver diretamente com as necessidades da vida cotidiana. Fabiano opõe o comportamento dos filhos, que consiste em querer perguntar, falar e raciocinar, ao comportamento exigido pelas condições da vida do sertão:

O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar ? (VS 55)

A lição que Fabiano opõe à curiosidade do menino é bem clara: o que é preciso aprender é: agir para sobreviver:

. . . mas era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal (. . .) Fabiano tomou a frente do grupo, satisfeito com a lição . . . (VS 56-57)

Isso quer dizer que eles têm de aprender a agir, a trabalhar e a saber que falar muito prejudica. Essa sabedoria prática explica certos elementos da pedagogia aplicada pelos pais, elementos que à primeira vista poderiam parecer estranhos:

Quando o menino mais novo foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela,

Sinhá Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo. (VS 86)

Fabiano opõe explicitamente o conhecimento típico da cultura escrita, livresca ao conhecimento-ação que ele e a mulher querem transmitir aos filhos para eles sobreviverem no sertão:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser du-ros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe serviria tanto livro, tanto jornal. (. . .) Um dia . . . Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito. . . Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de capricho. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles. (VS 60-61)

Outro aspecto notado por Luria é o de os iletrados não conseguirem, e não quererem analisar-se a si próprios; o seu conhecimento de si mesmos e a maneira de falar desse conhecimento não são resultados de uma auto-análise, ou introspeção, mas sim do confronto com os outros, como mostra Fabiano:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. (VS 116)

Finalmente, existe em *Vidas secas* uma ilustração bastante cômica de uma das teorias de Luria que Walter Ong, em *Orality and Literacy*, resume da seguinte maneira:

In a society with some literacy, such as that of Lurias's subjects, illiterates can and often do of course have experience of literately organized thinking on the part of others. They will, for example, have heard someone read written compositions or have heard conversations such as

only literates can engage in. One value of Luria's work is that it shows that such passing acquaintanceship with literate organization of knowledge has, at least so far as his cases show, no discernible effect on illiterates. Writing has to be personally interiorized to affect thinking processes. (1982: 56)

É exatamente o que aconteceu no confronto de Fabiano com o mundo da escrita,

... sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-se. (VS 140)

confronto cujos resultados se fazem sentir, por exemplo, no capítulo "Cadeia". Trata-se do dia em que Fabiano foi à feira da cidade e depois de ter feito as compras "foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar". O narrador externo avisa o leitor de que: "O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas palavras de Seu Tomás da bolandeira" (VS 63) e descreve o encontro com o soldado amarelo:

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de Seu Tomás da bolandeira: – Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. (VS 63)

8. O mundo da oralidade

Encontram-se, em *Vidas secas*, elementos da vida social e cultural e uma cosmologia característicos de culturas orais. A cosmologia das personagens é mágica. Desde as primeiras palavras do capítulo dois, que constitui o retrato de Fabiano, vemos a personagem envolta num mundo de crenças e atividades mágicas:

Fabiano curou no rastro a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte. (VS 52)

Assim faz Sinhá Vitória, ao jogar longe uma cusparada para obter uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira:

Se o cuspo alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. (VS 79)

Trata-se de um comportamento baseado na convicção de que não só palavras, mas também os pensamentos possuem um poder mágico, um poder que pode ser tanto positivo quanto negativo:

Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu, tentou iludir-se, imaginou que ela não se realizaria se ele não a provocasse com idéias ruins. (VS 156)

A concepção da natureza integra-se nesse mundo mágico e baseia-se no dualismo agonístico de forças boas e ruins. O retrato do menino mais velho (cap. VI) mostra ao leitor qual é a cosmologia animista que os pais ensinaram aos filhos e como ela é positiva e reconfortante para o ser humano:

Todos os lugares eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorrada visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como

gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. (VS 97)

Como diz Walter Ong em *Orality and Literacy*: “Many, if not all, oral or residually oral cultures strike literates as extraordinarily agonistic in their verbal performance and indeed in their life-style(. . .). By keeping knowledge embedded in the human life-world, orality situates knowledge within a context of struggle” (43-44) e continua: “Ignorance of physical causes of disease and disaster can also foster personal tensions. Since the disease or disaster is caused by something, in lieu of physical causes the personal malevolence of another human being – a magician, a witch – can be assumed and personal hostilities thereby increased”(45).

Além do exemplo de Sinhá Vitória, que não responsabiliza a seca pela morte do gado, mas os urubus, ocorre, no início do romance outro exemplo da concepção agonística do mundo:

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. (VS 44)

As numerosas vituperações (“condenado do diabo”, “excomulgado”, “safado”, “mofino”, “escarro de gente”, “preguiçosos”, “ladrões”, “cambada de cachorros”, “pestes”, etc.) constituem, elas também, sinais da mentalidade de seres humanos cuja vivência do mundo se situa num contexto de luta de forças antagonísticas; mundivivência que se exterioriza, às vezes, sob a forma do desafio.¹⁰ Um exemplo de desafio encontra-se no capítulo “Cadeia”, quando o soldado amarelo começa a pisar com força no pé de Fabiano, para desafiá-lo:

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. (VS 66)¹¹

O capítulo “Festa” (VS 119-120) mostra bem a função social e psicológica do desafio:

– Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio? Apareça um homem. – Lançava o desafio numa fala atrapalhada, com o vago receio de ser ouvido. Ninguém apareceu. E Fabiano roncou alto, gritou que eram todos uns frouxos, uns capados, sim senhor. Depois de muitos berros, supôs que havia ali perto homens escondidos, com medo dele. Insultou-os: – Cambada de. . . (. . .) – Havia ali outros matutos conversando. . . Se não estivesse tão ansiado, arrotando, suando, brigaria com eles.

A concepção do tempo, ela também, relaciona-se com a cosmologia mágica das personagens; não é o tempo linear da civilização da escrita; é o tempo cíclico com seu ritmo imposto pelo da natureza com as suas secas cíclicas, expresso por Sinhá Vitória no capítulo “Fuga”:

Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar ao que já tinham sido? (VS 164)

9. Contar histórias

Além desses elementos mágicos, encontram-se em *Vidas secas* muitas alusões a aspectos típicos da vida social e cultural das pessoas que vivem em regime de oralidade. Há, por exemplo, no capítulo “Inverno”, a descrição de Fabiano, que começa a contar histórias. Quando os filhos não compreendem uma passagem obscura, repete-a com palavras diferentes. A reação dos filhos é a das pessoas vivendo em regime de oralidade, onde o prazer de contar e o de ouvir contar se baseiam, não na descoberta de coisas novas, originais, mas bem pelo contrário, na repetição das formas, dos temas, dos motivos de sempre, das histórias tradicionais que todos conhecem e querem mesmo reconhecer, ao escutá-las reproduzidas de novo:

O menino mais velho estava descontente (. . .). Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. (. . .) Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano¹² e contraditório. (VS 108).

A cena que mostra Fabiano transformado em contador de histórias é interessante sob vários pontos de vista. Ela apresenta um Fabiano que sabe falar mesmo, que sabe falar muito e bem e que gosta de falar. A cena contrasta curiosamente com a imagem divulgada dele no resto do livro e mais ainda com a imagem/interpretação que a crítica literária convencional nos propõe do vaqueiro.

Uma primeira explicação do fenômeno aparentemente contraditório consistiria em aludir à economia radicalmente diferente da palavra nas culturas orais: é melhor não falar muito em situações difíceis (de trabalho ou outras) para poupar a energia, para não alertar forças negativas e só usar as palavras para agir mesmo; o que faz Fabiano normalmente. As cogitações já referidas da cachorra Baleia, que assiste à narração das histórias, revelam comicamente o caráter excepcional da situação (cf. VS 109).

Uma segunda explicação situa-se ao nível cultural. Existe, em muitas culturas orais, uma divisão do trabalho cultural/literário entre os sexos, que muitas vezes se traduz na existência de dois mundos culturais bem diferentes: o dos homens e o das mulheres, cada um com as suas características, os seus gêneros literários, os seus tipos de execução/representação diferentes.¹³ Lá onde as mulheres cantam durante o trabalho (e a dança) canções líricas ou lírico-narrativas, cujo ritmo se adapta ao ritmo do trabalho ou da dança, os homens contam façanhas durante as horas de folga. As histórias e cantos masculinos são geralmente épicos ou épico-narrativos. Repetem-se de uma geração para a outra e incluem muitas vezes elementos de uma genealogia de heróis, quase sempre masculinos e ligados por laços de família e parentesco. Esses cantos e contos heróicos são apresentados geralmente por uma voz solo, acompanhados de movimentos intensos e variados do corpo (linguagem do corpo!) perante um público ouvinte.

O capítulo “Inverno” esboça o cenário todo. Apresenta, primeiro, o momento e o público: “A família estava reunida em torno do fogo.” Não podem trabalhar e descansam bem contentes: “Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora (. . .). Fabiano esfregou as mãos satisfeito. . .” (VS 102). E começa a contar! Trata-se do tipo de histórias que os homens contam e repetem nas tradições orais e conta-as com o entusiasmo, o exagero imposto pela tradição do gênero:

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e optimismo, estava convencido de que praticaria feitos notáveis. (VS 106)

E para contar direito a sua história e dar-lhe a devida autoridade, insere-se numa tradição antiga:

– e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga, de que saíra vencedor. (VS 106-107)

10. A autoridade dos velhos e a das mulheres

A autoridade dos velhos – elemento essencial das culturas orais onde os conhecimentos se adquirem ao longo dos anos da vida pelo indivíduo que os acumula na memória (e não em livros que qualquer um, jovem e velho, pode consultar) – está patente também em uma personagem que parece, à primeira vista, um pouco marginal dentro da estrutura global do livro, a saber: Sinhá Terta. Não se sabe muito bem quem é, de onde vem e, no fundo, não está muito claro, ao fazermos uma primeira leitura de *Vidas secas*, por que Graciliano Ramos, conhecido pela alta simplicidade e extrema parcimônia da sua maneira de narrar/contar, introduziu em *Vidas secas* uma personagem aparentemente aleatória. Porém, ao olharmos Sinhá Terta de mais perto e a partir da perspectiva da oralidade, descobrimos nela aspectos bem interessantes. Encontramo-na em quatro capítulos (VI, VIII, X e XII), que esboçam progressivamente um retrato rudimentar.

Destaca-se, desde o seu aparecimento, no capítulo VI, pela sua linguagem (VS 92), que traz aos meninos palavras desconhecidas. Em seguida, aprendemos que ela veio à casa na sua função de curandeira:

A culpada era Sinhá Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. (VS 94)

As gengivas poderiam constituir uma alusão ao fato de se tratar de uma senhora idosa, mas na situação do Nordeste brasileiro, onde há muitas pessoas jovens que já perderam os dentes, a alusão não tem nada de pertinente. Sinhá Terta volta à cena no capítulo VIII como costureira da roupa nova vestida pela família para a festa. Torna-se claro que ela pertence ao mundo dos “velhos”:¹⁴

Mas Fabiano tinha comprado dez varas de pano branco na loja e incumbira Sinhá Terta de arranjar farpelas para ele e para os filhos. Sinhá Terta achara pouca fazenda, e Fabiano se mostrara desentendido, certo de que a velha pretendia furtar-lhe os retalhos. (VS 111)

O capítulo X apresenta Sinhá Terta como uma pessoa que, apesar de pertencer ao mundo rural de Fabiano, fala bem:

Sinhá Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. (VS 140)

e tem todos os recursos para sobreviver bem num meio onde a vida é tão precária:

Sinhá Terta é que se explicava como gente da rua. Muito bom uma criatura ser assim, ter recurso para se defender. (VS 141)

O capítulo XII, finalmente, completa o retrato dessa mulher “velha”, adaptada ao meio em que vive e que tem todas as capacidades e conhecimentos que fazem dela uma pessoa de prestígio, de autoridade intelectual e moral tão característica das culturas orais:

Sinhá Terta era pessoa de muito saber naquelas beiradas. (*VS* 156)

Em muitas culturas orais existe essa convicção da superioridade intelectual e verbal da mulher, reconhecida pelos homens que têm o seu próprio campo de atividades e de competência: o das façanhas físicas e heróicas. Fabiano

era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. (*VS* 136)

No capítulo “Cadeia”, o narrador conta que “Fabiano também não sabia falar.” (*VS* 74), afirmação que contrasta com outra, no capítulo “Fuga”, onde se apresenta uma Sinhá Vitória que tem “boa ponta de língua” (*VS* 164).

Fabiano fala com orgulho da esperteza de Sinhá Vitória; admira-a muito, elogia-a e reconhece-a naturalmente como mais inteligente que ele. Ao inventar desculpas por ter perdido o dinheiro no jogo no dia da feira na cidade, Fabiano se dá conta da esperteza da mulher:

Sentia desejo de referir-se ao soldado, um conhecido velho, amigo de infância. A mulher se incharia com a notícia. Talvez não se inchasse. Era atilada, notaria a pabulagem. (*VS* 65)

É Sinhá Vitória que sabe fazer as contas:

Sinhá Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs. E acertava. (*VS* 159);

é ela que “nas situações difíceis encontrava saída” (VS 154); ela é “pessoa de tanto juízo” (VS 158-159), que “tinha ideais” e “muita coisa no miolo” (VS 158).

No final do capítulo “O mundo coberto de penas”, Fabiano acrescenta aos elogios já conhecidos outro fenômeno muito freqüente nas tradições orais; o de a mulher ser vidente, de ela ser capaz de ver com antecedência as coisas futuras:

Sinhá Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe. (VS 160)

11. Sinhá Terta e Seu Tomás: o confronto da oralidade e da escrita

Há, em *Vidas secas*, toda uma série de alusões a uma outra autoridade intelectual e moral – desta vez masculina e morta –, a saber, a de seu Tomás da bolandeira, presente em oito dos treze capítulos do livro (cap. I-V, VIII-XVIII e XIII). Tinha uma autoridade muito grande, baseada na sabedoria adquirida através das suas leituras:

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês! Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah. Quem disse que não obedeciam? (VS 58)

Porém, contrariamente a Sinhá Terta que, ao envelhecer e aprender, torna-se cada vez mais esperta e mais adaptada ao meio ambiente, esse velho, ao envelhecer sem se adaptar ao meio que o circunda, enfraquece e perde tudo:

Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lindo, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado. (VS 57)

A moral que se impõe ao leitor não deixa dúvidas nem ambigüidades: a tecnologia da escrita e a sabedoria imensa que a pessoa pode adquirir graças a ela não têm valor nessa vida rude, dura e difícil do sertão e finalmente averigua-se que só prejudicam o ser humano, como diz Fabiano ao meditar sobre a educação dos filhos:

Se não calejassem teriam o fim de Seu Tomás da bolandeira. (VS 60)

É impressionante ver como, na própria construção da narrativa, se reflete o antagonismo dos dois mundos: o da oralidade, personificado por Sinhá Terta, presente e bem viva, e o da escrita, simbolizado por seu Tomás, ausente e morto.

Não se fala de Sinhá Terta nos oito capítulos que aludem a Seu Tomás; nem se fala de Seu Tomás nos quatro capítulos que apresentam Sinhá Terta. Com uma exceção, talvez muito reveladora; a saber, o capítulo VIII, intitulado "Festa". Trata-se do capítulo em que a família dos retirantes encontra-se no auge do seu bem-estar, da sua "riqueza". Vestiram roupa nova; vão à festa na cidade; já podem gastar aí algum dinheiro. A presença de Sinhá Terta é uma presença concreta: foi ela quem confeccionou a roupa nova, sinal muito rudimentar ainda, mas nem por isso menos real e concreto, do relativo bem-estar da família, com todo o aspecto prático e pragmático que está implícito na compra da roupa. Quer dizer: coisas que a pessoa pode levar, caso tiver que fugir. Seu Tomás entra no palco da festa só na imaginação, no sonho de Sinhá Vitória, como proprietário da cama que ela queria possuir – investimento possível, nada prático, inadequado (como o próprio Seu Tomás!) ao meio ambiente e irremediavelmente perdido, caso a família tiver de fugir perante a nova seca, como sabe muito bem Fabiano:

Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. (. . .) Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. (VS 59)

12. A escrita do branco: fonte de sabedoria/instrumento do poder

Em oposição radical aos capítulos que esboçam o retrato de Seu Tomás – o branco bom – e mostram, através dele, a inutilidade da escrita e do conhecimento livresco, o capítulo “Fabiano” introduz, em toda a sua crueza, o outro branco, o branco ruim:

Os outros brancos eram diferentes. O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (VS58)

Descobre-se, na figura do branco ruim e através dele, a escrita como instrumento do poder e da exploração dos trabalhadores:

O patrão realizava com pena e tinta todos os cálculos incompreensíveis. (VS117)

Ao opôr os cálculos abstratos do patrão às contas concretas de Sinhá Vitória, Fabiano denuncia o abuso, pelo branco, da tecnologia da escrita:

As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. (VS159)

Notemos também as duas representações radicalmente diferentes – e bem simbólicas! – da tecnologia da escrita. No caso de Seu Tomás – o branco bom –, a escrita é apresentada através de seu produto: os livros e os jornais, muito respeitáveis

mas ineficientes no mundo do sertão. No caso do padrão, a representação se faz sob um aspecto meramente técnico, tecnológico. São as penas que sublinham o caráter instrumental, o seu uso como instrumento de poder.¹⁵

Porém, nos dois casos, detecta-se um ponto comum: subjacente ao conflito social (Fabiano *versus* padrão), desenrola-se o confronto de duas raças: a tecnologia da escrita, seja ela utilizada por motivos bons ou ruins, pertence, na visão do narrador, à raça branca.

13. As ambigüidades do narrador externo

Depois de termos percorrido o mundo da oralidade, esboçado pelo narrador externo de *Vidas secas*, parece interessante tentar obter um visão global da atitude desse narrador externo – produto da imaginação do escritor Graciliano Ramos – perante esse mundo tão diferente da oralidade que ele tenta descrever.

Recolocando primeiro o narrador na sua contemporaneidade – a dos anos 30 do século XX – só podemos admirar a perspicácia e a lucidez das suas observações e descrições. Na vida intelectual predominava ainda uma visão preconceituosa estreitamente scriptocêntrica das culturas sem escrita; visão muito negativa e depreciativa, que impedia ver a lógica, a coerência, o funcionamento específicos da oralidade. As descobertas e teorias de Malinowski, de Jousse, de Luria e outros ainda não tinham entrado como elementos críticos do discurso convencional sobre oralidade. Apesar de todos os preconceitos existentes, o narrador externo de *Vidas secas* consegue dar, do funcionamento daquela oralidade, uma visão que só uns cinquenta anos mais tarde as teorias recentes sobre oralidade nos permitem apreciar na sua lucidez e no seu justo valor.

Ao leitor que tiver a coragem de se libertar do impacto do discurso convencional sobre a obra, o narrador externo permite adivinhar um mundo “outro”, fascinante e talvez tão rico quanto o nosso, como observou aliás o próprio autor numa entrevista. À pergunta do repórter: “Sabe que é apontado como um dos nossos escritores modernos que melhor manejam o idioma?”, Graciliano respondeu o seguinte:

Conversa. Talvez, se houvesse alguma verdade nisso, eu devesse muito aos caboclos do Nordeste, que falam bem. É lá que a língua se conserva mais pura. Num caso de sintaxe de regência, por exemplo, entre a linguagem de um doutor e a do caboclo, não tenha dúvida, vá pelo caboclo e não erra. Note que me refiro ao caboclo do sertão. O do litoral vai-se estrangeirando. . .¹⁶

Este testemunho de Graciliano Ramos repõe em questão outra pedra angular do discurso crítico e historiográfico tecido em torno da sua obra. Trata-se da explicação dada até agora da escolha, feita pelo autor, de um narrador externo para *Vidas secas* e que teria sido uma consequência inevitável da miséria, material e intelectual, dos protagonistas, cujo “universo mental esgarçado e pobre” o teria obrigado a se servir desse recurso narrativo para pôr ordem na “desagregação” das suas vidas despensas. Ora, o testemunho do autor diz o contrário: os caboclos falam bem e o narrador externo de *Vidas secas* confirma esta afirmação, ao observar que Sinhá Vitória tem “boa ponta de língua” (VS 164), e que Sinhá Terta “se explicava como gente da rua” (VS 141).

Então, por que é que o autor Graciliano Ramos criou o narrador externo? Por que não deixou a palavra a Sinhá Terta ou, melhor, a Sinhá Vitória, cuja “boa ponta de língua” (VS 164) e posição no centro da família parecem garantias suficientes para lhe conferir uma posição de narradora interna?

Existe uma primeira hipótese, ainda superficial, para explicar o fato de o autor não ter escolhido essa personagem feminina. A hipótese é-nos sugerida na mesma entrevista e graças à resposta dada à pergunta do repórter que quer saber se a “sua obra de ficção é autobiográfica”. Graciliano Ramos dá a resposta seguinte, que revela bem o problema básico que ele teria encontrado naquele caso:

Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou

um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano. . .

A identificação é imediata: é o mundo de Fabiano, o mundo dos homens, das façanhas, da ação, da força física; não é o mundo da mulher.

Então, por que não escolheu Fabiano? A personagem masculina que sabe contar histórias e conta bem e muito nas horas de folga? Parece que há outros motivos, mais profundos, que impediram a escolha de um narrador interno. Uma tal escolha implicaria que seria preciso também re-produzir –, para poder descrever o que dizem as pessoas –, os seus gestos, gritos, expressões da cara, movimentos faciais, os seus subentendidos e ritmos; que dizer, todos os elementos da sua linguagem corporal que dão significação às mensagens emitidas e sem os quais a mensagem ficaria incompleta, mal compreendida e até incompreensível.

Referimo-nos ao dilema próprio ao observador das pessoas que vivem em regime de oralidade: a nossa linguagem escrita, os nossos hábitos mentais oriundos dela, não nos permitem descrever adequadamente aquele mundo tão diferente do nosso. Nesse sentido, observa-se em *Vidas secas*, quanto ao narrador externo que conta a história, um fenômeno que é interessantíssimo do ponto de vista teórico, “narratológico”. É que o narrador externo da nossa cultura escrita é, em princípio, um narrador onisciente, oposto a um narrador interno, que só tem uma visão parcial dos acontecimentos narrados. Confrontado ao mundo da oralidade onde, por causa da sua diferença ou alteridade radical, não pode haver nem onisciência para um observador/narrador externo, nem, aliás, identificação completa com uma das personagens/protagonistas através de um narrador interno, o narrador de *Vidas secas* só podia ser externo sem ser onisciente. Respeitou a lógica do mundo que observava, deixando-o envolto no seu mistério, na sua magia: não revelou os nomes dos meninos, nem, talvez, tantos outros segredos e mensagens que intuía.

Porém, o narrador externo criado por Graciliano Ramos era também um produto da educação e da vida intelectual da

época. Na descrição dos fatos que ele observou e descreveu com tanta lucidez, de vez em quando, insinua-se o discurso convencional com os preconceitos de sempre. Analfabeto, por exemplo, fala errado. As onomatopéias, as repetições, tão características da oralidade, servem para legitimar o juízo de valor scriptocêntrico subjacente:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga. (VS 98)

Até falando entre si, eles se compreendem mal:

Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições. (VS 165)

E. . . a fala do analfabeto não tem lógica, nem coerência. O capítulo “Inverno” descreve as horas de folga que vive a família da seguinte maneira:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro; iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, defrontavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos da expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (VS 102-103)

o trecho, bem curto, é ao mesmo tempo bem revelador; ele trai a posição ambígua do narrador, preso entre as suas observações perspicazes da realidade e os pressupostos básicos do discurso convencional sobre a oralidade que se resumem no conceito negativo da falta, da deficiência, do (ainda) não-ser; em termos psicanalíticos: *le manque*. Redescobrimos, assim, o conceito que tem fornecido, no mundo ocidental, a estratégia básica para

definir e excluir o Outro; seja ele mulher, negro, analfabeto, marginal, habitante do Terceiro Mundo, ou "outro" ainda.

14. Conclusão

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantando. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas.

A leitura de *Vidas secas*, a partir da hipótese da oralidade, permitiu detectar, além de lutas de indivíduos e classes sociais, um confronto de dois mundos, de duas civilizações, de duas mundividências. Um mundo de homens fortes, tais como Fabiano e os dois meninos que conseguem sobreviver em situações extremamente difíceis graças ao cultivo de forças, de conhecimentos, de maneiras de viver adaptadas à natureza que os circunda.

Um mundo em que as relações entre os sexos são radicalmente diferentes e se baseiam em mulheres que são e querem ser tão fortes quanto homens:

Sinhá Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte. . .

mulheres que possuem conhecimentos, competências e uma sabedoria que lhes garantem uma posição de igualdade e talvez até de superioridade em relação ao homem.

E. . . confronto de raças: a do mundo forte do caboclo com o mundo da escrita do branco, o que não implica, na visão do narrador, um conflito de duas classes sociais, mas sim uma luta de duas raças, a escrita sendo apresentada como monopólio do branco e desmascarada ao mesmo tempo como fonte de uma sabedoria perfeitamente inútil para a vida do sertão e como instrumento de um poder injusto e usurpador.

Como explicar, então, aquela leitura convencional e tão monolítica, "pelo social" (no sentido que nós aprendemos no

século XX a dar ao termo social)? Leitura que diminui a grandeza, a força e a dignidade daqueles seres humanos para os transformar em “farrapos” vitimizados?

Talvez essa “sobredeterminação” pelo social tenha a ver com as consequências da revolução de 1930 que marcou o momento em que, no Sul do país, uma nova categoria ou classe de brancos, já cidadãos, mas também descendentes de europeus latifundiários, toma o poder, em conflito aberto com a sua classe de origem, a dos grandes proprietários, latifundiários; trata-se de uma luta pelo poder entre duas classes de brancos.

A nova classe social que toma o poder tem todo o interesse em que os brasileiros todos acreditem que os problemas do Brasil são causados pelas desigualdades sociais, oriundas da sociedade colonial latifundiária e reforçada pela oligarquia latifundiária que a sucedeu. Ora, o “signo paradigmático” do sistema odiado já é, naquela altura, e continua a ser até hoje em dia no Brasil, não a classe latifundiária (mineira e paulista) da Velha República, mas da era colonial, a do Nordeste, berço do antigo poder.

Nasceu assim no Brasil, depois do evento dos anos 30, uma nova “comunidade interpretativa” cujos interesses levaram a uma sobredeterminação bem específica dos textos de Graciliano Ramos. A interpretação das personagens de *Vidas secas* como vítimas de uma classe de brancos latifundiários que vive longe dos novos centros do poder privilegiou uma leitura que tem muito a ver com os interesses políticos da nova classe poderosa. Essa leitura coloca os grandes males da sociedade brasileira – a miséria, a desigualdade social, o poder usurpador exercido pela raça branca – num palco que permite chorá-los como males alheios e não como defeitos também inerentes às novas estruturas de poder recentemente instauradas, impedindo uma leitura que acentuasse a força, a dignidade daqueles seres humanos; as dimensões universais, míticas do drama das suas vidas, julgadas “inúteis” pela crítica literária.

Mais uma vez, a sociedade ocidental consegue ocultar assim os grandes males que estão na base do seu poder: a opressão da mulher, a exploração e discriminação da raça negra, o massacre dos índios, o poder exercido graças a tecnologias cada vez mais avançadas, utilizadas como instrumentos do poder e não para trazer à humanidade mais felicidade e dignidade.

¹ Ao voltar, no verão de 1933, às aldeias dos Ancares, soube que havia um ano atrás, o último habitante de uma palhoça deixou-a para viver numa casa moderna, quadrada. Com a chegada da estrada às aldeias, vieram também os turistas, que podem visitar, por um preço de *cien pesetas*, as palhoças transformadas definitivamente em museus ao ar livre.

² Sobrevive, na visão da dona da cantina, uma característica das comunidades indo-europeias, a de só considerarem como adultos as pessoas casadas, criando assim uma dicotomia radical entre "adultos" casados (chamados geralmente de velhos) e os jovens.

³ A existência de tabus lingüísticos na Galícia foi estudada por J. Caro Baroja em *Los Pueblos del Norte de la Península Ibérica* (1943). A. Meillet em *Linguistique historique et linguistique générale* (1921: 281-91) et G. Bonfante em "*Études sur le tabou dans les langues indo-européennes*", publicados nos *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally* (1939: 195-207), situaram o fenômeno a nível indo-europeu. Os estudos de J. G. Frazer, *The Golden Bough* (1922), de F. Kraus, "Die Frauensprache bei den primitiven Völkern" (Imago, 10, 1924: 296-331) e de E. Tylor, *Research into the Early History of Mankind*, demonstram que se trata de um fenômeno lingüístico universal e característico de povos vivendo em regime de oralidade e cosmologias diferentes da cosmologia cristã.

⁴ Luis Gonzaga explica num *causo* (história divertida da vida no sertão) com o título de *Samarica Parteira* (1937) que os cachorros dos pobres do Nordeste têm nomes de peixes, tais como Baleia, Truvina, Matrinhã e Piranha.

⁵ Veja-se, para a historiografia do debate *orality-literacy* para uma exposição das características específicas das culturas orais e para uma boa bibliografia sobre o assunto, o excelente estudo de conjunto de Walter Ong, *Orality and Literacy – the Technologizing of the World*, London: Methuen, 1982.

⁶ As citações, referências e exemplos para este artigo foram tomados em Graciliano Ramos, *Vidas secas*, 24. ed., São Paulo: Martins.

⁷ Borislav Malinowski, "*The problem of Meaning in primitive languages*", republicado mais tarde em Ogden/Richards, *The Meaning of Meaning*, p. 451-510.

⁸ Cf. Boas, F. 1925. "Stylistic Aspects of Primitive Literature" in *Journal of American Folklore*, 38 e Gray, B. 1971. "Repetition in Oral Literature" in *Journal of American Folklore*, 84. E a crítica de Ruth Finnegan, 1977. *Oral Poetry – Its nature, significance and social context*, Cambridge U. P., p. 126-133.

⁹ Os resultados foram publicados muito mais tarde, em 1974, na Rússia. Dois anos mais tarde saiu a tradução inglesa: A.R. Lurriia (ou Luria), *Cognitive Development: its Cultural and Social Foundations*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976.

¹⁰ Cf. R. Bastide, "Dos duelos de tambores ao desafio do Nordeste brasileiro", in *Psicanálise do cafuné*, Curitiba: Guaíra, 1941, p. 29-38

¹¹ Cf. Walter Ong, "Growing up in a still dominantly oral culture, certain young black males in the United States, the Caribbean, and elsewhere, engage in what is known variously as the "dozens" or "joining" or "sounding" or by other names, in which one opponent tries to outdo the other in vilifying the other's mother" (1982:44)

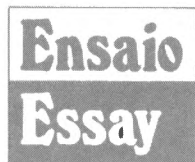
¹² Contrariamente à tradição épica, cujos heróis têm de ser sobre-humanos, excepcionais e inequivocamente bons ou. . . ruins.

¹³ Veja-se, para um resumo das teorias existentes, o estudo de Imre Katona, "Reminiscences of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times", in Diamond S. ed., *Towards a Marxist Anthropology*, Haya: Mouton, 1979, p. 278-289.

¹⁴ O que não quer dizer automaticamente que ela seja uma pessoa idosa. A oposição tradicional é entre "jovens" (quer dizer não-casados) e "velhos" (quer dizer: casados, viúvos, etc.).

¹⁵ Desde a invenção da tecnologia da escrita, esta tem servido como instrumento do poder. A sua primeira aplicação foi na Mesopotâmia, onde serviu para estabelecer listas das propriedades de ricos e poderosos. Veja M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record*, England 1066 – 1307, Harvard U.P., 1979.

¹⁶ Agradeço à Prof. Dra. Alice T. Campos Moreira (pesquisadora do Instituto de Letras da PUC do Rio Grande do Sul, que prepara um catálogo sobre as referências literárias da *Revista do Globo* de Porto Alegre), a quem devo esta citação preciosa. A entrevista se encontra na *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 24, n. 473, dez. 1948, p.92.



**HISTÓRIA E POESIA NO
ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA**

Maria da Glória Bordini
PUCRS

Lyric poetry and History are usually treated as incompatible fields, since in the literary tradition events are the object of the epic. This essay is concerned with the ways of representing historical occurrences in lyrical discourse, examining the role of the poetic subject in the organization and fictionalization of the raw material of History. It studies Meireles' *Romanceiro da Inconfidência* as a privileged case of lyrical treatment of an episode of Brazilian colonial life: the insurrection of an intellectual elite in search of freedom from the taxes and exploitation of the Reign of Portugal.

Poesia lírica evoca pessoalidade, subjetividade radical, uma relação com o mundo mediatizada pelo espírito naquilo que ele tem de menos racional, o sentimento. Historicamente, a lírica se forma numa indiferenciação entre o autor empírico e o sujeito poético. Tanto é assim que, para Aristóteles, essa não é uma arte mimética. Tal indistinção, porém, ao longo do tempo, vai desaparecendo, especialmente com a instalação do pensamento burguês, que destitui a arte de seu valor de verdade expressiva ao situá-la no reino abstratizante das mercadorias.

Na poesia moderna, o lirismo se constrói como ficcionalidade, separado, portanto, do autor histórico, mas para fazer frente à reificação da sociedade. Para assegurar à arte o seu papel emancipatório, na lírica moderna o sujeito poético se desdobra e multiplica, despersonaliza-se, constituindo-se a partir de escolhas de linguagem e não mais ao impulso da emoção do poeta empírico. Só assim, na imanência das possibilidades de sentido da linguagem, o autor preserva sua obra da contaminação pela brutalidade do mundo econômico, que reduz homens, idéias, sentimentos e a própria natureza a números e dividendos.

Essa divisão entre poesia e autor não se atinge sem contradições e o produto da atividade poética, na modernidade, alterna fases de alogismo e intelectualismo, de "poesia pura" e poesia pública, de experimentalismo e de busca de comunicação, como indica Hamburger (cf. 1991). Na sua autopreocupação formal, contrapondo-se às expectativas geradas pela tradição e pela cultura de massa, parece desvelar o Ser quando mais o vela. Nas palavras de Theodor Adorno, busca "a identidade do idêntico e do não-idêntico" (1982, 200), uma coerência de incompatibilidades, que só alcança quando o eu lírico se fecha na esfera autônoma de sua consciência e

de lá recria um mundo alternativo, em que paradoxalmente se afirma a singularidade humana em contraposição às sociedades que tudo planificam e reificam.

Quando se pensa em poesia lírica enquanto representação da História, essa contradição se acentua, uma vez que tradicionalmente os eventos históricos são circunscritos à esfera da poesia épica ou das formas narrativas da prosa literária moderna. No épico e no romance, o sujeito da narração tende a ser impessoal e, mesmo quando adota a primeira pessoa, costuma apagar-se ao conferir palavras aos eventos que organiza e/ou que testemunha. Quando muito, deixa traços de sua individualidade enquanto narrador no modo como focaliza o narrado, como o projeta a partir da linguagem, mas quando essas marcas se tornam muito intensas já se fala inevitavelmente em “poetização” da narração ou hibridização dos gêneros.

Por tudo isso, na literatura épica a mimese, a re-apresentação e reordenação do mundo da vida no mundo da obra, se reconhece de forma mais clara. Na poesia lírica, costuma-se negar a possibilidade mimética, pois o mundo apresentado não seria o das possíveis ações do homem, mas o de seus efetivos sentimentos. A História, entendida como *práxis* humana, ficaria proscrita, porque não seria possível ao sentimento ser ordenador, dar aos eventos uma sucessão temporal em que se imbricasse indissolivelmente uma causalidade lógica – os clássicos requisitos da mimese poética.

Uma outra consciência da História, neste fim de século, permite, entretanto, repensar o banimento da lírica dos domínios miméticos. Se, como querem os novos historiadores, a História em si não passa de uma sucessão de eventos descontínuos, cuja ligação é fornecida apenas pelo discurso rememorativo, que se estrutura por meio dos tropos de linguagem (cf. White, 1990, 81-100) e parte de um lugar sempre ideológico (id. 230-260), a poesia lírica também pode oferecer ao acontecimento em si uma espécie peculiar de recordação, diversa da que a narrativa opera. Se a causalidade, como afirma Nietzsche, é um arranjo mental e não pertence à ordem dos fatos, a lírica pode valer-se de eventos sem renunciar à atual separação entre sujeito lírico e autor empírico, ou à construção de si mesma a partir das (as) simetrias formais que uma voz estabelece no âmbito dos discursos circulantes em determinada sociedade.

Entre os poetas modernistas brasileiros, um dos mais líricos é Cecília Meireles. Alfredo Bosi, além de vê-la inserida na busca moderna da “poesia essencial”, a inclui entre aqueles neo-simbolistas filiados “às sondagens líricas de um Antônio Machado, de um Lorca, de um Rilke, de um Tagore, que conceberam a poesia como ‘sentimento transformado em imagem’” (1995, 461). Entretanto, apesar dessa essencialidade, Cecília não afastou a História de seus planos criativos. Em seu *Romanceiro da Inconfidência* aliou lirismo e uma historiografia muito particular, que encontrou em Murilo Mendes um crítico entusiasta. Reconhecendo que o episódio da Inconfidência Mineira fora subestimado pelos historiadores e lembrando que Capistrano de Abreu não dera maior importância nem ao fato, nem à figura de Tiradentes, o poeta mineiro ressalta na obra de Cecília a combinação entre “força poética, domínio da língua, erudição, e senso de detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria ao código da poesia” (in Meireles, 1972, 52). Mendes situa esse trabalho de Cecília como poesia social, do tipo mais fecundo: aquele que “retira o poeta de seu pequeno mundo ambiente, e cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo, abre-lhe perspectivas muito mais vastas, dentro da dimensão histórica ou do mito” (id. 53).

A menção ao mito, vinculado à questão histórica, e a percepção de que o compromisso do poeta com a sociedade pode exigir-lhe a ultrapassagem da esfera interna do eu, indicam talvez um veio para pensar-se na função mimética do lirismo. Sair do eu histórico, pessoal, a poesia modernista já o fizera, se bem que no Brasil de forma um tanto hesitante — o personalismo romântico, ainda na década de 50, sentava suas raízes em poetas de extremado lirismo, como Bandeira ou Quintana, embora já houvesse então uma voz de cortante objetividade, como a de João Cabral de Melo Neto em *O cão sem plumas*. O trabalho com a matéria histórica já fora tentado, em forma de piada, pelo próprio Murilo Mendes, em *História do Brasil*, de 1932, e ocasionalmente por Mário de Andrade em poemas isolados. Ninguém, todavia, assumira episódios completos da História brasileira, muito menos aqueles em que a recordação se fundava mais na lenda, na memória popular, em obscuros documentos perdidos nos arquivos públicos, do que nos livros de História pátria.

A criação do *Romanceiro* é explicada por Meireles como decorrência de uma visita a Ouro Preto, em que a cidade a teria

instigado a escrever sua história: “Vim com o modesto propósito jornalístico de descrever as comemorações da Semana Santa; porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores (. . .) Então, dos grandes edifícios, um apelo irresistível me atraía: as pedras e as grades da Cadeia contavam a sua construção” (1989, 13). A poeta parte, pois, de uma sintonia instantânea entre sua sensibilidade, um apelo mítico do espaço visitado e o peso da História, que ela passa a pesquisar em suas fontes mais diretas, os *Autos da devassa* e os testemunhos transcritos pelos historiadores. Para a seleção da matéria-prima histórica, porém, Cecília não se atém às vozes oficiais. Prefere principalmente depoimentos, conformando seu romanceiro através de múltiplas vozes, que veiculam versões desencontradas do que de fato teria ocorrido. Desse modo, embora se preocupe em garantir com escrupulo a veracidade do texto através de uma datação rigorosa e de uma precisa consulta documental, não se compromete com nenhuma versão hegemônica sobre o acontecido e trabalha a trama da História através de diálogos, solilóquios e imprecações, seja de personagens ou do sujeito lírico com os interlocutores por ele elegidos, que são ora os leitores contemporâneos, ora o povo mineiro colonial.

O *medium* poético é a voz, tanto a de participantes fictícios ou de participantes efetivos ficcionalizados, quanto a de um sujeito lírico que religa o presente de 1953 com o passado de maio de 1789, fazendo as pedras falarem, já que os homens são traidores quando evocam o que se foi. Pode-se observar o trabalho de lançadeira da memória do sujeito lírico num texto como “Fala à antiga Vila Rica”:

Como estes rostos
dos chafarizes,
foram cobertos
os vossos olhos
de véus de limo,
de musgo e líquens,
paralisados
no frio tempo,
fora das sombras
que o sol regula. (. . .)

(Mireles, 1972, 442)

Em versos brevíssimos, de quatro sílabas, cujo retorno rápido produz um ritmo encantatório, derramado como as águas dos chafarizes, as ruínas levam o sujeito lírico a denunciar a seus interlocutores sua cegueira e sua surdez. A ruptura nesse ritmo, provocada na sequência do poema pelos versos iniciais das duas outras estrofes — “Mas ai! não fala/ a vossa língua/ como estas fontes (. . .)”, e por “Ou fala? E apenas/ o nosso ouvido,/ na terra surda/ que os homens pisam, / já nada entende(. . .) — cuja construção paralelística com pausa medial forma uma unidade contraditória, aproxima os homens presentes do início da imprecação às “vidas secretas” que serão evocadas ao final, ao mesmo tempo que os distancia irremediavelmente. A voz dos homens de hoje não é como a dos chafarizes, “palavras d’água,/ rápidas, claras,/ precipitadas,/ intermináveis”, assim como as vozes das sombras daqueles homens perseguidos “por sobre-humanas/ fatalidades?”, à semelhança dos rostos dos chafarizes, estão tão encobertas pelo trabalho do tempo que os ouvidos de hoje não mais as captam.

A comparação dominante no poema, entre os chafarizes de Ouro Preto e os Inconfidentes, por um lado, e os homens de hoje, por outro, realiza a união do idêntico e do não-idêntico, que tensiona o texto, não permitindo que se opte por equalizar chafarizes-homens de agora ou chafarizes-homens de então. Os Inconfidentes de Vila Rica são, por essa figuração, associados aos homens do presente, numa comum paralisia oriunda do “frio do tempo”, que provoca a desmemória e a depreciação da primeira tentativa de independência do Brasil colonial.

Nessa imprecação, evidencia-se o papel conjuntivo da memória que, recortando eventos metonimicamente através de coisas ou seres naturais mais constantes (os chafarizes, o limo, o musgo, os líquens, o sol, as fontes, a terra), assegura-se contra o falseamento que a passagem do tempo induz no processo evocativo e mantém o vínculo entre discurso e realidade. Ao mesmo tempo, instila-se pelo ritmo, pelas repetições semânticas (os termos se reúnem em torno da família “rosto” e da família “aparições”), pela ficcionalização dos homens de então como fantasmas que já não são ouvidos, e especialmente pela entoação questionadora, o sentimento de revolta dolorida ante o esquecimento a que está votado o objeto mimético: os Inconfidentes e o fracasso de sua utopia.

Através desses artifícios típicos da figuração poética, a lírica se instala em plena História do Brasil. O sujeito se conserva pessoal, não porque expresse as emoções da autora, mas porque, no todo do romanceiro, a entonação indignada e sofrida que impregna a composição formal desse poema se coaduna com a de outras várias imprecações e perpassa também os romances narrativos e os romances descritivos. Por sua vez, estes se digladiam por apresentarem dilaceradamente, em sons, ritmos e imagens fragmentárias e inconclusivas, o mosaico dos eventos, já incompreensíveis na sua objetividade real, porque não mais existem senão no plano discursivo que os evoca.

Essa voz lírica, ora narrando, ora descrevendo, ora interpelando e censurando, ora se condoendo, ora falando por si mesma, ora pela boca de outros, diferencia-se da do narrador épico por não tentar uma coerência no todo, uma sequência de causa-efeito que permita o reconhecimento da falha trágica dos heróis e a reconciliação com o desenlace fatal, mas por expor casos, detalhes, costumes, diz-que-diz-ques, deixando-os soltos, lado a lado, na sua gritante singularidade, e unindo-os apenas pelo tecido coloidal do discurso lírico, impelido pelas equivalências composicionais e lingüísticas que esses resquícios de História suscitam ao serem distribuídos no espaço isotópico do texto poético.

Se o *Romanceiro da Inconfidência* retoma a estrutura dos romances medievais, faz essa escolha estética antes para lidar líricamente com um evento que o sujeito poético entende estar impregnado de elementos heróicos dispersos e valoráveis, do que para celebrar a trajetória sobre-humana de um herói combatente, fadado à desgraça, mas ainda no auge de sua glória, como ocorre com o modelo clássico. Atualiza-se a épica-romanesca, com duas diferenças essenciais. De um lado, apresenta-se uma narrativa muito mais lacunar do que a usual distribuição do tema em romances episódicos unificados pela figura do herói-mártir. Alternando, sem respeito à cronologia, quadros panorâmicos ou cênicos, articula-se a história da Inconfidência Mineira ora através da interferência direta do narrador na reconstituição dos fatos, ora através de pequenos retratos, muitas vezes patéticos, dos atores mais ou menos remotamente envolvidos no movimento libertário inspirado na Revolução Americana.

De outro lado, a empostação geral do texto viola o tom dos romanceiros tradicionais, de vez que nunca é épica e sim acendradamente lírica. Seja na voz do narrador da história pública, seja nas muitas vozes que narram suas versões privadas do acontecimento, o tônus é emocional, nunca assumindo a distância típica do *epos*. Deve-se convir que os romanceiros, em especial os da península ibérica, já traíam essa noção de distanciamento do eu que fala ao utilizarem uma versificação inconstante e mais breve do que o decassílabo heróico ou o alexandrino, enfatizando com isso sua musicalidade, o que os aproximava formalmente das canções líricas. Todavia, essas inovações na versificação não significaram transformação temática. Se nessas gestas de guerra e de amores impossíveis surgem situações insólitas, de um patético que por vezes parece inadequado ao épico, não se pode atribuir a tais oscilações do gênero mais do que a representação das mudanças de mentalidade que deslocavam uma concepção de mundo teocêntrica para outra antropocêntrica, em que fantasia e realidade começavam a entrar em choque, tendência romanesca que o *Quixote* mais tarde viria a cristalizar.

Dessa forma, tanto a estruturação quanto a tonalidade do longo poema de Cecília Meireles se afastam do modelo dos romanceiros, sem todavia negá-lo, mas valendo-se de seus paradoxos internos para salientar suas possibilidades de lirismo. Num jogo arguto entre a postura lírica e a necessidade de dar forma à massa caótica dos fatos históricos da Inconfidência, objeto especulativo de uma historiografia ainda bastante dubitativa à época, introduzem numa poesia com as características de uma fase modernista já tardia — a da poesia “pública”, respondendo às exigências de compromisso social do poeta — a prevalência absoluta de “estados de ânimo”, minando a matriz narrativa típica dos romanceiros.

Partindo-se da divisão do texto ceciliano proposta por Darcy Damasceno (Meireles, 1972, 405-416), percebe-se, na distribuição longitudinal da matéria narrativa, uma linha cronológica desfeita por *flashbacks* e *flashforwards* e por intervenções do presente da narração, caracterizando o arcabouço narrativo como um trabalho de memória, com a liberdade da consciência de fazer incidir a ênfase sobre certos dados, de ordenar os acontecimentos mais pelo interesse ou pela emoção do que por

sua seqüência natural, o que desvincula a história evocada do conjunto de eventos históricos de que parte, acentuando as funções de seleção, expansão e contração detidas pelo sujeito poético.

Na primeira parte, interessam o descaso dos homens atuais e a figura de Tiradentes, mal adivinhada sob a névoa da recordação, cercada de histórias de nítida violência, como a da donzela assassinada pelo pai, a da destruição do arraial de Ouro Podre, a do conflito do contratador João Fernandes e Chica da Silva com o Conde de Valadares, em que o aspecto aventureesco e as perspectivas de prosperidade trazidas pela lavra do ouro são contrabalançados pela aflição dos escravos mineradores e pela revolta surda dos senhores da terra contra a cupidez da corte portuguesa.

O caráter episódico dessa parte, entremeado das descrições do ambiente da mineração e das práticas usuais quanto ao destino das riquezas extraídas do solo, dispersa a atenção, sem focá-la num desenvolvimento unitário, incita ao uso das faculdades da intuição e não as da razão — esperáveis numa narrativa — e descentra a história, impregnando-a da mesma névoa que envolve seu protagonista principal, como um presságio da sorte aziaga que aguarda os insurrectos.

Na segunda parte, são expostas as idéias liberais, não enquanto corpo doutrinário, mas enquanto propulsoras de um ideal de libertação nacional. Testemunham-se as reuniões preparatórias do movimento, as cavalgadas de aliciamento do “brioso alferes”, a delação, a prisão e as testemunhas arranjadas pelas autoridades entre as gentes comuns, muitas vezes invejosas e prontas a agradar o poder. É peculiar que o núcleo dos acontecimentos, em paralelo com o da parte anterior, dos assassinios e traições, seja ocupado por comentários, à maneira de um coro trágico, de diferentes camadas da população sobre a missão suicida de Tiradentes. Ouvem-se os diz-que-diz-ques das velhas sobre o delator Joaquim Silvério, a ironia dos tropeiros, a profecia do cigano, murmura-se sobre a passagem de um embuçado que denuncia a prisão iminente dos Inconfidentes, ou seja, de novo se constrói, de forma dispersiva, uma versão mítica do “animo-so alferes” e do grupo inconfidente, desta vez por meio de vozes populares bastante descrentes do êxito de uma insurreição comandada pelos doutos.

Na terceira parte, o centro da história da Inconfidência, o relato do possível suicídio de Cláudio Manuel da Costa, o monólogo compadecido do carcereiro, as agonias de Tomás Antonio Gonzaga na prisão são o procênio para a paixão e morte de Tiradentes. Numa agudização irônica do processo de tragicidade – composto pelas impressões e imaginações do público anônimo sobre o enforcamento, que incluem o que o carrasco Capitânia e o Alferes estariam pensando na hora derradeira –, o desenlace acaba em festa sobre o corpo esquartejado, o que os olhos de um bêbado registram sem compreensão possível. Esse recurso de troca de foco sugere, sem palavras, a desvinculação entre povo e Inconfidentes, dando a entender que levantes políticos de proprietários, mesmo legitimados por valores antiimperialistas, não comovem os despossuídos. Como sobre a cena impõe-se a visão do sujeito poético, o *pathos* desse fracasso provém mais do olhar esclarecido, que percebe o descompasso e o lamenta, do que da própria situação em si, do enforcamento de um rebelde assistido como espetáculo pela população de Vila Rica.

Na quarta parte, o foco se concentra sobre Gonzaga, nas maledicências a seu respeito, na antevisão de seu destino africano de casar com Julieta Mascarenhas enquanto esquece uma Marília inconformada, e em Alvarenga e sua mulher Barbara Heliodora e a filha Ifigênia, ambas destruídas por sua ação inconfidente. Nessa parte, que paraleliza a segunda, a voz popular daquela é substituída principalmente pelo memento do sujeito lírico concernente às mulheres que sofrem, até a loucura e a morte, a puerilidade do idealismo dos dois poetas degredados e rebaixados de sua condição esclarecida pelo exílio em um novo continente inóspito, até mais hostil, porque mais obscuro, do que o sul-americano.

A voz poética, entretanto, não é das mulheres. Há apenas a sua história, já que elas não têm domínio sobre a palavra – reino de seus amantes, que lhes foram arrebatados também por palavras. A impotência dessas mulheres ecoa a das vozes populares da segunda parte, porém numa perspectiva inversa. Ali, as falas eram proféticas, aqui, trata-se de vidas esmagadas pela realização dos presságios. O *pathos* que brota da terceira parte agora reflui num lençol de dor e solidão plácidas – as da auto-anulação pela loucura e pela espera da

morte. Não sem motivo, o destino de Marília e de Barbara Heliodora, também elas fidelíssimas, se confunde com o do “animoso alferes”. Todos foram derrotados pelos objetos amados, que não souberam corresponder à intensidade de seu devotamento: num caso, os poetas, ouvindo apenas a própria dor, esquecem suas musas, no noutro, a pátria real nem presente que possa tomar a feição idealizada pela qual morreu um homem simples.

A quinta parte, que inicia mostrando a rainha D. Maria I vinte anos depois no Brasil, roída pelo remorso, é surpreendentemente centralizada pelo poema sobre os cavalos da Inconfidência, que “nunca pensaram na morte./ E nunca souberam de exílios”, eles que “eram muitos cavalos, / cumprindo seu duro serviço” (Maireles, 1972, 545), seguido do testamento de Marília, deixando sua fortuna “para a piedade das missas” e da “Fala aos inconfidentes mortos” que encerra com a pergunta desconcertante: “Quais os que tombam,/ em crimes exaustos,/ quais os que sobem,/ purificados?” (548). É clara a conexão com a primeira parte. Volta-se ao cenário antigo, mas tudo o que nele antes fora esperança, ambição e violência agora é morte e terra arrasada: os destemidos cavalos mortos, uma mulher desafortunada morrendo, as sombras dos mortos mergulhadas no seu enigma político.

Essa estruturação se faz, portanto, através do paralelismo de situações, ora semelhantes, ora contrastivas, e da reverberação de vozes, diretas ou reportadas, que evitam contar a história da Inconfidência do ângulo de causa-efeito da historiografia oficial. O sujeito poético que organiza a narração não apresenta os fatos ou seus protagonistas senão refratados ou por sua visão interpretativa pessoal e sempre numa enunciação emocionada ou pelas vozes das supostas testemunhas que nunca puderam falar, nunca vieram à tona na superfície da História a não ser nos interrogatórios da Devassa. Não oferece certezas sobre as motivações, sobre o que de fato teria acontecido, sobre a sinceridade ideológica dos insurrectos, sobre o auto-sacrifício de Tiradentes. Através desses processos de refração, reproduz mimeticamente a neblina da memória em que a verdadeira insurreição está velada, suprimindo com suas invectivas, exprobações e invenção de falas possíveis para testemunhas silenciosas, os espaços em branco do evento histórico.

No "Romance XXI ou Das idéias", que pode ser considerado um microcosmo da obra, reencontra-se, como em todos os outros, essa tessitura lacunar, de associações oblíquas, que procura as identidades necessárias à constituição de uma obra poética, no arrolar caótico de lugares, homens, objetos, ações, modos de ser, em si díspares e mergulhados no fundo obscuro do tempo, de que a memória só pode extraí-los pelo processo de efabulação, pensando o que poderia ter acontecido, o que poderiam ter sido. É nesse sentido que mito e História se interpenetram, para sondar o que se perdeu e tirar daí um esclarecimento à perplexidade contemporânea de que o sujeito lírico parte, e que se expressa nos versos finais desse romance:

(. . .)

As verdades e as quimeras.
Outras leis, outras pessoas.
Novo mundo que começa.
Nova raça. Outro destino.
Planos de melhores eras.
E os inimigos atentos,
que, de olhos sinistros, velam.
E os aleives. E as denúncias.
E as idéias.

(Meireles, 1972, 446)

Nos versos setessilábicos desse romance, constituídos no mais das vezes por frases nominais, a posição do sujeito lírico é predominantemente descritiva, embora toda a história da Inconfidência se narre através dessas parcelas descritas de uma sociedade e uma época perdidas. Evoca Vila Rica tanto física quanto social e politicamente. A nominalização predominante transforma o processo da História mineira em painel cristalizado naquele tempo. Ali estão figurados a paisagem natural e a vilarenga, os políticos, o clero, as grandes famílias e suas hipocrisias, os escravos, os pobres e oprimidos, os artistas barrocos, os árcades e os Inconfidentes. Também aparecem suas ações: a mineração, a ostentação de riquezas, a religiosidade arraigada, a vida cultural incipiente, as repressões e os adultérios, a violência patriarcal e feudal, a relação com a metrópole portuguesa e

com a Europa, o cotidiano e as doenças, os amores e, permeando tudo, a Inconfidência. Todos os elementos do quadro são, portanto, originários da História. Contudo, não formam uma história, como seria próprio da épica e mesmo do romance medieval. Esses elementos são fragmentos justapostos, todos simultaneamente presentes, imbuídos de um fundo sentimento de esperança desconsolada, que já conhece a si mesma de antemão como fraudada. Veja-se a sexta estrofe:

Banquetes. Gamão. Notícias.
Livros. Gazetas. Querelas.
Alvarás. Decretos. Cartas.
A Europa a ferver em guerras.
Portugal todo de luto:
triste Rainha o governa!
Ouro! Ouro! Pedem mais ouro!
E sugestões indiscretas:
Tão longe o trono se encontra! –
Quem no Brasil o tivera!
Ah, se D. José II
põe a coroa na testa!
Uns poucos de americanos,
por umas praias desertas,
já libertaram seu povo
da prepotente Inglaterra!
Washington. Jefferson. Franklin.
(Palpita a noite, repleta
de fantasmas, de presságios. . .)
E as idéias. (. . .)

(Maireles, 1972, 446)

A composição é de novo metonímica, no plano imagético. Partes de eventos e atores, cenário e tempo são extraídas do contínuo do mundo da vida e distribuídas por um débil fio de desenvolvimento temporal, minimizado pelos recursos formais da equivalência como princípio construtivo do poema. Chamam a atenção a repetição obsedante do refrão: “E as idéias.”, as enumerações consecutivas, os segmentos paralelos dos versos, como em “Banquetes. Gamão. Notícias./ Livros. Gazetas. Querelas.”, ou o paralelismo dos próprios versos, como em “A Europa a

ferver em guerras./Portugal todo de luto:". A construção por equivalência, embora os versos sejam brancos, ainda produz sonoridades redundantes, como em "Tão longe o trono se encontra!", ou em rimas assonantes finais como "querelas", "guerras", "indiscretas", "tivera", "desertas", "Inglaterra". Toda essa extremada elaboração formal resulta numa outra espécie de coerência, que não é dada pela ordenação de princípio, meio e fim, regidos pela necessidade e a verossimilhança.

Essa coerência se opera por uma seleção afetiva antes que racional ou medida pelo tempo cronológico. Juntando num mesmo quadro pessoas e feitos díspares, aos pedaços e interligados por um sentimento de crítica e de advertência, no sentido de que as enormes desigualdades não podem ser mantidas se os indivíduos forem esclarecidos, mas também que não basta contra a força o idealismo despreparado para a luta, esse romance mimetiza com outra espécie de valor de verdade os eventos da História passada. Esse valor não é dado pelas conexões causais da narratividade, mas pelas sugeridas por um processo associativo livre, em que uma situação emoldurada suscita a próxima, saltando da mineração para a cultura, desta para as mulheres e para a relação da colônia com os europeus, para o cotidiano lento e doentio, para os presságios e conspirações e para os sonhos da Arcádia. A descontinuidade da História objetiva é preservada, sem que se anule para isso a subjetividade interpretante. Os motivos da insurreição podem não ter sido os ideais de liberdade e igualdade que o poema defende – a historiografia contemporânea nos sugere que esse foi um movimento impelido pelos interesses de uma burguesia incipiente, prejudicada pelos impostos escorchantes da monarquia portuguesa, mas o sujeito lírico não quer a objetividade suspeita do historiador. Sente que a terra e o povo deveriam desejar a nova ordem revolucionária e assim transfigura casos e motivações mergulhando-os no seu próprio sentimento de rebeldia ante quaisquer formas de cinismo, dissimulação e opressão.

É assim que Cecília Meireles tece a história da Inconfidência Mineira em seu romanceiro. Não desenvolve teses, apenas espalha versões, sob a angulação persistente de um sujeito lírico inconformado com o esquecimento dos ideais utópicos e a torpeza dos que aderem sempre ao poder, esteja ele situado onde estiver no tempo. Alguns poderiam pensar que a poeta assume

uma defesa ingênua do movimento emancipacionista de Vila Rica. Entretanto, basta um exame criterioso para desmentir essa compreensão. A autora reconstitui com grande esmero os eventos e confere ao sujeito lírico uma posição cheia de nuances: admira o alferes Tiradentes não como o Pai da Pátria, mas como um homem comum, capaz de altruísmo. Lamenta a perda dos árcades, pelo seu silenciamento tanto quanto por sua ambigüidade política. Percebe claramente os interesses dos proprietários, dos intelectuais e do povo espezinhado, bem como dos escravos, as ingenuidades, desconfianças, inseguranças e arrebatamentos inconseqüentes. Toma o partido da insurreição, sim, mas lamenta sua pouca politização. Não o faz através de teses históricas ou sociológicas, porém – limita-se a arranjar os fatos e seus atores em torno de sentimentos, que se conformam nos elementos textuais, induzindo o leitor a deles participar.

Acima de tudo, não esquece que a poesia, com sua recursividade nos diversos planos estruturais, tem um poder rememorativo superior ao da prosa, mesmo literária. Capturado nos ritmos encantatórios dos romances, o leitor do presente tende a lembrar o que ficara obscurecido pelo tempo e pelos interesses ideológicos de onde falam autoridades e historiadores. Do *Romanceiro* emerge um Brasil colonial com as prováveis contradições sociais e individuais que, apesar de si mesmas, não impediram que uma tentativa de independência nacional se gestasse e eclodisse.

Na voz do sujeito poético que opera a transmutação mimética do vivido e esquecido para o experienciável e a lembrança, o fator “estado de ânimo” ocupa uma posição dialética de centramento e de descentramento: é a fonte da evocação que permite a passagem da imaginação das pedras e ruínas do presente para as ruas vibrantes de paixões do passado, assim como é o cimento, através do sentimento dominante da indignação, que une os tênues fragmentos de ações e caracteres no mosaico do *Romanceiro*. É merito seu não ocultar as emendas, mas acentuá-las com uma emotividade à flor da pele, que, se impede o reconhecimento das causações que ocorre em histórias nas quais se evidencia, pelo esforço mimético, uma ordem necessária em meio à desordem das coisas humanas, cria uma atmosfera propícia para que as contradições e lacunas dos fatos reais venham a ser vivenciáveis não no plano cognoscitivo, mas sim no do

sentir, mais imediato e universal. Assim, lírica e História se imbricam, devendo esta à atividade da *poiesis*, impelida pelos estados interiores do sujeito poético, uma representação mais contundente, que não nega seu teor de efabulação da matéria histórica, mas o compensa com a verdade das emoções que suscita.

TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MEIRELES, Cecília. Como escrevi o "Romanceiro da Inconfidência". In:—. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

—. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

WHITE, Hayden. *Tropics of discourse*; essays in cultural criticism. 4th. printing. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

DE O VENDILHÃO DO TEMPLO
(romance inédito)

Moacyr Scliar

Eu nunca pensei em me tornar vendilhão do templo, dizia, alto e bom som, aos que quisessem ouvir. E os que queriam ouvir (nem tantos, mas nem tão poucos: algum sucesso alcançara, em termos de vendas e de ouvintes) não tinham razão nenhuma para duvidar de suas palavras.

Nascido e criado no campo, estava destinado a ser um agricultor – como o pai e o avô e todos os antepassados. Como eles, trabalharia a sáfara terra de uma pequena propriedade. Como eles, gastaria a sua vida numa dura rotina: acordar, sondar os céus (o que trariam as nuvens que se acumulavam no horizonte, a chuva tão esperada ou o maldito granizo que destruiria a plantação?), ir para o campo, arar, semear, colher, vender por preço vil. Como eles, teria poucas alegrias; como eles, morreria cedo, pedindo aos filhos, no leito de morte, que continuassem o seu trabalho. A tal trabalho, no entanto, dedicara-se com amor; de tal trabalho falava – a quem quisesse ouvir – com minúcias que seriam até enfadonhas, não fosse a emoção que coloria as suas palavras: as lágrimas vinham-lhe aos olhos quando lembrava, por exemplo, a junta de bois que puxava o seu arado. “Onde estarão agora os meus bois? Será que já não os mataram?” Contudo, nunca passara de um pequeno proprietário que mal conseguia sustentar a família com o produto das magras colheitas. Era trigo o que plantava, e trigo continuaria plantando, não fosse a concorrência do barato grão trazido de outras partes do império. Para alguns, tratava-se de uma inexorável decorrência do progresso: afinal, o que o império

estava fazendo, ainda que pela força das armas, era apagar fronteiras, era criar – sob sua égide, claro – um mundo só. Uma explicação que só fazia aumentar-lhe a revolta. Homem simples, pouco informado, nada sabia a respeito do tal império, entidade distante, misteriosa, sinistra. Conhecia, sim – e odiava –, os seus soldados, de cujas arbitrariedades fora, como muitos, vítima; mas da política de grandes potências nada entendia, nem queria entender, só queria viver em paz no seu canto, com sua gente. O que agora era impossível: o império arruinara-o com a introdução do trigo estrangeiro, trigo plantado em terra estranha por mão estranha. O pior é que muita gente comia o pão feito de tal trigo; o pastor que apascentava suas ovelhas na colina, por exemplo. Não poucas vezes ele censurara o rapaz: se teu pai fosse vivo, não te permitiria isso, essa traição. O pastor sorria, debochado: os tempos são outros, meu senhor. Os tempos eram outros? Não para ele. Para ele, o tempo era sempre igual, na periódica sucessão dos dias e noites, das estações do ano. O seu tempo era o mesmo tempo de seu pai, de seu avô, de seu bisavô. E vinha um mero pastor dizer-lhe que os tempos haviam mudado! Mas o pior é que o arrogante tinha razão: os tempos eram, sim, outros. Não no sentido que dava à mudança o pastorzinho; também nesse sentido: crise moral a traduzir-se nessa falta de respeito aos mais velhos. A crise de valores, contudo, ainda seria suportável: mas a pobreza, a fome! Ele não lembrava tempos como aqueles; os mais velhos falavam de secas que tinham durado anos, de gente comendo casca de árvore; nunca acreditara, ou, se acreditara, não achava que tais catástrofes pudessem acontecer de novo: apesar de tudo procurava manter-se otimista. Mas agora a desgraça tinha caído sobre ele como ave de rapina; além da escassa colheita, os impostos: o fisco tinha levado o pouco que sobrara. Resistira enquanto pudera, vendendo inclusive objetos da casa; por fim, não lhe restando outra alternativa, reuniu a mulher e dois filhos (dois outros tinham morrido, um de febres, outro – o mais velho, o primogênito, em quem via o seu sucessor – assassinado: bandidos não faltavam naqueles tempos tenebrosos) e dissera-lhes: é inútil, não podemos mais ficar aqui, temos de partir. Choraram muito, lamentaram o triste destino. Mas o que fazer? Não eram os primeiros a emigrar, muitos já tinham ido. Se ele fosse sozinho, se não tivesse família para sustentar, agüentaria, passaria fome, se necessário, até que a

situação melhorasse. Mas não era justo impor tal sacrifício aos seus. Nunca se queixavam, o respeito que por ele tinham não lhes permitiria tal coisa. Além disso, amavam a terra, os rapazes, principalmente. Mas era evidente que estavam cansados de sofrer. A mulher, coitada, não se habituava às privações; filha única do próspero dono de uma vinha, ela deixara o conforto da casa paterna para repartir com o marido o duro pão da pobreza. Fazia milagres para que a comida rendesse, remendava as roupas para que durassem mais. Agora, porém, suas forças haviam chegado a um limite; tão doente estava que mal caminhava, arrastava-se dentro da casa – casa? a palavra era até irônica, aplicada ao tugúrio em que viviam – tentando dar conta das tarefas domésticas. Ele olhava o seu rosto fanado e perguntava-se: é esta a linda jovem cujos lábios um dia eu beijei com ternura e paixão? Esta é a moça cujo porte eu comparava ao de uma princesa? A angústia traduzia-se em pesadelos: acordava à noite gritando, a mulher e os filhos a custo conseguiam contê-lo.

Sim, tinham de partir. E já que iriam viver longe da terra, que o fizessem não numa aldeia ou numa pequena cidade, mas na capital, que, apesar de ocupada pelas tropas do império (e talvez justamente por isso), oferecia melhores oportunidades de trabalho.

A primeira coisa a fazer era vender a terra. Procurou o rico proprietário que já adquirira as pequenas propriedades de vários de seus vizinhos. Foi uma penosa negociação: o homem, indiferente a seu sofrimento, oferecia-lhe muito menos do que ele esperara receber. Pior que isso, a consciência de estar vendendo terra, a terra que na verdade não pertencia a ninguém senão ao Senhor, angustiava-o de tal maneira que mal podia falar, a voz se lhe embargando na garganta. Acabou aceitando a humilhante oferta. Recebido o dinheiro, pagou sem demora as dívidas; com o pouco que restava, partiram.

Depois de dois dias de marcha, chegaram. Ali estava, deramada sobre colinas pedregosas, os muros que a cercavam dou-rados pelo sol poente, a cidade santa, a cidade que simbolizava a união de seu povo, o lugar em que o poder do rei unia-se ao poder da divindade. Visão dramática, mas, até certo ponto, familiar. Algumas vezes ali estivera em criança, junto com o pai, para celebrar festas e oferecer sacrifícios no templo; dever sa-grado que a pobreza impedira-o de continuar cumprindo.

Voltava agora, em deprimentes circunstâncias, para ficar. Isto se o destino ajudasse, se nenhuma nova desgraça acontecesse. Para evitá-la, deteve-se, ergueu os braços para o céu, numa prece fervorosa, que a mulher e os filhos acompanharam. A verdade, porém, é que estavam extasiados, os rapazes; nunca tinham saído do campo, nunca tinham visto uma cidade. Que nem era tão grande; só que a população aumentara muito com a chegada de gente como eles, privada da terra e sem trabalho. As ruelas, estreitas, tortuosas, agora formigavam de gente, vinda de todas as partes do país. Massa inquieta e raivosa, aquela. O clima era tenso; a atmosfera estava saturada de ódio, de rancor, de desconfiança, resultado da opressão do império e da crise econômica. Seitas, grupos, quadrilhas surgiam como cogumelos entre as raízes apodrecidas de uma árvore prestes a tombar. A cidade perdera sua aura sagrada, tornara-se um lugar repulsivo para quem estava acostumado a trabalhar honestamente, a ganhar o pão com o suor do próprio rosto. Isto tudo ele percebeu de imediato. Mas não havia mais condições de voltar atrás. Teriam de se ajeitar como pudessem, sem ajuda de ninguém: não tinham ali parentes, nem amigos nem conhecidos.

Nos primeiros dias dormiram ao relento – felizmente não chovia, chuva era coisa rara na árida região em que se situava a capital, e o clima naquela época do ano era ameno. Depois de alguns dias, encontraram uma casa abandonada: os moradores, um casal de velhos, tinham morrido de cólera, e a ameaça da doença afastara possíveis invasores. Também eles temiam miasmas e maus eflúvios, mas naquelas circunstâncias não era possível escolher, de modo que se instalaram ali, com as poucas coisas que tinham.

Ele pôs-se então a buscar trabalho. Não seria fácil. O que sabia fazer – cultivar a terra – de nada servia ali. E, ao contrário do que pensara, as oportunidades eram poucas. Os negócios iam mal: esmagados pelos impostos escorchantes, os habitantes da cidade compravam apenas o mínimo indispensável à sobrevivência. Sim, na guarnição militar precisavam de um marceneiro, mas de marcenaria ele não entendia. Sim, um padeiro encontraria emprego, mas que sabia ele de pão, além do fato de que é feito de farinha de trigo (trigo que aliás odiava)? Sim, precisavam de um tecelão, mas tecer era para ele um mistério, aquela coisa da urdidura e da trama baralhava sua cabeça. Sim,

precisavam de um homem hábil nisto, ou naquilo, ou naquilo outro; mas nisto, e naquilo, e naquilo outro, fosse o que fosse isto, ou aquilo, ou aquilo outro, sua ignorância era completa, decisiva, irremediável. Quando pedia trabalho, riam dele, quando não o expulsavam, irritados.

Andando pelas ruas, falando com pessoas, ele recebia, contudo, estranhas propostas. Alguém, um embuçado desconhecido, o abordaria numa escura viela, ao anoitecer: estamos recrutando gente para lutar contra os opressores, junta-te a nós, és um homem forte. Assustado – era só o que lhe faltava, meter-se em confusão –, ele se esquivaria, dizendo, não, não sei lutar. O homem insistiria: nós te ensinamos, vem, Deus está do nosso lado, Deus derrubará o império. Como argumento final, sacaria de sob a túnica um pequeno e curvo punhal: toma, isto é para ti, é uma arma sagrada, é infalível: com ela, golpeias um soldado ou um traidor sem que ninguém perceba, depois desapareces em meio à multidão – e assim vamos nos livrando daqueles que enriquecem com a corrupção, daqueles que se banqueteiam enquanto nossos filhos passam fome, daqueles que se entregam aos prazeres da carne – se soubesses quantos pervertidos há nesta cidade –, daqueles que violam os mandamentos divinos.

Ele se afastaria sem responder. Mais adiante, outro homem o agarraria pelo braço, sussurrando-lhe ao ouvido: o fim dos tempos está próximo, o Senhor não permitirá que a injustiça e a ambição continuem a reinar. E continuaria falando em renúncia, em vida monástica no alto da montanha, em jejuns, orações e penitências. Anunciaria com grande entusiasmo a luta final entre o Mal e o Bem, na qual os Filhos da Luz infligiriam derrota definitiva e esmagadora aos Filhos das Trevas, os justos então participando no ágape, o banquete dos eleitos, presidido pelo Mestre da Justiça que então reinaria sobre o universo.

Banquete dos eleitos? Bom, aquilo já seria melhor do que enfrentar soldados do império – e tentador, sobretudo para quem, mal tendo o que comer, jamais participara de banquetes. Proposta vaga, contudo. Banquete? Banquete, onde? Banquete, quando? Banquete para quantos? Banquete para quem? Para pessoas bem educadas ou para esses glutões que se atiram na comida sem deixar nada para os outros? Banquete. . . Proposta tentadora, e ele chegava a salivar pensando num belo pernil de cordeiro tostado, mas essa era uma coisa incerta, ele

não podia esperar: a mulher e os filhos passavam fome, até a vitória do Bem estariam todos mortos. Além disso – que história era aquela de Mestre da Justiça? Por que não aparecia, este misterioso personagem? Que poderes teria? Seria capaz de restituir-lhe a terra, esse Mestre da Justiça? Tais perguntas não poderia, é claro, dirigir aos fervorosos místicos, gente que se enfurecia facilmente diante daqueles que consideravam homens de pouca fé.

Um dia, andando pela rua, teve uma surpresa. Alguém se dirigiu a ele, saudando com efusão:

– Vejam só quem está por aqui.

Custou a reconhecer o seu antigo vizinho, um homem que, como ele, fora lavrador e perdera a terra. Porque sua aparência agora era outra, era a aparência de quem estava bem de vida: gordo, corado, usava vestes de fino tecido e sandálias novas. Ganhava bom dinheiro:

– Vendo pombos para os sacrifícios no templo. Não tenho mãos a medir, clientes não faltam. Todos querem ajuda divina, nestes tempos difíceis, e, como eu digo sempre, sem oferendas, sem boas oferendas, não há ajuda. Vendo trinta, quarenta pombos por dia. Pombos são fáceis de arranjar e de cuidar, não há problema. E troco moedas também, mediante comissão. É para os donativos; essa gente vem de longe, de além-mar até, e as moedas que trazem do estrangeiro não são aceitas pelos sacerdotes. Tenho de pagar uma porcentagem ao templo, o sistema é este, mas sobra muito dinheiro. Estou muito bem localizado, junto ao portão principal, e tenho duas mesas. Duas, não uma. Mesas grandes, de boa madeira, confeccionadas por um carpinteiro experiente.

O único problema é que já não dava conta do movimento, que, para um homem de certa idade, como era o seu caso, se tornava excessivo. Mesmo porque bem podia se dar ao luxo de parar de trabalhar: tinha amealhado uma boa soma.

Fez uma pausa e acrescentou:

– Se quiseres, vendo-te uma mesa, com alguns pombos e moedas. Tu mereces, sempre foste bom vizinho. E me pagarás aos poucos, com os teus ganhos.

Parecia uma boa oferta – mas ele hesitava ainda. O homem percebeu, achou graça:

– Estás desconfiado. É natural: recém chegaste do campo, temes as ciladas da cidade. Mas não precisas me responder já. Vem ver com teus próprios olhos. Espero-te amanhã, junto ao portão principal.

Vamos ver, respondeu, cauteloso. Não queria se comprometer. O antigo vizinho bem podia se ter transformado num espertalhão disposto a tirar proveito de sua ingenuidade e de seu desespero. Voltou para casa, nada contou para a mulher e os filhos. Ela, no entanto, notou a sua perturbação, quis saber o que tinha acontecido. Ele respondeu com evasivas, e como ela insistisse, atalhou ríspido:

– Não quero conversa, quero comida.

Sentou-se à mesa, ela trouxe um pedaço de pão, três ou quatro azeitonas.

– Isto é tudo? – ele, incrédulo.

– É.

– E para ti?

– Eu já comi. – Ela baixou os olhos: mentia, obviamente. Renunciava ao escasso alimento para que o marido não passasse fome.

Era demais, aquilo, e ele resolveu: aceitaria a proposta do homem. No dia seguinte dirigiu-se ao lugar de encontro. Estava ansioso, não só pela decisão que tomara, mas também porque o templo infundia-lhe um temor quase supersticioso. Destruído uma vez, o santuário fora reconstruído por um monarca ambicioso e megalomaniaco que com isto conseguira o apoio do clero e da população (e talvez o da divindade) – apoio que, em última instância, reforçava a posição da realeza perante o império. Ainda que, segundo os mais antigos, não tivesse o mesmo esplendor do antigo templo, destruído por inimigos séculos antes, tratava-se de um impressionante conjunto arquitetônico. O santuário, onde só o sumo sacerdote podia entrar, era bastante simples, austero até, mas as demais construções destacavam-se pela imponência e pela riqueza de detalhes. Edificadas com grandes blocos de pedra branca, que os raios do sol poente douravam, e adornadas com ouro e prata, estavam rodeadas por uma dupla fileira de altas colunas. A disposição dos prédios obedecia a um propósito bem definido: proteger o recinto sagrado, ao qual só era possível chegar atravessando vários pátios. No primeiro deles, o pátio a que toda a gente, os gentios inclusive, tinham

acesso, estavam os numerosos vendedores, com suas mesas. Em meio a uma grande algazarra e sob o olhar complacente e divertido dos soldados da guarnição próxima (a ubíqua e ostensiva presença do império), apregoavam animais para o sacrifício: cordeiros, cabras, pombos, principalmente – e trocavam os vários tipos de moedas que os fiéis, vindos de toda a parte do império, traziam e que – como o homem dissera – os sacerdotes não aceitavam: só recebiam dinheiro do templo, considerado sagrado. O câmbio era um processo complicado, que exigia até mesmo pagamento. As discussões se sucediam, e os gritos dos vendedores e dos clientes misturavam-se ao berro dos animais sacrificados e ao som agudo das trombetas rituais; ao vozerio das preces e aos lamentos dos penitentes; mas nada disto atrapalhava a constante, frenética atividade dos cambistas.

Saltava aos olhos, mesmo de quem, como ele, não entendia de comércio, que era bom negócio, aquele dos vendedores do templo. Nenhum deles estava ocioso; e eram muitos, ali. Teve até certa dificuldade em encontrar o homem; achou-o, por fim, junto às duas mesas que, conforme dissera, eram de sua propriedade. E foi bem recebido:

– Então? Estás pronto para começar?

Ele disse que sim. O homem divertia-se: estás pronto, mesmo? Pronto para ficar rico? Ao redor, os outros vendedores miravam o recém-chegado com complacente curiosidade.

Acertaram os detalhes da transação. Tenho de comunicar aos sacerdotes que vais me substituir, disse o homem.

– Mas não haverá problema. Eles têm confiança em mim. Amanhã aguardo-te aqui. Vou te ensinar a vender.

Parecia tudo certo, mas ele – a tradicional desconfiança dos homens do campo em relação aos cidadãos – saiu dali acosado pela dúvida. Não estaria sendo enganado? Torturado pela dúvida, que não queria compartilhar com a mulher – coitada, já sofrera demais – nem com os filhos, passou uma noite atormentada.

O fato, porém, é que não podia voltar atrás, e, de manhã cedo, lá estava ele, o mais novo vendilhão do templo. Como havia prometido, o homem estava lá, à espera. Mostrou-lhe rapidamente os vários tipos de moedas, ensinou-o a fazer o câmbio; deu algumas instruções sobre a venda de pombos – estes, os próprios clientes escolhiam – e foi-se: tinha mais o que fazer.

Sem saber exatamente o que fazer ele ficou ali, junto à mesa que agora era sua. Quietos: não era de seu feitio gritar como os outros faziam. Logo, porém, constatou que aquele não era um trabalho para ser feito em silêncio. Não estava lavrando a terra, não estava mantendo seu mudo diálogo com os bois, com o arado, com as sementes. Estava no meio de gente, precisava anunciar a mercadoria. Ensaçou um tímido pregão, que não chamou a atenção de ninguém, mas teve sobre ele próprio um efeito mágico: sim, ele podia. Sim, ele tinha a disposição do vendedor. Entusiasmado, eufórico mesmo, bradava sem cessar: Pombos! Pombos gordos! Moedas para trocar! Dava-lhe satisfação, o ato de apregoar, de gritar aos quatro ventos. Não se tratava só de anunciar mercadorias; ele estava impondo sua presença, estava afirmando sua existência. Era para isto, afinal, que Deus lhe tinha dado voz, não para ficar em silêncio. O silêncio, reconhecia-o agora, nada mais era que uma precoce manifestação da morte, e ele não queria morrer, queria viver, queria ocupar seu lugar na terra, mesmo que tivesse de mantê-lo à custa da força. Silêncio era coisa para aqueles místicos que na montanha aguardavam o banquete dos justos; silêncio era coisa de penitente humilde. Já os sacerdotes, cônscios de sua importância e de seu poder, recitavam orações em altos brados. E sobre os sacerdotes ele ainda levava vantagem. Eles ameaçavam os pecadores, mobilizavam o remorso e a culpa, aumentavam o sofrimento das pessoas. Não era este o papel do vendilhão do templo. Ao invés de criar problemas, anunciava um meio prático de agradar a divindade: o sacrifício dos pombos, sem dúvida a parte mais importante do ritual. Ele até diria (não agora; agora estava só começando, não podia se atrever a ter opiniões) que os sacerdotes, o templo mesmo, tudo estava ali apenas para o sacrifício. Matar o pombo e, mais importante, comprá-lo depois da longa e minuciosa escolha, aquilo era o que, ao fim e ao cabo, contava para as pessoas.

Por outro lado, gritando, ele descarregava seus rancores, seus ressentimentos; gritando, ele se vingava dos algozes: o rico proprietário de terras que tirara proveito de sua má sorte, e muitos, muitos outros que o haviam enganado, ou oprimido, ou humilhado. Gritando, ele protestava contra o império: era a sua forma de luta. Ao contrário dos fanáticos, não precisava apunhalar ninguém para fazê-lo: seu grito era o punhal que furava

o ar claro da manhã. Gritava, pois, gritava sem cessar: Pombos! Pombos gordos! Moedas para trocar!

Apesar desse esforço, dessa dedicação, não vendeu nada durante toda a manhã. Muitos fiéis estavam chegando ao templo, mas pareciam ignorá-lo. Previsível: afinal ele era um desconhecido, não formara sua clientela, não podia esperar grandes vendas. Mas o olhar debochado de outros vendedores (“esse aí decerto pensa que vai ficar rico no primeiro dia, não sabe o que o espera”) representava uma humilhação adicional – que ele não estava em condições de suportar; já pensava em ir embora (e não só do templo, daquela cidade maldita), quando de repente um homem se aproximou. Na aparência, nada o distinguia de tantos outros que vagavam por ali, nada o caracterizava como a figura tão ansiosamente esperada do comprador. Alguma coisa, contudo, dizia ao vendilhão do templo (e talvez nesse momento ele estivesse de fato tornando-se vendilhão do templo) que havia, no homem, uma minúscula e embrionária disposição para a compra. Intuição, quem sabe até boa intuição, mas o que fazer com tal intuição? Os mais experientes vendilhões do templo eram capazes de avaliar intenções baseando-se em sinais quase imperceptíveis: um crispas de dedos, um franzir de testa; mais, comportavam-se de maneira a criar um clima convidativo, um campo de força capaz de magnetizar o possível cliente. Posicionavam-se de maneira a parecerem receptivos (isto eu aprendi com as meretrizes, dizia um deles, o mais irreverente, aquele que os sacerdotes detestavam e que apenas toleravam porque fora dos primeiros a se estabelecer como vendilhão); sorriam, aliciantes; faziam um comentário qualquer, bem-humorado, mas não inconveniente. Desta maneira iam abrindo fendas na rígida carapaça de uma desconfiança incompatível com a idéia de comércio, de trocas. E quando tal carapaça finalmente se rompia, como a casca do ovo ao libertar o pintinho, quando o homem finalmente assumido como comprador dizia, sob o impacto da excitação que precede o consumo, sob a ação da deliciosa vertigem: sim, eu quero! Sim, quero um pombo! Sim, quero dois pombos!, eles ali estavam, os vendedores, solícitos e seguros, prontos a ajudar o ato da compra com a perícia de uma veterana parteira trazendo ao mundo o bebê.

– Quanto custa este pombo? – perguntou o homem.

– Qual pombo? – pergunta ociosa, diante de um dedo que apontava com firmeza e precisão; pergunta evidenciadora de inexperiência, de insegurança, de incompetência mesmo; pergunta que poderia gerar, de um consumidor menos paciente, uma resposta irada (“És cego? Não vês o meu dedo apontando?”), uma rejeição imediata, e merecida. Mas o homem, já de certa idade, não estava em ânimo belicoso; repetiu, cordial, a indagação. Obtida a gaguejada resposta, fez mais algumas perguntas sobre a ave (“Tem alguma doença?” “Doença? Não, não tem doença alguma. Não que eu saiba. Que eu saiba, não tem doença, não senhor”) e, com palavras que soaram aos ouvidos do vendilhão do templo como deliciosa melodia, disse, por fim:

– Está bem. Eu compro este pombo.

Emoção indescritível apossou-se do vendilhão do templo. Pela primeira vez, ele estava vendendo. Exatamente: vendendo. Estava dando algo, e recebendo dinheiro em troca. Este algo que ele dava, esse pombo, não era uma ave comum. Essa criatura era a portadora de sua esperança, tal como depois, sacrificada, seria a portadora da esperança do crente. As batidas do pequeno coração confundiam-se com as batidas do seu próprio coração, e as moedas que o homem deixou cair em sua mão úmida, trêmula, não eram apenas moedas, eram uma mensagem: amigo, recebe, amigo, com este dinheiro, a minha confiança, o meu apreço, o meu – por que não dizê-lo? – amor. Amor, sim. Eu te amo, vendilhão do templo. Antes de te encontrar, o que era eu? Apenas o detentor de algo chamado dinheiro. Uma razoável quantia, sim, mas, para dizer a verdade, mal-havida, não imaginas que passado tenebroso é o meu, não foram poucas as viúvas e órfãos que explorei; vendi haxixe, e até mortes pesam em minha consciência. Eu detinha, sim, essa pecúnia, e deter é o termo apropriado, porque eu simplesmente impedia a riqueza de circular, por causa da minha avareza. Mas eu te comprei um pombo. Em nome da divindade, eu te comprei um pombo. Agora, tenho uma ave para o sacrifício, uma criatura viva que palpita em minhas mãos e que me transmite a cálida sensação de – de? De santidade. Santidade é a palavra adequada, vendilhão do templo, para descrever o resultado desta transação. O comércio nos uniu, o comércio representou para nós uma comunhão de emoções. Tu me fizeste comprar; tu, canhestramente embora, induziste-me a abrir mão do meu dinheiro, vale dizer, do meu egoísmo, e eu te serei grato por toda a

vida. Logo estarei imolando este pombo, e este sacrifício será também por tua intenção, para que o Senhor, lá do alto, te olhe e te recompense proporcionando-te boas vendas. Que sejas feliz, meu vendilhão do templo. Que ganhes muito dinheiro, é o que desejo – tu o mereces.

Foi-se, não sem lançar ao vendilhão do templo um derra-deiro e perturbador olhar (Deus, não será desses invertidos que proliferam por aí – o império trouxe isto, a corrupção dos costumes –, tentando me seduzir?).

O vendilhão do templo mirou as moedas que tinha na mão. Dinheiro era algo que raramente via; não fazia parte de seu cotidiano, porque não comprava, não vendia: quando precisava de coisas, trocava. Vinte medidas de trigo por um cordeiro, quarenta medidas de trigo por um par de sandálias, cinquenta medidas de trigo por um amuleto contra o mau-olhado. Agora, porém, tinha dinheiro. Não muito, na verdade; algumas moedinhas de cobre, mas com que ternura ele as olhava. As efígies ali gravadas lhe eram desconhecidas, as inscrições – para um analfabeto como ele – nada significavam. No entanto aquele dinheiro tinha um significado transcendente, vinculava-o ao mundo dos que compram e vendem, dos que transacionam e avaliam. Rico ele ainda não era, mas já tinha algo em comum com os ricos; sentia-se seguro, poderoso até, o contato das moedas com a palma úmida das mãos galvanizava-o, dava-lhe forças para prosseguir no caminho que se traçara, e que era, disto agora estava certo, o caminho do sucesso.

– Sim! – bradou, tão alto que os outros vendedores voltaram-se, surpresos, para ele. – Sim, estou no caminho! No caminho do sucesso!

Naquela noite voltou para casa radiante: trazia um grande pão, cheiroso e fresquinho (feito com trigo estrangeiro, mas que lhe importava?), uma galinha, frutas e até uma ânfora de vinho – tudo comprado com o dinheiro que ganhara. A mulher chegou a se assustar:

– De onde saíram essas coisas? Roubaste? Se roubaste, não te quero aqui! Vai-te!

– Nada disso, mulher. – Ele ria, feliz. – A miséria acabou, de agora em diante não passaremos mais fome.

E explicou: ele agora tinha um negócio, ele agora era vendilhão do templo. Ela franziu a testa: de que estás falando,

homem? Tu, que mal sabes contar, vais te dedicar ao comércio? É verdade, ele disse, mal sei contar, e jamais pensei em trabalhar noutra coisa que não fosse a terra, mas Deus me ajudou, e eu me saí bem, e agora posso dar comida a ti e a nossos filhos. E vamos comer, porque estou morrendo de fome.

Foi uma festa; pela primeira vez, a família tinha mesa farta. O vendilhão do templo, alegre (não estava acostumado a tomar vinho), cantava, feliz; os filhos sorriam, ainda que um pouco perturbados: nunca haviam visto o pai, homem habitualmente taciturno, calado, tão expansivo. O vendilhão do templo lembrava-se do ágape, do banquete com que os Filhos da Luz celebrariam sua vitória sobre os Filhos das Trevas. De acordo com o homem da seita, ele, por ter recusado a vida asceta, não participaria da mesa sagrada – mas pouco se lhe dava. Não precisaria aguardar o Juízo Final para comer bem. Tinha o ágape a domicílio, não precisava reservar lugar na mesa dos Filhos da Luz, ao peso de prováveis e imensos sacrifícios.

Naquela noite, quando deitaram, ele puxou a mulher para si: tinha vontade, o que há muito tempo não acontecia, de fazer amor. Vem, minha pombinha, disse, vem. Ela repeliu-o, surpresa e irritada: não gostara daquela forma de tratamento supostamente carinhosa: se vais vender pombos, não me chames de pombinha. Ele riu, pediu perdão, e de novo abraçou-a; tão fogofo estava, que ela se assustou: que é isto, homem, o que é que nossos filhos vão pensar – mas ele já se introduzia e ela, pedindo perdão a Deus, entregou-se. Gozaram juntos, duas vezes, o que a deixou surpresa – e alarmada: ah, homem, será que não estamos nos rendendo à luxúria? Será que não estamos abusando da bondade divina?

Ele não respondeu: ressonava. E ela, depois de uma prece – eu te agradeço, Senhor, mas por favor não nos abandones –, adormeceu também.

No dia seguinte, ele levantou mais tarde, a cabeça doendo. Foi com certo receio que se dirigiu ao templo, levando as gaiolas com os pombos. E se Deus, aborrecido com os excessos da noite passada, tivesse resolvido castigá-lo, afastando os clientes?

Não, Deus não parecia disposto a puni-lo. Na verdade, o movimento do dia ultrapassou suas mais otimistas expectativas. Aparentemente, muitos eram os que estavam pecando;

a demanda era enorme, e ele levava vantagem sobre os demais vendedores: voz forte, pregão vigoroso. Todos – até mesmo os soldados da guarnição – olhavam, quando ele gritava: Pombos, pombos gordos! A sua mesa era a mais procurada, filas se formavam diante dela. Tinha, claro, certas dificuldades, por exemplo, na troca de moedas. Por causa da balança: reconhecia que aquele era um dispositivo necessário, um instrumento de racionalização, referendado inclusive por Deus (“Foste pesado na balança e encontrado muito leve”); mas não estava acostumado a lidar com objetos sensíveis, delicados, atrapalhava-se todo. Os pratos dançavam doidamente sob seus dedos inexperientes, trêmulos, para gáudio dos clientes – mas isto era até uma atração a mais, não lhe causava prejuízo. Mesmo porque em matéria de cotações funcionava bem melhor; todos os dias informava-se das variações do câmbio, e até aprendeu a valorizar certas informações que lhe eram fornecidas pelos próprios peregrinos: a queda da produção de prata fazia subir o valor das moedas feitas deste metal. Resultado desta inesperada vocação para operações financeiras é que não parava de ganhar dinheiro. E de gastar: de imediato comprou roupas novas para a mulher (jóias viriam em seguida) e para os filhos. Comprou móveis para a casa, uma cama nova. E finalmente adquiriu um grande espelho.

Espelho, aquilo era um velho sonho. Ele nunca tivera um. Mais: ele podia contar nos dedos de uma mão as vezes em que se mirara num espelho. Como eu sou, ele se perguntava, e para obter resposta a esta indagação a única coisa que podia fazer era mirar-se em poças d’água ou pedir à mulher que fizesse uma descrição de sua face (descrição que aliás variava muito, conforme o estado de espírito dela). Tal frustração agora teria fim. O espelho era tão grande que até à mulher causou espanto e indignação: para que precisamos de uma coisa destas? Não sabes que a vaidade é um pecado? Mas no fundo ela estava feliz, ainda que um pouco receosa: temia que a superfície polida mostrasse de forma cruel a devastação que sofrera em todos aqueles anos de privação.

O vendilhão do templo colocou o espelho, de metal polido, na parede do principal aposento da casa. E então os quatro, juntos, foram se olhar. E cada um olhava a si mesmo, sorria, olhava outro, e sorria também. O que viam ali? Viam a si

mesmos, mas viam principalmente uma família. Uma família de quatro pessoas, uma família aparentemente feliz.

Não fosse pelos espectros. Tênuas, indistintas imagens apareciam no fundo: os filhos mortos, os avós mortos, os parentes, os amigos, a legião dos mortos que tinham deixado para trás, enterrados nas colinas pedregosas. Estavam todos ali, os mortos. Pior que a presença dos mortos, o vendilhão do templo distinguia, ou julgava distinguir, sob o melancólico sorriso do filho mais velho, um fescenino esgar que lhe era estranho, que não fazia parte do rosto de sua família. Suspeitava que aquele filho não fosse seu; os soldados do império eram conhecidos como estupradores, e bem poderiam ter violado sua mulher enquanto ele estava no campo, ela guardando segredo para poupá-lo da vergonha. Essas coisas podiam ser escondidas – mas não do espelho, disfarçada porta do mundo das sombras. Muitas vezes acordava no meio da noite perguntando-se o que estaria aparecendo no espelho naquele momento; mas não se levantava para olhar porque temia ver ali os demônios bailando a sua dança infernal. Continuava deitado, tenso, até que o sono lhe fechava as pálpebras e os confusos sonhos vinham substituir as perturbadoras fantasias. Acordava cansado, mas não se queixava: sabia que aquele era o preço a pagar pelo sucesso. Conservaria o espelho, porque o tinha comprado, porque dera por ele o dinheiro que ganhara com a venda dos pombos.

Dinheiro que aliás continuava a entrar. Seu sucesso despertava admiração – e inveja – entre os demais vendedores. Como é possível, perguntavam-se, que este homem tosco, esse campônio de mãos calejadas e modos bruscos, venda mais que nós, que temos longos anos de tradição e de prática? O vendilhão do templo, modesto, atribuía seu êxito apenas à dedicação. Explicação pouco convincente: dedicados todos eram, ou ao menos se achavam. Para alguns ele estava usando novas técnicas de venda, criadas quem sabe por um inato e insuspeitado talento mercantil. Outros iam mais longe e acreditavam que ele tinha pacto com o demônio. Ele vai nos arruinar, diziam. O vendilhão do templo não se importava com os ressentidos; acreditava que o caminho da fortuna se abria para ele e que nada mais poderia detê-lo. Aliás, não se tratava apenas de ganhar muito; surpreendia-o a satisfação que lhe dava uma atividade que sempre lhe parecera detestável. Gostava de vender

pombos; e gostava de trocar dinheiro; fascinavam-no as moedas que recebia para trocar, moedas com efígies estranhas. Ele, que só convivera com os seus familiares e os poucos habitantes da aldeia, agora estava conhecendo muitas pessoas, gente que vinha de longe, de lugares exóticos. Conversou longamente com um mercador que lhe falou sobre a incrível riqueza do Oriente. Mas tal riqueza, acrescentou o mercador, não se comparava à que muitos diziam existir nos misteriosos territórios de além-mar, onde, em meio a florestas luxuriantes e rios caudalosos, havia cidades inteiras – casas, templos, palácios – de ouro puro.

– Há fortunas imensas à espera de quem se atrever a atravessar o oceano – garantiu o homem.

Atravessar o oceano? A idéia dava vertigens ao vendilhão do templo.

Atravessar o oceano, cheio de monstros marinhos? O oceano que, no limite do mundo, precipitava-se no vazio, levando consigo barcos e navegadores? O mercador, porém, garantia que era, sim, possível, navegando sempre, chegar a regiões jamais sonhadas.

Estas histórias todas o vendilhão do templo repetia para a mulher e os filhos, quando à noite retornava para casa. Há um mundo à nossa espera, bradava, há muito dinheiro a ganhar, e eu vou ganhar muito dinheiro.

Celebrava cedo demais: no caminho desta suposta riqueza, muitos aborrecimentos ainda lhe estavam reservados. Um dia – e era um dia de excepcional movimento, ele já tinha vendido mais de trinta pombos –, o bedel do templo, homenzinho feio e corcunda, veio procurá-lo: um dos sacerdotes queria falar com ele.

– Comigo? – O vendilhão do templo surpreso, e já alarmado; nunca falara com os sacerdotes, sequer os via; como dizia aos outros, meio brincando, meio sério, eles lá, nós aqui. Pombos e moedas eram o que tinham de comum, e só. Para ele, homem humilde e pouco versado na religião, era o suficiente. Agora, um sacerdote queria falar-lhe? Estranho; estranho e preocupante. Não seria uma brincadeira dos outros vendedores, acumpliciados com o bedel? “Vai ao vendilhão, diz que um sacerdote quer falar-lhe.” Quando ele se dispusesse a seguir o enviado, seria aquela risada geral: o tolo, julga-se importante, pensa até que os sacerdotes pedem-lhe audiência. Aparentemente,

porém, o bedel falava sério: ou disfarçava muito bem ou ele estava mesmo sendo chamado.

– E o que quer comigo?

O concunda deu de ombros: não sabia. Segue-me, disse, e o vendilhão do templo achou melhor obedecer. Atravessaram os vários pátios – a cada pátio a inquietude dele aumentando – e chegaram a um anexo do templo, uma pequena construção de pedra que, como o pátio dos vendedores, não era parte do recinto sagrado. Ali eram recebidos os leprosos supostamente curados que, antes de serem admitidos novamente ao templo, tinham de ser examinados por um sacerdote.

– Entra – disse o bedel.

– Aqui? – O vendilhão do templo, surpreso. – Mas este é o lugar dos leprosos!

– Entra – repetiu o homem, impaciente. E como o vendilhão do templo hesitasse, empurrou-o para dentro e fechou a porta.

Era um lugar pequeno, uma sala despojada: apenas uma mesa – à cabeceira da qual estava sentado um homem de olhar feroz: o sacerdote. O vendilhão do templo cumprimentou-o, tímido. O sacerdote não se dignou a responder; olhava-o, apenas.

– Eu ouvi teu comentário – disse, por fim. Ficou em silêncio um instante e prosseguiu: – Tens razão: não é lepra o que tens. Não a lepra da pele, pelo menos. Mas antes fosses leproso. Antes fosses. Porque o que te torna impuro é pior que a lepra.

Extraiu da túnica duas moedas e colocou-as cuidadosamente sobre a mesa.

– Sabes o que é isto? – perguntou. A expressão impassível contrastava com o tom de mal-contida fúria.

Assustado – o que estaria acontecendo? –, o vendilhão do templo aproximou-se da mesa, olhou. Moedas, era o que via ali, as moedas do templo; e foi o que respondeu, são duas moedas do templo. Pela expressão do sacerdote viu que sua resposta não era satisfatória, o que só fez aumentar sua inquietação: algo acontecera, algo muito grave, relacionado com aquelas moedas – mas, o quê, exatamente? E o que tinha ele a ver com o assunto?

– Olha bem – insistiu o sacerdote, imperioso. – Nada notas de estranho nessas moedas?

Mas o que queria dele o implacável inquisidor? Que resposta esperava? Na aparência, eram duas moedas comuns, iguais a tantas outras que nos últimos dias tinham – felizmente (felizmente, mesmo? Agora já estava em dúvida) – passado por suas mãos. Foi o que disse, não vejo nada, não noto nada.

– Olha melhor.

Pedindo licença de novo, pegou uma das moedas, revirou-a entre os dedos trêmulos. Nada, não notava nada. E agora estava francamente aterrorizado; alguma coisa fizera para ser submetido a tal interrogatório; alguma coisa muito grave, um crime, ainda que involuntário, agora descoberto pelo sacerdote. E que ele não tinha como confessar, ainda que quisesse fazê-lo. Maldita hora em que decidira abandonar o campo: teria sido melhor ficar lá, passando fome, do que ser submetido àquela humilhação, àquela tortura.

– Não vejo nada – disse, num sopro de voz. – São iguais às outras moedas.

O sacerdote, cofiando a longa barba branca, continuava a olhá-lo fixo.

– Iguais?

– É o que me parece. Iguais.

O sacerdote levantou-se. Num gesto agora brusco apanhou uma das moedas, apontou a inscrição que nela havia:

– Olha aqui. Esta letra. Estás vendo? A última letra. Olha bem. Que me dizes desta letra?

– Perdão – murmurou o vendilhão do templo. – Nada posso dizer. Não sei ler.

– Não importa! – gritou o sacerdote. – Que não saibas ler, não importa! Qualquer um pode ver que esta letra está errada. E se a letra está errada – a moeda é falsa! Falsa, ouviste?

O vendilhão do templo permaneceu imóvel, tremor convulso a lhe sacudir o corpo inteiro. O sacerdote aproximou-se, lento. Os dois face a face, ele disse, numa voz surda, ominosa:

– Não é a primeira. Moedas falsas têm aparecido constantemente no tesouro do templo. E sabes quando isto começou a acontecer? Nós não tivemos a menor dificuldade em descobri-lo: as moedas falsas surgiram quando tu te instalaste no pátio dos vendedores, quando começaste a trocar dinheiro. Tu trouxeste as moedas falsas. Tu as fabricaste, sabe-se lá onde! Tu! Falsário!

Não apenas cometeste um delito, cometeste um pecado. Um pecado abominável.

A custo se conteve. Pegou cuidadosamente a moeda, como se fosse um detrito repugnante, olhou-a longamente.

– Uma moeda falsa. Aqui, no recinto sagrado do templo. Na casa de Deus.

Fitou o vendilhão do templo.

– Diz-me: o que é uma moeda para ti?

O vendilhão do templo já não sabia o que dizer; ficou calado, tremendo sempre.

– Para ti, uma moeda – prosseguiu o sacerdote – serve apenas para comprar coisas. Pois estás enganado: uma moeda é uma mensagem. Este que me porta, diz a moeda, tem direito a uma fração, grande ou pequena, da riqueza do mundo; este que me porta tem direito a adquirir comida, roupas, perfumes, e até o corpo das mulheres de má fama. Isto é o que diz a moeda comum, a moeda que os peregrinos te trazem. A nossa moeda, contudo, a moeda que permitimos entrar no recinto sagrado do templo, diz mais que isto, ela fala de crença, ela fala de devoção, ela fala da glória do Senhor. É uma moeda abençoada, a nossa, feita do mais puro metal – fundido por homens de fé, homens que oram todos os dias. E os moldes são obra de uns poucos artesãos, artistas que colocaram sua arte a serviço do Todo-Poderoso. Os moldes têm de sair perfeitos, tão perfeitos como as letras das Escrituras. Se o escriba que copia uma letra errada nas escrituras pode, como diz a tradição, destruir o universo, o artífice que cunha uma moeda com defeito pode destruir a fé – e de que é feito o universo, senão de fé? O que mantém a vida, senão a fé? Uma moeda para nós é mais que riqueza; é a condição mesma da nossa sobrevivência espiritual. A moeda verdadeira, bem entendido. Porque a moeda falsa. . .

O murro que deu na mesa fez o vendilhão do templo saltar:

– Uma moeda falsa é como a víbora que se oculta sob o leito, pronta para picar! Uma moeda falsa é como um fruto belo, mas venenoso! Uma moeda falsa traz a mensagem do demônio! E é a mensagem do demônio que estavas introduzindo aqui, neste templo que teu pai, teu avô e teus antepassados veneraram!

O vendilhão do templo caiu de joelhos:

– Perdoa-me! Por favor, perdoa-me! Se esta moeda estava em meu poder foi por acaso! Eu não sabia que era falsa, juro!

– Juras. – O sacerdote sorriu, sarcástico. – Juras. Como se teu juramento valesse alguma coisa. Como se não fosse uma afronta ainda maior.

O vendilhão do templo agora tentava agarrar-se a ele, chorando. O sacerdote repeliu-o. Por um instante considerou-o, em silêncio.

– Não sei se te dás conta do teu ato pecaminoso. Mas, se a tua consciência está embotada a ponto de não perceberes a dimensão do mal que causaste, vou te dizer algo que sem dúvida entenderás: fabricar moeda falsa é também um crime contra o império. E é ao império que te entregarei. Não sujarei mais minhas mãos contigo. Eles que te dêem o castigo que mereces: a morte na cruz.

Foi até a porta, abriu-a, chamou o bedel:

– Pede ao chefe da guarnição, em meu nome, que venha aqui. E que traga soldados: quero entregar um criminoso.

O vendilhão do templo caiu de joelhos, desesperado: misericórdia, bradava, não façam isto comigo, eu juro que sou inocente, não mandem me matar, eu tenho mulher, eu tenho filhos, minha família vai morrer de fome.

Atraídos pelos gritos, outros sacerdotes apareceram. Depois de se inteirarem do que tinha acontecido, reuniram-se num canto, confabularam em voz baixa, durante longo tempo. A esta altura o vendilhão do templo tinha parado de chorar: imóvel, os olhos esgazeados, fitava o grupo, esperando – o quê? – o veredito.

Por fim, o sacerdote dirigiu-se a ele:

– Estás com sorte – disse, sarcástico. – O templo decidiu aceitar tuas alegações; não por ti, por tua família. Mas escuta bem: se mais uma moeda falsa aparecer, uma única que seja, entrego-te aos soldados.

O vendilhão do templo, agradecido, radiante, tentou beijar-lhe as mãos, mas o sacerdote empurrou-o:

– Vai-te – disse, seco. – Leva contigo esta moeda falsa e desaparece daqui.

O vendilhão do templo apressou-se a obedecer. Ao sair, deu com os outros vendedores reunidos diante da porta. Estavam todos ali, tinham abandonado suas mesas para assistir ao desfecho do caso. Muitos sorriam, evidentemente deliciados com

a humilhação imposta ao arrivista. Ah, mas era demais, aquele deboche era demais: tomado de súbita fúria, o vendilhão do templo avançou para os vendedores, agarrou um deles pelo pescoço e, sacudindo-o violentamente – era um homem robusto, a raiva multiplicava-lhe as forças –, gritou que tinha sido traído, e que, se outras moedas falsas aparecessem, ele mataria quantos pudesse antes de ser preso. Amedrontados, os vendedores dispersaram-se.

No dia seguinte, as coisas pareciam ter voltado ao normal; no pátio do templo, os vendedores atendiam como de costume os peregrinos. Mas a inquietude se apossara do vendilhão. Vendia seus pombos, mas não podia esquecer a ameaça, bem clara, do sacerdote: uma segunda vez ele não escaparia. E moedas falsas poderiam aparecer introduzidas por falsários ou por alguém desejoso de incriminá-lo; por exemplo, um dos muitos vendedores invejosos de seu sucesso. Manobra suja, imoral? Talvez. Mas não improvável numa época de crise: a concorrência era feroz, qualquer meio para eliminar um competidor seria válido.

O vendilhão do templo não sabia o que fazer. Não podia ficar aguardando que o destino o poupasse; era preciso enfrentar o problema. Mas de que forma? Havia algo que podia fazer: identificar os responsáveis pelo derrame de moedas falsas. Não apenas provaria sua inocência, como sem dúvida cairia nas boas graças dos sacerdotes. Mas como procederia ele, um homem rude, inculto, a uma investigação dessa natureza? Não tinha sequer um ponto de partida. A única coisa de que dispunha era a moeda falsa. Examinava-a horas a fio, durante o dia ou à noite, à luz de uma vela. Comparava-a com outras, supostamente verdadeiras. Supostamente? Sim: ele agora não tinha mais nenhuma certeza quanto ao dinheiro que recebia, não tinha certeza quanto a nada. Não havia dúvida, porém: a moeda que o sacerdote identificara como falsa era mesmo diferente, e a diferença estava somente naquela letra da inscrição. Se pudesse memorizar a imagem das letras das moedas verdadeiras, talvez conseguisse detectar as falsas. Fácil de dizer: como poderia um analfabeto identificar letras? Não conseguia sequer mirar aqueles sinais, para ele não apenas misteriosos como poderosos: tinha em relação às letras um temor supersticioso. A palavra escrita era domínio dos sacerdotes, dos ricos, dos poderosos (e dos escribas

que os serviam, claro), um território no qual não se atrevia a penetrar. Agora, porém, era preciso fazê-lo e ele se atirou com desespero à tarefa de memorizar os caracteres. Esta aqui tem uma perninha para baixo e um tracinho para cima; nesta aqui, são duas as perninhas e o tracinho as une; nesta outra. . .

Inútil. Depois de algumas horas deste exasperante exercício as imagens se lhe baralhavam diante dos olhos; não sabia mais qual letra tinha perninha ou tracinho. De noite, sonhava que as letras pulavam das moedas e, como escorpiões, vinham atacá-lo.

Esta situação logo começou a produzir ruinosos efeitos: ele agora examinava, ansioso, cada moeda que recebia, para irritação dos que trocavam dinheiro ou compravam pombos: o que tanto miras, não conheces dinheiro, anda de uma vez, não tenho todo o dia, etc. Incomodou-se, começou a perder fregueses.

Em casa, brigava por qualquer coisa, não comia. A mulher, preocupada, tentava consolá-lo: calma, homem, o problema se resolve, vais ver. Sugeriu-lhe que orasse, orasse muito, e que fosse ao templo demonstrar publicamente devoção. Não apenas Deus poderia ajudá-lo, como os sacerdotes constatariam a sua boa-fé. Para isto, contudo, ele teria de oferecer os pombos em sacrifício, o que não estava em condições de fazer: afinal, tratava-se de seu ganha-pão. Com as vendas em baixa, não se arriscava a dilapidar o estoque.

Seu desespero estava chegando ao auge quando o destino acabou por intervir em seu favor.

Uma manhã, ele estava junto à sua mesa, diante do templo, ruminando pensamentos sombrios, quando de repente ouviu-se um grito, e um dos vendedores caiu ao chão, banhado em sangue, enquanto um homem, empuçado, fugia em desabalada corrida. Os outros vendedores acorreram em socorro do ferido. Inútil: o golpe fora certo, em poucos instantes estava morto. Junto ao corpo ficara a arma do crime: um punhal ensanguentado. O punhal curvo dos rebeldes: certamente o homem fora por eles considerado traidor. Prova disto é que não tinha sido roubado; no chão, estavam várias moedas reluzentes, caídas de sua bolsa. Movido por um súbito impulso, o vendilhão do templo abaixou-se e, ignorando os olhares de censura dos outros vendedores, apanhou uma delas. Examinou-a um instante e:

– Olhem! Olhem aqui! Olhem a perninha, olhem o tracinho! Está torta a perninha, está torto o tracinho! Esta moeda é falsa! E esta aqui também! E esta outra também!

Atraído pela gritaria, um sacerdote – o mesmo que o ameaçara – apareceu. De início pensou que o vendilhão tinha sido apanhado com moedas falsas. Transtornado, agarrou-o pela túnica:

– Eu te avisei – gritou. – Eu te avisei que não haveria uma segunda vez! Agora é o teu fim!

Mas então os outros intervieram: não, ele não era culpado – o falsário era o morto, cujo cadáver agora estava num canto do pátio, coberto por um pano. O sacerdote foi até lá, mandou que descobrissem o corpo. Reconheceu-o: era um dos vendedores mais antigos, um homem que gozava da inteira confiança dos sacerdotes.

– Quem fez isto? – bradou.

Mostraram-lhe o punhal curvo dos rebeldes. O sacerdote ficou pálido: então os atentados já não respeitavam o templo! O vendilhão do templo percebeu, deliciado, sua perturbação; e sem poder se conter, disse, alto e bom som:

– Sabe-se lá quem será o próximo!

O sacerdote olhou-o furioso; ia dizer alguma coisa, mas, constatando pelos sorrisos de escárnio que não contava com a aprovação dos outros vendedores, achou melhor ir embora. O vendilhão do templo foi efusivamente cumprimentado pela sua coragem: enfrentara um homem que havia muito tempo infernizava a vida de todos, dera-lhe uma boa lição.

Provada sua inocência e com o prestígio aumentado, o vendilhão do templo retornou com redobrado ânimo às atividades. Seu pregão soava mais alto que nunca, agora que sentia Deus a seu lado; e os fregueses afluíam em número cada vez maior. Sim, a agitação crescia; sim, os focos de revolta contra o império multiplicavam-se; sim, o número dos que subiam a montanha para juntar-se à seita monástica dos ascetas aumentava – mas o vendilhão do templo estava alheio a essas coisas; o que lhe importava é que vendia cada vez mais, ganhava cada vez mais. Descobrira, para sua surpresa, que, nos negócios, era um gênio.

DOIS POEMAS
Nelson Ascher

FÁBULA

(no tricentenário da morte de La Fontaine)

para Jacó Guinzburg & Aleksandar Jovanovic

*Bebia água no Vístula um cordeiro
chamado Baranówicz, quando um lobo,
coronel Wolfgang, veio e, sobranceiro,
lhe disse:*

– Você pensa que sou bobo,
que eu não o vejo envenenando o rio
há muitos anos e espalhando a Peste?

– Mas nós morremos séculos a fio,
também, de causa igual.

– Não me moleste
com esse irrelevante pormenor.
Vocês são todos ricos e eu sou pobre.

– Como sou rico se não tenho um cobre?
Vocês lobos são donos da maior
empresa, enquanto estou desempregado.

– Você conspira e apóia, do outro lado do Vístula, o inimigo. Não insista, capitalista-ovino-bolchevista.

– Mas os ursos de lá, seus caros primos, nos comem com desculpa semelhante. . .

– Você, cosmopolita como vimos, não é nada ariano.

– Como assim?

Perdoe-me, não queria ser pedante, mas *áries* é carneiro em bom latim.

– Sei disso e, embora seja um lobo culto, um *Kulturwolf*, não lhe darei indulto porque vocês mataram Jesus Cristo.

– Foi a loba romana que fez isto e mesmo que um cordeiro fosse o algoz de quem, como *Agnus Dei*, era um de nós, seria assunto nosso.

– Ovino arisco

e cínico, já chega de pilhéria.

Ordens se cumprem: vamos, pois no aprisco de Oswiécin há trabalho que libera.

Farei, após havê-lo tosquiado, com sua pele de cordeiro um manto para aquecer-me neste inverno enquanto nós lobos conquistamos Stalingrado.

Desprezando os balidos derradeiros de Baranówicz – livres dos cordeiros! –, os outros ruminantes, todavia, pastavam perto sem perder a calma. Wolfgang, formando-se em filosofia anos depois (com tese acerca D'Alma Lupina e seu Transcendental Destino),

*reingressou, pela esquerda, na política
(não sem antes fazer sua autocrítica)
para conter o imperialismo ovino.*

1 – 3/4/95

A ESTÁTUA DE
WALLENBERG

O outono (folhas secas
no entulho) é breve às margens
do rio; o inverno, sem
aviso prévio, chega

do Leste. Uma cidade
se encolhe inteira dentro
de seus porões, ouvindo,
no céu de metal cinza,

motores a pistão.
Após dezembro – inédito
banquete em meio ao cerco –
não resta mais um único

animal vivo em todo o
zoológico (esse orgulho
da capital), nem para
contar sua versão

da fábula que a Esopo
talvez não ocorresse.
A Ponte das Correntes
não une mais a antiga

Buda e a moderna Peste
naquilo que o Doutor
Karl Lueger (festejado
prefeito de Viena)

THE STATUE OF
WALLENBERG

Fall (dry leaves
over débris) is dirty
by the river; winter
without previous notice arrives

from the East. A whole
town shrinks inside
its own basements, listening,
from the grey metal sky,

to piston engines.
After December – amazing
feast during the siege –
there is no living

animal left in
the zoo (this pride
of the capital) not even
to tell its own side

of a tale that wouldn't
probably occur to Esop.
The Chain Bridge doesn't
link anymore old

Buda and modern Pest
in what Dr.
Karl Lueger, Vienna's
celebrated mayor,

chamou de Judapeste.
(O Príncipe de Gales,
contudo – corre a lenda –,
amava seu cassino.)

Não resta mais um único
animal vivo em seu
zoológico, mas restam,
devido a Wallenberg,

ainda alguns judeus.
Não é, portanto, à toa
que se reclama: “Buda-
Peste está cheia deles”.

Mas Wallenberg – que fim
levou? E quando? Pode-se
confiar nos atestados
soviéticos de óbito?

Sobreviventes (raros)
ergueram-lhe uma estátua
(São Jorge e seu dragão)
que, poucos dias antes

de ser inaugurada,
sumiu, reaparecendo
anos mais tarde em outra
cidade. Ergueu-se a estátua

de Stálin, no entretempo,
que logo foi destruída
pela revolução,
ou seja (oficialmente),

contra-revolução.
Recentemente ergueram-lhe
– isto é, a Wallenberg –
uma segunda estátua

used to call Judapest.
(The Prince of Wales,
however – according to
legend – loved its casinos.)

There's no living
animal left in its
zoo, but, thanks to
Wallenberg, there are

still some Jews left.
Thus it is not in vain
that people complain: “Buda-
Pest is still full of them”.

Did Wallenberg die?
Where and when? Can one
trust soviet
death certificates?

Survivors (a few)
made him a statue
(Saint George and his dragon)
that, some days before

vanished, reappearing
later in another town,
from where it disappeared.
In the meantime,

a statue was made for Stalin
and it was destroyed by
the revolution that was
(according to others)

a counterrevolution.
Recently, a new statue
was made for him
– i. e. Wallenberg –

que segue em seu lugar.
Na Hungria as ruas mudam
de nome com frequência:
primeiro, imperadores;

heróis, então, de alguma
causa; depois, heróis
da causa oposta; bardos
e novamente os mesmos

imperadores. Entre
uma floresta negra
e um mar idem, debaixo
da Ponte das Correntes,

porém, corre o Danúbio
e Deus sabe o que mais
(ninguém se afoga duas
vezes – diria Heráclito

caso escrevesse hoje –
no mesmo rio), enquanto
sobre o Danúbio ruem
de vez em quando as pontes

e, à beira dele, até
mesmo as estátuas podem
sofrer vicissitudes
demasiado humanas.

and it remains in its place.
In Hungary, streets
change names often:
emperors first,

then heroes of some
cause, heroes afterwards
of the opposite cause,
bards and once again

the same emperors. From
a black forest down to
a black sea, under
the Chain Bridge,

however, the Danube runs
and God knows what else
(nobody drowns twice
– Heraclitus would say

if he were alive nowadays –
in the same river) while
above the Danube sometimes
the bridges collapse,

and by its shores
even statues may
suffer all too
human vicissitudes.

1/2/95

JOSUÉ MONTELLO:
um contador de histórias
com mais de 3.000 personagens

Cida Golin
PUCRS

Josué Montello realizou, na sua obra ficcional e teórica, o sonho acalentado na adolescência. "Tenho a sensação de que a minha vida se processou como se constituísse um bom romance que eu tivesse inventado", afirma o escritor maranhense, cercado por mais de cem livros com sua assinatura. O autor de *Os tambores de São Luís* foi Diretor da Biblioteca Nacional, Presidente da Academia Brasileira de Letras, Reitor da Universidade Federal do Maranhão, professor de Literatura Brasileira em Madri, Lima e Lisboa, Embaixador e Conselheiro da Embaixada do Brasil em Paris. Montello costuma atribuir às quatro horas diárias de sono a possibilidade de gerenciar diversas atividades públicas e uma obra literária capaz de produzir mais de três mil personagens.

Na manhã do dia 16 de abril de 1994, no Rio de Janeiro, ele suspendeu por algumas horas, na máquina de escrever, o texto *Confissões de um romancista*, depoimento pessoal sobre criação literária. Na entrevista, reflete sobre o período em que decidiu escrever, as experiências romancescas no Brasil, a conquista de um público cativo e a técnica do romance, característica vital de sua obra na opinião dos especialistas.

CG: Segundo Franklin Oliveira, a sua obra estaria dentro da saga maranhense, cujo precursor foi Aluísio Azevedo. Qual a sua opinião sobre esse comentário?

JM: A minha obra, no seu conjunto, tem os ambientes maranhense, carioca e parisiense, a que eu acrescento ainda um outro: o imaginário, em que o tema do romance suplanta o espaço. Ele funciona como um elemento necessário, mas não prevalente. O Maranhão é o tema do meu primeiro romance, *Janelas fechadas*, de 1942. Ele abria a trilogia formada pelo *Sobrado* e *Cidade iluminada*. Quando concluí a publicação do primeiro volume, cheguei à convicção de que, do ponto de vista da evolução do romance, estava atrasado; havia uma defasagem muito grande entre o que eu escrevia e aquilo que poderia escrever. Essa distância decorria da minha formação autêntica, marcadamente maranhense, que me prendia ao século XIX do Aluísio de Azevedo, autor de *O mulato*, romance que eu estava literariamente aparentado. Dada a minha curiosidade intelectual, o romance que eu poderia escrever seria algo ajustado a uma atmosfera cultural mais avançada. Eu ignorava, por exemplo, a experiência do monólogo interior, do *flashback*, da memória involuntária. Publicado o romance, em 20 dias, um mês, a edição estava esgotada. Urgia fazer uma segunda edição. Eu não consenti. Com aquele desembaraço que a gente tem aos 22 anos, rasguei e eliminei os dois outros romances. Senti que devia me preparar para algo novo. Ao mesmo tempo, estendi o olhar para as experiências romanescas do Brasil e verifiquei que o meu romance, se estava defasado do ponto de vista universal, não estava defasado em relação ao que se escrevia no Brasil, o romance autenticamente brasileiro de José Lins, Jorge Amado, do Graciliano, José Américo de Almeida. O

Erico é que constituía a exceção, porque estava atualizado por força do pólo cultural da Livraria do Globo. As experiências do Erico quase coincidiam com suas traduções. No Rio de Janeiro e em Alagoas, Graciliano Ramos conseguiu um feito excepcional no final de *Angústia*, quando faz um monólogo interior. Ele ainda não era perfeito, mas, dentro das suas limitações, já era uma experiência singular. No entanto, essa experiência era em si mesma contraditória. Ao mesmo tempo em que ele tendia a fazer um romance de protesto, tecnicamente avançado, ainda estava muito preso ao século XIX, sobretudo por uma influência obsessiva de Eça de Queiroz. Basta dizer que Graciliano me confessou ter lido *Os Maias* mais de dez vezes. *Caetés*, por exemplo, tem uma certa simetria com *A ilustre casa de Ramires*. Essa concordância era curiosa, mas mostrava que o romance devia buscar outros caminhos para se atualizar. Na minha opinião, o romancista pode se valer dos recursos técnicos sem deixar de ser ele próprio, de tal maneira que a técnica apareça na narrativa, não de modo obsessivo, mas indicativo de que o romancista está atualizado. Quando cheguei ao Rio de Janeiro, naquele tempo, havia uma facilidade muito grande para conseguir livros estrangeiros. Encontrei também o romance intimista, interiorizado, a obra de Lúcio Cardoso, do Otávio de Farias e do Cornélio Penna, que, dos três, era o que escrevia melhor, pois tinha uma formação clássica. O romance que publiquei depois de *Janelas fechadas* era inteiramente diferente do primeiro: ficava dentro do ambiente imaginário. O personagem central era um relógio parado, grande, de pé. Um homem supersticioso, diante daquele relógio parado às 9:20, imagina que alguma coisa vai lhe acontecer de terrível se o relógio não funcionar. Essa obsessão tinha mais do que uma inspiração romanesca, era de inspiração filosófica, ajustada a um tema eterno, que é o problema do tempo. Como criação, o tempo é de tal natureza que até Deus obedece, ao fazer o mundo em tantos dias e descansar no último. O tempo nos envelhece, nos embeleza, nos desfigura, dá oportunidades, transforma, todos nós vivemos em função do tempo. Esse relógio parado cria uma trama diferente: não é mais a motivação regional, de ordem política, pitoresca, é uma angústia transferida do homem para um relógio, senhor do tempo. Na época, o romance também estava dividido em duas correntes: a do testemunho e da

denúncia. No testemunho, você era um espectador privilegiado, que acompanhava o seu personagem e sabia o que ia se passar com ele. Na denúncia, você fazia uma abdicação terrível. Penso que o escritor só deve estar engajado com a sua verdade, pois dispõe de um instrumento privilegiado que é a palavra escrita. Em geral, a palavra existe, desaparece, é efêmera. Para o escritor, está impregnada da intenção da obra de arte. O escritor só deve engajar-se na sua verdade, naquilo que pensa, reflete, pois tem uma sensibilidade excepcional e, portanto, não deve dizer a verdade dos outros, mas a sua. Para mim, isso foi muito importante. Na época, o engajamento era natural, daí a obra do Jorge Amado. Ele correu um perigo muito grande e foi salvo pelo seu gênio lírico. Sempre repeli essa subordinação ao Partido. Buscava realizar o romance absolutamente consciente, porque não me faltavam os temas: os problemas da minha geração, da minha experiência particular, que eu deveria transferir para o papel.

CG – Quais eram esses problemas de geração?

JM – Muitos, sobretudo o político, social, nacional, universal. O mundo estava dividido em esquerda e direita. A direita mais veementemente terminou na Segunda Guerra Mundial com a morte do Hitler e do Mussolini, mas ainda restaram movimentos semelhantes em Portugal e Espanha que se exauriram com o tempo. Restou a esquerda e, timidamente, a solução democrática que se ajustava a um programa compreendido dentro de certas limitações, porque a liberdade do homem termina quando ele se condiciona à sociedade em que vive. Restou, então, a esquerda, tão agressiva quanto a direita. Ela continuou fazendo a sua pregação política, criando um organismo invisível de que alguns escritores padeceram, que é a chamada patrulha ideológica. A patrulha ideológica é aquela em que os instrumentos de comunicação, jornal, rádio, tevê, tinham pontos básicos ocupados por escritores a serviço da esquerda. Esses escritores, geralmente pessoas com uma vocação literária irrealizada, controlavam os nomes, as obras que deviam aparecer ou não. Certa vez, o *Jornal do Brasil* publicou as instruções do Partido. São terríveis. Eu próprio visitei a União Soviética e pude ver o que havia de farsa. Quando fui a Moscou, tive a oportunidade de ir à União Brasileira de Escritores, e fiz uma

exposição sobre o que era a liberdade no Brasil, após o período militar. Do meu hotel, de manhã, ouvi um ruído de botas dentro de uma cidade praticamente vazia, e vi um oficial, com o peito coberto de condecorações, passar na calçada como um proprietário da cidade e do país. Na saída da minha palestra, acompanhou-me um jovem e, falando em espanhol, me disse o seguinte: “O senhor falava uma coisa, o tradutor dizia outra” (eu fiz a palestra em francês). Então, verifiquei o que havia de empulsação naquele grupo que, de certo modo, me oprimia. Fiz o meu nome e a minha obra à revelia da patrulha, mas sei o que isso me custou em termos de independência. Realizei uma obra absolutamente consciente, sempre soube o que pretendia. Depois de escolher a independência e o testemunho, passei a traçar o meu rumo e ter uma atualização técnica dentro de sucessivas experiências. Eu não quis ser um romancista de um tema, quis ser um romancista com uma obra que se identificasse pela maneira de escrever, pela maneira de contar e pela intenção de ordem artística, sempre entendendo que o romance é o pináculo, o ponto mais alto da criação. Pelo movimento das personagens, você tem o diálogo; pela descrição, a pintura, há todas as experiências possíveis dentro do romance. Sempre tive o cuidado de nunca me repetir. Sempre quis fazer de cada romance, até alcançar minha maturidade, uma experiência nova. Estou escrevendo um livro, chamado *Confissões de um romancista*, em que dou um código de elaboração do romance.

CG – Nesse código, como o senhor administra a relação entre o tema e a linguagem?

JM – Quando comecei a escrever, o romance estava dividido em duas linhas: a prevalência do tema ou da linguagem. Se há uma experiência equilibrada em Clarice Lispector, há, no meu entender, uma experiência em desequilíbrio no Guimarães Rosa, embora isso constitua a sua riqueza de linguagem. Você tem o *Sagarana*, um Rosa que ainda não se dissociou do padrão clássico da língua, e *Grande sertão: veredas*, onde a linguagem prevalece sobre o tema. Na tradução francesa, o mito ficou descarnado e pareceu um faroeste. Este é o perigo. No romance, você tem de estabelecer um equilíbrio entre a linguagem, o seu estilo, e o tema, uma experiência de natureza humana que atrai naturalmente o interesse do leitor. Esse é o romance que eu quis fazer.

Acompanhei Rosa de perto, fui um de seus grandes amigos. Mas a análise literária conduz você a esse confronto. Onde está o Rosa autêntico, no *Sagarana*, no *Grande sertão* ou no *Corpo de baile*? Há escritores, como Joyce, que fazem um tipo de linguagem que você capta se dispuser da chave que ele deixou. Guimarães é um criador de palavras, de ritmos, dentro de uma complicação verbal, embora criativa e com lampejos geniais. Quando Rosa morreu, fui a primeira pessoa a ir na sua casa. Como estava sozinho, fiquei observando os livros. E verifiquei que um dos escritores que influíram muito nele foi o português Aquilino Ribeiro, o famoso autor de uma novela genial chamada *O malhadinhas*. Então, você tem um escritor que busca, pela linguagem, encontrar soluções novas, permitindo, no caso do *Corpo de baile* e *Grande sertão*, um aprofundamento no espírito e na alma do personagem. São certos mistérios que só aquela maneira de escrever do Rosa nos permite penetrar. Mas há um problema: ele ficou sem continuadores, não abriu caminhos para outros, deu soluções aos seus próprios problemas, uma situação análoga ao Joyce.

CG – Voltando ao seu romance, os ensaístas sublinham a sua técnica do romance, o fato de ser um exímio narrador.

JM – A técnica me permitia entrar numa sala de aula, enquanto todos estavam conversando. Na medida em que eu ia falando, criava um suspense natural e um silêncio absoluto. É o suspense que cria o contador de histórias. Optei pela tradição narrativa, aquela que você encontra na *Poética* de Aristóteles, o princípio, meio e fim. Procurei fazer um romance sem ignorar o leitor. A preocupação de entrosar a narrativa dentro da tradição foi absolutamente consciente, sempre procurando soluções narrativas novas, não soluções de linguagem. Desde cedo, tive a preocupação de ter um estilo translúcido que permitisse ao meu leitor um contato instantâneo com aquilo que eu queria dizer. Um dia, abri o *Código civil* e verifiquei que cada artigo do *Código penal* era um romance, é só desdobrar. Trata-se do mesmo processo que leva à solução epigráfica do provérbio popular. No caso do *Código*, peguei um artigo curioso, aquele em torno da virgindade da mulher. Se o marido verifica, quando casa, que sua mulher não é mais virgem, tem 10 dias para anular o casamento. Eu imaginei um sujeito que casa e a mulher não se entrega. Ele

supõe, porque viu o *Código*, que ela está esperando a décima noite para se entregar. O romance é essa ansiedade, que faz com que a narrativa tenha princípio, meio e fim, a solução teatral. O teatro, para mim, foi muito importante.

CG – O senhor recebeu influências de quais autores?

JM – Pirandello, Molière, Shakespeare, e todo o elenco de narrativas que li muito moço, porque fui tuberculoso muito cedo. Isso fez com que eu me isolasse. Comprei 100 peças de teatro, uma publicação da *Petite Illustration*, que me atualizou em diversos autores. Também recebi influências da literatura espanhola, portuguesa, através de Eça de Queiroz e Garret, mas sobretudo da geração francesa de Mauriac, Collete, Gide, que me estimulou no sentido da clareza formal. O escritor precisa ter as palavras essenciais e ajustadas àquilo que quer dizer. Essa fluência me levou a escrever e a conduzir a narrativa dentro do aliciamento do leitor. Do leitor, só quero que leia o começo dos meus romances. O resto é comigo. Ele lê e não larga mais, porque sou um contador de histórias. A minha obra, hoje, se compõe de 25 romances e cada um deles constitui uma experiência. Eles obedecem a um enriquecimento gradativo do ponto de vista temático. Em *Os degraus do Paraíso*, por exemplo, fiz um romance da minha experiência protestante em São Luís. Contra a vontade da mãe protestante, a filha entra no convento. Todas as semanas, envia uma carta para sua mãe, mas ela não abre. Só acumula correspondência. Há sempre a expectativa da chegada do carteiro. Uma vez, houve uma cena curiosa: eu estava com minha mulher, numa churrascaria, quando uma senhora se aproximou de mim e disse: “Senhor Josué Montello, como é que eu faço para ler as cartas da Cristina para dona Mariana?”. Eu disse: “Essas cartas ainda não foram abertas. . .”. O romance é uma coisa estranha para mim e eu digo isso em *Confissões de um romancista*. Quando construo um romance, ele me aparece inteiro. Eu tenho uma alucinação visual.

CG – De que forma ele aparece?

JM – Toda a história: a narrativa, o fato e as personagens. Quando eu estava visitando um amigo, de repente fiquei alheio à

conversa. E esse amigo perguntou: “O que é isso? Você está ausente?”. E eu disse: “É que me apareceu um romance aqui”. Esse romance chamou-se *Cais da sagração*. Eu vi um barqueiro, um homem sentado num muro do cais, em frente ao mar. . . Eu tinha uma velha preocupação de escrever um romance sobre o problema do negro, mas queria encontrar um outro enfoque. Ao contrário do que se contava, o fundamental na libertação do negro não foi a Abolição, foi o próprio negro. Eu sabia pela tradição maranhense que tinha ocorrido um crime terrível de uma senhora, que é uma das personagens do livro, que mata com um garfo um escravo de 13 e outro de 16 anos. Um jovem promotor de 26 anos, chamado Celso Magalhães, recém-formado no Recife, resolve denunciar essa senhora e consegue prendê-la. Ela era a mulher do Presidente da Província, mas foi a julgamento. Toda a aristocracia maranhense aparece no Tribunal vestida de preto, e a senhora é absolvida por unanimidade. Eu fiz um romance da luta do negro pela sua libertação, uma luta que dura três séculos. Procurei resumir esse período na caminhada do negro Damião. Se você ler o livro com a ótica de que é o negro que conquista sua liberdade, você tem uma visão diferente. A campanha da Abolição é um movimento piedoso, literário, de intelectuais, mas que já vem no fecho da luta.

CG – Sua obra caracteriza-se por uma profusão de personagens.

JM – Uma professora da Universidade de Campina Grande fez o levantamento dos personagens. Até o décimo oitavo romance, havia mais de três mil personagens. Primeiro, procuro me apropriar da verdade deles. Cada um tem uma característica. Tudo isso compõe uma atmosfera de criação em que eu tive o cuidado de não me repetir. Graças a Deus, não caí na fórmula.

CG – Ao trabalhar com a temática histórica, como o senhor entende a recuperação da história através da ficção?

JM – Todo o romance é história, mesmo quando não tem intenção de ajustar-se ao fato considerado como histórico. Histórico, no meu entender, é tudo aquilo que procura reter um tempo. Os seres humanos possuem duas faculdades: a memória, para o passado, e a imaginação, para o futuro. O presente não existe, é apenas

um ponto de encontro, está sempre passando. Bergson disse: “O presente é a ponta extrema do passado”. Dentro dessa concepção, tudo é história. O histórico é a narrativa que permite a você retroceder ao conhecimento de uma época, de um fato, de uma personagem. O romance que publiquei no ano passado, chamado *A viagem sem regresso*, tem a vida política de um Presidente da República. Eu escrevi esse livro depois de ter feito uma das minhas melhores histórias, *O baile da despedida*. Ele é baseado no baile do dia 9 de novembro de 1889, que precipitou a proclamação da República, alvoroçando a imaginação de mestres brasileiros como Machado de Assis e Coelho Neto. Desloquei o baile da Ilha Fiscal para São Luís. A reconstrução desse baile foi muito importante sob o ponto de vista histórico. Eu conto a história desse romance em *Confissões de um romancista*. . .

CG – O senhor imagina esse livro como uma espécie de fecho. Depois dessa reflexão teórica, continuará a escrever romances?

JM – Não, só se Deus teimar comigo. Sempre digo: “É a obra que Deus me deu”. Eu trabalho bastante, porque tenho instantaneidade na redação. Escrevo rápido. Não me canso e nasci com uma cota de sono muito pequena. Durmo de três a quatro horas. Quando insisti em dormir, me dei mal. Tomava os tranqüilizantes e depois tinha pesadelos. Tristão de Athayde, meu amigo, que morreu com 96 anos de idade, dizia: “Josué, você sabe que eu durmo 10, 11 horas por dia”. Aí eu disse: “Athayde, eu estou fazendo as contas do tempo em que você passa dormindo e do tempo em que passo acordado. Acho que sou mais velho do que você!!”.

CG – Quem é o seu público, como é a recepção de sua obra?

JM – O escritor só está completo quando tem a obra, o nome e o público. O público é fundamental porque é o interlocutor. A obra é realizada também em função dele. Foi o que fez o Erico, o José Lins, Jorge Amado. O público assegura a continuidade da obra. Eu não teria 29 livros publicados na Nova Fronteira se não tivesse esses leitores. Alguns me escrevem. Agora mesmo vim da Bahia e vi o número de pessoas que me lêem. Uma vez, cheguei a Lisboa e recebi um telefonema de uma senhora que queria me oferecer um

jantar. Fui até lá, era uma casa de estilo pombalino, e encontrei um número grande de pessoas. Perguntei: “A que devo essa honra?”. Ela respondeu que tinha ido conhecer São Luís do Maranhão para reconstituir todos os passos de *Os tambores de São Luís*. Quando a gente escreve, encontra sempre um interlocutor. Quando morreu o Erico, sua mulher, Mafalda, ficou muito abatida. Ele tinha recomendado a ela a leitura de *Os tambores*. Um dia, Mafalda me escreveu uma carta muito carinhosa, dizendo que o livro a tinha reconciliado com a vida. Essas coisas é que fazem com que o escritor procure seu interlocutor. Essa não é minha vaidade, mas meu desvanescimento de saber que tenho um grupo de pessoas para o qual escrevo. Nunca tive um público grande demais, mas suficiente para compreender o meu tema e o meu texto.

CG – Nesse sentido, encontra-se a sua preocupação com a clareza e a limpidez do texto.

JM – Esta limpidez obedece a várias orientações: sempre procuro encontrar a palavra mais simples e ao mesmo tempo a mais significativa, aquela que pela sonoridade se ajusta a uma certa “musiquinha” interior na hora da leitura. O meu texto mais trabalhado é *Noite sobre Alcântara*, o diário de Maria Olívia. Numa nota de rodapé, escrevo que esse diário foi destruído em parte num temporal do Maranhão e só restaram trechos transcritos no livro. Numa carta a sua filha, Alceu Amoroso Lima comentou que era uma pena a destruição do diário, pois certamente seria uma obra-prima da literatura brasileira. Quando soube, disse ao Alceu: “Até você, conseguiu enganar!”.

CG – Como foi possível conciliar a literatura com tantas atividades e funções públicas?

JM – É essa minha cota de sono. Estou sempre trabalhando. Chego a essa altura da minha vida com a consciência de que, a cada livro, sempre tentei fazer melhor. Os meus diários expressam muito a minha vida, aquilo que eu sou no cotidiano.

CG – Como o senhor se insere dentro da corrente memorialista da literatura brasileira? Estou pensando em Erico, Graciliano Ramos. . .

JM – Eles escreveram suas memórias. Eu quis escrever diários, uma experiência de outro tipo, um registro dia-a-dia, onde você deixa uma verdade transitória, momentânea. Mas ela faz parte da vida, até mesmo com seus equívocos. Procurei transferir para o papel as minhas dúvidas, emoções, testemunhos. Não se poderá fazer a biografia do Juscelino sem os meus livros.

CG – O senhor foi muito ligado a ele?

JM – Muito. Tenho mais de 120 cartas manuscritas do Juscelino. Eu fui um amigo das horas amargas, quando geralmente todos desaparecem. Depois, estive em posições privilegiadas. Trabalhei com dois Presidentes, tive uma vida pública muito intensa. Fui diretor da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico, criei o Museu da República, fui presidente do Conselho Federal de Cultura, Reitor da Universidade Federal do Maranhão, Embaixador e Conselheiro da Embaixada do Brasil em Paris, professor da Universidade de San Marcos em Lima, da Universidade de Letras de Madri e de Lisboa. Isso tudo me deu um convívio e um testemunho que eu não poderia perder. A origem dos meus romances está registrada nos meus diários. São coisas que vi, ouvi e guardei.

CG – Como o senhor vê experiências como o estilhaçamento do romance, a narrativa fragmentada?

JM – Acho que toda a experiência, desde que traga em si uma densidade cultural, é válida. O que me repugna é o simples palpite, o sujeito que quer fazer por fazer, sem um sentido. Na literatura, você dispõe do privilégio da palavra perdurar. Escreve-se por compromisso. As novas gerações enfrentam o problema da imagem. Elas competem com a mídia, que exerce uma influência poderosa. A minha geração viveu isso, mas de uma maneira menos absorvente. Há uma tendência a que a geração atual seja a da imagem. Acredito que ela também irá encontrar-se com a necessidade de ser também uma geração do texto, afinal ele é imprescindível. A cultura permanece no texto. O vídeo e a imagem são instantâneos e passageiros. A grande vantagem do texto escrito é que ele vai ao seu encontro quando você abre o livro. Ali você tem guardada, na plenitude, a sua personalidade.

Uma pesquisa da Unesco constatou um fenômeno recente: o problema do iletrismo. Trata-se daquele sujeito que aprendeu a ler mas desaprendeu pelo desuso. Esse fenômeno é indicativo de que uma geração será perturbada pela presença da imagem até haver uma conciliação natural, a que houve entre o cinema e o teatro. O ideal é saber que o livro é de tal natureza que já se disse, num congresso, que é “uma antecipação científica do século XXI”. Nós vamos desaguar no livro. Dizia um verso famoso de Mallarmé: “Tudo existe para terminar num livro”. Essa é a minha geração.

SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 1995. 437p.

O volume reúne contos de cinco livros anteriores de Scliar: treze de *O carnaval dos animais* (1968, com reedições em 78 e 81), cinco de *A balada do falso messias* (1976), quinze de *O anão no televisor* (1979), vinte e três de *O olho enigmático* (1986) e quinze de *A orelha de Van Gogh* (1989). Foram acrescentados 30 contos inéditos. A noção de que o volume alentado poderia afastar leitores potenciais dessa forma breve da narrativa leva o autor a declarar que sabe ser o conto um gênero que requer um leitor mais preparado e que possivelmente terá um público mais reduzido, confortando-se com Flaubert, que “Não quer ter mais de cem leitores”. A reunião de tantos contos, todavia, tem o mérito de possibilitar um exame da produção de vinte e cinco anos do contista que, pelo menos no momento, crê ter encerrado suas atividades nesse gênero.

Scliar arranhou seus contos de forma temática, em doze seções: Os Jogos do Poder e da Fortuna; O Rei e seus Súditos; Bestiário; A Maldade da Infância; As Profissões; A Bíblia Revisitada; A Ficção da História; Estranhas Criaturas; Os Heróis; Cenas Insólitas, Cenas Penosas; Meios de Comunicação e Os Enfermos, misturando contos de seus cinco livros, mais alguns inéditos em quase todas elas, com exceção da oitava, Estranhas Criaturas, em que os quatro contos são inéditos, e da décima primeira, Meios de Comunicação, onde quatro dos seis contos são inéditos. Duas das seções, Jogos do Poder e da Fortuna, e Cenas Insólitas, Cenas Penosas, contêm um grande número de contos, 23 cada uma, contra um mínimo de 3 e um máximo de 10 nas demais.

Em entrevista concedida a Jerônimo Teixeira, publicada no jornal *Zero Hora* em 13 de janeiro de 1996, Scliar indica a parábola, uma história que vai direto ao ponto, sem descrições de paisagens ou de personagens, como o modelo ideal para o conto. O escritor declara-se grande leitor não religioso da Bíblia, ao mesmo tempo em que relata ter crescido imerso na tradição hassídica de contar histórias muito curtas, geralmente de humor, arte na qual seus pais eram mestres. Recomenda, ainda, considerarmos o fato de a maioria dos contos ter sido escrita durante o período da ditadura militar e possuir forte engajamento político. Também como médico sanitarista em um país, segundo ele, pré-capitalista, onde a modernização se deu de forma extremamente conservadora, alienando uma massa sempre crescente de excluídos, suas histórias só podem estar recheadas de frustrações, de crueldade, de indiferença, na maioria das vezes narradas com o humor mordaz dos perdedores. O mais irônico é que esse humor cruel provém tanto da indiferença, da hipocrisia daqueles que detêm o poder quanto das ambições, dos sonhos, das frustrações pequeno-burguesas de nosso cotidiano.

Os dois temas aparentemente principais, segundo a seleção do autor – jogos do poder e da fortuna e cenas insólitas, cenas penosas –, como as demais subdivisões, na verdade não se ajustam com perfeição à classificação pela qual Scliar optou. Certamente ele a escolheu com um risinho maroto, pois é um desafio aos leitores. Logo nos damos conta de que os contos sobre jogos de poder contêm inúmeras cenas insólitas, e até penosas, e de que até os enfermos realizam seus pequenos jogos de poder, enquanto os maldosos infantes da quarta seção do livro protagonizam cenas dignas de várias outras subdivisões.

As personagens desse universo, muitas anônimas, sejam crianças, velhos, artistas, “criaturas estranhas”, são apresentadas como seres débeis, frágeis, limitados – física ou emocionalmente –, incompreendidos, traídos, dotados de imaginações férteis, pouca ou nenhuma praticidade, que sempre se dão mal nas tentativas de enfrentar a dissimulação e o cinismo da sociedade (pré-)capitalista. As encenações e as dissimulações estão por toda parte, tanto no amor quanto no poder, usadas para o mal ou para o bem, e com frequência representam desesperadas tentativas de sobrevivência. Sonhar é preciso, viver nem sempre é possível.

Os melhores contos do autor são realmente os curtos, de duas, três páginas, ou os que não chegam a preencher uma página. Estão presentes em todos os livros de contos de Scliar e atingem um virtuosismo minimalista em *O olho enigmático*. São histórias rápidas, algumas piadas de mau gosto que a vida nos prega, outras de humor negro sobre alvos bem estabelecidos em nosso imaginário: o judeu, o apaixonado, o alienado, o artista, por exemplo, narradas com uma economia de destreza poética de efeito fulminante sobre o leitor. É impossível deixar de surpreender-se, rir, chocar-se, enfim. Somos habilmente manipulados pelo exímio contista que, como um grande ator, mesmeriza suas platéias. Os poucos contos mais longos, “Os contistas”, “Os necrologistas”, “O sindicato dos calígrafos” e “O curso de formação de poetas”, tendem a ser uma compilação alongada, e por vezes beirando o cansativo, de microcontos, mesmo considerando a validade da auto-reflexão sobre o ofício de escrever e a galeria de personagens risíveis. O efeito geral carece de leveza ainda que os fragmentos individuais sejam divertidos.

Entre os contos inéditos, destacam-se os fantásticos, “No seio de Abraão”, “O cabeleireiro de Medusa”; as piadas de humor negro, como “O clube dos suicidas”, os curtíssimos, “O dia seguinte”, “Antigas aeromoças”; aqueles sobre a realidade pós-moderna, “Crimes eletrônicos”, “Os filhos do andrógino”, e ainda os mais avançados na forma, “Nota de rodapé” e “Memórias da afasia”. Veremos, no entanto, que essas classificações também são meramente arbitrárias e difíceis de manter, pois há humor negro em “Crimes eletrônicos” e “Memórias da afasia”, a realidade pós-moderna está presente em “Clube dos suicidas”, e assim por diante.

Fantástico pode ser entendido em pelo menos dois sentidos com referência a esses contos. Em uma mistura de parábola bíblica com o espiritualismo popular, um avô se comunica com a família através dos préstimos de um médium muito bem pago em dólares. E narra a vida no seio de Abraão, literalmente, o seio esquerdo, vagando entre os justos sem ousar atravessar o assustador vale de pêlos grisalhos que o separa da outra mama, onde, ele acredita, desfruta de sua eternidade uma ex-amada. Já o cabeleireiro de Medusa adapta seus instrumentos ao exercício do perigoso ofício de impor ordem, e até forma, às serpentes que se contorcem na cabeça da bela mulher. Ele a penteia com a

sensação de um alpinista : “pânico e fascínio a um tempo”. Enquanto trabalha, fantasia morrer antes de ser petrificado, fulminado pela própria paixão. Ao chegar em casa faz amor com a mulher.

O Clube dos Suicidas é um programa de auditório em uma rádio decadente, comandado por um animador um tanto desanimado ante a perspectiva de ser despedido. No melhor estilo de Silvio Santos e dos programas catárticos abundantes nas estações de TV estadunidenses, os suicidas contam suas histórias de fracasso e discutem substâncias ingeridas e sensações experimentadas: “Tomou querosene, filha? E é ruim, o querosene? Deve ser ruim. Eu nunca tomei, mas acho que deve ser ruim. Ah, tomou com guaraná? Essa é uma boa. Bem-vinda ao nosso clube, filha. Vai ali, senta com as outras, aquelas do Valium”.

Mestre do minimalismo, Scliar sempre se mostra em grande estilo nos contos muito curtos, aqueles que se lêem como anedotas sutis. No rol dos jogos de poder, um casal que havia viajado retorna para surpreender a empregada, de confiança, promovendo uma grande festa da qual são convidados a participar. E acabam por dançar e beber a noite toda e se divertem como nunca. Mas no dia seguinte. . . “Antigas aeromoças” narra, em dezenove linhas, uma reunião da Associação das Antigas Aeromoças, a bordo de um velho Hércules C-130. Servem umas às outras, trocam lembranças nostálgicas e lançam-se de pára-quedas, uma celebração, não sem riscos, da vida nas alturas.

“Crimes eletrônicos” é uma deliciosa paródia da alienação da vida contemporânea. Um homem separado, solitário, começa a receber recados suplicantes, depois desesperados, de uma mulher tentando comunicar-se com outro homem. Não dispondo do número dela para informá-la do engano, ele passa a viver o drama das mensagens e, quando elas cessam, sente uma culpa inexplicável mas persistente. “Os filhos do andrógino”, uma das “estranhas criaturas”, perfeitamente normais, tanto os meninos quanto as meninas, sofrem muito com a crueldade dos colegas, o assédio das emissoras de televisão, mas, no lar, sentem-se satisfeitos com seu pai/mãe, admirando tanto os seios que os amamentaram quanto o grande pênis que os gerou. Só se perturbam quando, ouvidos colados na porta do quarto do progenitor, escutam a voz relativamente grave do pai a dialogar consigo mesmo, respondendo em falsete a suas juras de amor.

“Notas ao pé da página” constitui-se de cinco notas de rodapé referentes a um suposto conto que o autor, brincadeira cruel, não imprime acima das notas. Somos abandonados à nossa própria imaginação para preencher as assustadoras páginas brancas. “Memórias da afasia”, curtíssimo, apropriadamente o último conto da coletânea, descreve os esforços do narrador para combater a perda de memória que o assalta. O leitor é forçado a participar do angustiante processo e suprir as lacunas deixadas no texto por mais uma batalha perdida pelo homem contra sua natureza finita.

Contos reunidos reforça a reputação de um soberbo contista, reafirma a validade da temática (infelizmente muita coisa ainda não mudou, mesmo nesses tempos mais democráticos), brinda o leitor com um espelho da condição humana narrada com um humor que ao mesmo tempo alivia e intensifica a reflexão sobre nossos dias sobre a terra e nossos vãos imaginários para além dela.

Eloína Prati dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Os leitores de Rubem Fonseca, ao depararem com uma nova obra do autor, certamente esperam encontrar o mesmo estilo direto, a mesma linguagem agressiva, sem meias-palavras para falar de temas como a violência, o sexo, a pobreza e a marginalidade nos grandes centros urbanos. Tanto no conto como no romance, a marca de Rubem Fonseca é o realismo, mas com tal exacerbação, e dentro de técnicas narrativas que misturam investigação policial, roteiro cinematográfico e anúncio publicitário, que o conceito de realidade resulta deslocado.

Em *O selvagem da ópera*, o viés “realista” se confirma pela opção historiográfica, presente desde o último romance, *Agosto*, de 1990, em que o autor funde à ficção um momento crucial da história política brasileira, que culmina com a morte de Getúlio Vargas, em 1954. O caráter histórico de *O selvagem da ópera*, que comparece nas situações e personagens da época do Segundo Império, passando pelas agitações abolicionistas e republicanas, amplia-se com a perspectiva biográfica, pois o que de fato ocupa a trama do romance é a trajetória do compositor e maestro Carlos Gomes.

A ação do romance – ou simplesmente do texto, já que a história narrada pretende ser o roteiro de um filme – inicia no ano de 1859, quando Carlos Gomes tem a idade de 23 anos. O narrador assume claramente a função de diretor: situa a cena, descreve os movimentos de câmera, funde imagens, preocupa-se com a iluminação e os efeitos dramáticos. Essa é uma estratégia narrativa de fundamental importância na economia do livro, na medida em que propõe ao leitor a visualização das cenas,

logrando assim a impressão maior de verossimilhança, própria do cinema. Dessa forma – tornando “eficazes” os acontecimentos da vida da personagem – o narrador pode acentuar aqueles aspectos que a câmera não pode mostrar e que mais interessam ao texto literário: os conflitos e conturbações da alma da personagem. O casamento entre literatura e cinema nunca foi tão bem expresso pelo autor como neste livro, na medida em que se vale das vantagens de ambos para sugerir os múltiplos caminhos e as complexas interferências que se abrem na apreensão da realidade humana e histórica.

Tudo o que lemos em *O selvagem da ópera* é o resultado de uma extensa pesquisa histórico-biográfica aliada a uma imaginação narrativa que dispõe e interpreta os fatos. A história é narrada em doze capítulos, divididos em pequenas partes, ou “cenas”, que mostram os passos da carreira de Carlos Gomes, desde quando ele resolve deixar a cidade natal de Campinas – onde tocava ferrinhos na banda marcial da cidade, regida pelo pai, *seu* Manuel Gomes da Graça – e partir para o Rio de Janeiro, a fim de obter ajuda do imperador para ingressar no Conservatório de Música. A fama adquirida em concursos musicais da Corte e os ensinamentos recebidos do maestro Giannini dão a Carlos Gomes reputação e confiança suficientes para estrear no Teatro Lírico Provisório a sua primeira ópera, *A noite do castelo*, recebida com grande entusiasmo pelo público e alguma contrariedade da crítica na imprensa.

O próximo passo na trajetória da personagem é a viagem para a Itália, onde aperfeiçoará os seus estudos, custeados pelo imperador. Antes disso, estréia sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, no Teatro Lírico Fluminense, a qual divide os críticos entre elogios e difamações. Em Milão, torna-se discípulo particular de Lauro Rossi, mas sua vida nesta cidade é muito difícil: instalado em uma pensão decadente, sofre com o frio, logo fica doente e deprimido. Aos poucos, vai conhecendo pessoas influentes no meio musical, é aprovado nos exames finais do Conservatório de Milão, ganhando o título de maestro, e passa a compor pequenas peças musicais que já lhe garantem uma vida melhor.

A partir daí, Carlos Gomes trilha o caminho da consagração, cujo auge é o palco do teatro Scala, em Milão, onde recebe os aplausos do público pela apresentação de *O guarani*.

Em seguida, o maestro viaja para o Brasil, a fim de estreiar a sua ópera no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, onde é muito festejada. Os lances seguintes da vida de Carlos transcorrem na Itália, onde enfrenta muitos problemas, entre eles a ruína financeira e a morte de sua filha mais nova, que o deixa arrasado, sem coragem para compor. Suas vicissitudes se avolumam com a recepção fria da ópera *Fosca* (que será continuamente revisada, chegando a obter grandes elogios da crítica), com as vaias estrondosas na apresentação de *Lohengrin*, com o êxito fugaz de *Salvatore Rosa* e o fracasso esperado de *Maria Tudor*. Como se isso não bastasse, sofre ainda a morte de mais dois filhos, Manuel José e Mario Antonio, a separação da mulher, que o traíra, a degradação pelo ópio, sonhos e pesadelos. Durante dez anos de sua vida, Carlos Gomes passa por uma profunda crise criativa, destruindo as partituras de várias composições recém-começadas. Faz sucessivas viagens pela Europa, Brasil, Estados Unidos, seja para reapresentar antigos sucessos, seja para correr atrás de dinheiro, a fim de saldar suas dívidas incontáveis. Conhece o sucesso, a riqueza, o amor de muitas mulheres, mas também o fracasso, a miséria e o abandono.

Com uma vida assim atribulada, Carlos Gomes parece um típico personagem operístico, inclusive por seu físico robusto e seu gênio delirante, que fazem dele um verdadeiro “selvagem”, um aborígene no requintado mundo italiano da ópera. A personagem carrega uma espécie de estigma trágico desde a infância, anunciado continuamente no mesmo sonho, em que vê uma mulher sendo assassinada, sem reconhecer-lhe o rosto, nem o do seu assassino, até que se dá a revelação surpreendente de que se trata de sua mãe, morta pelo marido traído. Não há como negar o teor dramático dessa história, que termina com o maestro Carlos Gomes doente, com uma ferida repugnante na língua, deitado em uma rede suja e miserável na cidade de Belém. Mais do que romance e roteiro cinematográfico, *O selvagem da ópera* transforma-se ainda em libreto. Para acentuar a dramaticidade e o realismo de sua história, Rubem Fonseca habilmente encerra a cena do romance com aquele que seria o narrador em *flashback* do “filme” – o amigo de Carlos, André Rebouças – precipitando-se do alto de um penhasco. Por mais que tudo tenha sido inventado, não dá para deixar de acreditar

na força dessa imagem. Afinal, como reflete o narrador, “toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira” (p. 25).

Com essa mistura patética de gêneros, quem sai ganhando é a literatura, que se utiliza de várias linguagens para melhor explorar o seu valor polissêmico. Mesmo que a leitura do livro às vezes pareça enfadonha pelo excesso de personagens, pelos muitos enredos operísticos e pelas minúcias de “filmagem”, devemos reconhecer o mérito de Rubem Fonseca em articular as múltiplas facetas da realidade numa bem tecida imaginação narrativa. É dessa maneira que o leitor sai “convencido” de que a vida humana é, antes de tudo, uma aventura a ser *narrada*, como já nos disse Paul Ricoeur.

Rejane Pivetta de Oliveira
Doutora em Letras

MORGANTI, Vera Regina. *Confissões do amor e da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. 424 p.

Numa época em que o casamento não significa mais uma instituição temporal e sólida, pode parecer estranho buscar subsídios para a história da literatura nacional no discurso das mulheres dos escritores brasileiros. O contra-senso cresce em determinados patamares teóricos, quando se acredita sobretudo nos textos, nas palavras permanentes, relegando ao plano inferior a biografia do autor, o laço conjugal, as histórias pessoais tecidas ao sabor da memória. Entretanto, o livro *Confissões do amor e da arte*, uma coletânea de entrevistas realizada pela jornalista Vera Regina Morganti com Nydia Guimarães, viúva de Josué Guimarães, Zélia Suassuna, esposa de Ariano Suassuna, Mafalda Verissimo, viúva de Erico Verissimo, Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, Maria Lúcia Dourado, esposa de Autran Dourado, e Frigga Moog, já falecida e, no período do registro, viúva de Vianna Moog, parece desviar preconceitos ao oferecer um material multifacetado para a pesquisa na área de Estudos da Mulher ou simples deleite com histórias de vida.

Resultante do projeto *Fontes da literatura brasileira*, desenvolvido pelo Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, o volume recolhe uma palavra ausente dos circuitos oficiais literários. Num primeiro momento, nada acadêmico, é possível apenas fruir as histórias das seis senhoras, da infância à maturidade, numa coleção de imagens cotidianas e femininas. São as tardes de Mafalda Verissimo e Clarice Lispector nos Estados Unidos, as duas atiradas no sofá, fumando. Ou as visitas mineiras de Maria Lúcia à casa da Vó Zina, no final do dia, horário de

trocar de roupa e de quitandas, “uma trazia um pratinho de biscoitos, outra levava um doce” (1994:380).

As histórias são construídas pelo diálogo e pela técnica jornalística da persuasão, sugerindo, numa época de escuta comprometida, o ambiente nostálgico do narrador de Walter Benjamin, a troca de experiências, o exercício da memória. De repente, no meio da entrevista, Dona Frigga desabafa: “Minha vida é muito comum, como qualquer vida”. Vera Regina intervém: “Nenhuma vida é comum, sempre tem alguma coisa de especial” (1994:313-314). Ao contrário dos grandes vultos e personalidades, a coletânea insere-se na corrente de Histórias de Vida, prática historiográfica estimulada no século XX pelo desejo de trazer à tona a voz marginal e periférica. Valoriza-se a perspectiva subjetiva numa época de perda e fragmentação do homem na sociedade de massas. A Filosofia, a Psicanálise e a Linguística revelam o estilhaçamento do sujeito, seu virtual ocaso, a unidade do eu apenas como um suporte e uma convenção de linguagem. Ao mesmo tempo, explodem no mercado editorial as autobiografias e as biografias.

Nesse contexto, onde a história de si desponha na dispersão existencial, a coletânea esboça, na pluralidade de vozes, um panorama de época (anos 20-90) e de suas mulheres. Mesmo que as fontes estejam ancoradas na relevância do sobrenome masculino, é a voz feminina que assume a narração, o pacto autobiográfico. Ao espelhar histórias de uma geração, o livro ainda oferece, na voz de Maria Lúcia Dourado, uma compilação da própria trajetória cultural do sexo, desde a Idade Média até meados do século XX, quando ainda forma-se a mulher apenas para sua missão futura de educar os homens.

Nos relatos, o escritor aparece refratado, transmuta-se nos papéis prosaicos do marido, namorado, amante, pai, responsável por uma família. O conjunto de depoimentos aproxima-se do ambiente privado da criação, a casa e seus limites afetivos, espaço burguês do refúgio e da concentração. Num artigo sobre as relações possíveis entre Foucault e Heidegger, o professor Luís Cláudio Figueiredo refere-se à casa como uma parte do mundo, justamente aquela do abrigo, da fruição do corpo como fonte de prazer, ainda que limitado, mas livre dos riscos. O habitar sereno seria a condição do pensar, do representar, do brincar e do experimentar (cf.1995:142-3).

Imagina-se a casa do século XIX de Ariano e Zélia Suassuna, comprada com os direitos autorais das obras *Auto da compadecida*, *O santo e a porca* e *Casamento suspeito*, uma fusão de arquitetura de engenho com fazenda sertaneja. Ou as lembranças das residências provisórias dos jovens casais Verissimo e Moog no Hotel Majestic de Porto Alegre, descortinando a efervescente circulação intelectual pelos quartos e corredores imponentes do prédio central, hoje transformado na Casa de Cultura Mário Quintana.

Na rotina de Maria Lúcia, as manhãs são de Autran Dourado. Ele fecha-se no escritório e escreve: "Aquilo é alma, é corpo, é sangue, é pele", diz a companheira. Durante esse período, tudo deve ser resolvido sem a presença dele. Da mesma forma agiu Leda de Hermilo, na comovente luta para que seu marido tivesse o maior tempo possível para criar. Nydia acha o maior casamento ter trilhado com intimidade cada um dos livros que Josué Guimarães escreveu e perceber, na sutileza da narrativa, suas vivências misturadas com as dele.

Elas não são especialistas em literatura, mas interagem em momentos diversos da produção artística. Maria Lúcia datilografa os originais, Zélia expande seus traços de ceramista nas páginas de Suassuna. Josué e Nydia fabulam *Dona Anja* numa viagem noturna pelo pampa, rumo a Montevideu. Em geral, são as primeiras leitoras ou ouvintes. No casamento, atingem a liberdade dos livros e depõem sobre uma história anterior de leituras recomendadas ou proibidas. Na juventude de Mafalda, ficar quieta, lendo, era sinônimo de falta de atividades: "Como é, não tem nada para fazer? Tem que fazer não sei o quê, não sei o quê. . ." (1994:113). Conforme a orientação, os romances adocicados de M. Delly podiam ou não ser permitidos. A leitura oral de *A morta virgem* causava furor entre as moças, enquanto a biblioteca do colégio das freiras censurava tantos títulos, entre eles os de José Lins do Rego. Era também proibido ler os folhetins do *Correio do Povo*, *Expulsa na noite de núpcias* ou *A filha do diretor do circo*. Mas a coleção *Tesouro da juventude*, com um quadro célebre na introdução, parecia obrigatória nas estantes femininas, dividindo a preferência com as revistas *Seleções*, *Eu sei tudo*, *Illustration*, *Tico-tico*.

Na reconstrução dialógica do passado, a experiência subjetiva dá outro andamento à macro-história conduzida por

situações clímax. Em plena Segunda Guerra Mundial, Dona Frigga sente mesmo é saudades do marido que está nos Estados Unidos. Viajou sozinha pelo Pacífico e, detida no Panamá, única mulher no meio de um batalhão de soldados, decide fumar pela primeira vez. A Legalidade e a Revolução de 64 são vividos por Nydia e Josué numa alternância de alegria e medo, seguindo o ritmo do nascimento dos filhos, dos esconderijos, da troca de endereços e de identidade. A palavra de Leda de Hermilo recupera o perfil social dos anos 60 em descrições detalhadas das ações do Teatro Popular do Nordeste e do Movimento de Educação de Base da Igreja.

Cada época fabrica a sua visão do passado, e Nietzsche intuiu uma das perspectivas do século XX, desejando que a história dos homens encontrasse seu sentido não nos pensamentos ou eventos universais, mas nos temas comuns, ordinários, na melodia cotidiana (cf.FERRAROTTI, 1990:32-4). Assim, o volume recupera, com a leveza das cronistas, as noites de quarta-feira em Cruz Alta, quando as mulheres não pagavam ingressos para assistir ao filme mudo ritmado pelo piano de Dona Gabriela. Ou a “milagrina”, uma espécie de aspirina capaz de resolver qualquer febre ou indisposição. Curiosamente, a última palavra dos diálogos é de Maria Lúcia Dourado, parafraseando o Candide de Voltaire: “é preciso cultivar nosso jardim para ser feliz”. É preciso registrá-lo e, sem desconfiança, refletir sobre ele, sobre sua rotina de vida e arte.

Cida Golin

Doutoranda em Letras na PUCRS

TRABALHOS CITADOS

FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*. Trad. Marianne Modak. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Foucault e Heidegger. A ética e as formas históricas do habitar (e do não habitar). In: FOUCAULT. Um pensamento desconcertante. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v.7, n.1-2, out. 1995.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. 81p.

A história deste romance pode ser resumida numa frase: os acontecimentos que envolvem a velha senhora Maria Bráulia Munhoz durante um dia em seu apartamento. A singeleza é o ponto inicial de onde parte o romance. Não há deslocamento temporal (tudo se passa no presente), nem espacial (o espaço é sempre o do edifício da velha). Eventuais incursões ao passado ou a outros lugares dão-se no plano da memória da personagem principal.

Não se trata, porém, de uma narração linear, destituída de complexidade. O confronto inaugural, o fato excepcional que desencadeia a narrativa, é a revelação do sobrinho de Maria Bráulia, Julião Munhoz, de que o rubi sangue-de-pombo, presente de noivado do falecido marido da tia, o juiz Munhoz, foi considerado falso pelo avaliador. Arma-se um conflito, em que a velha agride e humilha o sobrinho, sem que este saiba que está substituindo a "interposta pessoa" do secretário particular do tio, a quem este amara em lugar da mulher.

A cena de abertura começa a ser desmontada logo a seguir, quando, no quarto, Maria Bráulia, que fingira uma enxaqueca, recorda seu marido, um mestre na arte da mentira. Assim como ela, sabendo da falsidade da pedra e mesmo assim mandando avaliá-la, enganara o sobrinho e impedira a avaliação das outras jóias, também o juiz mentira desde o momento em que lhe dera o rubi para impressionar sua família, tradicional e rica. Depois no casamento, "respeitador", não tocara na mulher e escondera ciosamente um caso homossexual com o secretário particular. Seguindo seus passos, ela

igualmente escondera pela vida afora seu caso com o joalheiro Marcel Armand.

A construção do romance se destaca pela concisão e unidade. Pode-se afirmar que todos os elementos estão voltados para um único efeito, assim como todos giram em torno de um único caráter que é sondado cada vez mais profundamente, sem concessões e sem pena.

A narrativa é o aprendizado da dissimulação, de como construir uma imagem social sólida e irretocável para esconder as falhas, as imperfeições, o adultério. Esta *falha* no caráter se reduplica no rubi, pois saberemos que embora o presenteado pelo marido seja falso, ela possui outro montado pelo amante joalheiro, divertindo-se com o jogo falso/verdadeiro, fidelidade/traição. Assim, a falha é a fonte de prazeres ilegítimos, que ao mesmo tempo são legitimados pela infidelidade do marido.

Em contrapartida a essa rede de falsidades, o narrador ensina a arte do olhar. O leitor, no primeiro capítulo, está, como Julião Munhoz, condoído pela velhice aparente da tia, pela pretensa enxaqueca, por seu sofrimento. Começa a olhar Maria Bráulia de fora, de tal modo que, ao conseguir ultrapassar a superfície e perceber-lhe o interior, é tomado de surpresa, sofrendo o impacto da descoberta de um outro caráter, pouco edificante, mas muito humano.

Na primeira leitura, não se esclarece a razão de o narrador falar da arte de mentir de Maria Bráulia. Todavia, o centro de interesse da história já está colocado desde o título, *Jóias de família*. Assim, desde a primeira cena, sabe-se que a discussão gira em torno do rubi. É através dele que o narrador apresenta o passado. O juiz presenteia a noiva com a jóia, depois lhe dá uma imitação para que não precise usar a original. Na viagem de lua-de-mel a imitação desaparece. Na volta a São Paulo, buscam a jóia original no banco e constata-se que também é uma imitação. Maria Bráulia descobre, no entanto, que nunca houvera mais que uma jóia, sempre a mesma, falsa, com que ele a enganara.

Até aí, o romance parece concentrar-se em torno do marido, do falso rubi, do uso maquiavélico que fez de Maria Bráulia para erigir uma imagem de respeitabilidade, apesar do homossexualismo oculto. Surge, no entanto, outro rubi, verdadeiro, que a velha senhora esconde entre as coisas do quarto e

que motiva uma volta ao passado e à sua relação com o amante, Marcel de Souza Armand. Em suas lições privadas sobre joalheria e sobre o rubi-cabochão misturam-se as relações sensuais dos dois. É só para ele que Maria Bráulia usa a jóia e o gozo desta é também o do corpo.

Assim, o tempo presente, em que Maria Bráulia Munhoz está, é uma superfície tranqüila apenas para o observador desavisado, que não presta atenção aos elementos cotidianos (objetos e hábitos), os quais escondem a vida complexa da personagem. O narrador utiliza esses elementos para ver por trás da máscara social. Além dos rubis, outro exemplo é o *finger-bowl* de cristal em que ela e o sobrinho lavam os dedos e os lábios, hábito aprendido com o juiz:

Os olhos de Maria Preta acompanham as mãos de Maria Bráulia, os dedos unidos em forma de pinha descendo em direção à água para, na fração de tempo seguinte, erguerem-se rapidamente de volta agora desunidos em um movimento solto e aparentemente sem direção. Porém depois de tantos e tantos anos os dedos não saberiam então o que fazer, para onde se dirigir? Como duas avezinhas amestradas, as mãos num movimento único ascendente tocam de leve o rosto de Maria Bráulia fingindo que levam a ela água suficiente para lhe limpar os lábios, de resto limpíssimos. Agora é Maria Bráulia que observa as mãos de Maria Preta, rápidas e silenciosas, vindas pelos lados, por trás, ao redor, logo descendo à sua frente, vão esvaziando a mesa, deixando a nu a toalha de linho branco adamascado. (p.36)

A atenção minuciosa do narrador mostra cada detalhe do lavar as mãos à mesa, pela perspectiva de Maria Preta (a empregada que era “como se fosse da família”). Os movimentos não se dão por necessidade, já que mãos e boca estão limpos, mas por cumprimento de um gesto ritual de boa educação. O olhar da empregada idolatra a patroa, de quem aprende essa noção de etiqueta como se fosse o conhecimento que marcará para sempre a diferença de classes. A descrição pontual não é virtuosismo

gratuito, mas se enquadra dentro do plano do romance; o movimento automático faz parte de uma rotina de contenção, como uma resposta pronta à questão posta pela criada. O pequeno gesto ganha força simbólica, considerando-se que representa uma personagem a qual, no seu agir dissimulado, controla o menor movimento das mãos.

O narrador, a partir daí, mostra como o discurso e os atos de Maria Bráulia se formaram. Ela lembra de si mesma, jovem e ingênua, temendo o noivo. Acreditava nas fórmulas usuais, nos clichês do falecido juiz. Aprendera com ele que acima de tudo está o decoro (como o *finger-bowl*), mesmo que venha a ser apenas o disfarce do dolo. É assim que a arte da mentira compõe com elementos de verdade a máscara social de respeitabilidade:

Não quero saber. Um bom advogado é como um tintureiro dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira! Estude advocacia.

Maria Bráulia diz a frase ao sobrinho, aplica a ele aquilo que sofreu. Desse modo, tem-se um juiz, que deveria ser o aplicador da lei, defendendo um princípio de negação desta, porque ela deixa de ter validade universal para ser expressão do desejo particular do advogado, daquele que consegue tirar proveito pessoal de qualquer lei. É o arbítrio que rege a vida, mas deve-se dar a ele a aparência de legalidade.

A síntese desse processo parece estar na máscara social e na pessoa que se esconde por detrás dela. De certo modo, o final climático é revelador. Maria Bráulia relembra o dia em que ganhou o anel de rubi-cabochão. O joalheiro explica a sua amante o sentido dos termos à medida que mantêm uma relação sexual. No clímax, no momento em que completa a lição ("num relincho exultante"), ele exclama "*caboche*", prego de cabeça grande ("– nominho do cacete", diz antes Benedita, sobrinha de Maria Preta). A lembrança somente ocorre a Maria Bráulia durante a noite, de rosto lavado, já sem pintura, com seu anel de rubi na mão. É no resguardo da noite e do quarto que ela deixa vir à tona o seu rubi verdadeiro, aquilo que escondia atrás da máscara social.

O princípio da composição está na adoção, pelo narrador, do modo de expressão das personagens. Ao mesmo tempo em

que expõem o interior de Maria Bráulia, seu jogo de enganos, as expressões dissimuladas das personagens são usadas para denunciar aquilo que elas escondem. Sendo a rede das mentiras construída com pedaços de verdade, a narração, sem qualquer condenação moral, vai encadeando todas as partes (mentiras e verdades das vidas do juiz Munhoz e de Maria Bráulia) de tal modo que o conjunto permite ao leitor desmascarar cada uma das personagens. Não há nenhum herói, nenhuma personagem excepcional, nem boa, nem má. Todas portam sua máscara social e algo que escondem.

É no detalhe, no mínimo, nas partes ínfimas que o olhar do narrador está centrado. Não descreve escancaradamente a relação homossexual do juiz, deixa-a subentendida, assim como não explica que a velha senhora mentiu para o sobrinho a fim de vingar-se nele do secretário do marido. São os pormenores da narrativa, de modo indireto, que vão mostrar a verdade. O joalheiro, por exemplo, convence Maria Bráulia de que a “falha” de seu casamento permite que eles se tornem amantes. Em nenhum momento ele diz que essa falha é a homossexualidade do Juiz Munhoz, mas Maria Bráulia e o leitor o sabem.

A prosa de Zulmira Tavares se assenta, pois, no aspecto inenfático. O rosto social faz recuar um outro, encoberto, onde a autenticidade persiste, embora possa ter matizes desagradáveis. A alma exterior não apaga a alma interior, mas constrói paredes para esconder-lhe os desejos mais secretos. Depois da morte do juiz, Maria Bráulia chama o secretário particular e lhe dá um par de brincos de brilhante, dizendo ter a certeza de que o juiz via neles abotoaduras para o fiel auxiliar. Ao entregar a ele o objeto feminino, dá a entender que sabia de tudo, ao mesmo tempo em que o afasta para sempre. O narrador acrescenta apenas que os brincos pareciam mais valiosos do que eram — sendo, como eram, o preço para ela ver-se livre do amante do marido, até nessa lembrança de pouco valor ela se compensa do agravio. As atitudes corretas, os modos socialmente agradáveis poderiam parecer louváveis para um espectador ingênuo (como “um Julião Munhoz”), mas, esmiuçados pelo olhar detido do narrador, indiciam a vingança planejada, a arquitetura cuidadosa da simulação de generosidade.

A força dessa prosa tão leve e exata reside na solidariedade de seus elementos. Selecionando apenas o essencial, todos os

elementos presentes no texto convergem para desfazer o jogo de máscaras da personagem central: as jóias herdadas dos Munhoz, o rubi falso ganho do marido e o rubi-cabochão feito especialmente pelo joalheiro. Nada é desperdiçado e a narrativa, na sua limpidez, alcança fundo nos abismos turvos dessas pobres almas falhadas.

Antonio Marcos Sanseverino
Doutorando em Letras da PUCRS

O ACERVO LITERÁRIO MARIO QUINTANA

Em maio de 1994, a poesia brasileira sofreu a perda de Mario Quintana, um de seus mais expressivos nomes neste século. Toda perda implica ausência. Felizmente, a ausência de um escritor pode ser suavizada, como costumamos dizer, pela leitura de seus textos, mas também por meio de um trabalho voltado para a preservação de sua memória e para o incentivo ao conhecimento de sua obra. Por isso, foi decisiva a iniciativa de Elena Quintana, sobrinha e herdeira do poeta, ao entrar em contato, em maio de 1995, com o Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Criava-se, então, o Acervo Literário Mario Quintana.

O Acervo tem como seus principais objetivos a preservação e a divulgação de documentos ligados à atividade literária de Mario Quintana. Atualmente, encontra-se em fase de organização, sob a coordenação das Professoras Márcia Helena Saldanha Barbosa e Simone Pereira Schmidt, ambas doutorandas em Teoria da Literatura e ligadas ao Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, auxiliadas pelas bolsistas Paula Oliveira de Sá e Karina Couto Giron, graduandas da PUCRS.

A primeira etapa do trabalho de organização do Acervo, que contou com a colaboração de Carla Valduga, hoje mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da mesma Universidade, consistiu no

tombamento do material existente, o que permitiu às pesquisadoras uma visão inicial da expressiva quantidade de documentos deixados pelo poeta, os quais serão, sem dúvida, de grande interesse para a pesquisa em torno de sua obra. O resultado do tombamento revelou a existência de cerca de 3.836 itens, dentre os quais se destacam as classes Biblioteca (onde se encontram as preferências literárias do autor), Correspondência (com 885 itens), Publicações na Imprensa, Documentos Audiovisuais (constituída principalmente de material fotográfico), Comprovantes de Edição e Originais.

Seguindo o modelo de organização de outros Acervos Literários também geridos pelo centro de Pesquisas Literárias, tais como o de Erico Verissimo, Reynaldo Moura, Dyonélio Machado e Pedro Geraldo Escosteguy, o Acervo Literário Mario Quintana pretende, dando continuidade ao seu trabalho, executar as atividades de recuperação e preservação documental, organização do material biobibliográfico e catalogação eletrônica do mesmo.

A equipe responsável pelo Acervo encontra-se, no momento, envolvida com o planejamento dos eventos comemorativos aos noventa anos de Mario Quintana, em julho de 1996. Estão previstas exposições, montagens teatrais e outras atividades sobre a vida e a obra do poeta, além do lançamento de uma publicação, organizada pelas coordenadoras do Acervo, dentro da série *Caderno Porto & Vírgula*, da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Para contatar com o Acervo Literário Mario Quintana, a fim de obter dados para pesquisa ou qualquer informação, os interessados devem escrever para o seguinte endereço: Acervo Literário Mario Quintana – Travessa Santos Ferreira, 85 – 91520-410 Porto Alegre, RS, Brasil – tel: (051) 336 8529. (Simone Pereira Schmidt e Márcia Helena Saldanha Barbosa – Coordenadoras do Acervo Literário Mario Quintana)

5º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas, fundada em Poitiers (1984), vem se desenvolvendo e consolidando a cada Congresso que realiza, refletindo a crescente importância internacional das culturas de língua portuguesa. Isso se revelou no 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado no ano de 1993, em Hamburgo, quando cerca de 300 professores e pesquisadores de universidades do Brasil, Portugal, Angola, França, Inglaterra, Nigéria, Estados Unidos, Itália, Espanha e Alemanha, entre outras, participaram, apresentando trabalhos e discutindo uma política que permita maior cooperação entre as diferentes Instituições universitárias que desenvolvem pesquisa no contexto das culturas de língua portuguesa.

O 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas deverá ocorrer, de 2 a 7 de setembro de 1996, na Universidade de Oxford, no Colégio *Christ Church*. Com temática bastante abrangente, pois tratará de estudos e pesquisas de diferentes áreas (lingüística, literatura, cultura e história), desenvolvidas no Brasil, Portugal e África ou nas comunidades lusófonas, o 5º Congresso pretende reunir investigadores e professores universitários de todo o mundo que se voltam para as culturas de expressão portuguesa.

A inscrição ao Congresso, incluindo documentação e alojamento no *Christ Church*, em regime de pensão completa (do jantar de 1º ao almoço de 08 de setembro), atividades culturais paralelas e jantar oficial, é de GBP 450,00, para os sócios, e GBP 480,00, para não-sócios da A.I.L. Os interessados deverão dirigir-se para

T.F. Earle – Fac. Medieval & Modern Languages & Literature – Taylor Institution – St. Giles – OXFORD OX1 3NA – Inglaterra ou

Carlos Ascenso André – Faculdade de Letras – 3049 COIMBRA Codex (Portugal).

(Maria Luiza Ritzel Remédios – PUCRS)

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



ENSAIOS

- **História, literatura e globalização**
Octavio Ianni
- **The ironic view in Henry James' *The Portrait of a Lady* and in Machado de Assis's *Epitaph of a Small Winner***
Carol R. Motta
- **Mulheres e galinhas sem mendigos: leitura de *Imitação da Rosa*, de Clarice Lispector**
Ligia Chiappini
- **A ficção brasileira no fim do milênio**
Beatriz Resende
- **O percurso erótico da poesia de Adélia Prado**
Rita Olivieri
- **Experiencing the body in two stories by Clarice Lispector**
Eric Iversen

LITERATURA

- **Jim (conto inédito)**
Aldyr Schlee

ENTREVISTAS

- **Imaginário e arte: Nélida Piñon na *República dos Sonhos* e na Academia**
Patrícia Sobral
- **Esperança, Pasárgada e vida literária:**
Lygia Fagundes Telles
Patrícia Sobral

ISSN 0103-751X



9 770103 751000