

DAS LETRAS LATINAS ÀS LUSO-BRASILEIRAS

Toda literatura e cultura do ocidente encontram sua origem e matriz na cultura clássica greco-romana. Por isso, constitui alarmante índice de precariedade intelectual a ignorância ou omissão crescente que se verifica em relação ao admirável legado cultural greco-romano. Não há como avaliar a criação do espírito humano, a cultura de um povo, sem conhecer-lhe as raízes, se inseri-la no amplo contexto que as condicionou. Não há como entender os rumos de uma civilização, como entender o homem contemporâneo, seu pensamento e sua expressão estética, sem conhecer-lhe os passos progressos. Infelizmente o turbilhão pragmatizante e massificador do nosso tempo desenraiza cada vez mais o ser humano da sua consciência histórica e real. E esquecer as raízes é falsear o próprio ser, é fadar-se a caminhos desorientados. E perder as raízes é caminhar para a destruição.

Relevante contribuição para o estudo eficiente das nossas raízes lingüístico-literárias latinas vem de oferecer-nos o Prof. Dr. Oswaldo A. Furlan. Latinista de sólida base, pesquisador irrequieto e sobretudo professor preocupado com novas metodologias para o ensino do latim, autor já de um manual consagrado — *Latim para o Português*, acaba de editar o manual de literatura latina que faltava para alunos e professores brasileiros: *Das Letras Latinas às Luso-Brasileiras* (Florianópolis, Edição do Autor-UFSC, 1984, 224 p.) Esse metódico estudo-antologia prima pela clareza, estruturação lógica e coerente, abrangência ampla e diversificada exemplificação do que produziu a inteligência latina no decorrer dos séculos. Divide-se em três partes.

A primeira se ocupa da própria "História das Letras Latinas", expondo visão panorâmica do evoluir da língua latina e das características fundamentais e periodização da literatura latina, destacando sempre a interrelação entre a produção literária e o contexto sócio-político.

A terceira parte busca uma análise da contribuição prestada pela literatura latina no decorrer dos séculos, sobretudo nas escolas do classicismo e arcadismo, às literaturas ocidentais, sobretudo à luso-brasileira.

Mas o cerne e substância sólida desse estudo residem na segunda parte: "As Letras Latinas através dos Textos". Aqui o autor não se restringe à produção estritamente literária, abrangendo outras contribuições de escritores latinos, não diretamente consideradas como "criação imaginária".

Assim, a "Historiografia", ciência e arte de registrar a história, muito deve à fecunda obra de Eutrópio, Tácito, Salústio, César ou Tito-Lívio. No campo da "Retórica e Oratória", na arte de falar, persuadir e comover, Quintiliano deixou lições inesquecíveis em relação à estrutura do discurso forense. E pode-se acaso falar em discurso político sem conhecer a arte da argumentação rigorosa de Cícero? Na área da "Teoria e Crítica Literárias", os séculos posteriores retomaram as exposições de Quintiliano sobre as figuras de linguagem e sobre o princípio clássico da imitação, bem como a lúcida normatização da "Arte Poética" de Horácio. No que se refere aos estudos de "Linguística e Gramática", os escritores Varrão, Donato, S. Agostinho, Prisciano e S. Isidoro de Sevilha nos legaram textos indispensáveis. Mesmo no "Ensaio Filosófico", não obstante o espírito pragmático e pouco especulativo dos romanos, Cícero e Sêneca produziram trabalhos relevantes.

A literatura em sentido estrito, produzida pelo espírito latino, concentrou-se especialmente na poesia. Da ficção narrativa, que não foi abundante, sobreviveram duas obras que exigem conhecimento: *Satíricon*, de Petrônio e *Asno de Ouro*, de Apuleio. Na fábula, Roma gerou o grande Fedro que, juntamente com o grego Esopo e o francês La Fontaine, constituem a tríade universal dos mestres nesse gênero. A poesia latina pode ser desdobrada em várias faces. Na poesia didática, sobressaem as *Geórgicas* de Virgílio, poema sobre o trabalho no campo; as *Metamorfoses* e os *Fastos* de Ovídio, celebrando as festas, tradições e mitologia; e o canto estético-materialista de Lucrécio sobre a *Natureza das Coisas*. Na poesia dramática merecem destaque a tragédia de Sêneca e a comédia de Plauto, esta de grande popularidade. Na poesia épica, Virgílio situa-se imediatamente ao lado do Grego Homero, e sua *Eneida* forneceu todo o padrão estrutural para *Os Lusíadas* de Camões. Finalmente, a poesia lírica foi a que atingiu maior desenvolvimento entre os latinos e permanente influência pelos séculos posteriores nas literaturas ocidentais, através do canto apaixonado de Catulo por Lésbia; dos cantos elegíacos de Ovídio, esse inveterado amante que se tornou mestre na *Arte de Amar*; das églogas *Bucólicas* de Vergílio ou das imortais *Odes* de Horácio. Rico é o acervo poético latino.

Todo esse universo literário latino, tão antigo quanto valioso, adquire nova perspectiva e novo sabor através da criteriosa exposição e da representativa antologia que o Prof. Dr. Oswald A. Furlan nos oferece em *Das Letras Latinas às Luso-Brasileiras*. O acesso direto, claro e didático à literatura latina fica agora extremamente facilitado a professores e alunos. Trata-se realmente de uma obra que faltava. A tradução portu-

ga, paralela aos textos latinos selecionados, favorece aqueles estudiosos de aspectos linguísticos-literários que não dispõem de domínio total sobre o idioma latino. Enfim, livros como este podem motivar uma retomada eficiente e uma familiarização salutar com a criação literária latina, fundamento secular das literaturas ocidentais e patrimônio perene da cultura humana.

Lauro Junkes
(UFSC)

NÉLIDA PIÑON: UMA ESCRITORA CONTA OUTRA HISTÓRIA DO BRASIL — É A VERSÃO DOS NETOS

Nélida Piñon mudou. Seu novo romance, *A República dos Sonhos*, (Rio, Francisco Alves, 761 páginas), apresenta uma escritora de frases curtas, enredos claros espalhados pelas diversas unidades que compõem essa monumental narrativa e, sobretudo, uma ficcionista preocupada em mostrar a seus leitores uma vida subterrânea, uma vida em segredo.

Através de um par de personagens muito bem construídos, Madruga e Venâncio, a escritora reconta o périplo de uma família de imigrantes espanhóis disposta a construir uma nação. Madruga, ainda "lá em Sobreira", de onde veio, "ignorava que o Brasil, a partir do descobrimento, já tinha quatrocentos anos" e que aqui tudo era proibido, a não ser que "todos fodessem até a exaustão" para que até "o licencioso clero abastecesse o país com incontáveis bastardos", (p. 83).

Contrariando a família, Madruga vem, com efeito, para fazer um país. Sua muito, trabalha feito louco e, astuto, associa-se ao dono de um hotel, que faz prosperar através de lances originais, como o de multividir os quartos, ensaiar uma publicidade tímida nas estações ferroviárias e cometer a audácia de instalar bidês nos quartos, fazendo seu sócio arrepiar-se de vergonha. Então, o sócio queria transformar seu hotel em casa de mulher-dama?

Alternando os procedimentos de Madruga, arrojado e sagaz, com os de Venâncio, que se limita a cumprir suas poucas obrigações de empregado protegido pelo companheiro de além-mar, quando as cumpre, Nélida Piñon acaba por contar uma outra História do Brasil. Não tem sido outro o projeto dos escritores do 3.º e 4.º mundos, sobretudo dessa nossa América Latina. Uns com mais arrojo e talento do que outros, quando não com mais sorte, o certo é que todos estão empenhados em desvelar essa História clandestina, em registrar as emoções que os discursos oficiais desprezaram como coisas de segunda importância.

Faz-nos imenso bem verificar essa nova prosa de ficção de Nélida, imbuída de uma disposição política que sempre presidira sua frase, mas que nem todos percebiam. Agora, a revisão social e política dispensou um arsenal de antigas metáforas e sutilezas que ele dominava com sagacidade extraordinária e aparece à flor da pele, como se a escritora pressentisse que era chegada a hora de uma conversa clara.

Seu livro tem muitos fascínios, impressionante a versatilidade demonstrada. Nada a intimida nessa aventura. Narra com uma fluidez incrível os desamparos do advogado que faz amor com a mãe do prisioneiro político, mesclando os contrários todos da vida com um lirismo sem par. Caprichosa em sua frase, demonstra os cuidados indispensáveis para falar de crimes e libidinagens segundo seus estatutos específicos. Assim, contida em sua narrativa como o seu personagem Madruga, por artes do contexto cultural que pariu a ambos, autora e personagem, Nélida Piñon é capaz de encantar leitores com minuciosas observações do corpo feminino que, ela, entretanto, ardisosa, põe na boca de Madruga. As "ancas fartas" que faziam o coração de Madruga "disparar em cada esquina", a habilidade das francesas com suas práticas ousadas, como a da feição, por exemplo, são narradas com o refinamento de uma alta vulgarização. Isto é, já que o cálice está posto e não há como arredá-lo, que seja bebido em grande estilo.

O contraponto das euforias de Madruga é dado pela cadência crítica de Venâncio, que produz frases como essas: "os malditos jesuítas, os portugueses e brasileiros retrógrados criaram um sistema capilar perfeito, para que nada abalasse as estruturas sociais solidamente montadas" (p. 626). Outros personagens, um pouco mais amargos, acham que um filho de analfabeto ainda vai contar essa história toda melhor que eles reunidos. E Esperança, adolescente de nome sintomático, exclama a certa altura: "...Deus há de me perdoar. Ele sempre amou os que amaram de modo desesperado. Basta ler a Bíblia e os livros santos, neles os sentimentos se abrasam". (p. 693) O progresso da nova nação, egendrada por sonhos nascidos em além-mar, leva de arrastão outros sonhos, outros projetos, subtrai prazeres do corpo em nome da ideologia do trabalho, levando à ameaça de uma outra República: a dos Pesadelos.

Como sói acontecer na prosa de Nélida Piñon, a mulher tem papel relevante, chame-se ela Eulália, Odete ou Breta. Breta é a mais lúcida de todos os personagens. Distanciada e próxima a um só tempo dos acontecimentos. Breta escolhe o que narra, dá a sua versão, a versão dominante, a que produz os significados mais densos.

A República dos Sonhos eleva nossa prosa de ficção e emerge como um monumento-síntese de parte substancial da História do Brasil, narrada de outro mirante e, por isso, revelador de coisas inusitadas, coisas loucas, que somente os sem-razão, os instintivos, os intuitivos haveriam de poder descobrir. Enfim, arte é assim: a arte diz até o que não se gosta de ouvir.

Deonísio da Silva

ANTES QUE O AMOR ACABE

"Tudo é substância do romance". A tese é de Virginia Woolf.

Tenho uns flashes, nem sei se passado, presente ou futuro, fluem-me aromas, sons, cores, experiências tácteis, sensações que me fazem ir e vir.

A aplicação é de Anna, personagem-núcleo de *Antes que o amor acabe*, excelente romance de Patrícia Bins, recentemente editado pela Nova Fronteira.

De fato, o material ficcional, os recursos técnicos aí utilizados compõem um verdadeiro arquivo de procedimentos literários buscando, sobretudo, a revelação da totalidade do ser.

Pulo de tema em tema, não há lógica nenhuma, nem pretendo que haja. Penso assim do jeito que sinto, intuitiva abrindo os caminhos.

Essa é a trajetória de Anna que, ao escrever sua estória, busca recuperar e exorcizar certas experiências, propondo imagens míticas como o investigador propõe equações. Tal atitude faz com que emerge do texto dentro do texto múltiplas possibilidades de associação entre diferentes pedaços da realidade exposta a partir da conquista da sua própria consciência.

Aí, o tempo não é um desenvolvimento, mas retrocessos e labirintos da memória, do ser e, também, do sonho, como presentes que resvalam uns para os outros estabelecendo três planos ficcionais distintos e imbricados: o real, o real imaginário (tempo da memória) e o real onírico (projeção possível).

Agora, a vida é uma tripla vida e uma quarta que é o próprio auto-desconhecimento, o ser entregue ao destino "do signo do fogo", a projeção impossível. Em outras palavras, o ser

construído à imagem da visão de Ezequiel, na Bíblia: "5 — É no meio do fogo se via a semelhança de quatro animais, este era o seu aspecto, havia neles a semelhança de um homem." "14 — É os animais iam e voltavam à semelhança de relâmpagos coruscantes."

É assim, então, que sondando os níveis mais profundos da consciência, concretizando o tempo pelo espaço, através da palavra, que símbolos e mitos emergem deste universo.

No registro da sensibilidade de acontecimentos que formaram a vida de Anna, o inconsciente e o pré-consciente não explicam o consciente, mas surgem como legislador da criação de uma nova pessoa e, aí, a espinha dorsal não é outra senão o próprio espaço, pleno de significações ocultas de caráter alegórico e esotérico.

No plano do real imaginário, o jardim e o Paraíso se confundem na pureza e liberdade de ser, onde terra e mãe compactuam de um mesmo papel: o prazer, da fertilidade latente, do agasalho absoluto.

Se a loucura e o suicídio "ilíás" da mãe não correspondem a um perigo possível, a condenação de Esther na descoberta do amor e do sexo das crianças leva à culpa do pecado original. Adão e Eva foram expulsos do Paraíso por haverem provado o fruto proibido. Anna, agora, precisa fabricar seu próprio jardim.

A Ester da Bíblia alcançou a salvação de seu povo e o enfraquecimento de Amen, traidor. A Esther, tia-madrasta de Anna e mãe de Ezequiel, ao surpreendê-los num ato de amor, alcança a salvação da honra, em nome da ética social, colocando em suspense necessidades não cumpridas que a seguirão pela maturidade, como o beijo da bela adormecida, o despertar.

No plano do real concreto, há dois prédios, dois espaços, de nove andares (atente-se para a conotação do número, não é em nove meses que se nasce?) que agem como contrapontos, um do outro e marcam a desenvolvimento da urdidura romanesca.

Habitando em um desses prédios, o ponto, estratificado, Anna compactua com o milo do casamento, da verdade cotidiana aparente, das máscaras, das relações superficiais e inautênticas, tentando os valores absolutos num universo em que eles não existem e, para alcançá-los, ela sabe que é preciso descer e tocar a terra.

Por outro lado, à medida em que ela desce vai conquistando na ilusória trajetória das palavras, como num "conto ba-

seado em fatos reais", a verdadeira plenitude da alma humana através de uma concepção aberta de si mesma, como uma continuidade de fragmentos instantâneos resultados de experiências vividas, o outro prédio, o da frente, vai sendo erguido,

tijolo a tijolo, andar por andar. É quando o edifício torna-se o espaço-ela e o moço loiro a própria projeção voluntária — entramos aqui no real onírico — e desdobramento do você. É quando o sentimento trágico da vida "passada a limpo através da palavra" mostra o absurdo de um mundo em que o ser humano não é mais do que um estrangeiro.

A alternativa última da vida é ultrapassar o sonho, conhecer o corpo — espaço da alma — em ele a essência e, através dela, os outros.

A prostituta e o filho atuam como elementos desencadeadores de descobertas, mas é Anna quem transforma seu exercício de viver num lugar de articulação de sua própria verdade procurando entender a existência pelo ser, como propõe Heidegger "destino" que estrutura toda a hominização do homem como existente" — a quinta estação.

Aparentemente, restaura-se a unidade perdida quando há o entendimento do "ser só", a consciência de que o paraíso — concepção primeira — é irrecuperável e o sentimento da própria fragmentação, trazidos ao plano ficcional pela habilidade de Patrícia Bins que, segura de seu instrumento de trabalho, vivifica a palavra numa corrente livre de pensamento, associações telegráficas, tocando no poético.

Ainda que desapareça o "ritmo" e a "graça" Anna se enconchará "numa das curvas da espiral junto às estrelas que restaram na solidão dos loucos, dos poetas e das crianças. É uma promessa de solução pela não-solução, afinal, na espiral há sempre uma sucessão de recomeços, e Anna não termina.

Assim, se o *Jogo de Fiar* colocara Patrícia Bins na linha-gem de nossos melhores escritores, *Antes que o amor acabe* vem a confirmar sua posição. Dotada de rara sensibilidade lança-nos, em seu textos, a vida, com esperanças, como um "arremessador de estrelas": o texto, como as estrelas, vivos, "a mais profunda maneira de amar."

Jane Tutikian

A DANÇA DA VIDA E DA MORTE EM "ANTES QUE AMOR ACABE"

Há um notável sentido de coragem e liberdade nas meditações íntimas de Anna, a personagem central de "Antes que

o amor acabe", o mais recente romance de Patrícia Bins. Obsecada pelo "pânico de um amor que sabemos vai acabar", Anna precisa reconciliar-se à frágil e inatável natureza das emoções humanas. O amor, como sugere o título, é o tema principal da novela. Anna, mulher na fase madura da vida, compara os êxtases de um amor adolescente aos amargos revezes que seguem. A experiência faz com que aprenda a distinguir entre o amor e a perigosa possessividade, entre a submissão e a tirania, entre o entendimento e a compaixão. O mito do matrimônio é visto como um ato do destino mais que uma convenção social. O casamento é definido por um lado como "uma convivência vital e necessária", e por outro como "uma guerra conjugal prolongada entre lençóis". Presa neste dilema, Anna se divide entre a necessidade de relacionar-se com outro ser humano e o desejo de salvaguardar sua identidade. Mas, como respeitar as regras do jogo mesmo preservada a própria individualidade? Como desengajar-se dessa "tirania cumprida perante a lei" procurando ao mesmo tempo sustentar um casamento? Estas são perguntas sem resposta imediata.

Fases de silenciosa guerra entre Anna e Ezequiel ao embarcarmos na meia-idade expõem o horror paralisado pelos danos inflingidos uma vez que a intimidade é irrevogavelmente violada. A própria cópula é vista como algo explosivo, um momento de trégua da morte, uma pausa arrebatadora entre viltumbres de crise. O encontro sexual é aquela "eternidade instantânea" onde "vida e morte dançam". Nessa relação, homens e mulheres deparam com um caminho direto aos milagres e aos desastres da condição humana, um caminho complicado pelos "infinitos centros" e os túneis labirínticos onde é virtualmente impossível evitar as intersecções da "vergonha", da "trégua" e do "fracasso familiar". A incômoda trégua idealizada por Anna e Ezequiel repete os triunfos e os tormentos de outros celebrados amantes: Dante e Beatriz; Heloisa e Abelardo; Tristão e Isolda.

A implacável auto-análise de Anna leva-a à compreensão das outras mulheres que se incorporam à sua existência: a mãe neurótica; Marianna, a irmã gêmea que morre ao nascer; Ruth, a amiga; Nena, sua leal empregada e a filha desta, Verônica, que se volta à prostituição — todas revelam diferentes facetas da psique feminina que podem ser cruéis e ternas, perturbadoras e calmas, degeneradas e nobres. Observando-as atentamente, Anna medita: "Se encontro o meu centro, posso cativar a essência alheia". Na verdade, as imagens que retêm dessas mulheres são fruto da influência exercida sobre ela mesma. Esses relacionamentos sobrepostos estabelecem um padrão de alianças e divisões provocado pelas diferenças de

gerações, classes sociais e atitudes morais. Todas elas compartilham de um fardo comum — o estigma social do seu sexo — e no entanto, cada qual lida com o fardo de maneira especial. A predominância dos nomes próprios bíblicos lhes oferece uma aura de solenidade e mito.

O mais significativo encontro, contudo, é aquele entre Anna e Verônica que se acham a uma grande distância em termos de consciência intelectual e estabilidade emocional. Ironicamente, é a mulher decaída, Verônica, que parece melhor equipada para enfrentar a existência. Anna, sem filhos e estéril, decifra seu insucesso como esposa nos olhos da grávida Verônica. Esperando um filho ilegítimo, Verônica permanece misteriosamente virgem, uma presença oracular que não necessita de caridade nem de compaixão. A recusa em ceder a criança à Anna desmascara as falhas nas intenções da mulher mais velha. O que foi entendido como um gesto humanitário inesperadamente reverte em nova perspectiva sobre "a grandeza humana". Uma experiência depuradora porém salutar. O milagre do nascimento permanece intocado pela miséria humana e a sordidez do mundo.

A metamorfose de Verônica, de marginalizada à radiante grávida, obriga Anna a mergulhar num questionamento mais profundo a respeito de sua própria situação vulnerável. Como pode resolver "a angústia de ser?" Como pode "penetrar além..." ou "ultrapassar as dimensões do pensamento?" A necessidade de existir, de se libertar e de descobrir-se constituem os três fios entrelaçados desse monólogo perturbador. Esses três fios levam Anna de volta a um doloroso reconhecimento de sua solidão interior. Ela é forçada a confessar: "Sinto-me absolutamente só, tremendo à beira do esquecimento, do abismo, a vida um mistério". Sua solidão é a dos "loucos e dos poetas". Com inteira convicção, cita as palavras de Clarice Lispector: "Tenho sido a maior dificuldade em meu caminho", pois os problemas de Anna estão intimamente ligados à necessidade de ser criativa. Os instintos sexuais aqui se relacionam de perto com o próprio processo criativo. O amor conjugal precisa conciliar-se às aspirações particulares. Mas, na análise final, entende-se que é sempre mais fácil entregar o corpo do que sacrificar os sonhos. Referências literárias a Neruda, aos místicos espanhóis, a Pasternak, ao longo do romance reafirma essa crise emocional.

No caso de Anna, o problema é ainda mais exacerbado pela sua resposta a outros níveis de existência. Ela também precisa equacionar seus sentimentos íntimos em relação à existência de empregados e operários que se introduzem como

parte de sua vida cotidiana. A forçosa necessidade de auto-expressão é clara: "quero escrever, salvar a vida que me resta. Preciso ir adiante por mais que doa, saber o que não sei". Mas ela não se permite ignorar o mundo externo e suas lições, pois a busca da purificação e da renovação só se atinge na medida da participação no mundo em si. Condição nada fácil para os hiper-sensíveis.

Na encruzilhada da existência, a madura Anna reconhece ter que "passar a vida a limpo", para ultrapassar a inércia espiritual e combater o absurdo e o nada.

Ao observar homens e mulheres comuns mecanicamente cumprindo suas tarefas diárias, Anna se vê sondando esta "classe marginalizada" que aparenta resistir a um código de vida muito mais simples, livre de escrúpulos e introspecções, porém mais próxima à verdade e à integridade. O sofrimento é previsível: pobreza e degradação. Ásperas realidades sociais, que, vistas de fora, parecem mais suportáveis do que os sofrimentos dos chamados privilegiados lutando com sombras e uma consciência quase opressora. Anna vacila entre a consciência social "carregando as dores da vida" e a tentação de se retrair: "retorno ao egoísmo". Quem pode dizer qual dessas opções irá triunfar? Muito mais fácil reconhecer que a infelicidade é provavelmente "a única forma de apalpar a vida". Este, o agente nivelador que une ricos e pobres.

A estrutura alegórica do romance traça notável contraste entre o jardim tropical cheio de imagens pessoais, ecos, e o edifício em construção à beira-mar. O contraste dramático entre a natureza luxuriante e os artefatos humanos, entre "paisagem" e "concreto e aço" reforça o conflito entre liberdade e limitação, entre espontaneidade e inibição. As riquezas exóticas do jardim registram um ciclo de crescimento e renovação, de uma natureza tão rica que está em perigo de apodrecer. Para Anna, o jardim é o ponto de convergência de tudo que veio antes e de tudo que virá — a própria exuberância do jardim parece zombar da solidão humana.

O edifício em crescimento representa mudança e ameaça de invasão: "o edifício ergue-se enquanto nos afundamos no silêncio da destruição". Anna medita: "Transito por verdes túneis, o gato, minha companhia feroz e solitária. Insetos, vermes, lagartixas, mosquitos, abelhas cada espécie vive seu universo sem intenção nenhuma além do próprio existir. Eu vivo o pátio e seus tesouros naturais. Antes que o amor acabe". Este o território íntimo de Anna um lugar de incessante atividade, de secretos fenecimentos e ressurreições, uma dança vertiginosa de vida e morte ao redor da Manga-Rosa. O jardim

revela à personagem o melhor e o pior de sua natureza: "Uma que vive, outra que morre, uma que vem, outra que vai." Um sonho dentro de um sonho a conduz a uma imagem precisa de sua essência dividida: "concha partida, espiral de infinitos centros". As quatro seqüências do romance: **Paixão; Passos; Umbral; Travessia** traçam um itinerário espiritual e emocional. Quatro estágios de meditação que preparam para morte através de uma percepção mais clara da vida.

Anna aprende a importância de andar cautelosamente: "Piso sobre minúsculos pedaços de gesso". O real e onírico freqüentemente se sobrepõem. São abundantes as contradições e as ambivalências. O absurdo pode evoluir para uma luminosa sanidade, o ilógico se transforma em doce razão, a loucura, em raro estado de graça. Mas, ao final, só a verdade pode libertar o espírito e a mais chocante verdade surgida deste romance é que cada ato de amor humano está de alguma forma contaminado por um senso de traição, traição a si próprio ou aos outros.

Os ritmos maleáveis e a dinâmica orquestração outorgam força e urgência ao tema central do romance. A nota preponderante é de explícita sensualidade — uma fome de amor, vida e comunicação, não importando quão destrutivo for o processo. As seqüências de contos-de-fada da infância de Anna culminam em pungente drama sobre a inadequação das relações humanas: a realidade é sempre inferior ao ideal.

"Antes que o amor acabe" é algo belo e repleto de verdades. E estes são os fatores essenciais. Um livro perturbador e comovente. Talvez melancólico, porém jamais amargo. Toda grande obra deve ter esse poder de perturbar, de provocar novas dimensões de consciência.

Giovanni Pontiero *

UM REGIONALISTA DIFERENTE

Não é de surpreender, na trajetória do escritor Sérgio Faraço, a publicação do livro denso, profundamente sensível, que é *Manilha de Espadas*.¹

Mas uma crítica não se faz com adjetivos: é preciso mergulhar na obra, jogá-la no tempo e aguardar que ocorra aquele momento empático, aquele encontro que todo o leitor espera e que o escritor, seguro de seu ofício, procura habilmente atingir.

Faraco divide o livro em duas partes: no primeiro bloco, contos do meio rural, em que a coisologia dos pampas compõe a ambiência onde se desenvolvem os dramas das personagens. No segundo, narrativas de fundo urbano. Em ambas existe a mesma ânsia de conhecer os desvãos da alma humana, aquela experiência consciente da vida que é, em última análise, o que melhor caracteriza a nossa própria limitação.

Por isso **Manilha de Espadas**, em seu conjunto, obriga o leitor a uma revisão de valores, a questionar o significado de coisas vitais, como o amor, a morte, a solidariedade, a própria consecução dos atos que compõem a vida como um processo de amadurecimento progressivo.

Mas para tornar coerente esta abordagem, procuremos pensar a obra em relação a um suporte literário anterior. Isto porque existe na literatura sul-rio-grandense uma casualidade interna reveladora, quem sabe, da existência daquele estágio fundamental na superação da dependência que consiste, conforme ensina Antonio Candido,² na capacidade de produção de obras pelo aproveitamento do substrato literário nacional. Tentemos, pois, estabelecer os vínculos que unem **Manilha de Espadas** ao chamado regionalismo gaúcho.³

Há nos contos do primeiro bloco muitos daqueles elementos referidos pela crítica como constituidores do regionalismo gaúcho: o apelo paisagístico, por exemplo; a temática pseudo-naturalista; a própria linguagem do narrador, que se apresenta com laivos dialetais, resguardando toda a oralidade regional. No entanto, o tratamento que o autor confere à matéria narrada é essencialmente diverso do existente na obra dos regionalistas seus antecessores.

O elemento paisagem, por exemplo, tão abundante e caracterizador da literatura regionalista, a ponto de determinar, por vezes, a atrofia do homem, surge nos contos de Faraco em descrições breves e bem dosadas, suficientes apenas para compôr o cenário onde as personagens vivem seus dramas individuais.

Há, do mesmo modo, em **Manilha de Espadas**, todo aquele componente de violência e sangue, que chega aos extremos da degenerescência física, tão comum às narrativas naturalistas que informam nosso regionalismo desde suas origens. O gauchinho do conto "Dois guaxos", que deixa os pagos em busca de outras paragens, consciente da degradação social que o cerca é, no mínimo parente parente longínquo do Miguelito, de **Ruínas Vivas**.⁴ Aliás, sob este aspecto, os contos de Faraco aproximam-se muito da vertente latino-americana,

duma literatura fortemente "campagnard", surgida, quem sabe, do atrito entre o homem sensível e a natureza, entendida como meio social agreste, comum às áreas de subdesenvolvimento.

Se pensarmos ver no passado alguns dos legados culturais da literatura gaúcha contemporânea, sem perder de vista o conjunto que representa a produção ficcional da América Latina, encontraremos entre nós dois grandes nomes: Simões Lopes Neto, o bruxo de Pelotas, que apreende a sugestão histórica dos cancionários populares e cria o mito-poema do gaúcho; e Alcides Maya, atualmente quase um desconhecido, precursor do romance social no Rio Grande do Sul. É no bojo da obra de Maya que se encontram muitos dos elementos que continuam presentes a informar bem ou mal, conforme a ótica e a possibilidade de apreensão que dela fazem os escritores, nossa moderna moderna ficção regionalista.

Mas se em Maya a degenerescência física, a violência, o sangue, o comportamento patológico das personagens correspondem a um conjunto de teses naturalistas — Taine, Darwin e especialmente Spencer e Lombroso —, em Sérgio Faraco ocorre o oposto. Tais situações compõem simplesmente o plano do homem que, livre para decidir, assume seu próprio caminho, resgatando alguns valores essenciais, com a força de sua dignidade. No conto "Guapear com frangos", por exemplo, quando López assume transportar o cadáver apodrecido do amigo terra afora, para cumprir o rito ancestral e atávico do sepultamento, embora se defronte, a seu modo, com as "ruínas humanas" da campanha, reage. E sua atitude desloca a ótica do conto, resgatando-o do fatalismo e da submissão cega e condicionada: "os bichos tinham vencido; era a lei, pensava, e de que adiantava guapear com frangos?" O conflito que a personagem vive revela, no texto, a dimensão e os limites do humano. Porque dispõe de um espaço próprio, psicológico e individual, aprofunda a reflexão sobre o significado da vida. Desse modo, não se observa, em nenhum momento, aquele processo reificador que anua o homem, fazendo com que, à leitura da obra, se resgate somente uma galeria de tipos.

As personagens de Faraco vivem pois, em plenitude, sua condição humana. E vivem ritos de iniciação e travessia. Isso faz a unidade do livro. O menino que se inicia no sexo sobre as ancas maternas de Flor-de-Lis, num conto repassado de ternura, encontra continuidade na personagem de "Dois guaxos", atormentado pela perda gradual da própria dignidade. Consciente da degradação que o cerca, decide conhecer outras gentes, "seber de que trastes se compunha o mundaréu que

começa más allá das canchas de osso e dos bolichos da Vila do Bororé."

Travessia é o caminho do mundo, é o processo — não raro sofrido — de enfrentamento. E no universo denso e sóbrio dessas personagens alguns valores se impõem, contradizendo toda a estratificação do gaúcho mitificado: ao invés da honra cega, da rigidez de fachada, a dignidade mantida com esforço. Nada é gratuito. O traço comum das personagens que, em alguns contos se identificam com o narrador, é a capacidade de sentir emoção, é a disponibilidade para o outro, numa atitude receptiva, solidária, que resiste às adversidades e que não exige de ninguém — nem de si próprio — a perfeição.

Essa forma de reconhecimento do humano, que amplia, por assim dizer, a dimensão social, se particulariza em alguns aspectos: tanto nos contos de fundo rural, quanto nos de temática urbana, há elementos recorrentes que constituem verdadeiro "leitmotiv" para o escritor. A mãe, por exemplo, é contingente, elemento agregador, semelhante à terra, manancial de vida, de cuja figura a égua Flor de Lis é, sem dúvida, um prolongamento. No conto antológico "A Touca de Bolinha", as cartas da mãe dão o toque de ternura que compõe aquele encontro inusitado. As reminiscências que trazem na personagem a consciência de seu desvalimento e, ao mesmo tempo, o respeito a si próprio, conferindo-lhe a dignidade de um passado.

Aliás a mulher, em geral, recebe do escritor um tratamento terno e privilegiado. Merece referência a passagem do conto "A voz do coração", em que o narrador, ferido, delita-se com o companheiro de luta, fixando o céu: "Calados, pensativos, o olhar perdido no teto do mundo, era bom a gente se distraia naquela volteada de alturas. Surgiam as primeiras estrelinhas, chinocas arrepiadas, friorentas, como se a patroa lhes tivesse puxado o cobertor: Meninas, tá na hora de slumiar os pajonsais os banhados e os trevais".

Ora, a temática da prostituta pura é comum ao regionalismo gaúcho: são as meninas da Brigida, a Carmem, a Ritoca de Ruínas Vivas. É a Caturrita, dos contos de Maya. Mas o que confere dimensão nova a essa temática é o tratamento, no caso terno, erótico — quase poético — que lhe confere o escritor.

Mas se nos contos de fundo regional ainda ocorrem momentos contemplativos, animização das estrelas, pinceladas impressionistas, manchões de anil e sangue, nos contos de fundo urbano o narrador conta apenas, simples e comovido, o encontro com a garota que passa e lhe acena da garoa, o amor

revisitado, o encontro imprevisto num trem. A solidariedade que se depreende dessas histórias encerra, com chave de ouro, a visão de mundo generosa e lúcida, profunda e comovente, do homem em processo de amadurecimento.

O próprio livro, conto a conto, se constitui numa travessia que culmina com a experiência plena do amor sem barreiras, que dispensa identidade.

Assim o elemento erótico, a sensualidade que nos primeiros textos era referência, observada, não raro desejada, mas quase estranha ao narrador, no final se revela em plenitude, numa afirmação conclusiva do que seja o significado da vida.

Então: a própria noção de homem como agente de seu destino e a afirmação do impulso vital que representa, em última análise, a narrativa de natureza erótica, afirma o caráter peculiar da obra de Sérgio Faraco que aproveita da herança regionalista o substrato de natureza temática mas que, de sobra, a ultrapassa.

Portanto se indagarmos, como faz Antonio Candido, sobre a validade da obra como síntese e projeção da experiência humana, encontraremos em *Manilha de Espadas* um texto que afirma a função humanizadora da literatura, por sua capacidade de envolver o leitor e influir nele, ao mesmo tempo que atua como representação do mundo e forma de conhecimento.

Léa Masina

- 1 FARACO, Sérgio. *Manilha de Espadas*. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1984.
- 2 CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. Argumento, Rio de Janeiro, out. 1973.
- 3 Confesso certa relutância em empregar aqui a expressão regionalismo que, pela amplitude semântica, tem sido objeto de insistentes e acuradas tentativas de definição. A expressão vem aderindo, ao longo do século, conotações variadas, podendo ser consultada ampla bibliografia a respeito.
- 4 MAYA, Alcides. *Ruínas Vivas*. Porto, Chardron, 1930.
- 5 CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. São Paulo, SBPC, set. 1972, v. 24, n. 9.

UMA POÉTICA EM TRÊS TEMPOS

Poeta conciso, de relevante scento cabralino, embora desenvolva seu próprio trajeto, Sérgio de Castro Pinto realiza, com *Domicílio em trânsito* o que poderíamos chamar de uma poética em três tempos, mas de compasso binário.

Binário porque fruto de um antagonismo fundamental — já anunciado no próprio título e intensificado ao longo de seu

texto — e instaurador de uma dialética que lhe é imanente. E que se revela na constante oposição entre o que se aloca, esteticamente, e o que se desloca, transitivamente. A poesia de Sérgio se nutre do embate entre seus principais "motivos": o verso e o anverso, o dentro e o fora, o claro e o oculto, o medo e a coragem, a dessacralização e aauratização da poesia, componentes temáticos que se tornarão mais claros para o leitor à medida que os examinarmos mais detidamente. Do conjunto, avulta uma poesia que se recusa como inspiração e ato demiúrgico para implantar-se como **trânsito** entre dois atos incessante e obsessivamente presentes (ora explícita ora implicitamente) em seus textos: apagar e escrever, como se a escrita poética fosse um impossível projeto a estar sempre sendo deslocado, ao mesmo tempo em que se tenta presentificá-la, pelo poema.

O domicílio em trânsito de que nos fala Sérgio, cremos, é o seu próprio modo de conceber o ato da composição: a cada poema em que o gesto de escrever se exercita (a cada domicílio, portanto), cristaliza-se algo que de novo precisa ser alcançado fora desta cristalização (em seu trânsito). A poesia de Sérgio, deste modo, realiza-se como manifestação de que o ato poético habita o paradoxo, como um ato sem paradeiro que, todavia, carece de concretizar-se no poema que o aloja.

Uma poética em três tempos por que há um perfil particular em cada um dos três conjuntos de textos abrigados em **Domicílio em trânsito**. O primeiro fragmento tem o nome que dá título à obra, e os outros dois, respectivamente, remetem para composições do autor que remontam a 1970 — *A ilha na ostra*; — *Gestos lúcidos*.

No primeiro conjunto, destaca-se a atitude muito valorizada pela poesia moderna, desde as vanguardas, de **dessacralizar** o domínio do poético. Essa dessacralização consiste na busca de despojar a poesia de um compromisso com o belo, com a palavra eleita e erudita, ou mesmo com a palavra fruto da inspiração e do enlevo. Implica ainda na rejeição do antigo poema metrificado, discursivo, bem construído dentro dos padrões da sintaxe e da metaforização de clichês consagrados pelo tempo e pelo acervo deixado por clássicos, românticos e parnasianos.

A poesia "dessacralizada" abandona o tom retumbante, abandona a ambiência algo sagrada de que fora envolvida até o século XIX. Novos temas, até grotescos, penetram, pela dessacralização, as portas largas de uma nova concepção do ato poético, agora receptivo às experiências formais arrojadas e

marcadas por uma atitude de fragmentação. Segundo alguns teóricos, a um mundo fragmentado, marcado pela indústria cultural e pela expansão do capitalismo, torna-se quase impossível dialogar com a tradição do **epos** que remonta aos tempos da valorização dos laços comunitários entre os homens. O novo homem do século XX é um homem cindido, um passante anônimo que se tropela e atropela ele mesmo a multidão de outros seres anônimos com que se choca. Assim, pelo gesto de dessacralização, que remonta ao próprio Simbolismo francês e a correntes subterrâneas do Romantismo, a poesia não mais se apresenta como harmonia com as musas e com o sublime, mas se reveste de choque e contundência.

É na ambiência de dessacralização que surge a poética de Sérgio de Castro Pinto. Logo em seu primeiro texto, "Sobre o medo", p. 13-4, o campo semântico em que se move o poeta nos denuncia a sua busca de um grau-zero da poesia: ou seja, de uma poesia que não seja o calor e a exaltação, mas que se inscreva nas dimensões do frígido, aprendendo o poeta, em seu medo, a armazenar as palavras no que congela.

A palavra há de ser lâmina, corte, sacramento da superfície lisa das coisas, sem contudo ser a porta a desvelar o mistério de qualquer sagrada profundidade.

Neste primeiro conjunto a poesia apresenta-se sob a forma de um impasse: a palavra pode ser enregelada pelo medo, pode negar-se, pode não transitar para fora do fundo do tinteiro e ali, tão somente, fazer seu domicílio. Esse impedimento a conduz ao escatológico, faz com que seu trânsito seja apenas permitido para o espaço dos mictórios e latrinas, como se o medo a que se refere o poeta estivesse ligado ao espaço sagrado que elas pretendem ocupar, enquanto "poéticas", do que resultaria uma barragem ao seu fluir.

Os demais poemas praticam, seguidamente, o gesto de dessacralização anunciado: -são textos que dialogam com slogans de TV, propagandas de bebida, o nome do aeroporto; e enquanto pratica seu jogo/logro, feito um ogro da linguagem, o poeta questiona a engrenagem da rede globo (Vide o poema "1979: ano I da criança brasileira", p. 15). Ou então, causticamente, enregela o tempo, que envilece, sem alforria, tudo aprisionado, como em "geração 60" (p. 16).

Em "datilógrafa" e "burocrata" o autor apela para a metáfora inusitada, em que natureza e cultura intercambiam suas propriedades, formando uma ambiência surreal. Neste novo mundo "as noites são folhas/de papel carbono/crescendo entre a datilógrafa" ou então se enxerta, nos gestos e na fala, o

caule do silêncio "de quem cala/uma primavera burocrática" (p. 19).

Em "noturnos" e "domiciliares", poemas em primeira pessoa, o medo permanece, transformando o sonho em pesadelo, e a noite ameaça incendiar-se: "reboco a noite/com o mesmo cuidado/de quem transporta/um barril de pólvora/no peiol do quarto" (21). A noite, o sema do sonho, a ameaça de enovelar-se, de enredar-se no fio da lâ que ele mesmo tece, representam, no contexto da poesia de Sérgio de Castro Pinto, a recusa do envolvimento com a palavra enovelada no seu tanto de magia e inspiração. A maneira de Cabral, Sérgio está a procura do "ar, luz, razão certa".

Neste conjunto de poemas que compõem a primeira parte de *Domicílio em trânsito*, a poesia, despojada de seu lugar "especial", mistura-se à "barba, a feira, a mala", à "vida inteira por fazer" (domiciliares", p. 26).

Esta poesia impregnada de cotidianidade tem, todavia, um toque singular: nela os acontecimentos não são captados em sua verossimilhança, descritos no seu acontecer, mas filtrados, como em:

dois poemas 3 x 4

- a) a máquina de manhã espoca
e aciona o seu (dia) fragma:
o sol é um flash que me flagra
e após me revela
às negativas do dia.
(.....)

No laboratório poético montado por Sérgio de Castro Pinto, a poesia se apresenta — na sua aparente limpidez e despojamento — como fruto do demorado cálculo de composição. Sua "máquina" opera com a precisão de quem colhe o instante só impossível de ser retido quando alcançado no exato momento em que se realiza. Nada é gratuito, nem espontâneo. As coisas — manhã, sol, dia — na sua claridade, são captadas também no seu opaco — às negativas — numa apreensão do instantâneo, como se o poeta tentasse colher aquele lado oculto, que vem junto ao que se vê.

Importam nesse livro, em seu primeiro fragmento, tanto o artefato da modernidade, a fotografia, o *ddi*, quanto a relembrança passado — o cine Brasil, com suas matinês das moças, e o museu. E passa a ser tarefa da poesia congelar esse tempo, ora passado, ora presente, num tempo outro, ao qual

o poema empresta "tão estranha alquimia" ("museu do trem", p. 39). O tempo coagulado, como o denomina Sérgio: aquele que se empoça e do qual não se tem notícia.

O segundo fragmento de *Domicílio em trânsito*, denominado "a ilha na ostra" recolhe poemas do autor escritos na década de 70. Aqui o mundo é visto também através de uma lente, mostrando a insistência num determinado conceito, ficcional, da poesia. Ou seja: a poesia que não é transcrição imediata, nem memória lírica. Nestes textos algo herméticos, em que também está presente a tradição cabralina, Sérgio apresenta, em "Poema" (p. 64-67) elementos importantes para a compreensão de como concebe a arte poética: o poema é lâmina, ato assaz contundente, que nos lembra a lição de Baudelaire, apresentando a poesia como fantástica esgrima, ou a de Cabral, em "O sim contra o sim". Nesse ato de cortar, o poema se revela gesto de trituração, de penetração, de dissecação. Mas gesto que se realiza com dificuldade, um saber que se aprende no ato mesmo exercido por seu fazer, como

"uma lâmina escura
e cega
que abre sulcos
e impõe o medo
da descoberta
frente ao espelho."

(...)

(p. 65).

"Duas odes à borracha", texto que compõe também este segundo fragmento de *Domicílio em trânsito* nos oferece o outro lado com que se debate a ânsia do poeta que quer o poema-lâmina e triturador. Ao flagrar os objetos, o cotidiano, com sua lâmina, o poeta recolhe e filtra, com a lente afilada, o tempo neutro de sua poética, como já dissemos. Esse processo de procurar o cerne, manifestado, por exemplo, pela metáfora da máquina fotográfica e da revelação do negativo, mostra agora o porque de seus impedimentos, o porque da cegueira de sua lâmina escura: o ato de escrever alimenta-se também "de medo e de inextato". A luta pela precisão, a busca da palavra certa, defronta-se com a busca de encontrar, no próprio ato de fazer poesia, aquele ângulo de visão e pensamento que nos permita atingir, no interior da construção poemática, o interno daquilo mesmo que a poderia anular. Riaco arriscado pelo medo, a poesia de Sérgio busca

"as borrachas que solidárias
o interno desta borracha
tornasse limpo e exato

e para isto apagassem
o que nela há de errado."
(.....)

(p. 61)

Neste gesto, o poeta paraibano reinscreve sua poesia no terreno de uma concepção aurática: ela tem que ser revelação, quase sagrada, — e não é por acaso que se refere às borraças "caridosas e beatas" (p. 61), de uma construção certa.

O terceiro fragmento do *Domicílio em Trânsito* denomina-se "gestos lúcidos (1966)". A construção metonímica, fragmentária, aqui também está presente, como marca de que tal procedimento é uma constante do autor, neste percurso de vinte anos de poesia, cobertos por seus textos ("domicílio em trânsito" se faz acompanhar da data de 1982).

O ato de ver, de conceber a poesia como revelação de todas as instâncias, claras e ocultas, diretas e oblíquas, de penetração no interior e captação do externo, também é outra constante de Sérgio, desde seus primeiros poemas.

Talvez o texto que, neste fragmento, mais concentre a poética do autor seja "usina vista de dentro" (p. 79-81). Nele há um jogo interessante entre o que a usina parece ser, vista do alto, por seu telhado, e aquilo que, aos poucos, dela nos vai sendo revelado. O telhado e a plantação — o alto e o rés do chão — quase que simultaneamente condensadores vão não revelando a composição de um todo em que dois animais, gado/gato, são convocados a fazer o jogo do ogro: boi e gato, telhado e plantação, ser e parecer convivem nesta tentativa de falar o verso e o averso de uma mesma construção. Os bovinos gatos pastam felinos e, como o telhado plantação, eles nos enganam. Nada do que se vê é exato e matemático e a realidade avulta, pensa, em seu peso de coisa densa e compacta, que passa sob nossos olhos, e ao mesmo tempo nos escapa.

Domicílio em trânsito é um texto maduro. Revela um poeta que descobriu seu caminho — na linha talvez tornada entre nós famosa por João Cabral — através de uma poesia que apele à construção, rejeita o fácil, a inspiração. Mas que não se afasta da realidade imediata.

Quer colhê-la pelo dente/lente que a esfacela em seus múltiplos níveis. E tenta recompô-la, escondendo a angústia da unidade perdida. Sim, porque apesar de trabalhar com o fragmento, com a construção elítica, sente-se na poesia de Sérgio essa ambição do todo, que se manifesta na árdua missão que

ele, aqui e ali, insinua como tarefa do poeta, qual seja, a de esquadrihar o mundo em seu verso/reverso, para colhê-lo na singularidade de quem alcança um ângulo ainda não visto, um recanto escondido. O recanto não domiciliado de um mundo sempre em trânsito.

Lucia Helena

A PEQUENA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

A primeira edição da *Pequena História da Literatura Brasileira* data de 1919. Ronald de Carvalho a concebeu numa época de transição estética e literária, recolhendo os frutos finais do passadismo a que era afeito, não sem deixar de impregnar-se do espírito novo que florescia. O último capítulo, escrito para a Terceira edição da obra, em 1925, já menciona o espírito moderno que soprava da Europa para a periferia.

Transpor a *Pequena História* para os horizontes de expectativa de nossa época, sessenta anos após sua gestação, requer um justo espírito de compreensão da mutabilidade das coisas. Todas as gerações empenham-se em corrigir as anteriores reordenando a herança com o fito de conferir-lhe uma visão atualizada. E o problema de organizar e escrever uma *História da Literatura*, ainda que "pequena", num país para o qual a investigação da identidade continuava em pauta, constitui verdadeiramente uma operação aberta a toda sorte de controvérsias.

É claro que o espírito historiográfico de Ronald de Carvalho estará influenciado pelas duas grandes presenças anteriores de Silvio Romero e José Veríssimo. A *História da Literatura Brasileira* do primeiro é de 1888. Traz o espírito da "Escola do Recife", mostra-se imbuída do sociologismo e da objetividade pretendidos pelo positivismo, rege-se por um evolucionismo hoje em dia ultrapassado. Mas vem a ser o resultado de um esforço gigantesco de pesquisa, levantamento e de classificação. Os juízos de valor de Silvio Romero, geralmente conduzidos por um temperamento exaltado, fazem parte hoje de uma curiosidade histórica. Muitos deixaram de ter o menor interesse. Mas a visão global e racional da *Literatura Brasileira* constitui ainda agora ponto de partida para os estudos periodológicos que se fazem no Brasil. O repertório levantado por Silvio Romero foi pioneiro e incomparável.

José Veríssimo, oposto a Silvio Romero em tantos aspectos, compartilhava com aquele a idéia geral da *Literatura* como

fonte de evolução nacional. Menos dogmático, mais impressionista, deu mais espaço à obra que às suas circunstâncias, cometendo erros menos graves que os do seu antecessor na *História da Literatura Brasileira* que publicou em 1916.

Ronald de Carvalho realiza a sua *Pequena História da Literatura Brasileira* sob o influxo das tentativas anteriores, principalmente as de Silvio Romero e de José Veríssimo. No capítulo "A História e a Crítica" aprecia a obra de ambos. Diz, do primeiro: "Silvio condenava, muitas vezes, mais os homens que os princípios, via a obra através do autor, julgava a cultura pela raça."

Passando ao outro, compara: "Ao contrário de Silvio, José Veríssimo via apenas a obra e nunca o homem, exaltava ou condenava o escritor, sem se importar com a sua categoria social ou mesmo literária." A seguir, Ronald de Carvalho critica José Veríssimo de tal modo que deixa clara sua própria posição sobre a História da Literatura: "Sua *História da Literatura Brasileira*, que é uma síntese não diremos perfeita, mas honesta, da nossa evolução literária, mostra o defeito primordial do seu processo, que era o de procurar o indivíduo em detrimento do meio, a obra pessoal com prejuízo da obra coletiva."

Ronald de Carvalho censura em José Veríssimo a ausência de "uma larga intuição dos problemas universais", certa desafeição dos fenômenos sociológicos "dos quais decorrem todos esses epifenômenos artísticos, científicos e literários."

Sob o espírito de tais generalizações é que escreve a sua *Pequena História*, ainda regido, como se vê, pela orientação de Silvio Romero.

Mas os tempos eram outros, a formação de Ronald de Carvalho recebera contribuições do Parnasianismo e do Simbolismo, as duas escolas que se digladiavam pela preferência do público e da crítica. A *Pequena História*, palmilhando o caminho já percorrido pelos dois antecessores, procura extirpar os exageros e as deficiências daqueles, talvez colimando uma síntese "clássica" para a nossa historiografia literária. Daí, seu tom acadêmico, sua prosa de lei, sua crítica discreta, muitas vezes acertada e precisa.

A verdade é que, depois da notoriedade de Silvio Romero e de José Veríssimo como historiadores de nossa literatura, o mais conhecido condensador do panorama literário brasileiro foi Ronald de Carvalho. Dizia-se que, afinal, tínhamos um his-

toriador "com estilo", já que os outros não lograram a reputação de serem grandes escritórios. Para medeiros e Albuquerque, Ronald de Carvalho foi o primeiro de nossos historiadores "que sabe escrever".

Não resta dúvida que o autor da *Pequena História* concede largo espaço para as circunstâncias externas que condicionam a produção artística, ocupa-se demasiadamente com o fator racial, continuando a herança novecentista de Silvio Romero (dentro, é claro, de uma visão mais ou menos progressista, ao valorizar discretamente a contribuição "mestiça" na formação nacional, como o fazia Silvio Romero), acredite excessivamente no suporte "científico" (quase sempre determinista) da concepção literária.

É preciso ter em mente o âmbito eclético em que militou Ronald de Carvalho. Nascido em 1893, publicou em 1913 *Luz Gloriosa*, de timbre parnasiano. Em 1914 abraçou a carreira diplomática. Em 1915 participou da fundação da revista de vanguarda portuguesa, *Orpheu*, que teve como colaboradores Fernando Pessoa e Sá Carneiro.

Em 1919, além de publicar a *Pequena História da Literatura Brasileira*, Ronald de Carvalho editou *Poemas e Sonetos*, ainda bafejado pela estética passadista. Em 1922, estaria na vanguarda e participaria ativamente da Semana de Arte Moderna de S. Paulo, integrando a representação carioca. Teve poemas seus recitados, pronunciou uma conferência na primeira noite e, na segunda noite, foi o leitor do poema "Sapos" de Manuel Bandeira, sátira ao Parnasianismo, ouvida sob apupos e assobios pelo público adverso (cf. Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, Ed. do Autor, 3.ª ed., Rio, 1966, p. 61).

Antes mesmo da Semana de Arte Moderna, Ronald de Carvalho já se interessava pelos grupos que se dedicavam à renovação literária no Brasil. Assim, foi em sua casa, no Rio, em 1921, que Mário de Andrade leu a *Paulicéia Desvairada*, ainda inédita, ocasião em que se iniciou a amizade do escritor paulista com Manuel Bandeira.

Os *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, de 1922, marcam a presença de Ronald de Carvalho na poesia moderna. Mas o espírito é temperado por uma visão transparente, luminosamente mediterrânea e elegantemente helênica da realidade poética: *Como é linda a paisagem no cristal de um copo d'água!*

Em 1925, Ronald de Carvalho publicaria *Toda a América*, poemas de ritmo whitmaniano. O livro é precedido de uma "Advertência" em que claramente se consigna a oposição en-

tre a Europa e a América, fazendo-se a apologia da última, onde bóia a luz selvagem do dia americano.

A tonalidade de *Toda a América*, vibrátil, campanuda, sonora, entusiástica, ajuda a compreender o sentido que Ronald de Carvalho quis imprimir à *Pequena História da Literatura Brasileira*.

A linguagem polida e acadêmica desta, vasada num estilo ora de serenidade helênica, ora num diapasão encomiástico, é, sem dúvida, a do "príncipe dos prosadores brasileiros", sucessor de Coelho Neto. É preciso entender Ronald de Carvalho na oscilação entre o "clássico" e o "revolucionário". A formação culta e tradicional não se desgarrará dele, mesmo na prática vanguardista.

O outro aspecto importante para a devida compreensão da *Pequena História* é que ela acentua um jogo opositivo muito corrente na produção intelectual brasileira até a década de 20: a Europa versus América, caminho através do qual se tentava investigar as marcas de nossa nacionalidade.

A frase final da *Pequena História* é sintomática: **O erro primordial das nossas elites, até agora, foi aplicar ao Brasil, artificialmente, a lição européia. Estamos no momento da lição americana. Chegamos, afinal, ao nosso momento.**"

Considerando-se das elites, Ronald de Carvalho batalhava "pela disciplina da inteligência" para que o homem brasileiro vencesse a natureza e o "artifício de nossa existência social".

Contemporâneo de nossos primeiros desenvolvimentos urbanos e industriais, procura rebaixar o telurismo que havia tomado a nossa Literatura. Curiosamente, vale-se de Le Coq, no *Climat de l'Amazonie*, para definir a Amazônia como "um deserto vestido de verdura à espera de ocasião própria para ressurgir". Procura demonstrar como o homem deve dominar o elemento natural, adaptando-o às suas exigências.

Reconhece, àquela altura, que o homem brasileiro não podera a síntese do caldeamento de três grupos étnicos (o índio, o africano, e o luso), dadas as novas imigrações a que se achava aberto.

Na apologia da modernidade, não deixa de considerar o espírito de conservação do antigo: "O homem novo do Brasil quer viver a realidade do momento. Ser moderno não é ser futurista nem esquecer o passado. Repeti-lo, entretanto, seria

fracionar artificialmente a realidade, que é contínua e indivisível."

E mesmo vislumbrando os movimentos de vanguarda, não deixa de relacioná-los a antigas práticas artísticas e literárias: "Basta considerar, por exemplo, uma das tendências da arte moderna, para ver como futuristas, cubistas e modernistas sem credo dogmático estão, por outros motivos, servindo-se de alguns processos usados antes até da idade clássica. Referimo-nos aos esquemas, às simplificações ideográficas, empregadas não só na estatuaría e na pintura mas própria escrita moderna".

A época em que Ronald de Carvalho escreveu e atualizou a sua *Pequena História da Literatura Brasileira* era dominada pelo espírito da velocidade e da economia de tempo proporcionado pelo avanço industrial e a difusão dos meios de comunicação instantânea. Daí, sua noção do mundo moderno e suas consequências ideológicas: "O homem que inventou a máquina não tem a mentalidade do seu antepassado. Aquele faz do tempo uma idéia de poupança, este uma idéia de desperdício."

A *Pequena História*, todavia, é uma obra contraditória. Retrata igualmente um estado de espírito que já se despedia de nossos horizontes mentais. A obra inicia-se com uma atribuição exagerada de valor ao elemento geográfico. Em dado momento, Ronald de Carvalho procura definir psicologicamente o seriano e o homem litorâneo, adotando como para dogmáticos Euclides da Cunha e Joaquim Nabuco. E passa a contestar as idéias de Buckle acerca dos fatores que tornam impossível a capacidade evolutiva do Brasil.

Aí, então, reconhece a deficiência do determinismo geográfico: "O erro de Buckle foi considerar a evolução dos povos somente pela influência dos fatores físicos ou geográficos; sobre eles palram os fatores étnico-históricos, muito mais importantes e muito mais poderosos que os primeiros."

Mas revela enorme incompreensão da cultura indígena, procurando avaliar os seus valores de acordo com os preconceitos da civilização burguesa. E chega até a manifestar certo entusiasmo pela conduta moral dos Chamboás, "que assavam em grandes fogueiras as mulheres culpadas de adultério."

A visão lusitana de nossa História está presente em algumas passagens, revelando-se mesmo certo triunfalismo português no confronto com holandeses, ingleses e franceses. E a visão racista é preconceituosa: "Cruzando-se com o selvícola e o negro, o português não decaiu."

Ao analisar Castro Alves, Ronald de Carvalho desloca o fator estilístico e textual para as razões etnográficas, que representam para a raça brasileira um caráter grandiloquente, enfático, propenso ao grandioso, "até para o extravagante".

E, ao avallar a História e a Crítica, baseia-se nas condições étnicas, morais e sociais para censurar as nossas deficiências: "Os brasileiros somos, geralmente, historiadores de curto vôo e críticos de pouca profundidade. Na história, confundimos a eloquência com a verdade, na crítica, o elogio ou a verrina com o senso da exatidão."

Seguindo uma tradição de nossas letras, considerava a vernaculidade como critério de valor, o que o levava a exaltar Joaquim Norberto, em desfavor de Pereira da Silva, pelo maior cuidado de Norberto para com a língua, embora não reconhecesse nele um purista.

Ronald de Carvalho procura escapar da tirania da lei do "meio, raça e momento" de Taine, dilatando a concepção do "meio", que praticamente engloba todas as práticas culturais da humanidade.

A Literatura se lhe apresenta como um processo sujeito ao aperfeiçoamento, como um seixo cujas arestas se perdem na passagem de muitas águas.

Tal concepção é dominante em quase todos os historiadores da Literatura Brasileira que, na verdade, nada mais fazem do que acompanhar os modelos europeus.

Isso provém, quer nos parecer, da analogia que se faz entre o corpo humano e o corpo social. Já os Fisiocratas haviam feito esse paralelo. E as doutrinas evolucionistas enxergaram nas civilizações períodos de nascimento, crescimento, apogeu, declínio e morte.

Ademais, há nas histórias literárias, de modo geral, o mau vazo de considerar o fenômeno literário do mesmo modo que o fato histórico. Isto é, organizável numa ordem cronológica de produção, estabelecendo-se um continuum regido por antecedentes e consequentes.

Acontece, todavia, que o produto literário passa a existir, para cada leitor, no momento mesmo da leitura. Assim o fenômeno literário transplanta-se de período a período, com uma eficácia textual dependente dos horizontes de expectativa reinantes em cada época.

Deste modo, é inteiramente descabida a presunção de que a literatura é uma prática que veio evoluindo progressivamente, até atingir um momento de apogeu, ou seja, o momento em que o historiador, ou o crítico, se orgulha da literatura contemporânea a que pertence e à qual se refere.

A Pequena História da Literatura Brasileira retrata uma época e um ponto de vista. Dadas a sua dimensão e a sua visão americanista da brasilidade, teve um êxito que perdura até hoje. Não chegou a sofrer esquecimento tão dilatado quanto a História da Literatura Brasileira de Silvio Romero. E figura obrigatoriamente em todos os levantamentos bibliográficos que se fizeram no Brasil a partir de sua publicação. A única exceção conhecida é a "Breve História da Literatura Brasileira" de José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides* (Liv. J. Olympio, Rio, 1977), que, tendo adotado como orientação básica de seu trabalho — a acessibilidade, a seletividade e o senso da forma —, não inclui Ronald de Carvalho na "bibliografia seleta".

A Literatura, conglomerando as obras portadoras de literabilidade, diz-se hoje, ou seja, de função poética (ou estética), nas quais as palavras, organizadas em sistema, se dão em espetáculo, inspire um movimento intelectual permanente de recorrência a autores e títulos, que formam um repertório da capacidade cultural de determinada sociedade.

Deste modo, a Literatura desempenha também o papel de memória coletiva de signos linguísticos elaborados no seio de uma comunidade e de circulação reiterativa.

Por isso mesmo, dentro do fluxo social, as leituras anteriores servem de sugestões ou comandos para as posteriores, ficando o sistema linguístico de cada obra sujeito a sucessivas atualizações, quer pela influência das idéias da época, quer sob o influxo de uma interpretação crítica original.

Dai a importância do conhecimento de obras como a Pequena História da Literatura Brasileira de Ronald de Carvalho, esforço organizador das espécies literárias assim admitidas em seu tempo, de evidente finalidade didática.

Ela se vale dos condicionamentos mesológicos, naturais e culturais, geográficos e raciais, das circunstâncias epocais e biográficas, do encadeamento cronológico, para oferecer ao consulente o espírito de coesão e desenvolvimento da Literatura Brasileira, o simulacro de uma atividade ininterrupta, desempenhada por prógonos e epígonos, que implantam e difun-

der estilos, num jogo permanente de reuptura e de consolidação, de advento e de triunfo, de antecedência e de propagação.

A **Pequena História**, imbuida do espírito acadêmico, tão caro a Ronald de Carvalho, e concebida numa época de forte transformação literária no País, de que o A. foi militante, constitui um marco de nossa historiografia literária. Insere-se, com seus erros e acertos, no fluxo de nossa capacidade intelectual, constitui um elo de nossa continuidade produtora, é fonte para o melhor conhecimento de um período fértil de rumos e contradições de nossa História.

É sabido que a **Pequena História** tem como seu último grande vulto Cruz e Souza. Não chega a alcançar o pre-Modernismo, nem menciona autores como Lima Barreto e Monteiro Lobato. Na prosa de ficção, chega até Afonso Arinos, Coelho Neto, Graça Aranha, Euclides da Cunha e Afrânio Peixoto, contemplando nesses autores o que tinham em comum, isto é, a exploração do "sentimento de brasilidade".

Tal a visão literária de Ronald de Carvalho. Preferia, de acordo com a época, um juízo conteudístico da obra literária. Os aspectos formais, em grande parte, cingiam-se às categorias de vernaculidade e às aproximações comparativas com os autores europeus mais em evidência. Costava, como já informamos, de estabelecer um jogo opositivo entre a Europa e a América. E o que faz ao apresentar **Canaan** de Graça Aranha, assinalando talvez pela primeira vez, ser aquela obra "o precursor do romance de idéias, no Brasil." Coincidentemente, o último compêndio-síntese de nossa História Literária, **De Anchieta a Euclides**, de José Guilherme Merquior, chama **Canaan** de "nosso primeiro romance ideológico." E Lúcia Miguel Pereira denomina-o "nosso primeiro romance social." (*Cinquenta anos de Literatura*, MEC, Rio, 1952, p. 11).

O esquematismo impressionista da **Pequena História** está superado. Como obra de consulta falta à obra de Ronald de Carvalho rigor documental na apresentação dos escritores. Mas, como documento de época, continua a ser do maior interesse.

Fábio Lucas