

Testemunhos Literários do século XX

Leo Gilson Ribeiro



Volume 3 dos Textos Reunidos de Leo Gilson Ribeiro

Testemunhos Literários do século XX

Transcrito e organizado por

Fernando Rey Puente

ferey99@yahoo.com.br

 0000-0001-8862-4077

Editado por

Bernardo C. D. A. Vasconcelos

bernardovasconcelos@gmail.com

 0000-0002-3357-1710

Digital Object Identifier (DOI)

 10.5281/zenodo.8368806 

Versão

2023-09-24-13-53

Licença



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Apresentação aos textos reunidos de Leo Gilson Ribeiro

Há muitos anos eu estava guardando um material que eu obtive de Leo Gilson Ribeiro. Tratava-se de inúmeros recortes de jornal e de revistas, bem como um bom número de textos datilografados que ele preservava, mas de modo bastante desordenado, amontoados em prateleiras em um pequeno quarto nos fundos de sua casa. Nestes últimos anos de colapso cultural que estamos vivendo com recorrentes ataques do governo às universidades e aos centros de pesquisa, nada mais importante para um professor universitário do que procurar resgatar parte de nosso passado cultural do esquecimento e torná-lo público.

Foi por ocasião da pandemia e em função da decorrente paralização das universidades que eu tive finalmente algum tempo livre para ordenar esse vasto, rico, mas caótico material. Um dia espalhei-o no chão de minha biblioteca e fui separando dia após dia pilhas e pilhas de recortes amarelados de jornais e de revistas procurando organizar tematicamente esse riquíssimo acervo de quase cinco décadas de produção cultural que, infelizmente, como sói acontecer no Brasil, é tão frequentemente perdido.

Devido ao fato de que, ao longo de diversos anos de amizade, Leo e eu conversávamos sempre sobre a publicação em forma de livros de seus inúmeros textos dispersos em jornais e revistas, acreditei que poderia levar adiante esse projeto com um espírito próximo ao dele e, em alguns casos, até mesmo seguindo algumas indicações que ele próprio havia feito oralmente em nossas inúmeras tertúlias ou deixado em anotações em papéis avulsos ou nos próprios recortes de jornal. Foram somente dois livros que Leo Gilson Ribeiro publicou em vida – *Os Cronistas do Absurdo* (José Álvaro editor, Rio de Janeiro, 1964) e *O Continente Submerso* (Editora Nova Cultural, São Paulo, 1988) – pois se recusou a publicar outros livros durante a ditadura militar. Pude verificar com o apoio dos textos que tinha em mãos, que ambos esses livros foram constituídos precisamente com os artigos que ele havia redigido, com as entrevistas que ele havia feito e, por fim, com os depoimentos que havia colhido junto a escritoras e escritores para os diversos veículos de imprensa nos quais trabalhava. Isso me animou a prosseguir com esse projeto, pois vi que minha interferência nesse imenso acervo literário seria mínima e, mais importante, que esses textos não estariam simplesmente fadados ao esquecimento, o que estava acontecendo desde a morte de Leo Gilson Ribeiro em 2007.

Todavia, um grande obstáculo com que me deparei então era o fato de que muitos desses textos de jornal estavam recortados sem a anotação exata da data em que foram publicados. Tentei recorrer aos arquivos digitais, mas infelizmente o arquivo do *Jornal da Tarde*, um dos veículos para o qual Leo Gilson Ribeiro mais escreveu, não está digitalizado, razão pela qual alguns dos textos extraídos desse jornal e aproveitados nos livros aqui reunidos não possuem datas precisas ou em casos mais raros não possuem datas. O mesmo ocorre com muitos artigos extraídos de diversas revistas que não pude datar corretamente ou aos quais pura e simplesmente não pude ter acesso. A ausência de uma digitalização da revista *Caros Amigos* constituiu igualmente um caso parecido. Consegui adquirir diversos exemplares dessa revista em sebos, e tive o apoio do escritor Guilherme Scalzilli que me enviou fotografias de vários números da revista *Caros Amigos* onde foi publicada a seção “Janelas Abertas” de autoria de nosso crítico, mas continuei sem acesso a alguns números da *Caros Amigos*.

Para levar a cabo esse projeto eu infelizmente não contei com o apoio de mais ninguém, de modo que eu mesmo comecei a transcrever esse vasto material e consegui produzir até agora seis livros que organizei com uma parte desse acervo. Os artigos e ensaios remanescentes já foram por mim ordenados em distintas pastas temáticas, mas isso significa dizer também que ainda resta um imenso trabalho de transcrição pela frente (não foi possível fazer uma transcrição direta para o Word a partir de uma digitalização prévia de artigos amarelados de jornais). O retorno às atividades acadêmicas, primeiro em modo remoto e depois em modo presencial, que consome a maior parte do meu tempo dedicado à pesquisa em minha própria área de trabalho que não é a literatura, mas sim a filosofia, dificulta e atrasa ainda mais esse empreendimento, mas ele segue em curso.

Tendo organizado seis livros pensei então que finalmente poderia me dirigir às editoras com esse representativo material e que conseguiria certamente despertar o interesse de alguma editora disposta a publicar esses livros. Qual não foi minha surpresa ao constatar que das inúmeras editoras para as quais eu escrevi pouquíssimas foram aquelas que tiveram ao menos a delicadeza de me responderem dizendo não estarem interessadas na publicação dos livros. Todavia, com a ajuda de um jovem amigo, recém-doutor em filosofia e com um ótimo conhecimento em informática, Bernardo Vasconcelos, consegui realizar meu desejo de manter viva a palavra aliciante de meu pranteado amigo Leo Gilson Ribeiro, que fez da literatura a sua vida. Uma palavra que será capaz, creio eu, de fecundar por esse meio digital aberto e democrático novos corações e mentes desejosos de se enveredarem nessa arte tão fascinante que é a arte da escrita e sobre a qual Leo Gilson Ribeiro refletiu e produziu durante toda a sua vida procurando sempre colmar o hiato entre essas obras, às vezes difíceis e complexas, e o público leigo, porém, interessado em adentrar no universo dessas escritoras e desses escritores do Brasil e do mundo.

Talvez seja útil dizer ainda, nessa breve introdução ao projeto que aqui se apresenta materializado virtualmente, qual a razão de eu ter organizado esses seis livros para iniciar o processo de resgate desses inúmeros textos de Leo Gilson Ribeiro.

Em alguns casos, deveu-se a uma surpresa que eu mesmo tive com a grande quantidade de textos sobre um determinado assunto cuja atualidade é crescente. Isso ocorreu, por exemplo, com o primeiro livro, *Racismo e a Literatura Negra*. Sabia do interesse de nosso crítico pelo assunto, pois eu mesmo o havia escutado em conferências tratando desse tema nos anos oitenta em São Paulo, mas ignorava a imensa quantidade de textos que ele já havia escrito sobre o tema desde os anos sessenta. Isso somado ao esquecimento que o nome de nosso crítico padece hodiernamente tanto nas editoras quanto nos grupos de pesquisa que publicam sobre e pesquisam esse tema me fizeram perceber a urgência de publicizar esse material tão variegado e abundante e que aborda com antecipação de décadas um assunto tão importante e atual para todos nós brasileiros e brasileiras.

No caso do segundo volume, *Os Escritores Aquém e Além da Literatura*, a sua organização foi devida à somatória do meu interesse pessoal (afinal acabei falando com Leo Gilson Ribeiro, pois nos anos oitenta quis encontrar a escritora Hilda Hilst que, obviamente, conheci por uma bela resenha de nosso crítico sobre a autora então quase desconhecida e hoje justamente tornada célebre), da importância que ele mesmo conferia a esses três autores com os quais conviveu (Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Hilda Hilst) e da constatação de outra injustiça feita em relação ao nosso crítico, a saber: nas raras e ocasionais referências a ele, o mesmo era quase sempre visto como

sendo apenas aquele crítico que desde o início da carreira de Hilda Hilst chamou a atenção para a sua obra. Diante do grande volume de textos que estavam sob meus olhos senti igualmente a urgência de mostrar ao público que a obra dele não se resumia de modo algum apenas a isso, mas que ele havia escrito por décadas, e com muita competência e discernimento, sobre inúmeros outros autores e temas. Além disso, uma entrevista inédita com Guimarães Rosa, um depoimento que ele fez sobre Clarice Lispector em uma carta a e as várias entrevistas e depoimentos com Hilda Hilst que ele realizou não me parecia que merecessem continuar ignorados ou de difícil acesso.

O terceiro livro que organizei foi uma total surpresa para mim mesmo, pois descobri em meio ao volumoso material que guardava uma pasta com indicações sobre um curso, “Testemunhos Literários do século XX”, que nosso crítico ofertou nos anos sessenta no Rio de Janeiro e decidi então reconstruir esse material com o acréscimo de outros textos sobre os autores por ele ali estudados. Pareceu-me uma bela introdução à literatura contemporânea que valeria à pena apresentar às jovens e aos jovens leitores de nossos dias.

Os artigos de Leo Gilson Ribeiro sobre a poesia brasileira chamaram a minha atenção pela sua clareza, abrangência e profundidade e me pareceram compor um painel bastante rico e interessante sobre diversos poetas brasileiros, alguns já consagrados e outros menos conhecidos na época, e ainda hoje, e resolvi assim compor com esse material o quarto volume deste projeto.

Tendo ouvido Leo Gilson Ribeiro falar durante o ano de 1992 com entusiasmo do curso que estava ministrando em algumas unidades do SESC no Estado de São Paulo sobre a Semana de Arte de 1922, foi com alegria que encontrei entre seus papéis ao menos as anotações da parte de seu curso relativa a Mário de Andrade. Descobrimo igualmente entre seus papéis entrevistas com artistas envolvidos na Semana de Arte de 1922 e alguns artigos prévios de nosso crítico para a grande imprensa sobre esse evento - divisor de águas em nossa cultura - achei que dada a coincidência do centenário de comemoração desse evento seria importante tornar esse material público ainda neste ano.

O sexto e último livro que eu escolhi organizar foi dedicado à relação literária entre Portugal e o Brasil, um assunto pelo qual Leo Gilson Ribeiro sempre se interessou e sobre o qual escreveu muitos textos e realizou diversas entrevistas importantes. Nunca é demais chamar a atenção dos brasileiros para Portugal, não o país que agora parece ser o destino preferencial das viagens da classe média abastada brasileira, mas sim o imorredouro Portugal da tradição literária plurissecular, particularmente poética, que fundou nosso idioma e a cuja riquíssima tradição nós temos acesso direto sem ter de passar pela mediação tantas vezes deveras problemática das traduções.

Desejo então que as leitoras e os leitores desses livros virtuais por mim organizados e aqui reunidos digitalmente possam usufruir da escrita aliciante e envolvente de Leo Gilson Ribeiro que, espero eu, possa conduzir a todas e todos pelo universo labiríntico, mágico e encantado que nos é desvelado pelas literaturas de vários países, e em especial do Brasil, em suas inúmeras formas e manifestações ao longo do tempo.

Boa leitura.

Índice

Testemunhos Literários do século XX	viii
I. Revolução Estética da Arte Moderna	1
1. Revolução Estética da Arte Moderna	2
II. Charles Baudelaire	6
2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética	7
3. Baudelaire. Quase dois séculos de uma poesia original e sublime	14
4. A tradução de As Flores do Mal de Baudelaire	18
III. Federico García Lorca	23
5. De sangue, de amor e morte falou Lorca	24
6. García Lorca e o Romancero Gitano	27
7. Trágica melancolia (nota sobre a biografia de Ian Gibson)	33
IV. Franz Kafka	35
8. Kafka (Curso)	36
9. As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka	39
10. Kafka revive em Praga	47
11. Kafka em Praga	51
12. Kafka (1983)	55

Índice

V. Jean Genet	61
13. A assunção do martírio	62
14. A véspera do livro Nossa Senhora das Flores	69
VI. Henry James	73
15. A musa trágica	74
17. A redescoberta de Henry James II	85
18. A tragédia e a vitória de Henry James	88
VII. Guimarães Rosa	91
19. Miguilim e o conhecimento da dor	92

Testemunhos Literários do século XX

O livro que o/a leitor/a tem em mãos foi, na verdade, concebido por Leo Gilson Ribeiro como um curso que teve início no dia 12 de agosto de 1965 no Estúdio Raquel Levi em Copacabana e com duração prevista de dois meses. Como relata um/a jornalista de *O Globo* em um breve artigo datado do dia 11 de agosto do mesmo ano: “o interesse pelo curso foi tão grande que, 48 horas depois de anunciado na imprensa, só restavam 10 vagas para inscrição, preenchidas logo depois”. Vários jornais do Rio de Janeiro escreveram sobre o curso, mas me aterei aqui ao artigo que acabei de mencionar de *O Globo* que possui um longo título “Curso de Literatura Nova Vai Aproximar o Público do Vanguardismo Artístico” e à coluna “Escritores e Livros” do jornal *Correio da Manhã* na qual o jornalista e escritor José Condé, na véspera do início do curso, dado que ambos colherem brevíssimos depoimentos de Leo Gilson Ribeiro.

Na coluna de José Condé publicada no *Correio da Manhã* em 11 de agosto de 1965 e intitulada “Testemunhos Literários do Século XX” LGR descreve a origem de seu curso: “Pensei na criação desse curso atendendo aos pedidos de muitos amigos que desejavam que se traçasse um panorama, digamos assim, dos temas, das preferências literárias do nosso século. Como você sabe, a profunda e por vezes radical revolução dos meios expressivos na música, nas artes plásticas, no teatro, espraíram-se simultaneamente pela prosa e pela poesia. A partir de Baudelaire opera-se então uma alteração que corresponde ao Cubismo, à Arte Abstrata, à música atonal, dodecafônica. O belo passa a ser destronado como inspiração única do poeta, do novelista, e a frase do religioso barroco espanhol, *lo feo tiene su hermosura*, adquire grande atualidade com as *Flores do Mal*, com a *Saison en Enfer*, de Rimbaud, com as evocações fantasmagóricas e naturalistas dos artistas expressionistas alemães. A arte da pintura, por exemplo, distanciou-se do grande público a partir do Impressionismo, que causou escândalo em Paris ao inaugurar sua primeira exposição. Esse desequilíbrio, ou melhor, essa diferença de ritmo entre o artista e o público, de modo geral, é que seria necessário sanar ou diminuir e, a única forma, é dotando o leitor de uma chave de interpretação da Literatura Moderna. Os escritores a partir de fins do século passado passaram a utilizar um vocabulário menos acessível, mais difícil e hermético, isto é: a arte tornou-se, em certos aspectos, *especializada*, como a física, a química, a filosofia. Conhecer a sua linguagem e as suas expressões, eis o propósito do meu Curso”. Inquirido por José Condé sobre os autores que abordaria no curso, LGR responde: “Sendo uma visão panorâmica, os autores mencionados estarão enquadrados num mural de que fazem parte, mas mesmo assim ressaltarei algumas de suas obras fundamentais, como, para Baudelaire, os magníficos *Poemas em Prosa*, para Kafka, as *Cartas a Milena*, para João Guimarães Rosa, *Campo Geral*, para Jean Genet, *Nossa Senhora das Flores...*”. LGR é aqui interrompido por José Condé que menciona que este é precisamente o livro que LGR está traduzindo, a que o entrevistado assente acrescentando: “Exatamente, depois de quase um ano de esforços interrompidos. E não deixarei de focalizar Kazantzakis, García Lorca

e seu esplêndido *Romancero Gitano*, Henry James e outros autores, pois o curso terá a duração de dois meses, como lhe disse. Projetarei *slides* alusivos aos temas e promoverei a audição de trechos musicais relacionados com as análises a serem feitas. Os alunos disporão de apostilas mimeografadas contendo os trechos estudados. Naturalmente o material inteiro será em português, dada a diversidade dos idiomas a serem incluídos...”

O outro artigo acima aludido traz duas informações importantes para a nossa reconstrução dos interesses e projetos de LGR nesse ano de 1965. A primeira é que ele, segundo a/o jornalista “no momento elabora um longo ensaio sobre Guimarães Rosa, que deverá estar pronto até o fim do ano” e a segunda é que, além disso e da tradução de Jean Genet, já mencionada na coluna de José Condé, LGR “prepara ainda um volume de interpretações sobre a literatura americana contemporânea, de Henry James a Saul Bellow, isto é, dos fins do século passado até a atualidade que só será concluído em meados de 66”. Como em outros casos, infelizmente esse longo ensaio sobre Guimarães Rosa ficou apenas fragmentário e não encontramos nenhum registro do livro sobre literatura norte-americana aludido, mas obviamente esse material foi sim apresentado de modo esparsos por LGR ao longo de muitos anos de intensa e qualificada produção jornalística em colunas e artigos escritos para a imprensa nacional.

Resolvemos nos guiar, em nossa tentativa de reconstruir o que teria sido esse curso, pelas páginas datilografadas disponíveis do curso apenas quando elas não foram transformadas pelo próprio LGR em ensaios mais elaborados do ponto de vista da linguagem e que apareceram em diversos jornais e revistas da época (opção adotada no caso de Baudelaire). A sequência dos autores e títulos são do próprio LGR que em uma página manuscrita apresenta uma espécie de índice com os autores que ele mesmo selecionou para o livro. Os autores que ele elenca nessa página são: Charles Baudelaire, García Lorca, Franz Kafka, Jean Genet, Henry James e João Guimarães Rosa.

Resolvemos inserir como um adendo a cada capítulo artigos anteriores ou posteriores escritos por LGR sobre algum desses seis autores que comporiam para o escopo desse curso um painel panorâmico, como o autor mesmo ressalta, da Literatura Moderna. Acreditamos que esses adendos podem ajudar as/os leitoras/es a perceberem como certas intuições de LGR permaneceram constantes, mas também como outras perspectivas de análise desses autores emergem diferentemente em outros textos posteriores ou mesmo anteriores ao curso ministrado.

A intenção de LGR enquanto crítico literário sempre foi a de construir uma ponte entre a Literatura que ele tanto amava (não por acaso ele enfatiza tantas vezes a frase de Kafka sobre a importância da Literatura) e o público em geral, que, por vezes, sentia-se distanciado e com dificuldades para mergulhar em autores tão decisivos, mas difíceis e complexos, para a expressão literária moderna. Por isso, respondendo uma pergunta da/o jornalista de *O Globo* para caracterizar seu curso ele afirma; “O nosso curso tem, assim, o fito de demonstrar que o elo entre a liberdade criadora do artista e o público não é tão remoto como pode parecer. Nesse sentido é que, longe de implicar num ato de alienação, ele situa-se numa área de divulgação da cultura que afinal é intermediária entre a imprensa e o magistério. Divulgação que me parece indispensável num país como o nosso, onde a cultura ainda aparece como uma planta de estufa, limitada a raros Jardins de inverno da Zona sul”. Por fim, elucidando a arte de vanguarda ele declara que “longe de qualquer pretensão rebuscada, o vanguardismo artístico representa um fenômeno de especialização e concentração específico, que não é de todo diverso aos que atravessaram a física, a química e a medicina

modernas. A expressão de um mundo novo através de uma arte renovada é irreversível: não pôde ser evitada nem mesmo pelos próprios baluartes da arte acadêmica. A própria União Soviética não conseguiu furtar-se de todo a essas transformações radicais da linguagem e da temática que estão ligadas aos próprios fenômenos do nosso tempo”.

Ao percorrermos as páginas do material escrito do curso e dos artigos publicados antes ou depois do mesmo, percebe-se com clareza a importância que LGR concebia à circunscrição histórica para a compreensão de cada um desses escritores, bem como para o difícil lugar do artista na Modernidade, mas sobretudo a importância por ele conferida para a linguagem, isto é, para o estilo de cada um deles. E é justamente nesse aspecto que LGR procurava colmar o hiato entre o público em geral e os escritores geniais aos quais ele pretende introduzir todas as pessoas interessadas.

Apesar de tantas décadas terem se passado desde quando esse curso foi pela primeira vez ministrado, acreditamos que os ensaios de Leo Gilson Ribeiro ainda sejam capazes de levar muitas/os e leitoras/es de hoje a se interessar, a conhecer e a apreciar melhor esses seis grandes testemunhos literários da primeira metade do século XX.

Fernando Rey Puente

Parte I.

Revolução Estética da Arte Moderna

1. Revolução Estética da Arte Moderna

1.1. A dicotomia do mundo contemporâneo

O mundo do século XX sofre de uma ambivalência dissonante e fundamental. Por um lado, as comunicações cada vez mais rápidas entre os países e, breve, entre os planetas tornam a Terra realmente uma e homogênea, confirmando a teoria de Toynbee, o grande historiador inglês contemporâneo, da formação de um governo mundial futuro, num mundo sem fronteiras nacionais. Nações e continentes inteiros unem-se através de mercados comuns, de pactos militares e depois da magnífica obra de aproximação ecumênica do Papa João XXIII, as religiões principiam um diálogo inédito, fortalecido com a viagem do Papa Paulo VI à Palestina e à Índia. Por outro lado, porém, o mundo está cindido entre duas ideologias e dois imperialismos agressivos, cindido entre o período anterior e o posterior ao advento da bomba atômica.

A violência das guerras ensinou-nos a Geografia, localizando no planisfério da nossa angústia lugares remotos como Dachau, Auschwitz, Hiroshima, Coreia, Congo Belga, Stalingrado, Budapeste, Vietnã, São Domingos. Mas a doutrina do *ahimsa* (não-violência) de Gandhi conduziu uma grande nação, a Índia, à independência política e vem sendo adotada nos Estados Unidos pelo grande líder das reivindicações sociais e civis dos negros norte-americanos, o reverendo Martin Luther King, agraciado no ano passado com o Prêmio Nobel da Paz.

A nossa é a época em que cérebros eletrônicos criam sociedades inteiramente inéditas na História da humanidade, liberando o homem do trabalho e permitindo que ele desenvolva faculdades superiores e talentos até agora embotados muitas vezes por um trabalho rotineiro e imposto por circunstâncias de sobrevivência. Simultaneamente, esta é também a época em que, de acordo com as unânimes e sombrias previsões do recente conclave internacional de antropólogos, economistas e socioólogos em Londres, presidido pelo grande biólogo Sir Julian Huxley, a explosão demográfica – a natalidade descontrolada e irresponsável de 2/3 da humanidade – ameaça submergir a civilização no caos do subdesenvolvimento, da ignorância, da miséria e do fanatismo. Em sua recente passagem pelo Brasil, David Rousset temia que o desequilíbrio entre as nações ricas e as pobres se tornasse crescentemente desigual de ambos os tipos de sociedade: uma que recém-ingressa na Revolução Industrial iniciada na Inglaterra em fins do século XVIII e que constitui, hoje em dia, uma sociedade feudal e anacrônica – a subdesenvolvida; outra, ingressa na era atômica, na era da cibernética e das viagens espaciais. Esse contraste vivíssimo tornou-se evidente há pouco nas páginas de um jornal do Rio em que, lado a lado, se defrontavam os dois hemisférios: no Rio de Janeiro lutava-se por obter telefones, um invento apadrinhado pelo Imperador Pedro II durante sua visita a Graham Bell na Exposição de Chicago, no século passado; ao passo que nos Estados Unidos o satélite Early Bird transmitia à Europa programas de televisão norte-americanos.

1. Revolução Estética da Arte Moderna

Esta é uma das faces da trágica dicotomia do mundo contemporâneo que tem, evidentemente, repercussões profundas de ordem social, econômica e política.

1.2. A situação da arte na época moderna

Como será fácil constatar, todas as manifestações da Arte – cinema, música, literatura, dramaturgia, artes plásticas etc. – e da Cultura participam do mesmo impacto de forças de união e de desagregação. Há certos elementos de universalização da Arte, tanto da arte meramente de consumo, se a pudermos chamar assim, como é a de mero entretenimento à la James Bond, Beatles, etc., quanto da Arte quase uniforme, internacional, nacionalmente pouco caracterizada, documentada pelas grandes Bienais, pelos Festivais Cinematográficos, pelos Festivais Musicais, etc. No entanto, a par de uma arte de consumo (isto é: de propósitos muitas vezes comerciais, compreensível, acessível ao grande público consumidor) continua a existir a Arte hermética, hieroglífica, que exige explicação, estudo, introdução aos seus símbolos complexos, à sua linguagem específica e não totalmente decifrável devido à sua intensa subjetividade. De fato, para só nos atermos a poucos exemplos, os filmes do cinema novo da França – principalmente o caleidoscópico e esplêndido *L'Année Dernière à Marienbad* de Alain Resnais, com texto de Alain Robbe-Grillet – de Antonioni, de Bergman, de Kurosawa e de Fellini, assim como a literatura de Nathalie Sarraute, de Michel Butor desorientam o grande público, que os vai veementemente, pensando tratar-se de mistificação. Como as galáxias que se separam nos céus, conforme a teoria moderna da física nuclear, o público também se distancia cada vez mais da chamada Arte Moderna em todas as suas manifestações atuais.

Não é recente esse desentendimento profundo: há um século, quando os pintores impressionistas organizaram sua exposição em Paris, foram insultados pelos críticos e pelo público, defensor ardoroso dos acadêmicos plenamente compreensíveis. Nem por outro lado está superado esse fenômeno: há 3 ou 4 anos, pouco antes da sua deposição, Kruchev imprecava ferozmente contra os artistas abstratos, considerados “inimigos do povo e representantes de uma mentalidade burguesa decadente”, denunciando também publicamente o *jazz*, toda pintura que não fosse realista e toda literatura que não fosse patriótico-vitoriano-otimista. É preciso recordar que o *Ulysses* de Joyce e *Fleurs du Mal* de Baudelaire foram objeto de longo e puritano processo judicial?

Mas o que passou a ser alarmante foi o fenômeno novo nos tempos modernos: o da perseguição sanguinária do artista vítima de perseguições ideológicas: Lorca fuzilado na Espanha pelas tropas franquistas, Hitler sacrificando os poetas expressionistas, Stalin colocando em campos de concentração os inconformistas no campo da arte e da política. *A arte tornou-se um fator político.*

1.3. A arte tem uma linguagem própria

Um olhar retrospectivo sobre a história das relações entre a Arte e o Governo, a Arte e a Religião, a Arte e as Massas, como nos revelam as análises de Burckhardt e de Ortega y Gasset, mostra claramente que até o século XVII ou XVIII – ou para sermos precisos: até o aparecimento do

1. *Revolução Estética da Arte Moderna*

Romantismo na Alemanha – o artista adequava-se aparentemente às regras que lhe eram impostas por mecenas, por uma ditadura espiritual, a da Igreja inquisitorial etc. Sobretudo, o artista era – superficialmente, pelo menos – *compreendido* pelos seus contemporâneos: a pintura de Miguel Ângelo na Capela Sixtina de Roma, os poemas de Petrarca e de Goethe, as peças de Sófocles, de Shakespeare, de Lope de Vega eram apreendidas, pelo menos linearmente, pelo grande público de suas respectivas épocas.

O que houve então que determinasse essa ruptura, esse divórcio crescente e que vemos atingir o seu ápice no isolamento virtual do artista, *oposto* na forma, senão no conteúdo, aos valores da massa, oposto à arte de consumo, comercializada e simples, conformista e acessível? Evidentemente, houve atritos de incompreensão dos artistas em eras anteriores: Mozart que o arcebispo de Salzburgo expulsara acusando-o de “compor com notas demais”, Bach que só séculos mais tarde seria reconhecido como o maior gênio musical de todos os tempos. Devem ser ressaltados, então, dois pontos fundamentais com relação à chamada *Arte Moderna*, incompreendida e rejeitada em bloco pelo grande público.

1º) O que rotulamos, muitas vezes, arbitrariamente, de *Arte Moderna*, sempre existiu, de forma mais diluída, em todos os períodos da História da Civilização. Figuras esculpidas na Babilônia, no Egito da Antiguidade, no México antes da conquista espanhola revelam uma intensa *modernidade* de concepção e de execução artística. Bastaria, para comprovação cabal, folhear *Le Musée Imaginaire* ou *Les Voix du Silence* de André Malraux. A pintura de Bosch com seus elementos demoníacos no final da Idade Média, as figuras monstruosas *surrealistas* das gárgulas que ornaram as catedrais góticas de Chartres, de Notre-Dame, as figuras alongadas dos mosaicos bizantinos de Ravenna – todas demonstram as mesmas características de uma arte não-exclusivamente figurativa nem destinada só a copiar, fielmente, com realismo e sem inventividade, modelos arbitrariamente reconhecidos como *clássicos* e *únicos*. Não só nas artes plásticas, mas na música, na literatura etc., nota-se o mesmo *modernismo* latente e diluído em épocas remotas ou próximas da nossa. O que houve foi *uma intensificação no emprego de elementos não-acadêmico-fotográficos nas artes plásticas e uma acentuação muito maior da liberdade criadora nas artes ligadas à palavra, libertando-se também a música da escala tonal e da linha melódica* através de Berg, Schoenberg e outros mestres da música dodecafônica.

2º) Esse divórcio, iniciado, cronologicamente a partir do Romantismo (senão do *Sturm und Drang*) na literatura e no Impressionismo nas artes plásticas tornou-se *radical* a partir de Baudelaire, ao qual se sucedem os expressionistas alemães (Trakl, Heym, Stadler), Eisenstein no cinema russo, o Futurismo na pintura, etc. Criou-se uma *arte especializada*, para iniciados, para os que já conhecem os seus elementos essenciais, em uma palavra: instaurou-se como legítima uma arte esotérica, de franca oposição aos valores burgueses vigentes, uma arte incorformista e que tende para o hieróglifo, de expressão subjetiva, não imediatamente inteligível. Não se pode negar ao artista o direito de dispor livremente de uma linguagem, de elaborar uma linguagem própria, embora seja incompreensível ao grande público, “violentando” a linguagem como argumenta Bergson. Não negamos à medicina, à filosofia termos próprios, incompreensíveis para os leigos. Comete-se frequentemente um erro basilar ao exigir que todos os artistas criem uma arte compreensível para todos e esse erro parte do falso conceito de que toda e qualquer arte deve ser feita para ser “consumida” coletivamente. Esse preconceito não atinge, porém, como dissemos, outros setores do conhecimento humano: ninguém se insurge contra a incapacidade de compreender a teoria da

1. Revolução Estética da Arte Moderna

relatividade de Einstein ou, mais domesticamente, contra uma receita ou um diagnóstico médico que não entende na sua terminologia incompreensível para os leigos. Mas exige-se – com que direito? – que a arte, que toda arte, seja acessível. Nos países totalitários a arte está sob a tutela férrea da burguesia, ou melhor, dos conceitos burgueses da arte, mas mesmo na União Soviética a juventude se alia aos artistas que, como Evtuchenko, Dudintseff, Vossnessenski e outros, deseja a liberdade criadora do artista – a “terceira revolução”, a artística, que Maiakovsky invocava em vão – sem o jugo da temática social imposta ditatorialmente e deformadora desde que não espontânea. Como advertia sabiamente Henry James em sua monumental *The Art of Fiction*, reivindicando a absoluta liberdade do artista:

“Muitas pessoas dir-lhe-ão que as considerações artísticas nada têm a ver com as partes desagradáveis, as partes “feias” da vida. Elas dirão tantos lugares-comuns a respeito das regiões e dos limites da arte que você, por sua vez, será levado a cogitar quais são as regiões e os limites da ignorância humana. Mas um raio celeste revelanos que a região da Arte é toda a vida, todos os sentimentos, toda a observação, toda a visão, toda a experiência.”

Logo confirmada por Brecht, ao defender veemente e ironicamente sua peça *Lullus*, contra os censores da *Kultura* stalinista intransigente, essa autonomia do artista criador seria proclamada de forma radical por Baudelaire, que aprofundando deliberadamente o abismo entre o leitor (compreende-se: o leitor sem imaginação nem sensibilidade poética) e o poeta, costumava declarar desafiadoramente:

“Il y a une certaine gloire à n’être pas compris” (“Há uma certa glória em não ser compreendido.”)

Parte II.

Charles Baudelaire

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

Correio da Manhã, 1965/12/02. Aguardando revisão.

É fundamental a transformação que Baudelaire imprime à poesia não só da França como de toda a Europa, a ponto de constituir um nítido divisor de águas entre a poesia acadêmica, parnasiana, que precede o seu aparecimento e a poesia propriamente moderna, esotérica em muitos de seus aspectos. É sua a primeira inclusão, total e obsessiva, da Grande Cidade (Paris) como tema central da sua arte poética. Ele constitui o primeiro poeta urbano, moderno, que deriva as suas imagens de elementos componentes da civilização pós-Revolução Industrial: grandes *boulevards*, parques, pontes, a elegância de uma noite de gala na Ópera contrastando com a sordidez dos mendigos, das prostitutas, dos bêbados. Como verdadeiro arauto da geração de *poetas malditos* que o sucederão, como Rimbaud e Verlaine, uniu indissolivelmente sua vida e o cultivo da sua arte requintada, aristocrática, mas profundamente participante da miséria da condição humana nos seus aspectos sociais ou metafísicos. Sacrificou à sua vocação qualquer conformismo ou adaptação aos critérios da sociedade bem-pensante do seu tempo. Isolado do grande público pela hostilidade da incompreensão que este demonstrava para com as suas revolucionárias inovações poéticas, perseguido pelos eternos invejosos mesquinhos, ele seria acossado pela doença, pela miséria financeira a mais humilhante e finalmente pelo processo que a Justiça francesa moveu, impelida por motivos na realidade hipócritas, contra as suas *Fleurs du Mal*. Até neste particular foi pioneira a sua atuação, pois a este choque se seguirão, mais tarde, o da censura anglo-saxônica, de um puritanismo mórbido, contra o monumental *Ulysses* de Joyce e *O Amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence.

Mas é importante assinalar sobretudo que a metáfora poética assumiu em suas mãos, pela primeira vez na literatura do Ocidente, um profundo e seminal *contraponto* poético: o de encontrar na decadência elementos transcendentais de beleza, na monstruosidade um mistério inédito, na realidade meramente uma máscara que oculta a irrealidade, dando ao artista poderes plenos para forjar, com a sua fantasia, uma realidade mais total que participe do mundo concreto e do abstrato. Numa ambiguidade nova, Baudelaire cria uma forma original de *dissonância* ao tomar um tema repulsivo, pelo menos para a sensibilidade da sua época anterior à disseminação de rudimentos da psicologia freudiana, e transformá-lo numa obra de arte bela e inquietante, através da magia da arte. É fácil calcular o escândalo que causou o poema dedicado a duas lésbicas após o amplexo e que deveria ser o título do livro antes da escolha definitiva de *Fleurs du Mal*.

Através da severa disciplina formal que caracterizaria a sua criação poética, unida à intensa lucidez de sua visão que ia muito além da impressão superficial, aparente, ele uniria também à sua

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

genialidade artística a direção rigorosa de uma esplêndida inteligência crítica que lhe permitiriam ser, como o saudou o jovem Rimbaud, *le premier voyant*, o primeiro vidente capaz “de ver o invisível e ouvir o inaudível” que desafiadoramente exclamara:

“*Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts!*” (“O fascínio do horrendo só embriaga os fortes!”)

Evidentemente, Baudelaire não irrompe no contexto de uma literatura rica e multiseular com ao francesa sem predecessores importantes. Sua dívida para com as descobertas macabras, mórbidas, muitas vezes alucinantes, dos poetas românticos é inteiramente reconhecida ao afirmar: “O Romantismo é uma benção celestial ou demoníaca, à qual devemos estigmas eternos.” Embora o movimento romântico tenha sido deformado na França, quando importado da Alemanha por Mme. de Stael, assumindo feições muitas vezes “galantes” ou de uma melancolia inteiramente elaborada, é inegável que as meditações tritonhas de Lamartine sobre a natureza, a rebelião de Vigny e Musset contra o materialismo burguês e a técnica avassaladora tiveram o papel de adubo, de preparação do advento do estro baudelaireano. Papel decisivo desempenharia também a herança romântica à la Hoffmann – a fusão do belo e do grotesco, do bizarro e do fantástico – adaptada por Victor Hugo e Théophile Gautier, a quem aliás dedicou sua obra-prima. O excelente e sutil crítico alemão contemporâneo, Hugo Friedrich, já assinalara as origens cronologicamente mais remotas da radical revolução estética empreendida por Baudelaire: Rousseau e Diderot, precursores tão importantes quanto inesperados de sua visão artística. Posições básicas de Jean-Jacques Rousseau poderiam, de fato, ser totalmente endossadas por ele, como por exemplo:

- “Prefiro ser odiado a ser normal.”
- “O país da Fantasia é o único deste mundo que merece ser habitado.”
- “A Fantasia criadora opõe-se à realidade.”

É mais surpreendente, porém, a menção de Diderot, porque algumas de suas teorias estéticas contrastam fundamentalmente com o seu século iluminista, do predomínio rígido da Razão, e com a sua redação da Enciclopédia Francesa, que baniria quase totalmente referências que não se ativessem ao real concreto, com conotações religiosas ou transcendentais. Diderot oporia ao próprio espírito da *clarté* francesa o convite à obscuridade: “A claridade é nociva (aos poetas). Poetas, sede obscuros!” Já não bastasse a angustiante modernidade de sua obra quase contemporânea, em espírito, de Beckett ou de Pinter – “O Sobrinho de Rameau” –, Diderot antecipa-se a várias reivindicações do Surrealismo, do Romantismo, do Expressionismo de dois séculos mais tarde, ao postular que: “A desordem e o caos podem ser descritos esteticamente. A surpresa, o espanto (*l’étonnement*) despertado no leitor é um efeito permissível do qual o artista deve e pode lançar mão.” O poeta poderia então chegar aos extremos da sensibilidade e da expressão artística, utilizando “uma textura hieroglífica do poema” dentro de uma linguagem simbólica, subjetiva-prerrogativa que Mallarmé sobretudo invocará como sendo essencial à sua *ars poetica* extremamente requintada e esotérica, toda feita de sutis alusões, evocações oblíquas, insinuações sugestivas: nomear o objeto é destruir metade do mistério do poema. De certa forma, a definição inaudita – principalmente para a sua época – que Diderot dá da palavra “gênio” na Enciclopédia, revela-se profética não só para Baudelaire, como para um número predominante de artistas modernos em conflito com a sua geração: o gênio está livre dos critérios da Antiguidade

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

de representar, com a sua genialidade, a moralidade superior, casando a ética com a estética. O gênio, ao contrário, é de tal modo *sui generis* e livre que não está sujeito a leis comuns que limitem a sua liberdade criadora absoluta (afirmações que sem dúvida ainda não penetraram devido à sua heresia no setor da *Kultura* soviética). Estava esboçada a conquista de todo um território lírico virgem que seria explorado e demarcado pelo autor de *Les Fleurs du Mal*.

Se precursores tão inesperados anteciparam a transformação do estro poético contemporâneo, seria de seu coetâneo Edgar Allan Poe que Baudelaire derivaria o mais decisivo estímulo a prosseguir no seu caminho solitário de uma nova modalidade de sentir e uma nova modalidade expressiva através da poesia. Ao traduzir os contos de horror do escritor norte-americano, fascinado pelas suas teorias artísticas, Baudelaire vê suas mais íntimas e audazes crenças estéticas confirmadas plenamente: a recusa em aceitar uma poesia sentimental, emotiva; a busca de elementos de conturbador satanismo: crueldade, sadismo, morbidez, masoquismo; e sobretudo o dogma da formulação calculada, deliberada (e tão precisa quanto uma fórmula matemática) de um poema ou de um conto seguindo regras ou métodos puramente intelectuais, intencionais. O raciocínio levado à sua extrema consequência lógica, conduz à criação da obra-prima, seguindo um processo quase químico na sua cerebral composição.

Dentro da vasta arquitetura dos poemas, em prosa e verso, desse poeta maldito que é também extraordinário crítico de literatura, pintura e música, é palpável a sua intencionalidade, a sua sólida construção em que as partes integrantes se correspondem todas como as partes de uma Catedral. A sua *ars poetica* parte, de uma grande metrópole, para a denúncia dos labirintos subterrâneos do egoísmo, da indiferença, do ódio que tornam os seres humanos incomunicáveis entre si, divididos também no plano social em compartimento-estanques. A Cidade passa a simbolizar, fantasmagoricamente, o anti-humano, o demoníaco, a atrofia do espírito. O seu horror e o seu mistério fosforescentes só podem ser exorcizados através da Poesia. E longe de ser uma poesia desumana e “alienada”, a sua produção brota de uma adesão profunda ao sofrimento alheio, transmitindo ao leitor uma comoção ética mediante um *frisson galvanique*, o choque elétrico de uma revelação nova da realidade. Neste ponto, há uma semelhança impressionante entre o método de *albeamento* de Brecht – que apresenta no palco situações sociais sob um ponto de vista inédito – e a metáfora baudelaيرية que apresenta uma realidade social e humana sob um prisma *artístico e espiritual* inteiramente novo: “pois constitui o privilégio da Arte tornar o monstruoso belo”, do mesmo modo que a forma significa o triunfo da lucidez sobre o caos.

Já diversos críticos franceses apontaram as raízes religiosas – mais especificamente cristãs – da rebelião do poeta contra o materialismo avassalador da sua época, com o seu tecnicismo divorciado de qualquer progresso paralelo no plano espiritual. Referências frequentes, em seus poemas, a noções e conceitos cristãos documentam a sua inquietude de origem religiosa: a evocação do Demônio, o desejo de redenção e de purificação opondo-se à maldição do pecado original. Mas seria frustrada a sua ascensão final até Deus ou, mais simplesmente, até a Fé, que permaneceria inatingível como o azul inacessível do céu. No entanto, ele não teme defrontar-se com o Mal, armando-se da palavra que, como afirmam certas seitas ocultistas de conhecimento de Baudelaire, contém um poder sagrado capaz de vencer o Mal. O poeta restituiu à palavra o seu sentido original cósmico, que participa da origem metafísica de tudo e para isso forja uma linguagem

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

nova, audaciosa, capaz de refletir essa *visão recôndida das coisas* empanada pela sua aparência banal e ilusória;

Na palavra há algo de sagrado, que nos proíbe de brincar com ela acidentalmente; manejar uma língua artisticamente significa praticar uma magia evocativa.

Toda essa ampla alquimia do Horrendo metamorfoseado em obra de arte inicia-se com a refutação do Realismo. (Com involuntária e negra ironia, a Justiça francesa o acusaria justamente de ser demasiado realista!) Para Baudelaire, a realidade da qual não participa a fantasia criadora e transformadora da sensibilidade poética é um pântano de tédio, a fonte da banalidade, a morte do espírito. A Imaginação, como *rainha das faculdades humanas*, é a única via de acesso a uma visão lúcida da realidade porque a decompõe e forma uma nova realidade, transcendente. Coincidindo com as diretrizes atuais da música e da pintura, mas precedendo-as de mais de meio século, ele cria uma arte que já tende para um verdadeiro cubismo da palavra, com formas ainda reconhecidas como figurativas: sua adesão, estilística somente, aos critérios do Parnasianismo. Da mesma forma que nos quadros cubistas de Juan Gris, de Picasso, de Braque, há elementos composicionais extraídos de outras artes: seus poemas obedecem a uma combinação rítmica, musical, sinfônica no seu todo; as imagens visuais e cromáticas são frequentes, testemunhando da familiaridade do poeta com a pintura e a música de vanguarda de seu tempo. Mais ainda: ele insere nas suas metáforas a teoria das correspondências do místico escandinavo Swendeborg, segundo o qual uma só impressão do mundo exterior pode ser recebida por dois ou mais de nossos sentidos simultaneamente: a chamada *sinestesia*. Fundem-se assim as percepções complementares do olfato e do paladar, da vista e da audição etc: os sons passam a ter cor e brilho, os perfumes adquirem um valor tátil e visual na sua abstrata evocação, ao passo que as imagens na sua estrutura rítmica confirmam justaposições pictóricas de tonalidades e linhas.

A elaboração tanto das *Fleurs du Mal* quanto dos *Petites Poèmes em Prose*, é consciente e paulatina, Baudelaire previra que o insólito, o audaz da sua obra pesaria sobre a sua vida e aceitara *a priori* o repto de uma burguesia bem-estante e filistina. Já um amigo a quem mostrara os originais antes da publicação – e que se supõe tenha sido Victor Hugo – predissera o escândalo daquele livro “que ficará como u’*a* mancha na sua vida”. Pouco importa, retrucou Baudelaire: “Eu tenho um desses temperamentos felizes que se deleitam com o ódio e se glorificam com o desprezo”. Quando se multiplicam as vozes que se erguem, enfurecidas, contra o seu livro temerário e revolucionário, ele se deleita em frisar a beleza sinistra e fria de seus versos, elaborados “com fúria e paciência”. Liberando, como pioneiro, o artista da obrigação de pregar a moral, ele postula a “liberdade das palavras” que não se atreverá a usar plenamente, banindo a gramática, criando associações só subjetivamente inteligíveis entre as diferentes partes de uma frase. Caberia a outros completar o desvendamento da terra descoberta e explorada inicialmente por ele: Rimbaud, Mallarmé, E. E. Cummings, Joyce e o “novo romance” francês atual no setor da novelística. Historicamente, a arte em todas as suas formas nunca fôra livre, autônoma: subjugada na Idade Média aos critérios da Igreja, no Renascimento ao gosto dos mecenas, hoje em dia ela é vítima de cânones políticos e míopes, *to say the least*, nos regimes ditatoriais de Direita e de Esquerda. Na sua época, o poder dominante e artisticamente infenso a qualquer modificação do *status quo* até mesmo no setor artístico era o da burguesia que geraria o fenômeno contemporâneo do *best seller* e da dramaturgia comercializada da Broadway e dos grandes teatros parisienses. Mas ele recusava categoricamente

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

pactuar com os *mores* da burguesia, exaltar os seus ídolos de bem-estar, de segurança econômica, de indiferença à sua situação alheia, o seu feroz materialismo e sobretudo seu conceito infantil e conformista do *Belo*. Ao insurgir-se contra essa estagnação esterelizante da obra de arte imposta pela sociedade do seu tempo, Baudelaire faz explodir a sua mensagem poética antes da explosão da música dodecafônica e da pintura não-figurativa, antiacadêmica; fundamentalmente, porém, a sua será uma poesia que rechaça frontalmente a teoria da arte pela arte. O Belo inédito, unido paradoxalmente ao bizarro, ao monstruoso, que ele inaugura na poética francesa, é um protesto contra a noção acanhada de Beleza da burguesia antiartística na sua essência e desprovida de imaginação transfiguradora. O Belo exige *intensificações do real* que transcendem à realidade quadrada: daí a sua admiração pelo teatro, uma arte em que os artistas, o diretor, os atores, *fabricarão* uma realidade pré-escolhida, superior; daí a sua exaltação da moda e do *maquiage* como formas de tornar teatral uma mulher; e daí a sua busca desesperada de paraísos artificiais – o *haschich*, o ópio, o vinho, a sensualidade, embora mais imaginada do que realizada; além de um *dandysmo* extravagante e destinado a chocar os burgueses. Esta sua fuga à mediocridade o levava a buscar situações e critérios excepcionais, aristocráticos, secretos, como denotam seus comentários depois de ingerir *haschisch* no teatro: “Essa louca alucinação (provocada pelo entorpecente) me causava uma intensa sensação glacial, enquanto no teatro todos sofriam com o calor. Essa louca alucinação me trazia um orgulho, excitava em mim um bem-estar moral que eu não saberia definir. O que aumentava meu gosto abominável era a certeza de que todos os assistentes ignoravam a minha natureza e a superioridade que eu tinha sobre eles... eu tinha a recompensa da minha dissimulação e minha volúpia excepcional er um verdadeiro segredo...”. É o mesmo desafio altivo que ele lança como uma forma de monólogo solitário de poeta maldito: “Separado para sempre do mundo *honrado*, pelos meus gostos, pelos meus princípios, eu escrevo com imensa ambição”, abandonando qualquer propósito “vulgar de honrarias, de dinheiro, de fortuna”, ele, ao construir seus sonhos literários, atribui à poesia, à literatura o papel de um dever, de um sacrifício. Mas esse sacrifício votivo é fecundo porque o mundo exterior, graças ao isolamento voluntário, ao cultivo ininterrupto das suas faculdades de observação e de expressão passa a ser *redescoberto* na sua essência. Redescoberto quer dizer afirmar que o mundo, longe de poder ser fotografado academicamente, deve ser reconhecido como uma síntese de elementos contrários e vitais, num maniqueísmo de bem e de mal, de belo e monstruoso, de mistério e repugnância. Essa liga de metais diferentes é a imaginação poética. É a imaginação poética que nos permite ver o transcendente no trivial e de divisar todos os sinais misteriosos que os objetos e as pessoas emitem e que só podem ser decifrados pela fantasia criadora do artista:

“Todo o universo é apenas um empório de imagens e sinais, aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativos. É uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades humanas devem estar subordinadas à imaginação, que as requisita todas simultaneamente.”

A arte – e sobretudo a poesia – para Baudelaire, então, ao contrário de copiar servilmente uma realidade arbitrária estabelece relações novas, inéditas, entre os elementos materiais e imateriais que transformam a realidade quadrada numa realidade complexa e metafísica. À semelhança de Deus, o artista cria e ordena: “A imaginação... assume uma função muito mais elevada... e conserva uma relação distante com o poderio sublime por meio do qual o criador concebe, cria e mantém o universo.”

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

No entanto, longe de ser um êxtase passivo, a imaginação serve para criar o belo inesperado, espantoso, fundindo o contemplado e o contemplador: a imaginação passa a ser uma forma de *magia poética dinâmica* que altera e, mais ainda, recompõe a realidade, apresentando-a em todas as suas facetas físicas e metafísicas. Estilisticamente, essa beleza nova é manifestada pelo contraste entre adjetivos e advérbios, entre substantivos e verbos, despertando também perspectivas sensoriais inéditas: “um velho amor rançoso, encantador e sepulcral” e ainda:

“Enquanto num jogo cheio de sujos perfumes,
Herança fatal de uma velha hidrópica,
O belo valete de coração e a dama de espadas
Conversam sinistramente de seus amores defuntos...”

Entre dezenas de exemplos semelhantes.

Baudelaire, porém, vai mais longe do que a inovação verbal, formalística: pela primeira vez na poesia europeia, possivelmente, o poeta celebra a amada ideal através de versos que descrevem uma carniça repugnante que se decompõe “como uma mulher lúgubre com as patas para o sol que ilumina seu ventre com os intestinos devorados por moscas e exalando um odor infame. E o céu contemplava aquela carniça soberba murchar como uma flor. O cheiro de podre era tão forte que tu pensaste desmaiar...” E o poeta reconhece através do real repugnante, da efêmera matéria, a essência imorredoura que transcende o fugaz da forma perecível: “As formas se apagavam e nada mais eram que um sonho, um esboço lento em chegar, sobre a tela esquecida e que o artista acaba somente por meio da recordação. E tu no entanto serás igual a aquele lixo, a aquela horrível infecção, oh estrela de meus olhos, sol da minha natureza, tu, meu anjo e minha paixão! Oh, assim serás, oh rainha das graças, depois dos últimos sacramentos, quando irás debaixo da relva e das florações exuberantes, encher-te de bolor em meio aos ossos dispersos. Então, oh minha beleza, diz aos vermes que te comerão de beijos, que eu guardei a forma e a essência divina dos meus amores perdidos na decomposição!” Uma tradução aproximativa, em prosa, mal pode captar a magia de seus versos originais, tem o sentido, contudo, de confirmar o testemunho literário de Baudelaire, para quem e a partir de quem o agir artístico transcende o protesto banal e assume a forma de um ato no sentido definido por Merleau-Ponty, ao afirmar que: “Se realmene toda ação é simbólica, então os livros são, à sua maneira, ações.” Os poemas em prosa e verso do esplêndido revolucionário da poesia francesa e ocidental modernas constituem acima de tudo uma ação no plano espiritual, uma esplêndida metamorfose da realidade em fantasia, do horrendo em beleza metafísica, do monstruoso em comunhão humana. Ele próprio o afirmaria na carta que escreveu após o processo judicial que lhe foi movido após a publicação de *Fleurs du Mal*:

“Será necessário eu dizer-te, a ti que não o adivinhaste, como todos os demais, que nesse livro atroz eu coloquei todo o meu coração, toda a minha ternura, toda a minha religião (disfarçada), todo o meu ódio...?”

Sua vida descreve uma parábola semelhante à dos seus poemas, que desembocam todos no tema obsessivo e abissal da Morte. Fracassaram as suas conferências na Bélgica, que o recebera com hostilidade e indiferença. Sua faculdade criadora enfraquece quando ele passa a sofrer de afasia e se torna hemiplégico. Na miséria, na solidão, incompreendido, invejado, demasiado tarde lhe

2. Baudelaire e a revolução da metáfora poética

chega a glória, demasiado tarde o reconhecimento da grandeza de sua obra, assim como para o personagem de *O Castelo* chegaria demasiado tardiamente a admissão ao longinquo Castelo perdido na imprecisão das brumas. É a geração jovem, não esclerosada, que se entusiasma até o delírio diante do panorama novo que ele desvendou e em parte inventou: um certo Stéphane Mallarmé, de 23 anos, lhe escreve, depois um certo Paul Verlaine, de 21 anos e um seu amigo de 17, um desconhecido de nome Arthur Rimbaud. Todos o proclamam o supremo poeta da França “o país que tinha horror à poesia”. O tempo que ele sempre temera na sua maratona em busca da perfeição, o tempo passara a ser seu aliado agora. E cada dia que se passa e um jovem se debruça sobre *Les Fleurs du Mal*, a fama de Baudelaire cresce, adensa-se, aprofunda-se, como uma das mais ricas e radicais vozes poéticas de todo o Ocidente.

3. Baudelaire. Quase dois séculos de uma poesia original e sublime

Jornal da Tarde, 1981/04/09. Aguardando revisão.

A cultura francesa, ao contrário dos demais países da Europa, não teve, até a metade do século passado, um gênio universal que representasse o ápice de sua criação literária nacional, como Dante na Itália, Cervantes na Espanha, Camões em Portugal, Shakespeare na Inglaterra. Literatura de uma continuidade plurissecular de grandes talentos, nenhum deles emblemático da profundidade do pensamento e da forma estilística perfeita de uma civilização, as letras francesas se ressentiram sempre de um nome maior, universalmente aceito como um valor fora do tempo e das fronteiras.

Apenas o calendário nos leva a comemorar, hoje, os 160 anos decorridos depois no nascimento de Charles-Pierre Baudelaire no número 13 da rue Hautefeuille, em Paris. Porque, na realidade, a maioridade poética da França, tão tardia, data, de fato, de 1857: ano da publicação do livro de poemas *Les Fleurs du Mal* (*As Flores do Mal*), que revoluciona não só a poesia provincianamente francesa e medíocre até então, mas abre todo um mundo novo poético para a Europa e o Ocidente. Coincidentemente, é o primeiro gênio francês a ser tributário de uma cultura de além-mar: Baudelaire incendiou-se como vocação literária ao ler o norte-americano Edgar Allan Poe. Não é fanfarronice pan-americanista bater no peito e esperar que a “França e a Oropa” se curvem diante das Américas: é a mera constatação de que a cultura europeia – e não só a francesa – deixara de ser inspiradora, ditadora e exportadora de movimentos artísticos e filosóficos para buscar sua inspiração decisiva nas Américas, tendência que a grande repercussão de Faulkner na França e dos autores hispano-americanos em toda a Europa atual só faria acentuar. Assim como na Itália o grande romancista Cesare Pavese deslumbrava-se com os romancistas americanos que traduzia admiravelmente, Melville sobretudo, também na França, Malraux, Sartre e Camus, a suprema trilogia criadora do após-guerra, exaltavam Hemingway, John dos Passos, John Steinbeck, Faulkner, Melville e Whitman.

Baudelaire, porém, não foi um servil imitador de Poe: ao contrário, transcendeu qualitativamente, o seu grande ídolo e instaurou na poesia contemporânea os temas nunca mais abandonados da modernidade. Parisiense, poeta refinadíssimo dos quadros urbanos da *Cité*, Baudelaire ultrapassou de muito, aliás ultrapassou incomparavelmente, as tentativas – quase todas abortadas literariamente – do naturalismo de um Zola a retratar o submundo do *Lumpenproletariat* parisiense. Baudelaire simbolizou, a custo da própria vida, a primeira cisão entre o poeta e a sociedade. Se antes dele os parnasianos como Leconte de Lisle e Herédia (imitados por nossos parnasianos tropicais como

3. Baudelaire. Quase dois séculos de uma poesia original e sublime

Olavo Bilac) criavam uma poesia marmórea, cinzelada, de formas perfeitas e degustada pela classe média culta e pela aristocracia, Baudelaire ateu-se intrinsecamente a uma verdade interior que entraria em choque flagrante e ruidoso com os bem-pensantes consumidores de poesia de sua época.

Até hoje, pode-se dizer com certeza que a sua grandeza se transmitiu ao grande público? Pois ele ousava chafurdar em tudo que era “ilícito”, “marginal”, “imundo”, “proibido” da sociedade parisiense, um Toulouse Lautrec das letras, um Daumier do verso, mas sem a intenção político-social de mera denúncia ideológica deste nem sem a poetização inconsciente do meio das prostitutas, cafetões, tarados e ladrões daquele. Seria um erro crasso atribuir a Baudelaire qualquer sinceridade com relação ao autoproclamado “satanismo” da sua obra. Cristã, talvez até contra a própria vontade, sua coletânea de poemas e escritos em prosa induz finalmente não à irrisão nem à chacota mas à piedade, à compaixão humana vibrante e que nada perdeu do seu vigor depois de um século e meio.

Como Flaubert inaugurava o romance que retrata a hipocrisia de um mundo onde o dinheiro, a sufocação dos desejos legítimos dos indivíduos, a opressão da mulher reduzida a objeto doméstico e dócil recipiente sexual, Baudelaire também se atreve a dirigir-se ao leitor partindo da cumplicidade dos dois, do poeta e do leitor, com relação à situação de frustração, mentira e violência da sociedade estabelecida. Por isso, logo nos primeiros poemas ele se dirige ao “leitor hipócrita”, ao desvendar as cenas vetadas pela sociedade. A princípio, seu livro ia chamar-se *Les Lesbiennes* (*As Lésbicas*), dando-lhe o título que se restringia a um poema, “*Les Femmes Damnées*” (“As Mulheres Malditas”, no sentido social e teológico do termo). Mesmo assim, a publicação daquela celebração do vício, das taras, das drogas, do álcool, dos paraísos artificiais, do devaneio produzido pela volúpia, pela imaginação, pelo arrebatamento artificial dos sentidos foi demais para o Ministério da Justiça francês que baniu a circulação de livro “tão nefando” como o definiu o promotor. Da mesma forma Flaubert ao evocar, com a mestria de um gênio no romance, o adultério e os direitos femininos ao que se chamava êxtase e hoje se chama clinicamente de orgasmo, num mundo em que os mais elementares direitos e desejos da mulher eram pisoteados com aplausos da Igreja, da Justiça, da Família e de toda a sociedade bem-pensante, sofreu condenação também jurídica por “difamar o bom nome da mulher francesa”, conforme consta do ruidoso processo instaurado contra o autor de *Mme. Bovary*.

Baudelaire – infinitamente mais do que seus sucessores cronológicos, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse – foi o artista mais abissal de toda a cultura multissecular francesa a tornar idênticas a realidade circundante e a transrealidade poética. Nunca, antes dele, autor algum moderno se atrevera a traçar um quadro luxuriante de detalhes nauseabundos de uma carniça em decomposição na rua, o ventre ensanguentado devorado por moscas e cobiçado por cães em torno e a exalar um odor fétido – para terminar com a certeza de que a sua amada também terminará assim, podre e horrenda, mas a imagem da sua beleza será para sempre preservada na Arte da poesia e no sentimento do amor que o poeta devota à sua musa mortal.

Não que ele seja um revolucionário da forma: seus poemas têm rimas; não se afastam do classicismo ático da grande poesia internacional. É essa síntese de forma tradicional com conteúdo explosivo que identifica o primeiro *poète maudit*, poeta maldito, como Verlaine o definiu. Baudelaire significa a mesma ruptura de premissas entre o grande público e o artista que Cézanne e o cubismo,

3. Baudelaire. *Quase dois séculos de uma poesia original e sublime*

Schoenberg e a música dodecafônica, Joyce e o texto de literatura aberta, que pode ser lida e interpretada pelo leitor como um dueto de instrumentos musicais. Ele nunca pontifica, nunca usa o verso como retórica, há pouquíssimas descrições de paisagens em seus poemas. Sobretudo, ele incute uma passionalidade inédita na poesia francesa, até então gelidamente imitativa do Renascimento italiano, do pietismo espanhol ou do romantismo inglês e alemão trazido à França pelos amores germânicos de Mme. de Staël.

Com Charles Baudelaire a França passou, pela primeira vez em quase 20 séculos de criação poética, a ser a matriz de todo o Ocidente. Seja como admirável crítico profundo de artes plásticas ao celebrar a pintura inovadora de Delacroix ou revolucionária de Goya, seja como retratista cidadão, nos fascinantes *Petits Poèmes en Prose* da miséria, da velhice, da decadência a rondar o metrô e os parques e calçadas de Paris, seja como original celebrador da beleza negra, nos versos que escreveu à prostituta mulata pela qual se apaixonou na série de mulheres belas que inspiraram seus versos, a famosa Jeanne Duval, indelevelmente, um dos seis ou sete maiores poetas de toda a cultura ocidental. Enquanto os pálidos T. S. Eliots e os pseudo-solenes, às vezes demasiado pomposos Saint-John Perses, passam para o esquecimento da História, Baudelaire, ao contrário, é objeto de teses e exegeses cada vez mais numerosas, na França e em outros países: um gênio tão *boulevardier* quanto à teoria da relatividade de Einstein na Física, a sua teoria e a sua praxis poética o colocam naquele restritíssimo âmbito de poetas supremos que o passar do tempo só faz avivar como incursão única na criação literária.

Nas suas mínimas anotações ou em suas cartas, ele deixa, clara, a marca nobre, inconfundível da sua unicidade irrepetível, como no trecho em que comenta a obra de Théophile Gautier e de Edgar Allan Poe e que diz:

“O poeta determina fatalmente um retorno ao Éden... A sede insaciável de tudo o que está mais além e que revela a vida é a prova mais viva de nossa imortalidade. É ao mesmo tempo por meio da poesia e através da poesia, por meio de música e através da música que a alma percebe os esplendores situados por detrás do túmulo; e quando um poema requintado desperta lágrimas nos olhos, essas lágrimas não são a prova de um gozo excessivo: são o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação nervosa, de uma natureza exilada na imperfeição e que quereria apoderar-se imediatamente, aqui mesmo nesta terra, de um paraíso revelado”.

A natureza é simultaneamente um dicionário no qual o artista colhe palavras como é também a fusão só aparentemente paradoxal entre a imutabilidade hierática e a sensação fugidia de um “eu” efêmero. O poeta relata as correspondências ocultas existentes não só entre um perfume que evoca uma cor e um som que lembra uma emoção como ao contemplar o espetáculo da vida, mesmo a mais prosaica de todas, ele se torna o símbolo humanamente compreensível do infinito contido na brevidade do instante fugidio. A poesia decifra os hieróglifos da natureza: ela é dona da sabedoria do Verbo Divino graças à imaginação poética que vê o mundo na sua realidade-relâmpago mais profunda. Artista da paixão, da intensidade total, no país que tomou como lema Descartes e sua lógica esterilizadora, Baudelaire recupera a noção helênica do instante fugaz que se consome, mas é sacralizado pelo êxtase amoroso, pelo arrebatamento artístico, pela noção metafísica de que assistimos a um esboço da criação e não à sua revelação total, uma epifania antecessora apenas da reintegração na divindade final e inserida em todos os instantes, rostos e formas dos vegetais, seres humanos, animais, pedras, rios.

3. Baudelaire. *Quase dois séculos de uma poesia original e sublime*

De uma musicalidade que nenhum poeta francês conseguiu igualar até hoje, Baudelaire perde em qualquer tradução, por mais ingentemente esforçada que seja, porque as sílabas, o colorido das vogais, o ritmo melódico das frases são todos elementos irrepetíveis em outra língua. Inconformista individualista que não acreditava na política, o artista mais medular que a França já produziu em todas as centúrias da sua produção, Baudelaire intensificou a vida por meio do uso, pioneiro, de drogas, pintou os cabelos de verde para chocar os idiotas, morreu na miséria e ignorado, fugindo dos credores, da inveja, dos processos movidos pelo Ministério da Justiça francês. Hoje a França e com ela toda a Europa não têm um poeta longinquamente tão sublime quanto ele nestes últimos 160 anos que são, *grosso modo*, o século e meio de uma única grande figura na poesia europeia desse período: Charles Baudelaire, a quintessência da linguagem metamorfoseada em revelação poética transcendente e de estilo irretocavelmente perfeito, o autor de linhas que hoje continuam tão pertinentes quanto quando foram escritas em 1846:

“A poesia moderna está ligada por afinidades simultâneas com a pintura, a música, a escultura, a arte do arabesco, a filosofia zombeteira, o espírito analítico e por mais afortunadamente, por mais habilmente composta que ela seja, apresenta-se com as marcas visíveis de uma sutileza tomada de empréstimo a diversas artes... A poesia se relaciona com a música graças a uma prosódia cujas raízes mergulham mais adiante no interior da alma humana do que poderia ser indicado por qualquer teoria clássica... A poesia está ligada à pintura, à cozinha, à cosmética pela sua possibilidade de exprimir toda sensação de ternura ou de amargura, de beatitude ou de horror. É um dos privilégios prodigiosos da arte que o horrível, expresso artisticamente, se torna beleza e que a dor, ritmada e cadenciada enche o espírito de uma calma alegria.”

4. A tradução de As Flores do Mal de Baudelaire

Jornal da Tarde, 1985/12/07. Aguardando revisão.

À primeira vista pode parecer uma brincadeira, mas os fatos comprovam.

A verdadeira Torre de Babel começa e continua e seu nome é tradução. Se as traduções de obras de literatura em prosa dão sempre apenas o desenho do enredo, dos personagens, das intenções do autor, toda a música da sábia e delicada estrutura de vogais e consoantes do poema se perde. A cor e o inimitável perfume de autenticidade se evapora fora da língua original em que contos, romances, ensaios foram originalmente concebidos. A propósito da magnífica série de autores russos - Dostoievsky, Tolstoy, Tchekov, Turgeniev, Gogol e outros -, a suprema romancista e crítica de literatura inglesa, Virgínia Woolf, costumava dizer, com muita graça e propriedade, que eles pareciam pessoas que tinham sobrevivido a um desastre de trens. Podia-se perceber muito através de suas roupas, malas, objetos, gestos - essencial, as palavras e seu significado, porém, ficavam incompreensíveis para quem tentasse ouvi-los em sua língua materna.

Se isto é uma verdade irrecusável, o que dizer então da literatura escrita em versos, o que dizer da Poesia, com P maiúsculo, que é a própria alquimia do verbo? A métrica, o ritmo (que existem mesmo quando são versos livres), a rima (se existir consiste em uma dificuldade a mais e realmente insuperável) - tudo luta contra o tradutor e, infelizmente, o vence. Eu me arriscaria a dizer, temerariamente: o vence sempre.

Esse pequeno intróito serve apenas para ressaltar que *nenhum* dos poucos, mas realmente excelentes tradutores brasileiros - Milton Person, Jâner Cristaldo, Mário Quintana, Lia Luft, Herbet Caro, os irmãos Campos e outros, que seria difícil recordar aqui, mas que não aumentam a lista para além de dez ou doze nomes - realizou excelentes trabalhos. No setor da prosa, Hemingway, Gunter Grass, Thomas Mann, Herbert Broch, Ernesto Sábato foram, dentro do humanamente possível, otimamente vertidos para o português.

Ivan Junqueira se destaca da esmagadora maioria dos tradutores brasileiros pela sua profunda seriedade, pela sua erudição sem pedantismo. Ele não é o auto-ungido Nacrciso acometido de astigmatismo, classificação de certos mandarins herméticos e nem por isso tão perfeitos assim e que se arrogam a presunção de "dominar" certos autores estrangeiros, conhecedores únicos que são de seus mais íntimos segredos.

Ao contrário: Ivan Junqueira é das raras pessoas sérias no Brasil a dedicar ensaios e traduções a Eliot, a Baudelaire e outros autores. Merece todo o nosso respeito e a nossa gratidão. E quem,

4. *A tradução de As Flores do Mal de Baudelaire*

mesquinamente, não se comoveria com a sua sincera humildade, primeiro requisito indispensável para se atingir a sabedoria, até mesmo no campo da tradução literária?

A Editor Nova Fronteira, que se tem notabilizado pelo desleixo de suas traduções de grandes autores como Robert Musil, por exemplo, aqui se defronta com uma empreitada profunda: a que Ivan Junqueira se propôs ao traduzir e prefaciara *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire este mês.

Que Ivan Junqueira tenha obtido uma “vitória de Pirro” – isto é, aquela cuja conquista não se justifica pelas perdas avassaladoras que exige -, não deve desanimá-lo. Seu esforço é extraordinário, mas a tradução da poesia é como uma dublagem de um grande filme: cria a voz do intérprete e sem querer mutila a perfeição intrínseca da obra.

Que eu saiba a única forma aproximadamente possível de se dar ao leitor *uma ideia* do que é um poema é seguir a fórmula usada no volume *The Poem Itself* (Editora Pelican), de Stanley Burnshaw. Qual é esse método? O de reproduzir na língua original (quando se trata de uma língua como o russo, que não usa o nosso alfabeto, reproduzir, com as nossas letras, os sons originais) para que o leitor saiba de que estrutura sônica e harmônica se trata, mesmo que não compreenda as palavras da língua estrangeira. Em seguida, Stanley Burnshaw explica sucintamente as intenções do poema, traduzindo-o em prosa mas chamando a atenção do leitor para as riquezas contidas no original. Fora disso, não me recordo de tradução nenhuma que se possa equiparar ao poema original: há adaptações, transmutações poéticas, no máximo como quando o tradutor está numa faixa de “transe” poético afim à do autor.

Em compensação, Ivan Junqueira pode, com justiça, se orgulhar da documentada e majoritariamente acertada, a meu ver, análise que faz de *A Arte de Baudelaire* como introdução às suas traduções. Esse seu longo prefácio como que esgota todos os aspectos da personalidade e da criação poética de Baudelaire. Apresenta o gênio da poesia moderna francesa para quem já o admira e para quem o vai ler pela primeira vez. E tudo sem nenhum propósito enfadonhamente didático nem a atitude risível de quem se considera “dono exclusivo” de Baudelaire nestas auriverdes plagas incultas e belas.

A tragédia que une Baudelaire a outro legítimo grande poeta moderno, Fernando Pessoa, é ressaltada: o trauma hamletiano de a mãe ter se casado novamente depois de pouco tempo de viuvez. Sabiamente, Ivan Junqueira não coloca Baudelaire no sofá de Freud e tenta extirpar-lhe confissões de complexos edipianos, de desejos incestuosos sufocados, etc. etc. Insiste na solidão e na dor atroz que sempre selaram a vida do poeta; dá ênfase à incompreensão da hipócrita sociedade que o condenou por “atentado à moral e aos bons costumes”. Sublinha o papel único que Baudelaire desempenhou como finíssimo crítico de artes plásticas e “descobridor” de Delacroix, Manet, Daumier, além de ter sido provavelmente o mais sutil e sensível admirador da música, designada como “nova” ou “chocante” à sua época, de Wagner.

O tradutor e ensaísta retoma a aceitação, sancionada por muitos críticos, do exílio que Baudelaire reconhecia em sua vida e na de todos os seres humanos: ele e todos nós fomos expulsos do Paraíso e somos vítimas da Queda (que sempre escrevia com P e Q maiúsculos) e do pecado original. Seria Baudelaire um cristão com angústias dignas de um Pascal? Ou mais provavelmente um satanista, que declarava em mais de um poema que somos meros fantoches cujos cordeis são movidos pelo Diabo?

4. A tradução de *As Flores do Mal* de Baudelaire

Como não podia deixar de ser nessa análise percuciente e rigorosa, Ivan Junqueira especifica o inconformismo desse *major poet*, verdadeiro Pai, se podemos dizer assim, da Trindade Suprema da poesia moderna francesa: Rimbaud pela imaginação e Mallarmé pelo rigor formal. Esse entranhado inconformismo partia, em primeiro lugar, do horror que sentia pela hipocrisia da sociedade em que vivia: um de seus mais famosos poemas é dirigido a “ti, hipócrita, meu semelhante, meu irmão”, o leitor. Depois, esse inconformismo se exprimia pelo cultivo extremo de uma aparência desinada ao mesmo tempo a chicotear os bem-pensantes e a cultivar uma estética antiburguesa, anticonvencional. Baudelaire é um *dandy* por vocação e por desprezo ao que ele chamava de “rebotalho”, de “refugo”, de “ralé” e “gentalha”: a massa. Por isso pintava os cabelos de verde, quando isso lhe agradava. E, para horror dos racistas, viveu com uma prostituta mulata, a sua “Vênus negra”, a quem dedicou alguns dos mais perfeitos poemas de amor, volúpia, paixão e, paradoxalmente, ascese espiritual, de qualquer idioma ocidental.

Arrepiem-se todos os que se quiserem arrepiar: Baudelaire era e foi sempre, coerentemente, um “almofadinha”, termo detestável que em português longinquamente traduz a ideia de *dandy*, alguém que cuidava minuciosamente da higiene, das roupas e da elegância irrepreensível e planejada como uma bofetada para os conservadores e falsos “moralistas” que o condenavam. Era e foi sempre, com gigantesco desprezo, um estoico diante do sofrimento e um aristocrata, que sentia nojo do mau gosto burguês, asco do que ele achava que era pieguismo romântico, ou seja, o próprio romantismo do tipo choramingas.

No prefácio há dados interessantes sobre *as outras* influências variadas que teriam moldado o sublime cinzeladíssimo estilo baudelaireano, além da inspiração matriz arqui-conhecida: a do norte-americano Edgar Allan Poe. O autor de *Flores do Mal* teria então se apoiado nos poetas latinos da era da decadência – Marcial, Juvenal, Petrônio –, nos poetas da escola *Pléiade* – Rosard, du Belay, Belleau – a eles acrescentando Boilleau, Racine, até Tertuliano, escritores cristãos, Santo Agostinho e o místico sueco Swendenborg, o originalíssimo contista alemão E. T. A. Hoffmann e inúmeros poetas ingleses, de Coleridge e De Quincey.

Excelentes esclarecimentos. No entanto, discordo do ensaísta quando ele diminui o papel central que Poe exerceu sobre Baudelaire que, deslumbrado com o autor norte-americano de contos de horror e dos *Poetic Principles* traduziu avidamente seus trabalhos. Em escritos como *Mellonta Tauta* e *Monos et Uma* Edgar Allan Poe, use-se a palavra justa, é o *modelo* do qual Baudelaire não se afasta um milímetro. Não por imitação servil, mas por aderir inteiramente às crenças que Poe revela nessas obras. São crenças que só o fanatismo ideológico poderia classificar de “fascistóides”. Poe (e com ele Baudelaire) se insurge veementemente contra a democracia (como Flaubert também) o reino da quantidade ignara sobre a qualidade rarefeita. Poe rejeita a mera ideia de igualdade universal, antecipando-se a Freud, que no final de sua vida concluíra que “90 % da humanidade é feita de rebotalho”, como o cita seu biógrafo inglês Ernest Jones. Edgar Allan Poe desconfiava apavorado, da ciência e de seus malefícios. Sobretudo abominava a massa, o “progresso”, a ausência de um sistema hierárquico em tudo: no governo, na cultura, na maneira de viver. Até o dandismo de Poe, Baudelaire cultivou – insista-se: não plagiou! – como forma de ir contra a corrente da maioria que varria sua sórdida hipocrisia e seus pecados para baixo de um tênue tapete. Além disso, não foi Poe quem lançou as bases do poema como sendo uma criatura autônoma, lúdica, uma perseguição do Belo, como Keats já quisera que o poema fosse e trouxesse prazer ao leitor,

4. *A tradução de As Flores do Mal de Baudelaire*

como Roland Barthes já exigia da leitura? E não foi Poe quem desdenhou do poema longo, do poema retórico, do poema didático, até da sátira como tema indigno da Poesia, preceitos que Baudelaire seguiu à risca, por sentir total empatia por eles?

Justíssimo é que se afirme que Baudelaire sentia a angústia que foi o aguilhão que o atormentou durante toda a sua vida como uma condenação, de origem judaico-cristã: a angústia se deriva da Queda, do pecaso original, da expulsão do Éden e tais ideias lhe vieram da leitura de Joseph de Maistre mas *também* de Poe. Igualmente justa é a asserção de que a tortura semireligiosa do poeta francês difere da serenidade altaneira do poeta e contista norte-americano. Estava mais próximo este, da imutabilidade que, segundo o grande poeta irlandês Yeats, era o objetivo característico da Grande Arte – a *stasis*, a eternidade, o desejo que tal estado não se modifique nunca, tal a perfeição que com ele se atingiu.

Um juízo apressado jogaria Baudelaire no rol dos anti-Rousseau. Ele nega com escárnio que sejamos naturalmente bons. Ao contrário, a virtude é que é artificial, o ser humano é “naturalmente depravado”. Adeus bondade natural humana que a civilização e as desigualdades sociais pervertem, segundo Rousseau. Mas tais atitudes contrárias ao espírito de nossa época tornam Baudelaire detestável?

Nunca, de forma alguma: Baudelaire ilude: era múltiplo. Quem antes dele viu a miséria nas aglomerações das grandes cidades como na Paris de seu tempo? Quem antes dele teve uma consciência mais aguda do mal que a ciência, em mãos malignas, pode trazer, antecipando-se décadas a Oppenheimer, ao abandonar o projeto da bomba atômica norte-americano por ser “uma obra do Demônio” e tentar, em vão, com Einstein, advertir o presidente dos EUA da onipotência das armas atômicas como assassinato e suicídio da raça humana? Quem, mais lucidamente do que ele, viu claramente que o espírito pequeno-burguês conduziria ao totalitarismo que nada mais é do que a mentalidade pequeno-burguesa, puritana, hipócrita, materialista, invejosa, hostil aos demais seres humanos e que aspira ao Partido Único e à liderança de um Hitler ou de um Stalin? Ou seja: diagnosticou que a mentalidade pequeno-burguesa é o mal guindado do poder? Finalmente, não foi Baudelaire, após ler o ocultista Eliphas Lévi e o místico Swendenborg, que se manteve um idealista, acreditando que a matéria é apenas uma versão deformada do espírito?

Naturalmente, estas soberbas *Flores do Mal* são clássicas na forma. Seus versos são intencionalmente tradicionais na métrica: 12 sílabas (alexandrinos), têm rima e foram limados incansavelmente pelo artista durante toda a sua dolorosa existência. Mas quanto ao variadíssimo conteúdo, Baudelaire, como discerniu exatamente Rimbaud, foi o primeiro *voyant*, o primeiro vidente da poesia moderna. O sofrimento, a esperança frustrada, a beleza, o amor sensual, o pavor da descrição serena de uma carniça que se decompõe ao sol, a litania de que com cada respiração nos aproximamos mais e mais, através da morte, do Inferno que nos espera – há uma infinidade inumerável de posições de Baudelaire diante do caleidoscópio da vida numa metrópole moderna.

Teria ele sido um crente, um cristão apesar de seu satanismo e desesperado pessimismo? Ivan Junqueira e muitos outros creem que sim. Ou o culto da beleza efêmera, a melancolia metafísica que ele suga da miserável condição humana escondem um cristianismo recôndito, nada ortodoxo, mas nem por isso menos admirável e agônico? Inclio-me a crer que sim: o próprio poeta sublime entre os mais sublimes poetas da era contemporânea não confessava que concentrara nesse único

4. A tradução de *As Flores do Mal* de Baudelaire

livro todo o seu ódio, toda a sua ternura, todo o seu coração e toda a sua “religião” *travestida* (grifo meu) por inteiro?

Se estas traduções para o português são o fruto árduo de um trabalho ou de um ritual dedicado ao gênio de Baudelaire e não conseguem, como ninguém conseguiria, traduzir o seu colorido, a sua musicalidade, qualquer comparação entre o original e a tradução nesta edição preciosamente bilíngue atesta. Desde o primeiro poema, “Benediction”, se reconhece a quadradura do círculo: a impossibilidade de se recriar a genialidade talvez única de Baudelaire em seu esplendor formal e meditativo.

Miríades de exemplos fiquem reduzidos a estes poucos que posso citar, apenas por falta de espaço: *ce monstre rabougri* (“esse monstro mirrado”, literalmente) se transforma, infelizmente, em português em “esse monstro asqueroso”, *sur l'instrument maudit* (“sobre o instrumento maldito”) vira “sobre o instrumento vil”, ao passo que o verso em português “E este mau ramo hei de torcer de ponta a ponta”, trai uma retórica que Baudelaire justamente fazia questão de evitar, intransigentemente, sempre. Eu diria ainda que o poeta francês procura uma alternância de termos intencionalmente vulgares e místicos que na tradução em português perdem seja seu rigor seja suas secretas analogias esotéricas. *Plaisirs éphémères* (“prazeres efêmeros”) alude ao tempo, que corrói toda a beleza e a ilusão da carne e não acontece o mesmo com sua tradução para “prazeres mais ardentes”, ligada muito mais à sensualidade do que à fugacidade já quase barroca do *Eclesiastes* a proclamar que “tudo é vaidade” e ao sepultamento do corpo, “pó que ao pó retorna”.

Com o mais profundo respeito e sem nenhuma intenção irônica, malévola, essa edição dá ao leitor, creio, uma *dublagem* do original: bem-intencionadíssima tentativa de exprimir o inefável, de reduzir uma sinfonia a um arranjo para gaita ou solo de piano. É pena. A admiração de Ivan Junqueira pela grande poesia de Baudelaire, sua humílima posição assumida com comovente modéstia não bastam para que dessa veneração justíssima resultem boas traduções – *hélas!*

Que lhe fique o consolo, se consolo for, de que Goethe nunca foi bem traduzido em português. Que as traduções românticas alemãs de Shakespeare nada têm de shakespereanas. Que nem Nabokov conseguiu traduzir convincentemente Puchkin. Que Guimarães Rosa foi vilmente massacrado pelo inglês capenga de Miss Harriet de Onis, que transformou o soberbo painel de *Grande Sertão: Veredas* em uma história de faroeste em Mato Grosso, com centenas de palavras que ela não entendia simplesmente eliminadas.

Baudelaire inaugurou o sentimento poético moderno e a esquizofrenia do “horror simpático”, por isso não pode causar estranheza que ele não possa ter seguidores fiéis em qualquer língua, nem na devoção de Stefan George, na Alemanha, nem na de Ivan Junqueira, no Brasil. Nem na de muitos outros que se aventuraram a repetir o irrepetível. A oferenda votiva dessa tradução permanece moco um maço de flores ou uma vela acesa no altar dedicado a Baudelaire: seu gênio por certo percebe a pureza do labor e do gesto.

Parte III.

Federico García Lorca

5. De sangue, de amor e morte falou Lorca

Jornal da Tarde, 196/08/26. Aguardando revisão.

Federico García Lorca encarna o ressurgimento explosivo da vitalidade criadora espanhola. Profundamente fiel à psique nacional e seu mais puro intérprete, ele uniria à tradição culta, aristocrática, e o denso, variado sentimento popular, sensualidade e intelecto, como um Goya que se exprimisse por meio de versos. Mas para empobrecimento da humanidade, Federico García Lorca assume também, com sua morte prematura, o papel sacrificial do poeta moderno, imolado pelas forças políticas do Estado moderno, no macabro embate entre liberdade e totalitarismo, democracia e ditadura. Ele é assim um fantasmagórico predecessor da geração de poetas expressionistas fuzilados pelos nazistas e pelos escritores russos que se esfacelaram nos campos de concentração de Stalin. Sua vida cessa aos 38 anos de idade, quando o poeta atingia, seguro, a maturidade do seu canto. Versátil e pioneiro como Baudelaire, ele porém nada tinha do seu isolamento, da sua patética incapacidade de fazer-se amar e compreender pelos contemporâneos. Ao contrário: Lorca buscou sempre integrar-se, irmanar-se com poetas como Jorge Guillén e Rafael Alberti e humildes *limpiabotas, toreros, gitanos, bailadores y cantadores de flamenco*. À sua passagem fulminante, meteórica, significa sobretudo um traço de união, nunca um isolamento voluntário e altivo. Identificando-se com todas as regiões da Península Ibérica, elabora poemas em todos os seus dialetos, inclusive em galaico-português; espraindo-se mais ainda sua cálida ânsia de ternura, abrange na sua pessoal geografia sentimental e artística os países latino-americanos, seus povos, suas paisagens e seus poetas, que celebra com alvoraçado entusiasmo e fina compreensão. Não lhe basta a síntese das várias artes que cultivava ativamente – a música folclórica das regiões espanholas que recolhe em viagens pela Andalusia, por Astúrias e León, o teatro com seu grupo famoso de *La Barraca*, o desenho e o ensaio poético. Com a ambivalência do artista moderno – Henry James, Baudelaire, Proust – é também um altíssimo crítico literário. Restabelece o culto de Gôngora e sua poesia hermética, intelectualizada e que traçaria todo o roteiro da lírica do nosso século. A sua simpatia humana, exuberante, espanhola, contagiava “todo o seu séquito”, como assinala Guillén: “Ele era para todos simplesmente *Federico*. E nós todos o seguíamos, porque ele era a festa, a alegria que surgia ali de repente diante de nós e não tínhamos outro remédio senão segui-lo”.

“*En abril de mi infancia yo cantaba*” – desde seu livro de estréia, *Libro de Poemas*, ressoam as notas fundamentais de sua inspiração: a infância, o “verde paraíso” evocado por Baudelaire, permanecerá como o reino da pureza e do deslumbramento sempre vivo no coração do poeta que se abre diante da vida como o Miguilim de Guimarães Rosa: arrebatado pelo violento milagre da mera existência. É o canto, essa fonte de toda poesia, as baladas singelas e profundas que ouvia das amas que

5. De sangue, de amor e morte falou Lorca

o ninavam, naquela tradição de poesia oral dos povos mediterrâneos mantida intacta desde as epopéias de Homero.

Fruto complexo da sua inteligência arguta e do seu calor humano, a sua poesia conseguirá conciliar o grande público e os requintados, satisfazendo ao mesmo tempo e em diapasões diferentes a sensibilidade popular e a dos iniciados. Virtuoso conhecedor das possibilidades verbais do seu esplêndido idioma, ele *estiliza* a inspiração popular do seu *Romancero Gitano*, constatando como Poe que a poesia não pode contentar-se com o fácil e com o imediato da inspiração puramente emotiva. Reconhece, ao contrário, que a grande poesia é também elaboração calculada, é rigor na seleção das metáforas, cinzelamento paciente da forma na busca de um estilo que é ao mesmo tempo a busca de um mistério. Sob uma aparência enganadora de simplicidade, seus versos ocultam uma extraordinária destreza no manejo da linguagem, uma singular dosagem de suas nuances expressivas: “*pués la verdadera poesia es amor, esfuerzo y renuncia*”. A poesia não modelada pelo poeta é como o mármore ainda não transformado em estátua, a matéria poética deve ser trabalhada com precisão matemática: “Eu me admiro quando penso que a emoção dos músicos – Bach – se apóia e está envolta numa perfeita matemática. Da mesma forma penso eu com relação à poesia”.

Se García Lorca reconhecia no canto, principalmente nos cantos populares e no chamado *cante jondo* dos ciganos da Andaluzia, a raiz original da poesia, a sua autenticidade de poeta o levaria a rechaçar veementemente qualquer perversão dessa origem genuína. Denuncia com indignação as revistas musicais denominadas *zarzuelas* semelhantes às que hoje invadem os palcos do Brasil e do mundo com sua mediocridade dispendiosa importada da Broadway. É do marechal dos cantares do povo no som angustiado truncadas pelo lamento dos *cantadores* de Granada e de Sevilha que ele procura o ponto de partida do seu canto poético.

O grande compositor espanhol Manuel de Falla já documentara a proveniência oriental daqueles lamentos ciganos, alternados de desespero e de selvagem alegria, apoiados na coluna rítmica obsessiva das guitarras. Lorca identifica-se com as suas duas tónicas fundamentais: o amor e a morte, o lirismo sensual e a dor, o breve êxtase dos sentidos desembocando abruptamente no pranto saudoso e sem esperança. Como para o cantor, que celebra, através do canto, um rito mágico, religioso, que o libera da sua angústia, expressando-a, Lorca faria do poema, em parte, uma evocação da sua tragédia amorosa e do seu espanholíssimo *sentimiento trágico de la vida*. Recusando a serena beleza olímpica de Apolo, ele saudaria o arrebatado, a paixão, a cor, o ritmo, a angústia e o êxtase dessas melodias trazidas das planícies quentes da Ásia, do coração da Índia. A parte mais pessoal do seu colorido *Romancero* é como uma ave presa entre o lírico e o erótico, o feitiço da carne e a morte. Há um certo paralelo entre o candomblé brasileiro e o *cante jondo* cigano quando se diz, na Bahia, que uma bailarina de Exu ou de Xangô “recebeu o santo” e quando os ciganos reconhecem em um dançarino ou cantor “que *tiene duende*”. Ter *duende* é estar possuído pelos espíritos, pelo arrebatado, e merece aplausos e gritos de “*Olé!*”, corruptela de Allah. O deus do entusiasmo e da bravura que se apodera do artista é o mesmo que se encarna no toureiro destemido ovacionado pelas multidões delirantes.

O mesmo poder de *duende* García Lorca atribui à poesia, como forma de comunicação do homem com o seu semelhante e, transcendendo-o, com o cosmos, com o infinito. A poesia que para Baudelaire significaria uma forma de magia verbal encantatória, capaz de transcender à realidade,

5. De sangue, de amor e morte falou Lorca

revelando as suas relações com o fantástico, para Lorca a poesia e a música serão manifestações dos elementos sobrenaturais que subjagam a vontade do homem, tornando-o um instrumento da sua fúria criadora. É quando o ser humano se entrega aos poderes irracionais, transcendendo a si mesmo no encontro do erótico, no perigo fatal de defrontar-se com a morte. Toda a poesia lorqueana, exatamente com a sua matriz, o *cante jondo*, está impregnada pelo sentimento da morte, do pressentimento constante da morte violenta dos ciganos à mercê da brutal *guardia civil*; o crime passional de ciúme ou de vingança; a morte triunfal do toureiro nimbado de luz em meio à praça inundada de sol e de espanto. A Espanha, como ele frisa, é a terra na qual a morte mais convive com os homens, meros *contempladores de la muerte*: “*España es un país donde lo más importante de todo tiene un ultimo valor metálico de muerte*”. Espelham-se com frequência nas suas imagens as suas evocações sinistras e fascinantes: as procissões da Sexta-Feira-Santa em Sevilha, com suas figuras encapuçadas, a morte ricamente paramentada das tardes de tourada de uma sinistra e solene elegância. No entanto, o feitiço contido no *duende* e no ignoto final da morte violenta não desperta medo, mas sim a consciência trágica da vida e da arte. Um povo único e inconfundível evade-se da realidade estreita, estéril por meio de rituais propiciatórios da morte festiva e luxuosa:

“*España es el unico país donde la muerte es el espetáculo nacional, donde la muerte tocas largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que la há dado su diferencia y su calidad de invención*”

E breve, antes de completar 40 anos, Federico García Lorca, poeta, encarnaria o seu mito, confundindo-se com o soçobrar sangrento da Espanha. Foi sem dúvida por ele que dobraram naquela fria madrugada todos os sinos de Córdoba, Sevilha e Granada:

“*Tardará mucho tiempo em nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura*”.

6. García Lorca e o Romancero Gitano

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

Nas primeiras aulas situamos Baudelaire como a linha de divisão entre a poesia anterior a ele a que se lhe segue é o *arauto* da sensibilidade moderna contemporânea. Não só por introduzir temas da grande cidade industrializada mineral, mas também por conceitos novos de beleza, de audácia artística, de liberdade criadora do artista.

No caso de García Lorca, nós deparamos com uma linha contínua como veremos na trajetória poética, mas sobretudo com diferenças *radicais* e não só diferenças de idioma, de nacionalidade, de expressão lírica. Em primeiro lugar, García Lorca embora integrando-se em algumas correntes de poesia de vanguarda do seu poema dos simbolistas de Valéry e embora saudando o modernismo introduzido por um latinoamericano o nicaraguense Rubén Darío, García Lorca integra-se numa tradição ininterrupta da poesia espanhola.

Da mesma forma que Baudelaire se mantivera tecnicamente dentro das regras métricas da rima do parnasianismo diferenciando-se na temática essencialmente, García Lorca integra-se na *corrente popular* da poesia espanhola.

Primeira característica fundamental da literatura espanhola: os elementos populares permeiam profundamente essa literatura. Recordemos: o teatro espanhol do chamado *Siglo de Oro*; Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* – revolta do povo. Cria-se paralelamente aos *fools* de Shakespeare o *bufón*. Cervantes já introduzira Sancho Panzza como representante dos camponeses e portanto do povo no seu imortal *Don Quijote*. E na novela à Espanha tocara introduzir pela primeira vez na literatura ocidental o tema social com a novela picaresca: *Lazarillo de Tormes, el buscón, el diablo cojuelo* etc. Sem falar de Goya, a revolta contra os franceses do povo espanhol, as superstições do povo. E sem falar na musicalidade de Falla, Albeñiz etc. colhendo aspectos da música popular dos *gitanos* ou ciganos do sul da Espanha, de Andaluzia.

Mas, ao lado deste traço fundamental, o *elemento popular*, a cultura espanhola apresentava ainda outros: 1) A literatura requintada e intelectualizada dos culteranistas: Góngora, 2) a literatura barroca que prenunciava certos elementos de horror de Baudelaire e de Hoffmann. E essa ambiguidade do feio e do belo que desembocaria na estética revolucionária moderna formulada por Baudelaire.

García Lorca nasce justamente num ano decisivo para a Espanha: 1898. Decisivo porque e nesse ano que se produz um dos fenômenos paradoxais típicos dos revezes militares. Em 1898 surgem os

6. *García Lorca e o Romancero Gitano*

Estados Unidos como nação de primeira categoria como poderio econômico e militar derrotando a marinha espanhola e passando a impor a Cuba uma hegemonia virtual norte-americana que eclodiria nos nossos dias com a revolução de Fidel Castro.

É em 1898 que a Espanha é humilhada no seu declínio definitivo como potência espanhola e mundial.

Recordemos que já em fins de 1500 quando reinava a rainha Elizabeth I na Inglaterra a chamada *invencible armada española* fôra derrotada pela marinha inglesa e com isso o poderio de Felipe II iniciara seu ocaso no império que quando era imperador Carlos V o Sol não se punha nunca. E da mesma forma que aquela derrota nos mares significara o declínio do poderio nacional, ela significaria ou coincidiria com um deslumbrante renascimento artístico: o teatro com Lope de Vega, Tirso de Molina Calderón de la Barca. A novela com Cervantes, mais tarde com o movimento barroco, Quevedo, a novela picaresca; a pintura de Velázquez, de Goya, de El Greco, de Murillo. Da mesma forma sucede agora em 1898: a nova potência também anglo-saxônica é agora constituída pelos Estados Unidos. E 1898 passa a ser o ano que designa a chamada geração de 98 que é o segundo renascimento artístico da Espanha: no romance Azorin, Pio Baroja, Unamuno, Antonio Machado, Ramón Jimenez, mais tarde Ortega y Gasset, Picasso, Juan Gris, Miró, Salvador Dali, De Falla, Albeñiz; no cinema: Luis Buñuel; na poesia: Jorge Guillén, Pedro Salinas etc.

García Lorca encarna duplamente a alma culta e popular da poesia espanhola e encarna o poeta sacrificial que é morto por forças políticas do Estado moderno no embate ideológico entre a direita e a esquerda e entre democracia e ditadura.

Mas mais grave do que no caso de Baudelaire ele morre quando está no umbral da plenitude de suas forças criadoras aos 38 anos de idade assassinado por tropas do General Franco. Ao contrário de Baudelaire, García Lorca nunca se isolou, mas integra-se voluntariamente. ardentemente em grupos de poetas e em meio ao povo: engraxates, pastores, toureiros, costureiras, ciganos e músicos como De Falla, pintores como Salvador Dali, poetas como Jorge Guillén, Vicente Aleixandre e Rafael Alberti.

Se a vida de Baudelaire significa cisão, ruptura, isolamento voluntário e altivo a de Lorca significa traço de união: Baudelaire saudara no Novo Mundo e a Poe. Lorca não só saudava Rubén Darío como criou em grande parte a fama de Pablo Neruda e veio às Américas identificando-se com os nossos problemas e participando intensamente da nossa cultura na sua expressão hispânica. A união que Lorca ambiciona o leva a escrever poemas em galego e em outros dialetos da Espanha, a cultivar o elemento popular e cigano da região luminosa de que procedia: a Andalusia. Une o desenho, o teatro, a música, a poesia, a crítica literária, a prosa poética prosseguindo a série de poetas iniciada com Baudelaire, isto é, a série de poetas que são grandes críticos literários, lúcidos e sumamente argutos. Ele restabelece o culto de Góngora e sua poesia intelectualizada de difícil compreensão.

Jorge Guillén, o eminente poeta espanhol, ao prefaciá-las obras completas de Garcia Lorca refere-se à sua simpatia humana exuberante, à sua falta de poses ou atitudes arrogantes, ao seu entusiasmo, ao seu afã de descobrir talentos novos e proclamá-los e à sua necessidade de integrar-se e participar de grupos espanholmente humanos e cheios de calor humano. Guillén fala da vitalidade de Lorca e da sua simpatia como uma cumplicidade da sua genialidade que atrai as pessoas como um

6. García Lorca e o Romancero Gitano

íma irresistível. Ele é para todos *Federico* e documenta concretamente o seu amor pelos demais promovendo conferências, publicando artigos críticos com um interesse humano genuíno e profundamente ativo pelos poetas, músicos e pintores que o circundam ainda não revelados ao grande público.

“*En abril de mi infancia yo cantaba*” diz Lorca na sua “*Balata Triste*” do seu primeiro *Libro de Poemas* de estréia. O seu contato inicial com a poesia é oral, é o canto da música popular e é a recitação como nos tempos de Homero, como na tradição oral das sagas, das epopéias e dos versos formados pelos anônimos poetas do povo.

Baudelaire via na infância aquele *vert paradis* perdido na nostalgia de uma evocação romântica. Lorca não no seu contato com as pessoas procurava o estouvamento da criança que perdurava até mais tarde com as decepções e a melancolia do poeta que sofre por amor, por desencanto e por insatisfação prevendo sombriamente o fim trágico de sua vida ceifada em plena floração de maturidade.

Esta sua fidelidade à infância continua nas peças, desenhos e poemas que escreve para os filhos de seus amigos e penetra os seus poemas em que *el niño* e *la niña* assumem o valor de figuras míticas que participam sem saber das tragédias dos adultos: guerras, ciúmes, desterrados, decepções. A infância é um reino mítico de pureza, mas sempre vivo no coração e no espírito do poeta:

“*El niño busca su voz.*

(la tenía el rey de los grillos.)

En una gota de agua

buscaba su voz el niño.”

E neste seu culto romântico da infância ele assumiria o papel de poeta que permaneceria eternamente jovem na memória da posteridade por ter sido sacrificado jovem, ainda não distanciado da infância, da origem e do deslumbramento com o mundo criado.

Como declara Pedro Salinas referindo-se à pureza do fascínio que García Lorca exercia sobre os demais, acrescenta: “Ele surgia sempre com o seu séquito e nós todos o seguíamos, porque ele era a festa, a alegria que surgia ali de supetão diante de nós e não tínhamos outro remédio senão segui-lo”. À bondade, à cortesia ele unia a ausência de atitudes falsas ou de poses necessárias aos talentos inautênticos e inseguros de seu próprio valor.

Deste agrupamento, desta intercomunicação efervescente brota o gênio criador e inquieto de Federico. Da mesma maneira que na Alemanha do período romântico os irmãos Grimm recolhiam os contos de fadas da Alemanha para que não se perdessem como tradição puramente oral, García Lorca dedica-se a recolher as canções do povo: canções que cantam durante a colheita do trigo as ceifadoras de Astúrias ou que os pastores dos montes solitários e austeros de Castela cantam com flautas primitivas. É para a música que Baudelaire saudara e Verlaine erigira em critério poético que se volta seu amor pela arte de seu país. Manuel de Falla com quem ele colaborou durante vários anos afirmou que o talento musical de García Lorca era de tal inventividade nos arranjos para piano de canções populares, tal a sua dedicação e talento natural que poderia ter sido um grande músico se não quizesse ser antes um grande poeta.

6. *García Lorca e o Romancero Gitano*

Federico de Onís declara com relação às harmonizações de Lorca: “Eram estupendas porque conseguiam nivelar a harmonia e o ritmo implícitos na canção sem desvirtuá-las no seu conteúdo espontâneo e popular.” O grande poeta Rafael Alberti que era seu colega na residência de estudantes em Madrid recorda as tardes em que Lorca tocava piano exclamando; “Tardes e noites de primavera ou inícios do estio passados ao redor de um teclado, ouvindo subir do seu rio profundo toda a milionária riqueza oculta, toda a voz variada, funda, triste, ágil e alegre da Espanha”.

Das reuniões improvisadas entre amigos Lorca passa às conferências sobre temas literários e musicais e daí ao teatro, um teatro de estudantes denominado *La Barraca* que percorre o interior da Espanha representando peças curtas de Cervantes dirigidas por Lorca com cenários, arranjos musicais e idealização do espetáculo de Lorca. Sem deformações políticas apresenta efetivamente um teatro para o povo enraizado nas mais profundas tradições do teatro nacional.

Em vários aspectos da sua obra, portanto, a obra de García Lorca se distingue da poesia do seu tempo em muitos de seus autores por ser uma poesia que concilia o chamado grande público e o público dos iniciados, dos poetas, dos críticos. A sua poesia tem vários planos como o teatro de Shakespeare e enquanto alguns captam o entrecho de seus poemas, outros ficam fascinados pelo seu ritmo e seu brilho e outros, poucos, admiram sua arquitetura complexa e íntima. Uma poesia conciliatória popular que não renova então o estro poético? Completamente ilusório julgar que um poeta de sensibilidade requintada, de profundo conhecimento literário e artístico não *filtrasse* a inspiração popular como queria Baudelaire naquela estilização individual que constitui um dos segredos, um dos critérios e uma das prerrogativas do artista. A poesia de cunho popular de Lorca representa só uma faceta do seu talento e é também a elaboração requintada em que o intelecto guia e refina a inspiração do poeta. É sintomática a preferência de Lorca pela poesia popular num plano artístico e noutra pela poesia de Góngora. Ora, quem diz Góngora diz claramente poesia hermética, poesia aristocrática, poesia enigmática e requintada. Para García Lorca a poesia não pode satisfazer-se meramente com o fácil, com a inspiração, com a emoção. Exatamente como Poe e como Baudelaire ele afirma claramente que a poesia é elaboração calculada, é seleção de metáforas, é cinzelamento da forma. Busca de um estilo, busca de um mistério, de um requinte verbal sob uma encantadora simplicidade.

“A verdadeira poesia é amor, esforço e renúncia”. Para ele há um paralelismo entre a poesia que não está elaborada pelo poeta e o mármore que não está transformado em estátua. A matéria prima verbal é então trabalhada, quase que com rigor matemático: “Eu me admiro quando penso que a emoção dos músicos (Bach) se apóia e está envolta numa perspectiva matemática” – “da mesma forma penso eu com relação à poesia. E, no entanto, creio que todos pecamos. Ainda não se fez o poema que atravessasse o coração como uma espada”.

Caberia a ele, na Espanha moderna, elaborar não um, mas vários poemas que atravessam o coração como uma espada porque brotam não só do coração do poeta como do seu intelecto e da sua vivência do sofrimento da renúncia e do amor que integrariam o seu itinerário lírico.

Um exemplo claro dessa elaboração está contido no poema denominado “El grito” em que um grito não definido, impessoal, traça uma figura geométrica, a elipse, e percorre em primeiro lugar a natureza: de monte a monte as árvores para significar uma mensagem de dor, de angústia, mas que contém uma beleza variada e lancinante: um arco-íris negro sobre a beleza olímpica e

6. García Lorca e o Romancero Gitano

indiferente da natureza: a noite azul passando da figura geométrica de uma elipse, o grito que ecoa no ai, isolado como uma interjeição, como uma emoção vital e ardente diante de um mundo impassível, o grito como um arco de guitarra estabelece um contato direto com a dor expressa já geometricamente também já imaterialmente nas cordas de uma guitarra, a transmissão do som pelo vento impregna a natureza da sua melancolia e da sua dor: *ai*, os seres humanos surgem propositalmente entre parênteses quando captam aquele grito não localizado e não pessoal e agitam suas lanternas saindo das cavernas porque é simbólica a menção das cavernas: saindo da caverna do desconhecimento o homem depara com a dor, com o grito permanece como constante do seu encontro com a natureza: os montes, o vento; com a arte, a guitarra, a canção e com a incomunicabilidade da dor que só é sentida pelo sofredor individualmente.

Esse mesmo grito, que passa a intitular a poesia seguinte: “Ay” ao passar ecoa no vento e nos ciprestes e se defronta com o eu subjetivo do poeta que quer ficar chorando no campo, perdido na natureza e isolado. Diante do desespero, do desalento, do desencanto, o poeta despojado vê o mundo das suas quimeras destruído e busca o silêncio, longe de um horizonte que em vez de luz tem a só a tentativa inútil de fogueiras que não vencem a escuridão simbólica que tinge a sua alma: já vos disse que me deixeis neste campo chorando.

Já no poema seguinte “Alba” sob uma aparente simplicidade o poeta oculta temas universais e sociais iniciados com o badalar dos sinos de Córdoba e Granada, as cidades que com Sevilha compõem a trindade da Andaluzia branca invadida de luz de um passado mourisco de danças e sons ciganos de pátios interiores de uma erótica requintada, de uma intimidade não desvendada facilmente e de um arrebatamento passional que ecoa nas guitarras e nos crimes de amor. *Soleá*: forma popular andaluza e *gitana* de *soledad*, solidão.

Os sinos do amanhecer contrastam com as velas que as moças solteiras e as viúvas colocam na Espanha nas encruzilhadas pelos noivos que partiram em busca de terras mais generosas financeiramente. As moças que Lorca depois simbolizaria na sua magistral “*Rosita la soltera*” que os sinos saúdam dobrando solene e tristemente pelo luto das suas almas de solteironas prematuras que não podem fugir ao seu destino. O amanhecer que poderia significar esperança e futuro, assume na voz roufenha dos sinos de Córdoba e de Granada um timbre fúnebre que estabelece um vivo contraste interno dentro do poema ou, num tom mais pessoal: memento e a guitarra.

Trágica previsão do poeta que profetiza o conflito do terrorismo policial com a liberdade do povo e a liberdade do artista. É na sua frente que se concentram os tesouros da poesia popular e culta da Espanha moderna, na sua frente que cedo conheceu a morte como o mártir Ignacio Sanchez Mejías, o toureiro seu amigo e mecenas das artes que morreu durante uma tourada às cinco horas da tarde.

Às cinco horas da manhã morreu Federico García Lorca arrancado de sua casa de Granada pela arbitrariedade assassina dos soldados numa hora de supremo absurdo dos embates ideológicos da sofreguidão materialista e do egoísmo do homem contra o homem. Ele encarnaria o destino do poeta moderno sacrificado ao Estado nos regimes totalitários e será por ele que dobram os sinos de toda a Espanha despojada da sua mais augusta voz que na sua pureza andaluz ecoava Roma e no seu estoicismo confirmava a filosofia entranhadamente ibérica de Sêneca; aprofundando o seus estudos de *cante jondo* eu é como se chama o tipo de canto e lamento dos ciganos de Andaluzia.

6. García Lorca e o Romancero Gitano

Ele também, como Baudelaire, refutaria a serenidade olímpica, a beleza tranquila e perfeita, marmórea e impassível de Apolo para saudar o arrebatado, a paixão, a cor, o ritmo, a angústia e o êxtase que estão contidos nesses cantos entremados de uma guitarra entre o lírico e o erótico que esconde poderes mágicos de feitiço e de encanto. Há um certo paralelo na macumba ou candomblé brasileiro quando se diz que a bailarina “recebe o santo” e quando os ciganos e os árabes pesquisados por Lorca dizem que determinado bailarino ou cantor “*tiene duende*”; *duende* significa gnomo ou fantasma ou demônio no sentido mais amplo do termo.

Quando o “*duende*” se manifesta é saudado com gritos de “Alá”. Alá, “Deus” que permaneceu no “*Olé*” das touradas em que o povo aplaudiu um gesto de bravura do toureiro. O mesmo poder de *duende* ele reconhece na poesia, forma de comunicação do homem com o cosmos e com o infinito. Se para Baudelaire a poesia era uma forma de magia verbal encantatória capaz de transcender a realidade revelando as suas relações com o fantástico, para Lorca a música e a poesia serão formas de encarnação do sobrenatural, do poderio das forças que subjagam a vontade do homem tornando-o um mero *medium*, um mero instrumento da sua fúria e do seu arrebatado. Ora, quem diz arrebatado, fúria, paixão diz entrega aos elementos irracionais, embriaguês do perigo, morte.

Toda a sua poesia, como o *cante jondo* que ele celebrava com entusiasmo, está penetrada da premonição da morte: a morte violenta dos ciganos pelos soldados da brutal e repressiva *Guardia civil* ou a morte violenta por amor e ciúme ou a morte do toureiro cheio de luz em meio à praça alourada de sol e apinhada de uma multidão enlutada no seu grito de espanto e de mórbido deleite. A Espanha é para ele o país no qual a morte mais convive com os homens que são “*contempladores de la muerte, España es un país donde lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte*”. Evocações sinistras e fascinantes da morte na Sexta feira santa de Sevilha e no espetáculo da morte que é a tourada, espelham-se no estro do poeta e assumem uma função já mítica, já religiosa. O feitiço cifrado no *duende* e o ignoto final da morte não despertam medo, mas sim a consciência trágica da vida e da arte que distingue esse povo que se evade de uma realidade estreita através de rituais de extrema audácia e de aparato festivo e luxuoso: “*España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención*”.

De forma lapidar ele próprio saudou profeticamente o aspecto que teriam os cantos da Andalusia onde ficaria enterrado o poeta vítima do crime político. No trecho em que ele elogia o *duende* da Espanha o seu feitiço que se espraia demoniacamente pelos jardins de Granada, pelos quadros negros de Goya e pela música agitada e sofrida dos seus ciganos. Ele como que antecede o aspecto que deve ter hoje a paisagem na qual se integrou o seu corpo, quando ele diz:

“*El duende... onde está el duende?* Pelo arco vazio entra um ar mental que sopra com insistência sobre as cabeças dos mortos, em busca de novas paisagens e timbres ignorados; um ar com cheiro de saliva de crianças de erva mastigada e véu de medusa que anuncia o constante bastismo das coisas recém criadas”.

7. Trágica melancolia (nota sobre a biografia de Ian Gibson)

Isto é-Senhor, 1989/11/08. Aguardando revisão.

E como diria o Conselheiro Acácio: “Há biografias de todo tipo, ora pois!”. Nos *States* a epidemia de “biografite” tem como mira o cifrão refulgente do *best seller*, esse rio de outro que desemboca no coração financeiro da Wall Street. Biógrafos e biógrafas xeretas invadem alcovas, ouvem relatos de contato com o Além; na maioria são, não biografias que se imprimem, mas colagens de fofocas, mexericos maldosos, explosões de inveja vingativa e iconoclasta. Numa delas Randolph Scott e Cary Grant aparecem juntinhos de avental, enxugando louça como qualquer casal feliz em Beverly Hills. Não ter lido “a última” é estar *out*: Como?! Você ainda não devorou a vida *arrasadora* de Picasso, que prova seu ódio às mulheres, às quais prefere os touros Miúra por serem menos idiotas? E não me diga que você ignorava que o ex-Beatle John Lennon foi cúmplice de um assassinato em Hamburgo, além de ser escravo erótico de seu empresário *gay*!

Agora, a velha Inglaterra, dona do crepúsculo cultural mais em câmera lenta desde que Roma caiu em mãos dos bárbaros, nos apresenta um painel apaixonante, sensível, intitulado, com britânica modéstia: *A Vida de Federico García Lorca*. São 542 páginas de uma superprodução anglo-espanhola captada em cinemascopo. Seu autor, Ian Gibson, naturalizou-se espanhol e – é preciso dizê-lo? – idolatra o poeta do *Romancero Gitano*. Dispondo de uma profusão gigantesca de dados que coligiu, décadas a fio, sobre o artista andaluz, Gibson opta por começar justamente pela morte atroz de Lorca. Contradiz frontalmente a tese superficial de um poeta contemporâneo, Vicente Aleixandre: “Lorca era uma festa!”, de uma alegria contagiante, esfuziante. Sem meias-palavras, Gibson aprofunda a lírica biografia de Lorca de Marcelle Auclair, publicada em 1968 (*Enfances et Mort de García Lorca*) e que afirmava que “seu medo era, sem dúvida nenhuma, que seus pais descobrissem que ele era um invertido”.

Essa era a própria essência da trágica melancolia de Federico, que ele procurava ocultar com arrebatos de estouvamento e uma dedicação fanática ao trabalho, à criação poética e tetral. Na Espanha, em Cuba, em Buenos Aires, sempre que o biógrafo aludia ao homossexualismo de Lorca, seus interlocutores se calavam como num pacto de silêncio. Ficaram, porém, por exemplo, as cartas íntimas, explícitas, de Salvador Dalí, justificando sua recusa a ser sodomizado pelo grande amigo. Mais ainda: Gibson dá o nome completo e detalhes (nada escabrosos) de pelo menos dois dos amantes de Lorca: o escultor Emilio Aladrén e seu amor até a morte pelo jovem Rafael Rodríguez Rapún. Paixão que se revelou fatídica: a fim de não se separar do companheiro,

7. *Trágica melancolia (nota sobre a biografia de Ian Gibson)*

Federico recusou o apelo de amigos como a grande atriz Margarita Xirgu para que se juntasse a ela no México, longe do dia a dia cada vez mais violento da Espanha, preparatório da Guerra Civil. Optou, decidido, por não deixar o amigo e ir a Granada, onde o esperava a família, e a truculência fascista da Falange para aniquilá-lo, em 1936, aos 38 anos de idade.

A insistência de Ian Gibson no homossexualismo de Lorca radica na sua tese de que todo o teatro de Lorca *transfere* para atormentadas personagens femininas seu inferno pessoal de “marginalizado”, que não podia colocar-se sinceramente no palco em toda a sua crueza. O amor físico é pago com *Bodas de Sangre*, a esterilidade de *Yerma* leva à morte. Não que Federico não estivesse escrevendo o rascunho de peças como *El Público*, que considerava revolucionárias, sim, mas impossíveis de serem montadas, já que *partiam* da homossexualidade. É interessante notar que Gibson fica cego a uma aproximação que se torna evidente para o leitor entre a mesma problemática de Tennessee Williams, também *gay* e um *outcast* por causa disso. Atormentados por uma paixão sensual que a sociedade encarna com um misto de piedade, nojo e escárnio, quando não ódio *a priori*, ambos outorgam a mulheres insatisfeitas ou rompedoras de tabus suas próprias angústias insolúveis.

A outra face da fisionomia de Federico que o autor sublinha, com nova e irretorquível documentação farta, é sua ojeriza a aliar-se a qualquer partido político. Seu teatro formado por estudantes entusiastas denominados *La Barraca*, tinha como missão levar a grande cultura do teatro clássico espanhol para um povo que a Igreja primara sempre por deixar debaixo do seu tãco autoritário e obscurantista durante tantos e tantos séculos de atraso e ignorância.

Lorca em inúmeras ocasiões fizera declarações candentes sobre sua adesão ao socialismo, contra a direita, sempre e sempre violentamente a favor do povo espoliado pela cruel e escassa plutocracia espanhola. Mas com a mesma firmeza recusara cair no cerco que os comunistas lhe impunham.

Ao mesmo tempo, renegava a “arte pura”, a “arte pela arte” e enfatizava: o teatro, a poesia, a arte têm de fazer avançar as classes pisoteadas e furtadas de seus mais elementares direitos humanos.

Todo este fascinante panorama da Espanha intelectualmente em efervescência em todas as artes, em meio aos preparativos para “o ensaio geral” para a Segunda Guerra Mundial que viria com Hitler, Stálin e Mussolini desdobra-se ante o leitor deslumbrado. Durante 40 anos quase, o franquismo assassino silenciou sobre este crime. O biógrafo capta a jactância de um dos seus matadores, “Juan Luiz Trescastro, que nesse mesmo dia vangloriou-se, em Granada, de ter ajudado a acabar com Lorca, metendo-lhe, por exemplo, duas balas no rabo por ser fresco”. Um ano depois desse massacre pusilânime, já nas trincheiras da Guerra Civil espanhola, seu amigo Rapún negou-se a escapar de um avião bombardeiro fascista.

Não se atirou ao chão e uma bomba explodiu, ferindo-o mortalmente. Era o dia 18 de agosto de 1937, conforme atesta sua certidão de óbito, exatamente um ano depois do assassinato de Lorca. Tinha 25 anos.

Parte IV.

Franz Kafka

8. Kafka (Curso)

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

Paralelamente aos acontecimentos de repercussão mundial da sua época, a vida de Kafka traça uma parábola simbólica: de 1883 coincidindo com a publicação de *Assim Falava Zaratustra* de Nietzsche até 1924 quando Hitler termina a redação de *Minha Luta*. No meio, dilacerando a Europa em duas frentes de batalha, a Primeira Guerra de 1914. Em 1917 a revolução bolchevista na Rússia.

E à medida que Kafka se distancia mais e mais do mundo seu contemporâneo, devorado pela tuberculose que o arrebataria à criação solitária de sua longa muralha da China aos 41 anos de idade, agita-se simultaneamente a Europa do seu tempo: em 1922 ele se isola num sanatório na Tchecoslováquia.

Cessando sua breve correspondência com Milena, a amada ideal que se aliara como católica e democrata ardente aos judeus de Praga sendo enviada pelas tropas nazistas invasoras ao campo de concentração de Ravensbrück onde vem a falecer depois de quatro anos de inferno. Em 1922 Mussolini marchava sobre Roma e atiçava o apetite territorial do fascismo em expansão militar na África. Stálin ascendia na hierarquia da União Soviética como secretário geral do Partido Comunista.

Encerrava-se todo um capítulo definitivamente da história da humanidade. Gasset diagnosticara a ascensão das massas sufocando os valores individuais. O colonialismo ruía na África e na Ásia. A Espanha servia de ensaio geral para a Segunda Guerra Mundial.

As reivindicações sociais e políticas dos oprimidos por oligarquias internacionais afirmavam-se na libertação da Argélia da tutela francesa, na concretização da fundação de Israel, na independência da Índia obtida graças à doutrina do *ahimsa*, não-violência de Gandhi e nos Estados Unidos os negros liderados por Martin Luther King e os poetas da negritude chefiados na África por Léopold Senghor, afirmavam em nossa época a autonomia das minorias em busca de sua identidade social e humana.

Kafka deteve-se no umbral da era atômica como ele próprio declarava: “Eu não tive ingresso na vida, como Kierkegaard, pela mão do Cristianismo, nem, como os Sionistas, pude agarrar a última fímbria do manto sacerdotal que se afastava celereamente dos judeus. Sou um fim ou um princípio”.

8. *Kafka (Curso)*

Depois de Kafka, desfila em sucessão desconexa e caótica a era contemporânea em que as lutas políticas nos ensinaram no planisfério da angústia moderna a geografia sangrenta dos choques armados.

Sem participar diretamente dos embates da sua época, Kafka percorria os labirintos subterrâneos da velha cidade de Praga onde nascera às margens do Danúbio evocando o castelo inacessível que se ergue no alto de uma montanha de cumes cercados de neblina:

“Era certo que eu encontraria um meio de acesso a este mundo? Não poderia o exílio de um lado, coincidindo com a rejeição por parte do outro (mundo) ter-me esmagado no ponto do seu choque? É realmente uma espécie de marcha sem rumo a que empreendo, perdido no deserto... creio que estou continuamente caminhando ao longo de suas fronteiras, embalado pela esperança pueril de que talvez ficarei em Canaã, afinal de contas, quando na realidade todo esse tempo permaneci décadas a fio nesta região êrma e estas miragens foram geradas pelo meu desespero, principalmente nas ocasiões frequentes em que me sinto a mais mísera de todas as criaturas prisioneiras do deserto e em que Canaã é forçosamente a minha única Terra Prometida, pois não existe um terceiro lugar para a humanidade.”

Mas Praga é apenas um símbolo do seu exílio, da sua impossibilidade de integração naquele tríplice gueto que circundou a sua angústia: de cultura alemã, ele vive em Praga onde nasceu, originário de uma família judia ortodoxa, socialmente abastada, burguesa, dedicada a um próspero comércio.

Por si só a justaposição desses fatores contraditórios ilustra a fragmentariedade da sua vida: Kafka não consegue integrar-se na sociedade, à vida de conforto material, de segurança financeira, de gostos artísticos conformistas e acadêmicos. Abomina a religiosidade puramente exterior, aparente do pai que lhe parece adorar a letra e não o espírito do Talmud numa atitude farisaica que é ao mesmo tempo hipócrita e indigna da pureza e do absoluto religioso que Kafka ambiciona para a balbuciada tentativa de culto do homem à divindade inescrutável.

Incapaz de integrar-se na sociedade da região boêmia que constituía parte do império Austro-Húngaro, uma sociedade cristã, católica, eslava que já ambicionava sua identidade nacional divorciada da tutela austríaca.

E elaborando a sua obra – que constitui, à par das novelas de Thomas Mann a mais esplêndida contribuição da literatura de expressão alemã à literatura contemporânea – Kafka passaria a assumir, a encarnar a angústia atual do século que substituiu a fé medieval pelo niilismo esterelizante e/ou pela crença no progresso puramente material apoiado pelo absolutismo do Estado e uma “mística” de esquerda.

Seus relatos passam a ser sintomáticos, proféticos anunciando o advento de uma era em que a humanidade estaria encerrada, enferma, entre campos de concentração e explosões atômicas, na imensa faixa de terror que une Dachau a Hiroshima.

Num período histórico em que parte da literatura conduziu à filosofia do primado do absurdo, do existencialismo, a sua é como que uma “vasta invocação do milagre”, como o autor que como ressalta o poeta inglês Auden, mantém com o século XX a mesma relação que Dante com a época medieval e Shakespeare com o período elisabetano do renascimento inglês.

8. *Kafka (Curso)*

Porque para nós o clima irrepitível da angústia que Kafka passou a evocar, mais ainda: que ele passou a assumir em si próprio, além de brotar de conexões significativas com o seu mundo interior refletido nos seus diários, nas suas cartas a Milena e ao pai. No entanto, ela parte de uma consciência profundamente religiosa em choque com um mundo secularizado e herético no ápice da fase de massificação das sociedades humanas desumanizadas nas suas relações sociais, na sua arte, nas suas diversões e transformada meramente numa cifra burocrática de organismos gigantescos regidos por critérios da cibernética e da estratégia da biologia e das necessidades político-sociais do momento.

[o restante do texto foi impresso no livro de LGR *Os Cronistas do Absurdo*, cap. 2: “A busca do absoluto perdido”]

9. As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

Franz Kafka deixou além da sua fundamental obra literária três documentos que são ao mesmo tempo literatura e documentam a sua angústia inescapável: a *Carta ao Pai*, o *Diário* e as *Cartas a Milena*.

Kafka conheceu Milena como tradutora de suas obras em tcheco. A partir de 1920 começam as cartas mandadas de Merano onde Kafka com a saúde já ameaçada repousa durante algum tempo.

Nenhum dos dois estava livre: ela se separava do marido mesmo sem interferência de Kafka e este continuava ligado por um noivado à misteriosa senhorita mencionada sempre como a berlinense F.B. e que mais tarde se soube ser Felicia Bauer.

Milena teve o privilégio único de ter o *Diário* de Kafka para ler, ela é mencionada frequentemente a partir de 1920, 21 e 22. Milena provinha de uma família aristocrática de Praga, cujo nome latinizado aparece na lápide de mármore do velho município de Praga. Um de seus antecessores foi executado como patriota da Boêmia pelos Habsburgs depois da batalha de Monte Branco.

Ela recorda aqueles personagens de Stendhal: Matilde de la Mole, mulher bela, intelectualizada, requintada, passional e generosa, maravilhosa amiga cheia de bondade e de vontade de cooperação.

Rebelava-se contra a promiscuidade erótica dos cafés literários de Praga. Incapaz de tornar infeliz qualquer pessoa, preferia às relações fugazes e puramente sexuais uma relação amorosa total e arrebatada.

Nunca foi uma sedutora vulgar nem uma *bas bleu snob*, mas foi a incentivadora da obra de Kafka e a primeira a intuir a sua genialidade e a primeira a amá-lo com efusão e sem limites.

É patético esse romance puramente epistolar, esta aura imaterial de desejos irrealizados, de encontros furtivos em Viena ou em Praga que de raro em raro trazem a culminação a esse diálogo amoroso subterrâneo e comovente. Ela sofria profundamente por adesão à angústia de Kafka e na sua mimetização com o amado, contraiu ou julgou contrair, movida pela fantasia amorosa, a tuberculose que já minara os pulmões daquele obscuro empregado judeu de uma companhia de

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

seguros de Praga que falava mal a língua do país e que vivia no tríplice gueto de Kafka – o do idioma, o da religião e o da cultura. Eternamente desterrado da realidade circundante e excluído da integração.

No entanto, apesar do casamento infeliz, Milena não parecia destinada a sofrer, tão intensa era a sua alegria de viver, tão intensa era a sua vitalidade, mas a sua tendência para a melancolia que paradoxalmente opunha à sua sede de viver profundamente foi intensificada na relação com Kafka e é sintomático que o autor preferido de Milena seja Dostoiévski com a sua capacidade inaudita de sofrimento, com a sua crença no homem, no espírito, em Deus.

Através de cartas, telegramas, cartões postais estabelece-se uma comunicação desesperada, fragmentária, profunda e conturbadora, alternando-se com os sonhos alucinantes e simbólicos de Kafka – quando sonha encontrar-se diante da casa dela em Viena, com os amigos dela que o dissuadem de insistir e quando ela em sonhos se mostra inteiramente negativa diante dele – talvez uma manifestação do próprio subconsciente de Kafka temeroso de um encontro definitivo. Ou o outro sonho que é uma tentativa de despedaçar essa relação platônica e incandescente quando Kafka imagina ser ininterruptamente Milena e ela ser ele apagando um incêndio em que arde o outro e se consome angustiadamente.

E acompanhando sinistramente estes sinais semafóricos lançados de um país a outro, de uma cidade a outra, a moléstia de Kafka que mina seu organismo e faz um cerco crescente ao seu espírito e à sua lucidez. A tuberculose que o levou a dar ao médico que o tratava um *ultimatum* quando as dores físicas já se tornassem de todo insuportáveis: “O senhor tem que me dar uma injeção potentíssima de ópio para matar-me ou então o senhor é um assassino!”

Mas outras forças escuras e demoníacas dialogavam noturnamente com o escritor e se interpunham entre ele e a realização amorosa ambicionada pela mulher amada como forma de encontro total de corpo e espírito. Para Kafka, traumatizado por uma infância deformada e por um noivado imposto à força e pela indiferença de uma mãe inoperante diante de um pai tirânico e prepotente, a relação com mulheres seria difícil e determinaria sempre uma tensão de medo e insegurança que o levaria quase ao misoginismo dentro do seu afastamento do mundo em busca de sua solidão majestosa e absoluta. Para Kafka, mais ainda, a sexualidade passa a ser comparada à necromancia ou seja o contato erótico passa a ser uma forma de comunicação com os mortos, isto é, com os tecidos que morrem de minuto a minuto no corpo humano renovando-se por outros. Mas para Kafka a sexualidade era como ele manifesta principalmente na novela “O Castelo” uma forma animalesca e baixa de infidelidade à pureza, um artifício material que impede a comunicação espiritual diametralmente oposto à Baudelaire e a Lorca que celebraram o culto erótico poeticamente. E certamente esta impotência mental de Kafka o levaria a isolar-se e não aceitar uma limitação que a própria psicose lhe impusera e que permaneceria invencível em toda a sua vida, porque estava ligada à sua sede de autodestruição permanente. Uma autodestruição não só como judeu – um povo que deveria ser colocado numa caixa e atirado dentro de um despenhadeiro – mas autodestruição dele próprio como membro de uma raça maldita e como indivíduo para o qual não existe esperança. Num segundo momento, ele consegue aderir ao movimento sionista e com a paradoxal ambiguidade de Kafka admitir a grandeza do judaísmo, mas sentindo-se excluído da Canaã prometida. A sua irrealização amorosa, o seu desprezo de si mesmo o levam a um culto mórbido e demoníaco da sua própria angústia. Uma angústia abissal que não existe fora do artista

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

com um abismo que se abrisse a seus pés, mas sim uma angústia metafísica encarnada no seu próprio sangue a ponto de Kafka passar a assumir a angústia, dele constituir a quintessência da angústia moderna, do homem banido da comunidade feliz que o circunda, uma angústia de raízes filosóficas e religiosas profundas ligada ao sentimento de estar exilado da terra e de lutar por encontrar uma fé, uma fé que esta angústia documenta porque como os seus personagens Joseph K e K, Kafka não penetra no Castelo e é executado no tribunal de *O Processo* por duvidar de uma salvação posterior e absoluta dentro do castelo ignoto de Deus que se oculta detrás das névoas da incerteza humana. O amor então passa a ser para ele não uma forma de liberação – que ele considerava impossível para si próprio – mas ele diz:

“O amor é o fato de que tu sejas o punhal com o qual inspeciono dentro de mim mesmo”. O amor é um paraíso ambicionado mas do qual ele consegue sempre fugir com subterfúgios infantis e patéticos acochado muitas vezes por aquele sentimento de ostracismo, de estar banido da felicidade terrestre que anima tantas de suas confissões:

“Devo confessar que um dia invejei um indivíduo porque era amado, estava em mãos generosas, protegido pela inteligência e pela energia, e jazia tranquilo debaixo de uma colcha de flores. Sempre tive tendência à inveja”.

Mas um destino inexorável poria término a esta correspondência elétrica, convulsa, em que a literatura ocidental atinge um de seus momentos estelares como carta de amor e de angústia.

Bruscamente, como se iniciara, a troca de correspondência cessa. Kafka pouco depois partiria para o longínquo sanatório onde breve a tuberculose o consumiria antes dos 40 anos de idade. A Milena fôra reservado um destino mais cruel ainda. Ardente patriota democrata, oposta ao totalitarismo e oposta ao antisemitismo que mesmo antes do advento do nazismo já se fazia sentir na própria Tchecoslováquia, essa católica de família patriciana com seu temperamento arrebatado e impulsivo une-se nas ruas de Praga aos judeus forçados pelas tropas invasoras de Hitler a varrer as ruas e recolher o lixo da metrópole. Voluntariamente e desafiando as autoridades nazistas ela cose na blusa uma cruz de David e aprisionada pela Gestapo é conduzida ao campo de concentração de Ravensbrück onde é encarcerada com prostitutas e criminosas comuns. A respeito de seus últimos dias nos relata a sua companheira de inferno a escritora Margaret Buber-Neumann que escapando miraculosamente e libertada pelos americanos deixou num livro de memórias chamado *Prisioneira de Stálin e de Hitler* um retrato comovente da Milena ardente e fascinante.

Com suas próprias palavras evocadoras:

“Desde o primeiro momento Milena e eu nos tornamos amigas e assim ficamos na vida e na morte daqueles quatro anos amargos do campo de concentração. Agradeço o meu destino ter me conduzido a Ravensbrück onde encontrei Milena. Desde o primeiro dia, assim que olhava o seu rosto sofrido, invadia-me uma surda angústia. Ela viera já doente do cárcere preventivo de Dresden. Pensava que fossem só reumatismos; tinha as mãos inchadas, estava sempre com dores fortes, sofria com o frio, com os farrapos andrajosos que nos davam para vestir de pano de estopa no campo; durante as chamadas que duravam horas não conseguia esquentar o corpo e de noite sofria incapaz de diminuir a sensação de frio com os cobertores finos e rasgados. Mas era uma mulher resistente e buscava sempre um modo de dissipar as minhas preocupações. Até 1940 estava cheia de coragem e de planos, diametralmente oposta à mentalidade das encarceradas...

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

Milena não se tornou nunca uma encarcerada, não podia tornar-se obtusa e brutalizada com as outras... O temor de Milena era de ser levada para o que os nazistas hipocritamente chamavam de ‘transporte para os doentes’, vagões onde aplicavam injeções de estricnina no coração dos prisioneiros ou que terminavam nas câmaras de gás ou nos fornos de incineração. Eu escutava a sua voz quando soluçava à noite dormindo sobre a palha nos caixões de lenha que nos serviam de camas: ‘Oh, se ao menos eu pudesse já estar morta sem precisar morrer... não me deixe morrer sozinha e abandonada como um cachorro faminto...’ Eu enquanto estava a seu lado consolando-a acreditava eue ela recobriria a liberdade e a saúde mais tarde, mas de repente no meio das trevas da nossa cela murada tornei-me clarividente e compreendi que ela estava irremediavelmente perdida, condenada. Em 17 de maio de 1944 Milena morreu de uma operação dos rins executada tarde demais. A liberdade chegara demasiado tarde para Milena. Para nós também a liberdade chegara demasiado tarde. Todas as suas cartas dirigidas a Kafka se perderam.”

De certa maneira essa perda dá um sentimento ainda mais trágico a essa correspondência que passa a ser assim um longo e atormentado monólogo sem resposta, simbólico de dois seres isolados e marcados que se encontrariam não através da realização e da plenitude do amor, mas sim da realização do contato humano e da plenitude da literatura que os uniu ideal e espiritualmente.

Tateando inseguramente na escuridão inicial da busca de um absoluto perdido e que ele procura restabelecer, Kafka inicia suas cartas de maneira formal, com tratamento cerimonioso de cara senhora Milena e um muito cordialmente parênteses de uma carta que já contém em germen todas as características das que se seguirão: fala-se já de saúde precária de pessoas que têm uma pátria e de incapacidade de saber tratar com outros seres sob pena de feri-los, mas a imagem abstrata de Milena já está presente no primeiro post-scrito:

“Recordo-me que não consigo recordar nenhuma característica própria do seu rosto. Vejo somente como a senhora se afastou entre as mesinhas do café, vejo a sua figura, o seu vestido”

Mas logo o calor humano de Milena o contagia e o que fora um breve aceno desperta na sua interlocutora distante um entusiasmo que se traduz em cartas longas e, presume-se, esplêndidas. Kafka confessa sua obsessão mórbida com o mundo dos hospitais, do sangue que cospe e lhe conta o acrodo que houve entre seu cérebro e seus pulmões:

“Penso somente na explicação que forjei para o meu caso e que se adapta a muitos casos. É a seguinte: meu cérebro não tolera mais as preocupações e as dores. E dizia: ‘Não aguento mais, se existe alguém que se importa anda em conservar o total, tire de cima de mim um pouco deste peso e então poderemos continuar vivendo um pouco mais. Apresentaram-se: os pulmões que, aliás, não tinham muito a perder. Estas tratativas secretas entre meu cérebro e meus pulmões que ocorreram sem que eu delas soubesse devem ter sido espantosas”

Confiando-lhe a tradução de suas obras:

“Tudo que tu farás de meu livros e das traduções será bem feito, é pena que os meus escritos não me sejam mais preciosos para que ao entregá-los em tuas mãos eu pudesse realmente exprimir a confiança que tenho em ti. Por outro lado, porém, sinto-me feliz por fazer um pequeno sacrifício enviando-lhe algumas observações que me pediu sobre meu conto”O Foguista”. Será como antegozar aquela pena do inferno que consiste em repassar a própria vida com o olhar lúcido do

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

conhecimento, quando o pior não é a visão que temos dos atos errados que cometemos, mas sim a dos que cometemos pensando então que fossem bons!”

Nas cartas se encontram frequentemente impulsos para alguns contos ou novelas como a da metamorfose de Gregor Samsa que se transforma em inseto: “Estava reconstado na cadeira de balanço e a um passo de mim um inseto estava caído de costas, fazendo esforços desesperados para levantar-se. Com prazer eu o teria ajudado, era fácil ajudá-lo. Poderia levar-lhe auxílio com um movimento e com um leve empurrão, mas eu o esqueci com a leitura da tua carta e não podia nem alçar-me. Só uma lesma chamou minha atenção para a vida que me rodeava, no seu caminho estava o inseto, agora imóvel, eu não presenciara então uma desgraça, mas sim uma agonia, o raro espetáculo da morte natural de um animal: mas resvalando por ele a lesma o endireitou: ele ficou um instante assim parado, como morto, e depois subiu correndo pela parede da casa, como se nada tivesse acontecido. Isto me infundiu um pouco de coragem, levantei-me eu também, bebi o leite que me trouxeram e te escrevi.”

Quanto à tradução magnífica de Milena dos seus contos para o tcheco:

“Não sei se os tchecos não a acusarão de fidelidade ao texto original, uma fidelidade que é para mim o traço mais amável da tradução, seja como for, se alguém chamar a tua atenção tente equilibrar a mortificação com a minha gratidão...”

Quando ela lhe escreve em tcheco língua que ele compreende embora não se expresse nela corretamente:

“O alemão é a minha língua materna e por isso é para mim uma língua natural, mas o tcheco me toca mais o coração e por isso a tua carta nessa língua que é a tua língua materna dissipa para mim várias incertezas. Através dela eu te vejo mais distintamente, os movimentos do teu corpo, das tuas mãos, tão rápidos, tão resolutos, é quase um encontro, mas certamente sempre que quero alçar meus olhos até o teu rosto desprende-se da tua carta – não é estranho? – um incêndio e só vejo aquele fogo que arde.

Li novamente a carta de domingo e é mais terrível do que eu pensara à primeira leitura. Era preciso, Milena, tomar o teu rosto entre as mãos e contemplá-lo longamente nos olhos para que nos olhos de outrem tu te reconhecesses a ti mesma e daí em diante não fosses capaz nem de pensar coisas com as que me escreveste. Mas depois de uma noite quase insone por causa daquela carta de segunda-feira, hoje me sinto bastante tranquilo e cheio de ânimo. Naturalmente a carta de terça-feira também tem o seu espinho e abre caminho ferindo-me o corpo, mas o espinho és tu que o cravas e o que – esta é só a verdade de um instante, de um momento trêmulo de dor e de felicidade – o que se vier de ti seria difícil suportar?

Ultimamente sonhei novamente contigo. Foi um sonho longo, mas não me recordo mais quase nada. Eu estava em Viena, não me recordo de outras coisas, depois cheguei a Praga e tinha esquecido o teu endereço, não só a rua, mas também a cidade, tudo, só o nome de Schreiber surgia impreciso mas eu não sabia o que significava. Para mim, portanto, tu estavas completamente perdida; no meu desespero fiz diversas tentativas muito astutas, mas que não sei porque não foram executadas e das quais só uma restou na minha memória. Escrevi sobre um envelope Milena e debaixo anotei: é favor encaminhar esta carta caso contrário a administração financeira sofre um

imenso prejuízo. Esperto? Não consigo extrair desta artimanha uma impressão de mim mesmo, só em sonhos sou tão assustado e temeroso.

Não pretenda que eu seja sincero, Milena. Ninguém pode pretendê-lo mais do que eu, no entanto, muitas coisas me fogem, sim, talvez tudo me fuja. Mas o encorajamento nesta caçada não me encoraja, ao contrário, não sou mais capaz de dar um passo. Estou trilhando um caminho muito perigoso, Milena. Tu estás imóvel encostada numa árvore, jovem, bela, os teus olhos irradiam a dor do mundo. Jogamos aquele jogo das crianças, o jogo dos quatro cantos, eu na sombra me arrasto de uma árvore a outra, mudo de lugar. Tu me falas, me indicas os perigos, queres incutir-me coragem, assustando-te com o meu passo incerto, recorda-me (a mim!) a seriedade do jogo – e eu não posso, caio, estendido sobre a terra. Não posso ouvir as terríveis vozes do meu íntimo e simultaneamente a tua, mas posso ouvi-la e confiá-la a ti, a ti como a ninguém mais no mundo.

Neste caso tu podes lançar em rosto aos judeus o contínuo medo que têm, embora uma acusação tão genérica contenha um conhecimento dos homens mais teórico do que prático. A posição insegura dos judeus, insegura por si só, insegura entre os demais homens, tornaria compreensibilíssimo o fato de que eles criam lícito possuir só aquilo que têm nas mãos ou entre os dentes, que somente a posse material lhes assegura o direito de viver, que não readquirirão nunca o que perderam e que se afasta benditamente deles para sempre. Os judeus estão ameaçados por perigos que vêm dos pontos mais inverossímeis ou para sermos mais precisos deixemos de lado os perigos e digamos: 'estão ameaçados por ameaças'.

Por outro lado, tenho a impressão, sem poder defini-la melhor, de que uma de minhas cartas se extraviou. A angústia típica dos judeus! Em vez de terem que as cartas cheguem a seu destino!

Milena, que nome rico, maciço, difícil de erguer pela sua plenitude, e a princípio não me agradava muito, me parecia um grego ou um romano perdido na Boêmia, violentado em tcheco, enganado na tônica, no entanto, pela forma e pela cor é maravilhosamente uma mulher que eu ergo nos braços fora do mundo, fora do fogo não sei e ela se aconchega dócil e confiante em meus braços. Só o acento forte o *i* me parece mau, o nome não me escapa novamente? Ou é o próprio salto de felicidade que eu dou sob este peso?

Feliz me tornam de fato as cartas pacíficas, ao pé destas cartas eu poderia sentar-me feliz além de qualquer limite, está é a chuva sobre minha fronte que arde. Mas quando, Milena, chegam aquelas outras cartas e sejam pela sua própria índole portadoras de mais felicidade que as primeiras (mas por debilidade minha só depois de alguns dias consigo conduzir-me até à sua felicidade) aquelas cartas que começam com exclamações (e já cheguei a este ponto) e as que terminam não sei com que susto, então, Milena, começo realmente a tremer sob o seu martelar, não consigo ler e no entanto leio assim mesmo, como o animal que morre de sede e bebe, e tenho medo e medo, procuro um móvel debaixo do qual eu possa esconder-me, rezo tremendo e fora de mim num canto para que tu, assim como entraste impetuosa por meio desta carta, possas voar de novo pela janela aberta, não posso ter no quarto um furacão, nessas cartas deves ter a cabeça grandiosa da Medusa, pois agitam-se as serpentes do terror em torno à tua cabeça e em torno à minha ainda mais selvagens as serpentes da angústia; isto me traz à mente uma frase que li uma vez, não sei em

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

que autor, mais ou menos assim: ‘a mulher que eu amo é uma coluna de fogo que passa sobre a terra. Agora me tem encerrado. Mas não são encerrados os que ela conduz, mas sim videntes’. Assinado: teu. (Agora perco até o nome, tornou-se cada vez mais breve e soa agora assim somente: teu.

As duas cartas chegaram juntas ao meio dia e não são para ser lidas, mas sim estendidas para eu colocar sobre elas o meu rosto e perder o conhecimento. Mas parece-me bem que o perca quase porque assim retenho mais demoradamente o resto. Por isto os meus 38 anos de judeu de frente aos seus 24 de cristã me dizem:

Agora Milena te chama com uma voz que com igual intensidade penetra no teu cérebro e no teu coração; mas a verdade é que Milena não te conhece – dois ou três contos e algumas cartas a ofuscaram. Ela é como o mar, forte como o mar com a sua massa de água, que até no mal entendido se precipita e se abate com toda a força segundo os caprichos da Lua morta e sobretudo distante. Ela não te conhece e se quer que tu venhas a Viena vê-la é talvez um pressentimento da verdade. Isto é: a tua verdadeira presença não a ofuscará mais, pode ter absoluta certeza.

Este cruzar-se de cartas deve cessar, Milena. Nos fazem enlouquecer. Não recordamos mais o que dissemos antes, que partes respondemos e seja como for, trememos sempre. Compreendo perfeitamente o tcheco e ouço o teu riso, mas submerjo nas tuas cartas entre palavras e riso, depois ouço somente a palavra já que acima de tudo a minha natureza é angústia.

Não sei se depois de minhas cartas de quarta e quinta-feira tu me queiras ver ainda. Sei da relação que existe entre ti e mim (tu me pertences ainda que eu nunca mais voltasse a ver-te), conheço a nossa relação porque ela não está no território confuso da minha angústia, mas não conheço absolutamente a tua relação para comigo, isto pertence inteiramente à esfera da angústia. E nem tu me conheces, Milena, repito.

O que acontece é para mim qualquer coisa de monstruoso, o meu mundo se demorona, o meu mundo ressurgue, vês como tu (este tu sou eu), posso comprová-lo, não me lamento pelo desmoronamento, o mundo está ruindo, lamento me dá da sua reconstrução, lamento-me das minhas débeis forças, lamento-me de ter vindo ao mundo, lamento-me da luz do Sol.

Como continuaremos a viver? Se dizes sim em resposta às minhas cartas, não deves viver mais em Viena, é impossível.

Milena, não se trata disto. Tu não és para mim uma senhora, és uma menina, nunca vi uma que fosse tão menina, não ousarei estender-te a mão, menina, a minha mão suja, convulsa, de unhas grandes, incerta e trêmula, ardente e fria.

O que eu temo, o que temo com os olhos esbugalhados e loucamente imerso na angústia (se eu pudesse dormir assim como submerjo na angústia, não viveria mais) é somente esta conspiração íntima contra mim (que compreenderás melhor através da *Carta a meu Pai*, embora não inteiramente porque a carta é demasiado elaborada para o fim a que se propõe) que se baseia, digamos, no fato de que eu, não sendo, na grande partida de xadrez nem peão do peão, ao contrário até, contras as regras do jogo e para confundí-lo, pretendo ocupar até o lugar da rainha – eu, peão do peão, portanto uma peça que nem existe nem toma parte no jogo – e depois talvez tomar o lugar do

9. *As cartas a Milena como documento literário e da angústia de Kafka*

próprio rei ou talvez todo o tabuleiro e que se eu quisesse mesmo isto deveria suceder de modo diferente, mais desumano.

Por isto a proposta que te fiz tem uma importância muito maior para mim do que para ti. Porque neste momento está fora de dúvida ilesa do mal absolutamente beatificante.

De manhã cedo recebi a carta de sexta-feira e mais tarde a de sexta à noite. A primeira coisa triste, triste rosto da estação, triste não tanto pelo conteúdo quanto por estar envelhecida, tudo já passou – o bosque que contemplamos em comum, o bairro em comum, a viagem em comum. É verdade que não desaparece esta viagem retilínea em comum subindo pelo caminho pavimentado com pedras, de retorno pela ladeira, ao Sol do crepúsculo, e não cessa, e no entanto é uma brincadeira tola dizer que não cessa. Documentos estão aqui espalhados, algumas cartas que não li, visitas ao diretor (que não está de férias) e a outras pessoas. Enquanto isso um sininho badala a meus ouvidos: ‘ela já não está mais contigo’, é verdade que numa parte indefinida do céu existe um sino imenso que ressoa: ‘ela não te abandonará’, mas inutilmente – o sininho estava dentro do meu ouvido. E depois há a carta noturna, não compreendo como se possa lê-la, não se compreende como o peito possa alargar-se bastante e contrair-se para respirar este ar, não se compreende como se possa estar longe de ti.

“Não obstante, eu não me lamento, tudo que eu disse não é um lamento, pois eu possuo a tua palavra”.

E como palavras finais de Kafka no isolamento derradeiro em que a comunicação se faz crescentemente difícil:

“Recebo notícias do mundo (e muito enérgicas também) somente através do encarecimento de tudo, não recebo mais os jornais de Praga, os de Berlim são caros demais para mim. Meu endereço é há algumas semanas é Steglitz, Grunewaldstrasse 13, em casa do senhor Seifert. E agora, não obstante tudo, minhas saudações mais calorosas. Que importa se caem sobre a terra, ao lado do portão que dá para o teu jardim? A tua força é tão maior do que tudo!”

Aqui se rompe o longo, desesperado, terno e alucinante intercâmbio de Kafka e Milena, separados em seguida pela morte e pelo terror do nazismo que ele profeticamente evocara em tantos de seus contos de atmosfera frenética e prenunciadora dos campos de concentração e da loucura coletiva que se insinuou no cérebro e na alma de toda uma nação.

Hoje, no plano político, o terceiro Reich desapareceu. Seis milhões de judeus e outros milhões de não judeus opostos a Hitler foram macerados em Auschwitz, em Dachau, em Ravensbrück. Milena não resistiu à dupla perda de Kafka e da liberdade. Kafka precedeu de pouco a hecatombe da Tchecoslováquia que perdia a autonomia sob o passo de ganso dos soldados do exército alemão.

Como um punhado de cinzas tudo que resta de corpos que já vibraram permancecem as cartas a Milena como um dos mais patéticos e mais belos relatos de humanidade, de transcendência artística e de amor desesperado existentes na história dolorosa do convívio do homem com o homem.

10. Kafka revive em Praga

Correio da Manhã, 1963/10/19. Aguardando revisão.

Este ano, quase meio século depois da sua morte, a Tchecoslováquia descobre Franz Kafka. Sua novela *Amerika*, traduzida agora do original alemão, foi esgotada em 72 horas nas livrarias de Praga, embora seu lançamento se tenha feito quase em surdina, sem alarde publicitário. No entanto, quem partir “à la recherche de Kafka” na Praga soturna de hoje, encontrará vestígios insuspeitados de sua presença na cidade outrora cosmopolita e alegre, com suas catedrais barrocas e as estátuas de seus santos debruçadas das pontas sobre o Moldávia. Nas esquinas, nos bairros, divisam-se, claras, as cicatrizes da guerra, dos levantes populares sufocados, dos massacres nazistas contra a comunidade judaica e permanece, inextinguível, a recordação de Lidice. Os frequentadores dos cafés buliçosos da Ferdinandstrasse (atualmente transformada em Rua Norodni) foram dispersos pela terra e pela morte: Max Brod, Franz Werfel, Rilke. No cemitério local, a lápide sobre o túmulo do novelista foi abatida pela sanha nazista que não conhecia fronteiras nem mesmo no campo santo: a que agora assinala seu nome, sem epitáfio, é recente. Restam intactas duas das casas em que ele morou, em quartos alugados para fugir ao cerco espiritualmente esterilizante da vida diária familiar. Uma delas ergue-se na parte alta residencial, na Zlata Ulicsa, ruela que flui como um riacho obscuro aos pés do Castelo de São Vito, majestoso e fosforescente dentro da noite. As três irmãs foram trucidadas no campo de concentração de Belsen. Milena, a amiga intelectual e sensível, com quem ele manteve uma correspondência sem paralelo na literatura moderna ocidental, foi capturada nas ruas de Ravensbrücke, quando demonstrava com a cruz de David cosida no vestido sua solidariedade suicida aos amigos judeus.

Somente Gustav Janouch permaneceu, como refém desse passado e raro sobrevivente à hecatombe dos judeus na Europa Central. Na obscuridade de sua velhice, ele prepara sua obra final, o relato de seus diálogos com Kafka, dos quais emerge o tom grave e elegíaco que assumiam suas previsões sobre o futuro político da Europa Central e de sua terra natal, a Tchecoslováquia. “Depois que Kafka morreu – recorda Janouch em entrevista concedida a um jornalista italiano que o foi visitar em seu anonimato atual – quantas vezes diante de um acontecimento, do rumo de certos fatos, diante de um drama coletivo, eu parei para lembrar, estupefato, a clareza com que, muitos anos antes, ele previra esses desenlaces... Quem sabe de onde provinha sua extraordinária capacidade de intuição? Talvez de sua atormentada alma hebraica, talvez de sua doença ou dos contrastes absurdos desta cidade, que Kafka detestava e da qual não conseguiu escapar senão quando já era demasiado tarde?” Como o estrangeiro K na aldeia hostil da alegoria moderna de *O Castelo*, Kafka não teria acesso à Canaã sonhada, exilado nos seus três guetos inespugnáveis que o impediam de

10. Kafka revive em Praga

integrar-se numa estrutura qualquer; a cultura alemã num país eslavo, a origem judaica num meio católico e a repulsa que sentia pela religião de seus pais, que definia como mero ritual exterior, evadido de superstição. Aos choques da impossibilidade e assimilação numa comunidade humana logo se vieram somar as tensões crescentes e por vezes violentas dos grupos heterogêneos que compunham a nova nacionalidade, em meio ao desejo cada vez mais irresistível de independência nacional. Como um sismógrafo sensível, o seu *Diário* registra a imanência do Medo, o espectro do *pogrom* ancestral. Uma visita à parte de Praga que fôra saneada, eliminando-se as áreas infectas nas quais os hebreus eram isolados desperta-lhe uma visão interior, uma image-arquétipo do horror do massacre de populações indefesas e é esta alucinação que se sobrepõe à evidência enganadora da realidade externa.

“Vivem ainda em nós, sempre, as esquinas sombrias, os becos secretos, as janelas vedadas, as áreas internas imundas dos edifícios, os botequins barulhentos e as pensões fechadas. Andamos pelas ruas amplas da cidade reconstruída. Interiormente trememos ainda como outrora, nos velhos becos da miséria e da angústia. Nosso coração nada sabe ainda do saneamento urbano. A velha e insalubre cidade judaica existe com muito mais realidade em nosso espírito do que a nova e higiênica cidade que nos circunda. Acordados atravessamos uma paisagem de pesadelo, nós mesmos espectros de eras passadas.”

No espelho deformante da simbologia kafkeano, porém, Praga seria não uma cidade geograficamente localizável, mas uma visão apocalíptica do ódio entre os homens, uma Babel, vista por Bosch, da incomunicabilidade entre os homens, uma Jerusalém de fogo, enxofre e desespero. Se a radiografia de uma metrópole identificável, Dublin, feita por Joyce em *Ulysses* sondava a psique humana em seus aspectos emblemáticos da ambiguidade eterna do Bem e do Mal, do trágico e do grotesco, através do *stream-of-consciousness* e dos retratos cubistas de *Finnegans' Wake*, a metrópole que brota das novelas e contos de Kafka é a cidade da angústia coletiva, o mosaico das frustrações e angústias individuais que erguem seu clamor e sua solidão contra um plúmbeo céu indezível.

Mas é vista sob a perspectiva mais ampla da História recente que a sua obra adquire tons sombrios de uma clarividência dissimulada em hieróglifos que a humanidade decifraria com o seu sangue e a morte espiritual. Das páginas incandescentes de *A Colônia Penal* surgiriam, numa alquimia negra, os campos de concentração de Auschwitz e Dachau, onde sobre milhares de corpos e espíritos macerados, circundados por cercas de arame eletrificado, se alçava o dístico de uma ironia abissalmente demoníaca: *Die Arbeit macht frei* (o trabalho libera o homem). E Eichmann não simbolizaria, como o Gregor Samsa de *A Metamorfose*, uma nova forma de sub-homem monstruosamente desprovido das características humanas?

À nossa época, contudo, pontilhada de muros de Berlim de crises de “guerra fria”, estaria reservado revelar todo o alcance do poder divinatório do autor tchecoslovaco. Pois que outro sentido podem ter suas descrições – de uma lucidez e uma precisão que raiam no profético – dos meandros sádicos da burocracia corrupta e filistina em *O Processo* e *O Castelo* senão o de antever a burocracia soviética monolítica e tentacular, cujo obscurantismo cultural envolveria Brecht em luta contra o Comitê de Cultura de Jdanov e hoje os artistas russos liderados por Nekrassov e Evtuchenko que desafiam

10. Kafka revive em Praga

os ditames absolutistas de Kruchev¹ no terreno da arte? É impressionante a identidade de reações e a coincidência de metáforas suprende entre Kafka e Maiakovsky, o grande bardo desiludido da Revolução que exclamara, pouco antes de suicidar-se:

“Nos corações revolucionários a tempestade cessou

E toda a imundície da União Soviética ressurgiu do lodo.

E por detrás das costas da URSS insinuou-se o sorriso grotesco dos pequenos burgueses filisteus”

Anota Janouch em suas reminiscências: “Terá sido em 1920, creio, quando nos encontramos um dia com um grupo de trabalhadores que se dirigiam a um comício, com bandeiras e cartazes. Pairava ainda no ar a euforia da grande revolução socialista.

“Eles se enganam, disse-me Kafka, pois detrás deles já se encontram prontos os secretários, os funcionários, os políticos de profissão, todos os sultões modernos para o squais eles, operários, preparam a subida ao poder”. Depois acrescentou: “Quanto mais uma inundação se alarga, mais a água se torna turva e menos profunda, a revolução se evapora e só resta a lama de uma nova burocracia”.

Quem conhecer, ainda que elementarmente, as diretrizes fundamentais do mundo kafkeano – irrepetível e absoluto – só poderá considerar sob um ângulo profundamente kafkeano – o do absurdo – as últimas tentativas dos críticos comunistas tchecos de incorporarem-no à legião arbitrária de “precursores do marxismo”. Emanuel Frynta, notadamente, tenta justificar, ideologicamente, a avidez com que seus compatriotas arrebatam as novelas e contos, contos e aforismos do autor que, na opinião de Donald Pierce escrevia a *Divina Comédia* do século XX, o século de Hiroshima e de Guernica, de Hitler e do raio da morte. A semelhança com os métodos nazistas é flagrante, se recordarmos os esforços dos cientistas do Terceiro Reich, em dar provas “irrefutáveis” da origem ariana e germânica de Cristo e de Dante, de Beethoven e Leonardo da Vinci.

Intrinsecamente inclassificável pelos rótulos esquemáticos do fichário ideológico da política, do niilismo, do judaísmo. Kafka se sobrepõe, de *per se*, aos critérios, pré-fabricados na integridade de sua afirmação metafísica. É possível que a sua essência vital, já reconhecida por Maurice Blanchot, Camus, Max Brod, Janouch e Politzer não escape aos cidadãos de seu país natal, e que eles a encontrem em sua plenitude quando Kafka anota, nos relatos de seu solitário combate com o demônio:

“Só existe o mundo espiritual. O que nós chamamos de mundo dos sentidos é a manifestação do Mal no reino espiritual” (Aforismo nº 54 das *Betrachtungen*)

E sua vitória final:

¹Leia-se a propósito o discurso estorrecido de Kruchev em *Cadernos Brasileiros* nº 4, em que os filisteus da URSS, como os filisteus do Ocidente, repudiam todas as conquistas da arte moderna em qualquer de suas manifestações, chegando ao extremo, porém, de invectivar contra Chopin, Liszt e Tchaikovsky, “compositores aristocráticos e reacionários”, subjugando os artistas à tirania da linha ideológica absolutista.

10. Kafka revive em Praga

“o fato de que nada existe a não ser o mundo espiritual tira-nos a esperança e traz-nos a certeza”
(*Máximas e Aforismos*)

11. Kafka em Praga

O Estado de São Paulo - Suplemento Literário, 1966/03/12. Aguardando revisão.

Depois que Baudelaire celebrou o mistério fosforescente da grande cidade, grandes romancistas contemporâneos se vêm identificando indissolúvelmente com a metrópole moderna. Paris, espelhada na prosa de Proust, é parte determinante do matiz e da formulação estética de sua *Recherche*. Borges e Buenos Aires, Svevo e Trieste, Musil e Viena, são outros binômios ilustrativos dessa fusão crescente de toda uma gama de relações entre o artista e o seu clima ambiental. Desde o sarcasmo devastador que Thomas Mann arremessou contra a sua Lübeck provinciana ao apaixonado “*I don’t hate it!*” reiterado por Quentin Compson em relação ao Sul ancestral e violento da saga Faulkneriana, há uma intensificação dessa interdependência, até atingir a ruptura do ódio. Joyce ao defrontar-se com a sua odiada-amada Dublin tipifica a dualidade de reação a um ambiente alternadamente execrado e exaltado, que descreve uma parábola: das vitriólicas e sombrias histórias iniciais de *Dubliners* até às imagens oníricas, tachistas da reconciliação final de *Finnegans Wake*.

A hostilidade sem alternâncias de ternura manifesta-se claramente no ódio que Kafka votava à sua Praga natal. Foi para ele sempre “*die verdammte Stadt*”, a cidade maldita, “*das Mütterchen mit Krallen*”, a mãezinha com garras, que não permite o expatriamento do prisioneiro, sob a guarda dos dois castelos, Hradecany e Vysehrad, como duas sentinelas soturnas vigiando do alto as suas tentativas frustradas de romper o cerco. Fora do Labirinto, ele pressente Canaã, a liberação, a plenitude sonhada mas inacessível: “havia, finalmente, um terceiro mundo, no qual o resto da humanidade vivia feliz, livre tanto das ordens quanto da obediência”. Como no conto “Diante da Lei”, Praga fechava a porta ao postulante Kafka em busca da sua identidade de prematura “*displaced person*”. Mais ainda: Praga murou-o de ambos os lados, “*ché la diritta via era smarrita*”, não lhe concedendo, por um lado, a fuga, nem, por outro, a ambicionada integração em qualquer dos “três guetos” que como círculos concêntricos selevam o seu inferno pessoal: a não aceitação pelo país de nascimento, pela colônia alemã ou pela minoria judaica às margens do Vltava. Condenado a permanecer equidistante, no seu isolamento, do mundo real e do Éden intuído, ele como o Karl Rossmann de *Amerika*, permanece “*der Verschollene*”, o desaparecido (título inicial da novela) sem aclimatar-se na América nem regressar à Europa.

Mas a germinação de uma obra literária, com as suas profundas raízes sociais e psicológicas, ao transformar os elementos ambientais que a nutrem incorpora-os definitivamente à sua floração artística. Praga permeia assim a criação literária de Kafka e desempenha nela um papel kafkianamente ambivalente, estabelecendo o contraponto entre a sua onipresença e a hostilidade

11. Kafka em Praga

que desperta no rebelde impotente. Não são apenas as referências concretas, visuais, das pontes, ruelas e catedrais da esplêndida cidade barroca que se disseminam, identificáveis nos contos e novelas. A mera leitura de um guia turístico da capital tcheca revela a sua identidade paradoxal, a imanência do surrealismo que contém, como num quadro de Chagall ou de Tanguy, à espreita para arrojarse ao mundo incontrolado do inconsciente e do pesadelo. Perto do gueto judeu, o relógio da torre negra e esguia marca as horas para trás, como que em busca do tempo perdido, uma ampulheta invertida desafia a lei da gravidade, uma formulação da relatividade einsteiniana das nossas convenções de espaço e de tempo. Apollinaire, ao visitar a cidade, cantou em seus versos o poeta “que retrocede lentamente pela vida/ rumo a Hradcany noite adentro/ e ouvindo como nas tavernas/ se cantam canções thecas”. Versos que poderiam descrever o encontro de Kafka com a sua *urbs*: ele reflete, na sua transfiguração poética da realidade, o retrocesso, no tempo, dos ponteiros retrógrados. A sua visão do gueto é idêntica à evocação proustiana do passado através da memória, mas a sua é uma visão demoníaca, de um passado de opressão. Sob a aparência higiênica do gueto recém-saneado que ele percorre agora, o gueto onde os judeus viviam “*hinter dem Draht*”, detrás da cerca de arame, em quarentena, só atingindo a igualdade perante a lei em 1860. Kafka divisa a imagem-arquétipo do Medo, do Terror, do *pogrom* violento:

“Vivem ainda em nós, sempre, as esquinas sombrias, os becos secretos, as janelas vedadas, as áreas internas imundas dos edifícios, os botequins barulhentos e as pensões fechadas. Andamos pelas ruas amplas da cidade reconstruída. Interiormente trememos ainda como outrora, nos velhos becos da miséria e da angústia. Nosso coração nada sabe ainda do saneamento urbano. A velha e insalubre cidade judaica existe com muito mais realidade em nosso espírito do que a nova e higiênica cidade que nos circunda. Acordados atravessamos uma paisagem de pesadelo, nós mesmos espectros de eras passadas.”

A sinagoga principal da cidade é incoerentemente de estilo gótico, que inspirara as esplêndidas catedrais da Fé cristã e tem o nome de *altneu* (Velha-nova), numa justaposição de antônimos que em Praga não causa espanto. Não é fortuita assim a escolha de Marienbad por Alain Resnais para a elaboração do seu magnífico caleidoscópio – a Tchecoslováquia confirma aquela pluralidade de verdades, que coexistem com possibilidades de verdade, com enigmas e enganos num complexo embaralhamento de interpretações, todas possíveis e todas relativas. Como a sinagoga ambivalente, velha e nova, a mesma dicotomia dilacera a visão que Kafka haure do mundo: para cada conceito alemão há outro tcheco e outro ainda, judeu; cada sucesso na carreira burocrática da Cia. de Seguros em que trabalhava exclui um sucesso na criação literária; ao Sionismo se opõe a assimilação ao meio cristão; à possibilidade de casamento o celibato, propiciador da literatura, sacerdócio laico mas não menos transcendente. Sem esquecer a cisão angustiante entre “os outros” que o circundam – participantes plenos daquela vitalidade animal que Thomas Mann exaltara como virtude inacessível ao artista – e o seu mundo de heróis anêmicos, abulicos quase, que não dominam a realidade palpante, grosseira, viva, como os “ineptos” de Svevo Kafka capta integralmente essa relatividade de critérios e a reflete como angústia e frustração. Em seis anos, por exemplo, sua família muda-se cinco vezes de residência, sem sair porém do enclace judeu do “*Altstaedter Ring*”. As casas em que morou sofrem profundas metamorfoses: de convenos beneditinos transformaram-se em cabarés e bibliotecas. Tudo se apresenta em fluxo, mutável, instável. Essa instabilidade se espelha no seu nos seus relatos em que vários personagens principais são viajantes, obedecendo à dinâmica interior de uma busca incessante: K. em *O Castelo*, Karl Rossmann em *Amerika*, o

11. Kafka em Praga

visitante da ilha na *Colônia Penal* ilustram a frase de Kafka contida no seu *Diário* e que reflete a mesma atração de Rimbaud pela “*délice fluyant des stations*”:

“Talvez eu não possa, não me seja permitido permanecer muito tempo no mesmo lugar; há pessoas que só conseguem sentir-se” em casa” quando estão em viagem”.

Esse tema de fuga, da emigração desde cedo o preocupava: é possível que *Amerika* simbolize o seu anseio frustrado de aceitar o mundo circundante: materialista, prosaico, mecânico, robusto, já que a intergração só podia significar, a seus olhos, a “cura” do seu humanismo, do seu pendor artístico. Karl Rossmann é foguista e aspira a ser engenheiro, profissões práticas, que interferem concretamente na vida humana, deixando de lado tudo que é abstrato, inútil, “artístico”. Da periferia da vida da qual observava os demais, Kafka considera a princípio como uma transgressão da Lei esse ostracismo e recorda a observação de Flaubert, a respeito dos camponeses, que vivem “*dans le vrai*”, livres de esteticismo e da inação. Seu sentimento de culpa, que já erigira o Pai em Jeová vingativo, em juiz supremo, acarreta a punição terrível: Gregor Samsa transforma-se em monstruoso inseto, o transgressor sobre em *Colônia Penal* o diabólico castigo, em *O Julgamento* o filho arroja-se da ponte e em *O Castelo* e *O Processo* os personagens centrais são sentenciados sem apelação por tribunais inflexíveis. Exponencialmente, Karl Rossmann fica prensado entre a inadaptação à América e a impossibilidade de voltar à Europa: o grosseiro parque de diversões de Oklahoma não significa a esterilidade do *waste land* moderno, de um mundo secularizado, sem princípios nem valores espirituais? Temor assinalado nos seus monólogos: “Era certo que eu encontraria um meio de acesso a este mundo? Não poderia o exílio de um lado, coincidindo com a rejeição por parte do outro, ter-me esmagado no ponto de seu choque?”

Há porém uma reviravolta decisiva no confronto de Kafka com a vida, a princípio conformista e impotentemente passivo. Diante da pluralidade de tudo, ele sentia o repto mais profundo ainda da bifurcação do idioma, a matéria-prima por excelência do escritor. Nas cartas a Milena, são frequentes as referências ao idioma tcheco, no qual ela lhe deve escrever porque representa o que Milena é, ou seja: no idioma está a vitalidade, o idioma representa a autenticidade o indivíduo, mormente se ele for um artesão da palavra. Para um músico ou para um pintor, essa dualidade de linguagem é secundária: seus meios de percepção e de expressão são visuais, auditivos, e independem de uma cosmovisão traduzível em palavras, sendo universalmente compreensíveis como imagem, som, ritmo e cor. Mas para Kafka os elementos contraditórios das duas línguas assumiam uma feição concreta ao deixar sua “reserva” residencial e verificar o desaparecimento brusco dos nomes alemães nas praças, avenidas, lojas e bares fora do “quisto” germânico cidadão. Durante longo tempo ele não decifra esse enigma de elementos que se eliminam mutuamente, tornando indecisa e impotente uma visão do mundo, porque arbitrária, relativa. Para restabelecer a Lei por ele tão frequentemente invocada, Kafka inverte audazmente a sua interpretação: a Lei que não se pode infringir, reconhece agora, é a do indivíduo, não a do anátema da coletividade, mas sim a que determina que sejamos fiéis a nós mesmos: “O que é essa Lei então? É aquilo que é indestrutível em nós mesmos, é ser indestrutível ou, mais precisamente: ser”. Para restabelecer o reino do Absoluto, única saída do labirinto da relatividade. Submerge, como relata Emmanuel Frynta, na totalidade da palavra, conceito cabalístico judaico:

“Como e angustia e que terrível é não podermos arrojarnos em cada palavras com tudo o que somos, de forma que quando esta palavra for atacada, possamos nos defender ou ser integralmente

11. *Kafka em Praga*

destruídos!”

Como nas seitas ocultistas cujos ensinamentos deslumbraram Baudelaire ao atribuir à palavra o poder de fixar a essência da Beleza além da morte física (como em “*La Charogne*”), a palavra é reconhecida por Kafka como sendo dotada de um poder mágico, encantatório, como ele respondera à pergunta de Gustav Janouch: “Não diria que a literatura conduz à religião, mas certamente conduz à prece”. Kafka, incapaz de ação no mundo físico, passa do conceito goethiano do *Fausto* – no princípio havia ação – para o da Bíblia judaica: no princípio havia o Verbo. A palavra em suas mãos passa a ser um elemento dinâmico, de liberação, ele assume a sua condição humana através da literatura. Saída do seu exílio de passividade e segregação, a palavra é o exorcismo da maldição ancestral de Praga.

12. Kafka (1983)

Jornal da Tarde, 1983/07/02. Aguardando revisão.

Um juiz, diante de um operário detido por estar desempregado ordena que o réu, no prazo de um mês, consiga um emprego ou será preso acusado de “vadiagem”.

Um locutor de rádio, ao condenar a invasão por seu país de um território de uma nação vizinha, é preso e enviado a uma clínica psiquiátrica: se ele está louco, ao ponto de criticar o próprio governo nacional, terá de submeter-se a terapias com drogas alucinatórias.

Quadrilhas organizadas disputam as áreas em que poderão profanar os túmulos, roubar o ouro e as jóias dos cadáveres, e repartir os mausoléus com os loucos, os mendigos e as prostitutas, sem um tostão para pagar um aluguel na favela.

São três exemplos, noticiados pela imprensa diária, que relatam casos verídicos acontecidos em São Paulo e na Rússia, nestes dias.

O que pode ser mais claramente kafkiano como exemplos vivos do clima em que se desenvolvem as criações deste grande autor cujo centenário se celebra neste dia 3 de julho de 1983?

A transformação inesperada e surpreendente de um caixeiro-viajante, narrada em *Die Verwandlung* (*A Metamorfose*) é da mesma categoria:

“Uma manhã, ao despertar de sonhos agitados, Gregor Samsa achou-se em sua cama, transformado num gigantesco inseto. Ele jazia sobre as suas costas duras, como que revestidas de um casco, e, ao levantar, um pouco a cabeça, viu seu ventre marrom, arredondado e cortado por anquiloses, sobre o qual a colcha, pronta a deslizar, mal se sustentava. Suas múltiplas pernas, bastante finas em comparação com as dimensões de seu corpo, agitavam-se nervosamente diante de seus olhos.

O que aconteceu comigo?, ele pensou. Não era sonho.”

Qualquer conto, romance ou *novelle* (conto longo) de Kafka, este autor checo, do ambiente judaico de Praga, de língua alemã, instaura, desde as primeiras linhas, um absurdo como que banalizado, se isso for possível: dentro de um mundo real, descrito com minúcias naturalistas, é a predominância do ilógico, do fantástico que reintegra, na literatura, o mesmo clima de perguntas sem respostas ou de ausência de causas para o irracional que Lewis Carroll dera a Alice e seus personagens do *País das Maravilhas* e de *Através do Espelho*.

12. Kafka (1983)

É através de um espelho que coloca todas as coisas e todos os seres “de cabeça para baixo” que Kafka escreve.

Em *Der Hungerkünstler (O Artista da Fome)* a arte de um homem no picadeiro é justamente passar fome sem contar mais as horas e os dias que voam: o relógio dentro da sua jaula parou; o calendário que contava seus dias de jejum foi abandonado, e ninguém mais se interessa em saber quantos dias ele já jejuou. No final, aquele esqueleto esquecido num montículo de palha é entregue às mandíbulas de um tigre. O artista que nunca encontrara um tipo de comida que lhe agradasse, morre como “artista da fome”. Nada de “demonstrações” circenses de um faquir indiano nem de bater recordes de resistência física: passar fome, se possível até o infinito, é a sua forma superior de arte. Sem ironias nem condescendências.

Em *O Processo (Der Prozess)* um homem que é, talvez, o outro Kafka, seu *alter ego*, com o sobrenome críptico de K., é julgado em instâncias inferiores de uma Justiça sempre invisível e no dia de seu aniversário é executado por carrascos sujos, trapalhões e desconhecidos.

Ou em *Das Schloss (O Castelo)* um enigmático e anônimo agrimensor, denominado apenas K., jamais consegue passar do vale onde os habitantes mesquinhos, comuns, de um vilarejo, vegetam até o plano do Castelo, onde regem todos os destinos personagens corruptos, sensuais e, na cúpula hierárquica, um Soberano inacessível, invisível, arbitrário. A Lei que determina todos os comportamentos humanos é como a ordem brusca da dama do baralho, a Rainha que furiosa investe pelo tribunal adentro, em *Alice no País das Maravilhas* e exige: “Primeiro a condenação, depois o julgamento! Cortem-lhe a cabeça!”

Kafka permanece como, entre outros símbolos, a Esfinge da literatura do século XX. Para captar as suas intenções, as suas origens, todas as arqueologias foram chamadas à frente de batalha. Pressurosos, os doutos especuladores da Literatura muniram-se de pás e microscópios, computadores que somam as vezes em que Kafka usou determinadas palavras para esmiucá-lo e, ah, finalmente, decifrá-lo! Na Alemanha, nos Estados Unidos, na França – quem sabe até na Mogólia Exterior? – os *Literaturwissenschaftler* ou, como são risivelmente chamados em alemão os “cientistas da literatura” puseram mãos à obra.

Ora, exclamou um grupo, é fácil este enigma: basta apelar para a psicologia freudiana e verificaremos que Franz Kafka sofria do complexo de Édipo. Que detestava o pai, não há dúvida: sua longa carta, em que o invectiva durante dezenas de páginas, está ali para atestar a veracidade de tal hipótese. Logo, Kafka é um frustrado, repellido pela figura vulgar, monstruosa, do Pai Onipotente e que paga caro essa “castração de afeto”, rompendo noivados cinco vezes e concluindo tragicamente que deve permanecer solteiro, pois nunca cresceu, é uma criança de aspecto adulto, mas idade mental de cinco, seis anos, não se casa. Eis tudo!

Imediatamente, uma corrente contrária brande vigorosas bandeiras ao vento para demonstrar o grotesco da interpretação psicológica. *Teológica* tem de ser a decodificação de Kafka, afirmam a uma só voz. O Pai é transparentemente um símbolo apenas de Deus Todo-Poderoso: atingir a Lei é atingir o Paraíso e onde fomos arremessados rudemente; o Pai pode ser um Jeová impenetrável do Velho Testamento que ordena a Abraão que sacrifique seu amado filho Isaac, cortando-lhe a garganta para testemunhar sua Fé cega em um Senhor irascível, caprichoso e, pelos parâmetros

12. Kafka (1983)

pobrememente humanos, cruel. Kafka é um místico, pois não respondeu a seu conhecido, Gustav Janouch, que “*escrever é uma forma de rezar?*”, peroram triunfantes.

Quao o que, redarguem, zombeteiros, os analistas políticos! Kafka é um profeta, no início deste século, do Inferno monstruoso dos campos de concentração nazistas que Hitler, Eichmann e centenas de outros “executores de ordens” instalaram na Alemanha e nos países ocupados. Em *A Colônia Penal (In der Strafkolonie)*, por exemplo, a máquina que escrevia na carne do prisioneiro o texto do parágrafo legal que ele infringira, torturando-o durante doze horas, ou seja: até a sua morte, com as agulhas retalhando seu corpo com as letras tatuadas sem anestesia em seus membros, costas e costelas já inertes de tanta dor – haveria outra imagem que captasse melhor o horror bestial de Dachau, Auschwitz, Belsen, Theresienstadt? Kafka não “previu” miraculosamente, com lucidez inigualável, os “campos da morte”, os *Konzentrationslager* em que seis milhões de judeus foram empurrados, nus, para suas covas cavadas previamente por eles mesmos ou jogados nos “chuveiros” dos quais saía, em vez de água, gás venenoso? O martírio do que violou uma Lei qualquer – por exemplo, o da “pureza da raça alemã” ou “a moral e os bons costumes” – não é típico dos milhões de homossexuais e ciganos, sacerdotes e seguidores da ideologia esquerdista que perfazem os outros quatorze milhões de vítimas das “experiências médicas” levadas a cabo nos campos? Como a interessante prova de “tolerância à expansão”: um prisioneiro aspira ar que lhe é bombeado pela boca e pelo nariz ou, para ficar mais engraçado, que lhe é introduzido pelo ânus – enfermeiro, conte os minutos e segundos que uma pessoa leva para explodir, gordíssima como um balão flutuando desesperado no ar comm essa experiência!

Ai de nós, Kafka não é tão arquivável assim e, depois, os políticos, como se sabe, têm a desavergonhada tendência para mudar e assim rever até suas formas de focalizar o enigma Kafka. Por exemplo: sim, é verdade que Kafka predisse certamente o que seriam as atrocidades nazistas, mas o mesmo “empirismo”, digamos, predomina nos *Gulags* de Stalin. E, berra, segura da vitória de seus argumentos, a ala dos dissidentes: claro, como *O Processo* e *O Castelo* prenunciam, fora de dúvida, o mundo da *Papierkrieg*, a guerra da papelada burocrática: estampilhas, selos, carimbos, atesstados, segundas vias que literalmente quase envolvem vidas humanas como múmias egípcias enroladas em gaze. Joseph K. e K. não têm acesso à Justiça, à Lei, à Liberdade porque são réus sem crime, no labirinto de poderes menores, sórdidos, tão inexpugnáveis quanto implacáveis na manufatura de papéis que ninguém lê, ninguém verifica, ninguém contesta: a papelada torna-se a Máquina que se alimenta de vidas humanas fresquinhas, empasteladas em arquivos poeirentos, certidões sebtas, atos notariais roídos por ratos e sem valor, mas conservados ciumentamente embora nunca conferidos: para quê?

Como um elefante tocado por vários cegos ao mesmo tempo, Kafka desafia as definições: para uns deve ser um touro grande, pois tem orelhas enormes, para outros se trata evidentemente, de uma serpente: a tromba não é a cauda de uma cobra? Ou será um piano arfante que devora ervas: afinal, as pressas de marfim no escuro são facilmente confundíveis com um teclado ou dois pares paralelos de ossos, não?

Kafka marca, portanto, de forma insofismável, os limites da crítica. Lógico, todas as perspectivas – mesmo as históricas – preenchem aqueles *fragmentos* de verdade subjetiva de que falava Kierkegaard. Consequentemente, não é totalmente inútil nos certificarmos de que antes, cronologicamente, de Kafka, Já Musil, o autor austríaco de *O Homem sem Qualidades* ou melhor: *O Homem sem*

12. Kafka (1983)

Características Próprias (Der Man ohne Eigenschaften), escrevera um romance labiríntico em que o personagem central em nada se distingue dos demais, aparentemente. Para Kafka, também, *fora os acontecimentos alucinantes*, tudo é previsível. Depois que Joseph K. foi preso, sem culpa formada, o desenrolar de seus dias e da demais pessoas não poderia ser mais comum, a não ser o padre que na lúgubre catedral abandonada e escura, prega, à noite, um sermão que ninguém escuta, de um púlpito menor, diante de bancos vazios. Seus carrascos cumprem ordens com o mesmo descuido típico de Eichmann e segundo o lema nazista: “*Befehl is Befehl!*”, que em português seria mais fiel traduzir – nesta língua que falávamos e que agora é vítima de um câncer de palavras inglesas – por “*ordem não se discute!*”, em vez do literal mas igualmente inquestionável: “*Ordem é ordem!*”

Da mesma forma, o macaco que faz uma conferência numa douta academia em “*Ein Bericht für eine Akademie*” para explicar como se tornou um ser humano e agora consome *Schnapps* (pinga) como qualquer outro homem: o que tem de anormal? Sua aparência não é humana. Só sua transformação é, digamos, meio fantástica. E que dizer de Josefina, a ratinha que não tendo seu talento vocal reconhecido pela multidão de camundongos se recusa a cantar, em greve contra a falta de sensibilidade musical dos demais roedores?

Seria então mais aproximada da verdade a análise do *Diário (os Tagebücher)* de Kafka? Ele contém não só trechos de seus contos inseridos entre uma lembrança e outra de viagens e encontros femininos infrutíferos como declarações aparentemente solenes e formais do próprio autor.

Por exemplo (na anotação quase misteriosa de tão sucinta, típica de seu modo de fixar pensamentos, ideias, observações, recordações): “O apavorante do puramente esquemático”; “Há possibilidades para mim, é certo, mas debaixo de que pedra jazem?”; “O que tenho a ver com os judeus? Mal e mal tenho alguma a ver comigo e deveria, bem quieto, me contentar com poder respirar e ficar num canto.”

“Permanecer casto – Casar-me.

Solteiro – Homem casado.

Conservo todas as minhas forças coesas. Você perderá toda a coesão interior, tornar-se-á um idiota, seguirá qualquer vento que sopra.”

Ou a célebre carta em que ele tropeja contra o pai pela vulgaridade implícita e inerradicável da natureza paterna: sua maneira brutal de tratar os empregados domésticos tchecos, aqueles “inimigos pagos” dentro de casa, as frases arrasadoras com que saúda qualquer manifestação filial, o arbítrio levado à loucura de mesmo *não tendo* opinião alguma sobre um assunto, obviamente *qualquer* opinião que se tenha sobre qualquer coisa é irremediavelmente, inapelavelmente *inferior* à sua, *que não existe!* A mesma carta cheia de ódio e terror e reverencial em que Kafka atribui ao Pai-Minotauro a ausência de qualquer sentimento religioso, expondo à sensibilidade da criança o espetáculo da absoluta indiferença patera diante dos ritos da Sinagoga, como se fosse mais outra maçante obrigação profissional de comerciante inculto e que, como Goebbels, quando ouve falar em cultura se não puxa de um revólver real esmaga com um bocejo e gracejos assassinos qualquer coisa mais sutil, mais refinada, menos grosseira que lhe passe diante dos olhos, do nariz, dos dedos.

12. Kafka (1983)

Kafka brinca de esconde-esconde com o leitor. Como uma das sinagogas de Praga de nome ambivalente, *Altneu, Velhanova*, Kafka é suscetível de várias rotulações contraditórias: foi quase simultaneamente sionista e antisionista, contra os judeus e a favor de um renascimento literário judaico que proibisse qualquer criação que não fosse em hebraico ou possivelmente em yídiche. Que permaneceu como um pêndulo ora distante ora próximo das mulheres com as quais, como Felícia Bauer, comemorou o noivado para desfazê-lo e mais tarde retomá-lo. Até as cartas que escrevia eram mera máscara para ocultar seu “eu” verdadeiro. Minutos após ter fechado o envelope de uma correspondência que enviou a Max Brod, assinala: “Carta ontem para Max. Mentiras, arrogância típicas de um ator canastrão”. Escrevendo a Milena, a fascinante e passional intelectual tcheca com quem mantém relações depois puramente epistolares, não hesita em ridicularizar seu possível casamento futuro: “Daí se deduz que estamos ambos casados, você em Viena e eu com o meu medo, em Praga; e não só você, as eu também puxo em vão a barra do vestido do nosso casamento... O medo constitui a minha natureza, eu consisto do meu medo e talvez sea esta a minha parte melhor”.

Desconcertante Kafka. Na maravilhosa observação penetrante de Borges: na literatura mágica não há coisas distantes, a causalidade é fluida e tudo é simultaneamente importante, portanto. Seria importante relacionar Kafka com Baudelaire e o desbancamento do ídolo elevado a dogma estético e ético por Keats: “A Beleza é a Verdade e a Verdade, a Beleza?” Confirmar que, ao contrário dos românticos, modernamente o Horrível é que é o Belo? Aparentá-lo com Ionesco e o teatro do absurdo ou com Beckett e uma literatura da crueldade, desamparo e possível inexistência para os seres humanos, de uma transcendência chamada Deus? Representante típico do gueto em que o artista contemporâneo vive, sem mecenas nem admiradores. Kafka como judeu de língua alemã, sem crença ortodoxa no Talmud e no Judaísmo, numa Thecoslováquia que fremia de ardor nacionalista recém-liberta do jugo austríaco em 1918 não era, como o descrevia o coetâneo, Pavel Eisner, o inimigo do povo sem povo?

Para muitos Kafka instaurou o anti-herói. Os fracos, vencidos pela impotência, deixaram uma ninhada de assim chamados anti-heróis: os da geração *beatnick* de Jack Kerouac, os ladrões e assassinos do submundo de Barcelona retratados por Jean Genet. Mais ainda: Kafka não será, como ele próprio vaticinava, “o fim e o princípio”? O fim da sintonia entre o leitor e o que lê, já que o autor habilmente escapa, como Beckett por trás de Molloy ou dos mendigos esperando por Godot? Ou Kafka será, realmente, o fim da literatura europeia, naquele crepúsculo entre as duas guerras, carregando o caixão da Grande Literatura do Velho Mundo ao lado de Fernando Pessoa, Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann e Proust? Depois dele, apenas do ponto de vista da cronologia histórica tão cara aos “cientistas da literatura”, explodiu, com ajuda de alguns editores ardilosos latino-americanos e sobretudo europeus, a literatura latino-americana. Borges, Rulfo, Garpentier, Llosa, García Marquez, Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Seiva multideslumbrante, mas brotada do mesmo mundo de abolição da causalidade quanto *O Castelo*, *A Metamorfose*, *O Julgamento* (*Das Urteil*), *O Processo*...

Se lhe é atirada no rosto a pecha de não ter participado da defesa dos múltiplos opimidos – os tchecos lutando por sua independência nacional, os trabalhadores com salários minguados e tugúrios para viver, os lavradores e sua servidão diante da nobrez ignara, egoísta e parasitária, a lavagem cerebral infligida aos crentes que justificavam a imobilidade da Igreja Católica como a

12. Kafka (1983)

vontade do Senhor, cujo Reino, proverbialmente, não é deste mundo. Se for necessária qualquer “justificativa” para a atormentada criação de Kafka – salva do fogo que ele mesmo queria lhe atear por seu conhecido max Brod, que transportou uma valise cheia dos seus manuscritos rumo a Israel -, então ela será mais sutil, mas não por isso menos densa: Kafka irmanou-se com os filhos de hoje. Irmanou-se a nós que convivemos com 45 países em luta cotidiana, com os botões nervosos por serem apertados em Washington, Moscou ou Paris e prontos a disparar, à escolha, bombas de neutrons, armas químicas (mais baratas que as atômicas e já aprovadas no Camboja, no Laos e no Afeganistão, com a garantia da chuva amarela, versão moderna do desfolhante laranja, de priscas eras vietnamitas, *do you remember?*) Kafka, no interior mais profundo da *Angst* (que em alemão tanto pode significar medo quanto angústia), assumiu – pode-se dizer assim? – a nossa identidade transnacional: somos todos arbitrariamente descartáveis, explosíveis, silentes anuências de bodes expiatórios mudos e paralisadoramente aterrorizados e, quem sabe?, com lágrimas sentimentalóides nos olhos ofuscados por novas Hiroshimas.

Seria porém difícil arrolar Kafka no Panteão ilustre dos niilistas, depois que Nietzsche, talvez levemente, se arrogou o direito de expedir, em nome de Deus, a Sua certidão de óbito. Se Kafka recusa o categórico imperativo moral de Kierkegaard e de Kant, nas nossas relações com o Absoluto e com o próximo, como se dizia do príncipe Hamlet, “na sua loucura há método”. Que método? O de uma crença, uma esperança finais. É assim que termina seu hino otimista a uma nova vida, *Amerika*, aquele continente novo em que, como cantara democraticamente Walt Whitman, todos seriam iguais e livres de contrangimentos. E é assim que ele – inadvertidamente ou lucidamente – sonha:

“Para mim o mundo estava dividido em três partes: uma, na qual eu vivia como um escravo, sujeito a leis que tinham sido inventadas unicamente para mim e com as quais, não sei por que, eu nunca pude concordar. Depois, um segundo mundo, infinitamente distante, remoto do meu, em que tu (o pai) vivias, ocupado em mandar, dar ordens e com o aborrecimento causado pela desobediência a essas ordens. E por fim um terceiro mundo em que viviam as pessoas restantes, que viviam felizes e livres tanto de dar ordens quanto de obedecê-las”.

Na terminologia percuciente de Ernest Becker, o profundo filósofo norte-americano fugindo à “glória” e ao “poder” ou ao “sucesso” na firma de seguros contra acidentes de trabalho, em que era funcionário do departamento jurídico, fugindo a todas as delícias de uma acomodação burguesa a metas fúteis, Kafka tornou a sua vida, amalgamada indissolivelmente com a sua arte, um isolamento que frutifica porém na individualização. Hoje, mais do que em tempos mais serenos, Kafka afirmou, talvez até mesmo inconscientemente, o heroísmo pessoal do artista no século XX. Fugir da inautenticidade e espelhar o mundo acarreta a prisão, o hospício, o campo de concentração, a miséria, a incompreensão coletiva, como Solzhenitsyn, Céline, D. H. Lawrence e Joyce comprovam. Mas Kafka aceitou o desafio do poeta de lutar com palavras: “A missão do poeta é profética: a palavra exata guia, a palavra inexata seduz. Não é por acaso que a Bíblia é chamada de “A Escritura”.

Parte V.

Jean Genet

13. A assunção do martírio

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

Nas aulas anteriores vimos como o artista a partir de Baudelaire passava a encarar aquele ideal romântico do herói que se opõe à tirania dos preconceitos e dos valores burgueses acadêmicos e hipócritas, e em Lorca à tirania totalitária anti-popular. Nos expressionistas há um ideal de solidariedade humana de individualismo oposto à democracia que nivela por baixo e oposto ao totalitarismo (hecatombe nazista). Kafka é uma figura solitária e majestosa na sua não-integração, mas subterraneamente de oposição ao marasmo e ao conformismo exemplificada indiretamente na morte de Milena como partícipe do levante contra a loucura monstruosa do nazismo.

A partir de Camus e de Sartre, o artista se identifica com a filosofia, mas uma filosofia de oposição – Camus, como artista, contra o marxismo. Sartre abraçando uma filosofia de marxismo muito pessoal, mas ambos integrados na liberação do homem da tirania dos opressores.

Seriam então casos extremos – o do artista que morre fuzilado como Lorca e perseguido pela guerra e pelo nazismo como os expressionistas e isolado e incompreendido como Kafka que passara a assumir a própria angústia? Não. O artista contemporâneo chegaria ao *nec plus ultra* quando além de assumir o papel de herói, além de encarnar a angústia e a rebelião ele não veria mais uma situação de fora como faziam os expressionistas e Baudelaire, por exemplo, descrevendo comovidamente e artisticamente o submundo dos párias sociais: os bêbados, os ladrões, as prostitutas.

Faltava ao artista tornar-se ele próprio o pária, a escória, o refúgio social. Jean Genet instauraria um novo documento literário: o que parte do lixo, do sangue da chefatura de polícia, dos bairros de mendigos. Na Espanha ele assumiria o papel do artista assassino como Villon, do poeta do crime e da depravação sexual unida ao gosto sádico-masquista do sangue, do esperma, da relação sexual com cadáveres, da elegância da mão que fere e que mata, e da mão que proporciona uma forma de prazer novo de um narcisismo alucinado através da masturbação elevada ao nível de um rito propiciatório do encontro ideal do amante com o amado puramente ideal e que não pode fugir ao encontro carnal imaginário. Genet atingiria a situação extrema do artista condenado à prisão perpétua pela justiça francesa e só salvo pela intercessão de Sartre e um grupo numeroso de intelectuais franceses que solicitaram o seu indulto.

Paulatinamente, portanto, como constatamos, o contato do artista com o seu meio ambiente, com os seus contemporâneos e com a burguesia aguça e se agrava, pois da perseguição às obras como *Les Fleurs du Mal* e o *Ulysses* de Joyce, a justiça passa a sacrificar o próprio poeta – Lorca,

13. *A assunção do martírio*

os expressionistas – ou o transgressor dos tabus sexuais burgueses: o homossexual que erige o homossexualismo num sinistro culto da beleza e do mal.

Já em inícios deste século, depois do aparecimento de Freud e suas revolucionárias teorias psicológicas, uma interpretação semelhante à de Genet surgira na Áustria, a do psicólogo e sociólogo Wilhelm Reich, banido pelo nazismo e refugiado nos Estados Unidos. Reich com suas teorias de extrema audácia propugnava a liberdade sexual no seu livro intitulado *A Revolução Sexual* e reivindicava para o homossexualismo os mesmos direitos que o amor heterossexual, da mesma forma que na Grécia Antiga o homossexualismo era erigido em culto estatal, como em Esparta, de acordo com a teoria exposta no diálogo *O Banquete* de Platão em que se relatava a origem do amor entre pessoas do mesmo sexo ou de sexos opostos em plano de igualdade.

Genet não invoca Safo em sua ilha de Lesbos, nem a lenda grega de Zeus e Ganimedes, nem as amizades sagradas entre jovens combatentes, nem, por outro lado, apela para uma justificativa puramente intelectual do homossexualismo como a que elaborou André Gide em *Le Corydon*.

Mais próximo do valor estético que era comum a Baudelaire e a Oscar Wilde ele erige a relação erótica numa relação de fantasia, de imaginação. Os homossexuais que se vestem de mulher em reuniões secretas de travestis passam a ser para ele personagens míticos evocativos de mulheres célebres da Antiguidade e superam assim o cerco quadrado da realidade banal e sem transcendência. Mais, mais ainda: para Genet o arrebaato erótico é um encontro com a divindade.

Evidentemente que todos os seus romances e todas as suas peças são de origem dionisíaca. Ele vem culminar o desenvolvimento da poesia e da literatura francesas iniciado por Baudelaire: a celebração do monstruoso, do misterioso, do mítico, do fantasiado, do lírico, do repugante, do passional, do criminoso. E evidentemente também toda a sua obra é uma obra repugante e fascinante ao mesmo tempo, uma obra à beira eternamente de um abismo, uma obra que choca, que não pode deixar de chocar, que apavora, que nos traz incerteza e medo, insegurança e horror porque ela instila em nossa mente a dúvida e o caos. Se ele nos causa esse nojo e esse fascínio derivado da sua magia e do seu poder verbal incantatório, não teria razão Montaigne, não teriam razão os clássicos ao declararem:

“Nada do que é humano me é estranho” (*Nihil humanum me alienum puto*). Simplemente porque nós intimamente reconhecemos que Genet explora e expressa sem rodeios uma parte que existe em nós mesmos, mas que está freitada pelo nosso verniz de civilização de autocontrole de normas religiosas e morais que domam as forças primárias do instinto e da destruição prestes a explodir em qualquer momento ensanguentando a história: o nazismo, a excravidão, os espetáculos bestiais de Nero no Coliseu de Roma, o terrorismo de fanáticos políticos ou religiosos: a Inquisição e a Guerra Civil.

Mas Genet *particulariza* a nossa tendência inconfessável e sempre latente para o crime, para o sadismo, para o masoquismo, para o ódio e para o mal. Consciente do mal coletivo – a soma de crueldades fragmentárias – ele se detém porém no mal particular, individual, subjetivo. E coloca sob a lente da sua impiedosa lucidez a si próprio.

Le Journal du Voleur – Diário do Ladrão – é talvez o mmais perturbador *De profundis* deste meio século, mais comovedor que o diário de Anna Frank e tão angustiado quanto o de Kafka porque

13. A assunção do martírio

põe a nú a sua vida desregrada e criminosa entre os mendigos do chamado *Barrio Chino* de Barcelona. Encarcerado em todas as prisões de cidades europeias, amasiado temporariamente com um belíssimo ladrão maneta – Stilitano – com o qual tem uma relação amorosa trágica, sórdida e sublime ao mesmo tempo.

A saga espiritual de Genet começa como a dos personagens de Dostoiévsky a partir do crime, a partir do castigo, da humilhação, da ofensa, da marginalidade que conduzirá à redenção final. O seu é um mundo que se inicia no círculo concêntrico de um orfanato onde ele é acolhido sem nome próprio, sem pais, sem filiação e se amplia nas vastas prisões onde como uma aranha que tece sua teia com o próprio tecido de seu corpo ele extrai da sua própria miséria o seu relato – e mais: a sua glória.

Para Oscar Wilde, homossexual como ele, requintado esteta como ele a prisão significara a ruína, a condenação infamante de uma burguesia hipócrita e intolerante. O seu *De profundis* era o final da sua carreira meteórica de artista, o final do seu humor sutil e da sua cintilação verbal. Para Genet, a prisão seria a gênese, o impulso para a criação, para a evocação de imagens do passado e para a construção de um presente imaginário que se sobreponha ao presente monótono e aviltante das prisões e das favelas de mendigos cheios de escarro, de sangue, de esperma, de pulgas, de piolhos e de suprema miséria humana.

Genet – o nome de uma flor amarela e negra, comum nos campos da França – ornamenta da flores, como Van Gogh os retratos de seus humildes amigos, os prisioneiros seus companheiros de reclusão:

“A roupa dos prisioneiros tem tiras rosas e brancas. Se, sob ordens de meu coração o universo em que sinto prazer é o que elejo, posso pelo menos descobrir nele os diferentes significados que quiser: existe portanto uma relação estreita entre as flores e os condenados à prisão perpétua. A fragilidade, a delicadeza daquelas são da mesma natureza da brutal insensibilidade dos outros. Quando tenho de descrever um detento – ou um criminoso – eu o adorno com tantas flores que ele mesmo desaparecendo sob elas se tornaria outra, gigantesca, nova. Rumo a aquilo que se chama o mal, por amor eu persegui uma aventura que me conduziu à prisão. Se não são sempre belos os homens votados ao mal, possuem, porém, as virtudes viris. Por si mesmos, ou pela escolha feita para eles acidentalmente, mergulham com lucidez e sem queixas num elemento reprovador de ignomínia, igual a aquele, no qual se for profundo, o amor precipita os seres humanos. Os jogos eróticos descobrem um mundo inominável que revela a linguagem noturna dos amantes. Uma linguagem assim não se escreve. Ela é murmurada à noite dentro da orelha com uma voz densa e rouca. Sobrevindo a madrugada, nós a esquecemos. Negando as virtudes deste mundo, os criminosos estão longe de vós (os burgueses) – como no amor eles se afastam e me afastam do mundo e das suas leis. O seu universo cheira suor, esperma e a sangue. Afinal, à minha alma sedenta e a meu corpo ele oferece a devoção. É porque ele possui as condições do erotismo que eu me prendo hirto ao mal. Minha aventura, nunca ordenada nem pela revolta nem pela reivindicação, até este dia será só um longo acasalamento, tornado pesado, complicado por um maciço cerimonial erótico. Cerimônias figurativas que conduzem à prisão e a prenunciam. Se é a sanção, a meus olhos, também a justificação do crime mais imundo, será o signo do mais extremo aviltamento. Esse ponto definitivo ao qual conduz a reprovação dos homens deveria surgir para mim como o lugar ideal do mais puro acordo amoroso, isto é, o mais sombrio onde se celebram

13. *A assunção do martírio*

ilustres núpcias de cinzas. Querendo cantá-los exultante eu utilizo aqui o que me oferece a forma da mais refinada sensibilidade natural que suscita já a roupa dos prisioneiros. Mas, além de suas cores, pela sua rugosidade, a fazenda evoca certas flores cujas pétalas são ligeiramente hirsutas, detalhe suficiente para que à ideia de prisioneiro eu associe o que há de mais naturalmente precioso e frágil. Essa aproximação, que me informa a respeito de mim mesmo, não surgiria para outra sensibilidade, a minha não pode evitá-la. Ofereço portanto aos detentos a minha ternura, eu quis nomeá-los com nomes encantadores, designar seus crimes, por pudor, com a mais sutil metáfora (sob cujo véu eu não teria ignorado a suntuosa musculatura do assassino, a violência do seu membro); e cada flor em mim depõe uma tão grave tristeza que todas devem significar o desgosto, a morte. É portanto em função da prisão que eu procurei o amor”.

Desta simbiose, desta síntese de prisão e amor de detento e flor tão próxima da justaposição de Baudelaire da flor e do mal parte toda a fúnebre e exultante glorificação da prisão no longo e impressionante monólogo evocativo que com seu ritmo majestoso inicia *Nossa Senhora das Flores*.

Dos dois elementos fundamentais: a culpa e a beleza, a flor e o mal ele parte para a evocação do mundo subterrâneo dos homossexuais do *bas-fond* de Paris, que se prostituem a vetustos senhores de colete por alguns francos ou que se entregam a marinheiros e soldados em licença.

Mas dentro da sua literatura-verdade e, pungente, agressiva, Genet se concede também instantes de devaneio sentimental, lírico, como quando evoca a vida em comum de Divina com seu amante, o gigolô malandro Mignon dos pés miúdos que vivia de gatunagem e de prostituição masculina esporádica.

Ou ele se propõe a retratar a maldade e a conversa de dois homossexuais travestidos um dos quais planeja fugir na mesma noite com Mignon, o amante há seis anos de Divina.

Através da reconstrução da vida dos homossexuais da Place Pigalle, da Place Blanche que povoam sôfregos e como que tangidos por um destino incompreensível os mictórios de Paris, os *boulevards* regorgitantes de multidões em busca de prazer e de divertimento, Genet particulariza também o aspecto da grande metrópole que Baudelaire revelara – a da grande cidade reconstruída sob seu prisma mais baixo, mais perturbador. Como no caso de Rimbaud e mais ainda no de Céline em *Le Voyage au Bout de la Nuit* ele reconstrói esse Paris íntimo através da gíria, que assume em suas mãos um papel não só eminentemente popular, mas artístico, contrastando com um texto refinado, riquíssimo de vocabulário erudito inspirado em textos religiosos, em manuais de teologia com evocações frequentes de cerimônias simbólicas da missa ou de aspectos da natureza: a placidez dos campos e deslumbramento das flores, o fascínio das serpentes frias e elegantes de movimentos sinuosos.

Ora, que reação poderia esperar um autor que já não se isola do meio ambiente, mas que mais ainda chega a minar a organização social em que se encontra, ativamente como ladrão e criminoso e literariamente colocando-se acima do julgamento ou da condenação moral do leitor?

Porque ao lermos Genet precisamos partir sobretudo de uma *cumplicidade* com o seu mundo. Enquanto quisermos meramente observar o seu mundo como curiosidade psicanalítica ou como deslumbramento verbal permaneceremos fora da sua compreensão. Pela primeira vez a literatura nos incita a *sermos* como o autor, a compartilharmos voluntariamente a sua visão

13. *A assunção do martírio*

peçoal e monstruosa. Como afirma Sartre em seu monumental ensaio de 600 páginas dedicado a Genet - não nos basta admirar friamente a forma sem nos compenetrarmos do conteúdo. Porque é preciso partir do reconhecimento franco e sincero de que o texto de Genet é chocante, é bárbaro, é monstruoso e apavorante. Não se trata de subversão social nem de protesto contra uma determinada estrutura política de uma nação, a França, nem mesmo de uma tentativa de justificação ou pedido de escusas da sua anormalidade consciente.

É sintomático que Genet fofmulsasse o seu credo da pederastia na época em que assistimos à afirmação crescente dos direitos das minorias. Os negros nos Estados Unidos, através de James Baldwin, dos movimentos do reverendo Martin Luther King e do movimento violento dos muçulmanos negros dispostos à extinção da raça branca. Os negros fazem sentir sua rebelião diante da opressão de seus direitos civis e humanos. Os judeus depois da hecatombe dos campos de concentração nazista na Alemanha radicaram-se na Palestina ancestral criando o Estado de Israel. Na África e na Ásia, os povos sob o jugo colonial surgem para o século XX: a Índia, o movimento da negritude na África negra, a Argélia liberada da dominação francesa.

Jean Genet, como declara Sartre, não aceita o julgamento ou a condenação normais, mas, ao contrário, coloca-se na situação inversa, virando as lentes do microscópio para o seu observador passar a descrevê-lo sob uma perspectiva inédita: a de um representante de uma minoria marginal julgando e definindo uma maioria numericamente superior.

“Toda aventura humana, por mais singular que possa parecer, empenha toda a humanidade” é o que os católicos chamam de “reversibilidade dos méritos”. Genet coloca então um espelho diante dos seus juízes e dos seus algozes e revela que se eles escaparam do destino que consideram com horror: o do ladrão, do pederasta, do prisioneiro. Isto não se deve puramente a taras congêntas, nem a causas sociais, nem ao acaso mas a uma predisposição orgânica para o mal latente em todos os homens, mas que assume formas de expressão diferentes em diferentes indivíduos.

Genet opôs em seu teatro, em *Le Balcon*, então os tarados “normais” que sob o disfarce tênue de uma respeitabilidade aparente só conseguem possuir uma prostituta num bordel imaginativo vestidos com o aparato da sua própria frustração: um deles só se sente satisfeito vestido de sacerdote e possuindo uma prostituta que lhe confessa os mais nefandos pecados. Outros se erigem com a toga do juiz e julga os crimes sombrios de uma prostituta que ele fustiga com um chicote contundente. Outro ainda aparece como um general sádico que cavalga sua vítima e a esporeia antes de chegar à satisfação erótica.

É como se Genet perguntasse: estas taras são piores do que as minhas?

Debaixo de vossos juizes verdadeiros, de vossos generais, de vossos sacerdotes não se ocultam as mesmas taras inconfessáveis e inconfessadas exceto aos ouvidos de suas vítimas pagas, prostitutas e a escória de uma sociedade baseada na hipocrisia e na dissimulação?

A solidão - essa maré enchente que rouba os artistas ao convívio de seus contemporâneos - espria-se então, vinda desde os poetas românticos e desde Baudelaire e Kafka até assumir uma forma abissal em Genet.

A beleza, o mal, a prisão, a pederastia, o crime, a violência, o furto. Destas etapas progressivas chegamos à etapa final, a da solidão de uma autoconfissão que é um desafio ao desejo de

13. *A assunção do martírio*

homogeneidade que anima a coletividade inquieta de descobrir indivíduos anômalos em seu meio.

“Numa situação limite – escreve Sartre – o criminoso e o louco são objetos puros e sujeitos solitários; sua subjetividade arrebatada se exalta até o solipsismo a condição do celibatário absoluto no momento em que eles se reduzem para todos ao estado puro de uma mera coisa manejada, de puro ser-imóvel que não tem futuro, prisioneiros que vestimos e despimos, que alimentamos com nossas próprias mãos. De um lado, surge o sonho, o autismo, a ausência, do outro, o estado opaco de ser como uma pedra, o mero “material humano”. Quem toma consciência dessa contradição explosiva, esse sim conhecerá a verdadeira solidão, a do monstro, abortado pela natureza e refutado pela sociedade, viverá até o extremo, até o impossível, essa solidão latente larval que é a nossa e que tentamos passar em silêncio... Para descer até a solidão do único, do excluído, só existe um caminho: o do erro e do fracasso, que passam pela impotência e pelo desespero, só estaremos realmente sós quando reconhecermos que somos aos olhos dos demais meramente um objeto culpado, ao passo que a nossa consciência instintivamente não cessa de nos aprovar secretamente.” A impossibilidade de anular-se seguindo a condenação da sociedade e a impossibilidade de aceitar-se integralmente sem um sentimento de ignomínia, de exclusão e de horror tona a solidão de Genet mais trágica e insolúvel. Porque paradoxalmente ele justifica o seu direito de ser diferente, o seu direito de ser anormal, o seu direito de não ter razão diante da razão da maioria.

“Em qualquer sociedade, o culpado é sempre solitário e o solitário é culpado, não há outra forma de se assumir a solidão senão a de reivindicar seu erro e conseqüentemente provocar o horror. Porque a solidão é a relação social negativa, vivida no desespero e no exílio. Como Kafka, mas de forma diferente ele também diz um “não” total à sociedade – não se integra nela e mais ainda recusa-se a aceitar os seus critérios e dogmas, revelando seus sofismas e suas insinceridades.

A única forma de compreendê-lo então seria a de retirarmos a nossa máscara e nos comtemplarmos na imagem de si mesmo que ele nos ergue, uma imagem correspondente de forma diversa à nossa imagem interior velada. Através da divisão fraternal da sua angústia e do seu isolamento nós estaremos não aceitando uma escolha pessoal anômala, monstruosa, mas cristãmente assumindo a forma do próximo. Porque dentro do seu demonismo, da sua solidão, da sua defesa veemente do vício, Genet fracassa no plano civil, no plano social, vem a ser encarcerado e condenado em quase todos os países da Europa pelos quais vagabundeia como mendigo e ladrão, mas verbalmente ele triunfa; o que dele nos permanece é a sua afirmação artística:

“Minha vitória é verbal, e eu a devo à suntuosidade dos termos”. Da mesma forma que Baudelaire conseguia superar o horror da podridão da carniça em decomposição retendo a essência da beleza da amada que não se desintegraria nunca, da mesma forma que Shakespeare podia afirmar em seus sonetos que a recordação da beleza imortal do misterioso jovem ao qual dedicou tantos de seus poemas viveria imortal em seus versos evocadores da sua graça.

Genet triunfa de maneira igualmente profunda através da literatura. A sua vivência humana, trágica, solitária, monstruosa, condenada, exilada evanesce-se. A sua existência fichada nos arquivos do orfanato que o acolheu em Paris, nos arquivos da polícia, nos cárceres em que esteve recolhido dilui-se com o tempo, cessa o cidadão Genet, desaparecem as pistas legais dos processos movidos

13. *A assunção do martírio*

contra o criminoso, o ladrão, o pederasta Genet. Permanece unicamente a sua patética e majestosa prosa sombria, sinistra flor do mal que germina do humus negro da sua miséria, da sua maldição tenebrosa.

Tendo evocado *o mito*, Genet como um sacerdote que terminou de officiar uma missa negra desaparece para ceder lugar à sua obra. É a suprema vitória do verbo que excede o seu criador e neutraliza o próprio tempo e espaço, ultrapassando a própria morte física. Abolindo a distância entre o seu mundo e o mundo que se encontrará na posteridade. Com as suas imagens de profundo satanismo, ele cria um elo ao mesmo tempo humano e literário entre a sua monstruosidade e a nossa, como que uma furtiva ternura que ele tanto ambicionara entre a vítima e o algoz.

14. A véspera do livro Nossa Senhora das Flores

Correio da Manhã, 1965/07/31. Aguardando revisão.

Pela primeira vez em língua portuguesa, este Suplemento divulga alguns trechos do romance de Jean Genet, *Nossa Senhora das Flores*, cuja tradução vem custando a Leo Gilson Ribeiro meses de trabalho intenso. Ao transplantar essa flor do mal para as letras do Brasil, é preenchida uma lacuna importante, pois o fenômeno Genet é objeto de vivas controvérsias na França e em muitos outros países: Sartre decidiu-lhe um monumental ensaio crítico e liderou a lista de intelectuais que solicitaram a comutação da pena imposta pelo Ministério da Justiça, em Paris, ao escritor ladrão, preso em quase todas as cidades da Europa, formulador de um demoníaco culto da violência, do roubo, do assassinato e do homossexualismo. Por motivos óbvios, só trechos incompletos são transcritos a seguir desse satânico documento de verdade, de horror e de poesia que ilumina um dos mais trágicos problemas do ser humano.

14.0.1. Primeira página:

Weidmann para vocês apareceu numa edição das cinco horas, a cabeça enfaixada em tiras brancas, religiosa e ainda aviador ferido, caído nos campos de centeio, num dia de setembro como aquele em que se tornou famoso o nome de Nossa Senhora das Flores. Seu belo rosto multiplicado pelas rotativas abateu-se sobre Paris e sobre a França, no âmago de aldeias perdidas, de castelos e cabanas, revelando aos burgueses entristecidos que sua vida diária é roçada por assassinos encantadores, alçados dissimuladamente até seu sono, que atravessarão por qualquer escada de serviço que, cúmplice, não rengeu à sua passagem. Sob sua imagem, espocavam com o fulgor da aurora seus crimes: assassinato 1, assassinato 2, assassinato 3 e até seis, anunciavam sua glória secreta e preparavam sua glória futura.

Pouco antes, o negro Anjo-Sol matara sua amante.

Pouco depois, o soldado Maurice Pilorge assassinava seu amante Escudero para roubar-lhe pouco menos de mil francos, em seguida cortavam-lhe a cabeça para celebrar seus vinte anos, enquanto, como vocês estão lembrados, ele zombava do carrasco irascível.

Enfim, um segundo-tenente da Marinha, mocinho ainda, traia por trair: foi fuzilado. E é em honra de seus crimes que escrevo meu livro.

Desta maravilhosa eclosão de belas e sombrias flores, só tive notícia em fragmentos: um me forado por um pedaço de jornal, outro citado negligentemente por meu advogado, outro dito, quase cantado, pelos detentos – seu canto se tornava fantástico e fúnebre (um *De Profundis*), como as lamentações que eles cantam, à noitinha, como a voz que atravessa as celas e chega até mim agitada, desesperada, alterada. No fim das frases, ela se rompe e essa ruptura a torna tão suave que parece suspensa pela música dos anjos, o que me causa horror, porque tenho horror aos anjos, que são compostos, segundo imagino, desta maneira: nem espírito nem matéria, brancos, vaporosos, e assustadores como o corpo translúcido dos fantasmas.

Esses assassinos agora já mortos chegaram, porém, até mim e cada vez que um desses astros de luto cai em minha cela, meu coração bate forte, um surdo rufar de tambores, se este for o sinal que anuncia que uma cidade capitula. E se segue um fervor comparável ao que me fez contorcer-me e me deixo alguns minutos grotescamente crispado, quando ouvi sobre a prisão o avião alemão passar e o estouro da bomba que ele soltara bem perto. Num abrir e fechar de olhos, vi um menino isolado nos céus, levado por seu pássaro de ferro, semeando a morte às gargalhadas. Para ele sozinho desencadearam-se as sirenes, os sinos, as cento e uma salvas de canhão reservadas ao Delfim, os gritos de ódio e de pavor. Todas as celas tremiam, tiritantes, loucas de terror, os presos jogavam-se contra as portas, rolavam no chão, vociferavam, choravam, blasfemavam e rogavam a Deus. Eu vi, ou pensei ver, digo, um menino de dezoito anos dentro do avião e do fundo da minha 426 eu lhe sorri com amor.

14.0.2. Aparição de Divina

Divina apareceu em Paris para levar vida pública cerca de vinte anos antes de sua morte. Ela já era então a magra e vivaz que foi até o fim da vida, tornando-se depois angulosa. Entrou por volta das duas horas da manhã no Bar Graff, em Montmartre. A clientela era ainda de argila, barrenta, informe. Divina era de água clara. No enorme café de vidraças baixadas, cortinas cerradas sobre vergões de ferro ôco, sobrepovoada e soçobrando na fumaça, ela depositou o frescor do escândalo que é o frescor de um vento matinal, a surpreendente doçura de um rumor de sândalo sobre o mármore do templo, e, como o vento faz virar as folhas, ela fez virar as cabeças que se tornaram ligeiras de repente (cabeças loucas), cabeças de banqueiros, comerciantes, gigolôs para senhoras, garçons, gerentes, coronéis, espantalhos.

Sozinha sentou-se a uma das mesas e pediu chá.

- Mas que seja chinês, meu rapaz! Ela disse.

Sorridente. Para os clientes, ela tinha um sorriso de fanfarrona irritante. Era o que diziam com meneios de cabeça. Para o poeta e para o leitor, seu sorriso será enigmático.

... Divina era graciosa e no entanto semelhante a todos esses vagabundos de quermesse, remexedores de vistas raras, de visões de arte, bons jogadores que arrastam atrás de si toda a farragem fatal dos *magic city*. Ao mínimo gesto, se dão o nó na gravata, sacodem a cinza do cigarro, acionam aparelhos de jogatina. Divina dava nó, garrotava carótidas. Sua sedução era implacável. Se só dependesse de mim, eu faria dela um herói fatal como eu os amo. Fatal, quer dizer, que decide

a sorte dos que os contemplam, petrificados como quem fita a Medusa. Eu a fãria com ancas de pedra, faces polidas e planas, pálpebras pesadas, joelhos pagãos tão belos que refletiriam a ineligência desesperada do rosto dos místicos. Eu a despojaria de todo o aparato sentimental. Que ela consentisse ser a estátua enregelada. Mas bem sei que o pobre Demiurgo é forçado a fazer sua criatura à sua imagem e que ele não inventou Lúcifer. Em minha cela, pouco a pouco, terei que dar meus arrepios ao granito...

... O garçom que a serviu teve vontade de rir zombeteiro, mas não ousou diante dela por pudor. Quanto ao gerente, veio para perto de sua mesa e decidiu, logo que ela tivesse acabado de beber, pedir-lhe que se retirasse, a fim de evitar sua volta outra noite.

Finalmente, ela deu palmadinhas em sua frente de neve com um lenço florido. Depois cruzou as pernas: viu-se então presa a seu tornozelo uma correntinha terminada por um medalhão que sabemos conter alguns fios de cabelo. Sorriu para a roda que a circundava e cada um respondeu voltando-lhe as costas, mas isso era uma resposta. O café estava silencioso a tal ponto que se ouviam distintamente todos os ruídos... Divina não insistiu: de uma minúscula bolsa de alça de cetim preto tirou algumas moedas, que depositou sem barulho sobre a mesa de mármore. O café desapareceu e Divina foi metamorfoseada num desses animais pintados sobre as muralhas – quimeras ou grifos – porque um cliente, sem querer, murmurou a palavra mágica pensando nela!

- “Pederasta!”

14.0.3. **Evocação do passado de Divina**

Foram, na cidade, os passeios ao acaso pelas ruas negras, pelas noites insones. Ele parava para olhar pelas janelas os interiores dourados, através da renda ilustrada com motivos trabalhados: flores, folhas de acanto, cupidos armados, cervos de renda, e os interiores lhe pareciam escavados em altares maciços e tenebrosos, em tabernáculos velados. Diante e dos lados das janelas, lampadários como círios montavam uma guarda de honra em meio de árvores ainda folhudas, que se abriam em buquês de lírios de esmalte, de metal ou de tecido, sobre os degraus de um altar de basílica. Eram afinal essas surpresas de jovens vagabundos para os quais o mundo está aprisionado numa rede mágica que eles mesmos ao redor do globo tecem e atam com o dedo do pé tão ágil e duro quanto o de Pavlova. Esses tipos de jovens são invisíveis. Um fiscal não os distinguem num vagão de trem, nem a polícia nos cais, mesmo nas prisões eles parecem ter-se introduzido com fraude, como o tabaco, a tinta para tatuagem, o luar ou os raios de sol, a música vinda de uma vitrola. O menor de seus gestos lhes prova que um espelho de cristal, que seu pulso, algumas vezes estrela de uma aranha de prata, encarcera o universo das casas, das lâmpadas, dos berços, dos batismos, o universo dos humanos. O menino que nos ocupa estava neste ponto fora daqui, de sua fuga devia guardar na memória: “Na cidade, as mulheres de luto usam belos vestidos.”

Mas sua solidão lhe permite enternecer-se com miúdas misérias...; ..., diante dos espelhos dos restaurantes explodindo de luzes, de cristais e de baixelas de prata, ainda vazios de clientes, ele assistia, transfigurado, às tragédias que neles desempenham os garçons de fraque, trocando *deixas* cheias de brio, disputando por questões de precedência até à chegada do primeiro casal elegante

14. *A véspera do livro Nossa Senhora das Flores*

que joga por terra, e rompe, o drama; pederastas que lhe davam só cinquenta *centimes* e fugiam, repletos de felicidade durante uma semana; nas grandes estações de bifurcação ferroviária ele observava, da sala de espera, à noite, as multidões de trilhos percorridos por sombras másculas carregadas de tristes fanais; sentiu dor nos pés, nas espáduas. Sentiu frio.

Divina pensa naqueles instantes mais dolorosos para o vagabundo, quando um carro em disparada pela estrada o ilumina de repente e põe em evidência para ele mesmo e para o veículo seus pobres farrapos. O corpo de Mignon arde. Divina está aninhada na sua concavidade. Não sei se ela já devaneia ou se rememora: “U’a manhã (era já de madrugada), bati à tua porta. Eu não aguentava mais errar de ruela em ruela, esbarrar de encontro aos trapeiros, às imundícies. Eu buscava tua cama sempre escondida entre a renda, o oceano de rendas, o universo de rendas. Do ponto mais longo do mundo, um punho de *boxeur* me jogou rolando para dentro de um esgoto diminuto. Bom nesse instante o Ângelus soava. Agora ela adormece em meio à renda e vagam no espaço seus corpos enlaçados.”

Parte VI.

Henry James

15. A musa trágica

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

Só em 1930 a Universidade de Harvard, primeira fundada nos EUA, inaugurou cursos independentes de literatura americana.

Já tinham surgido W. Whitman, M. Twain, H. Melville, N. Hawthorne, E. Dickison, S. Lewis (ganhador do prêmio Nobel em 1930 com seu romance *Babbit*).

Distinção fundamental com relação à literatura francesa: esta tem escolas, prestígio, academias, *salons* intelectuais em rádios, Tvs, jornais; nos EUA o escritor é solitário.

Duas correntes alternadas: o escritor que confirma a sua americanidade e o que protesta contra “o pesadelo com ar condicionado” de Henry Miller. São os *free lancers*, *the lonely wolfes* entre regionalismo e cosmopolitismo de *déracinés*, caso talvez único na história das literaturas de gerações inteiras desenraizadas. A geração perdida de F. S. Fitzgerald, J. Dos Passos, G. Stein e E. Hemingway.

A Revolução Americana precede o Enciclopedismo e a Revolução Francesa e Brasileira; e a Guerra de Secessão divide, segundo Montesquieu: uma sociedade baseada na virtude (Lincoln) e outra baseada na honra (o Sul). Um conceito aristocrático e um conceito democrático. Depois: triunfo dos ideais burgueses e materialistas com isolamento e revolta dos artistas paralelamente à Europa.

A partir da Primeira Guerra Mundial, os EUA e a Europa ficam indissolúvelmente unidos. Esse período corresponde à exploração imperialista colonial francesa e inglesa na África.

Ocorre o desbravamento do Oeste nos EUA em meados de 1830. No Brasil ainda não tivemos essa conquista, só iniciada em 1960 com a fundação de Brasília e a estrada Belém-Brasília.

A Revolução Industrial levaria os EUA ao apogeu industrial mundial.

Caracterizam a literatura americana: a formação religiosa. Os puritanos exigem a purificação da religião contra a Igreja Católica e contra os excessos da Reforma e austeridade e supressão das autoridades episcopais. O puritanismo sublinhava a necessidade de sofrimento de renúncia e acentuava o mal, a maldição do pecado e a dificuldade da salvação e da redenção. Baseados na Bíblia dedicavam-se à conquista e à catequese dos índios. Os sermões e os tratados religiosos pios e edificantes produzem um exame de consciência que substitui a confissão católica. Isso desembocaria na conferência, sermão laico, gênero americano por excelência.

15. A musa trágica

Ligado ao fato religioso há o fato colonial: daí a relação dupla com as origens europeias: aproximação nostálgica e repulsa. O isolacionismo do partido republicano no *Middle West* e o cosmopolitismo do Leste.

Dotado de meios financeiros bastante amplos para não precisar dedicar-se a ganhar a vida com outras ocupações a não ser a literatura, Henry James pode votar-se inteiramente à literatura, que cultivou durante cinquenta anos, prolífico, sem nunca chegar a um *best-seller*. No entanto, mantinha-se praticamente com o que escrevia em revistas literárias. Seu estilo descreve uma parábola: de claro e fresco no início passa a quase barroco e complexo no final.

Seu ideal, embora radicado em um contexto social, é sempre estético, refinado, atendo-se às regras éticas do convívio humano. A literatura documentava a parte da história que não se encontra nos manuais de história - a vida interior da sociedade, a literatura é o grande repositório da vida, precedendo Proust e sendo fiel a Shakespeare: a literatura ergue um espelho perante o ser humano refletindo-o em sua totalidade.

Um dos primeiros grandes realistas de intuição psicológica mais sutil e mais complexo que seus predecessores russos I. Turgeniev, L. Tolstoi e F. Dostoiévski. O crítico R. P. Blackmur o equiparou a uma espécie de Shakespeare da novela: profundo, inovador, estilista requintado, abrangendo todo o panorama da sua época, mas de forma mais arguta e profunda do que H. de Balzac e mais ampla do que G. Flaubert. Como Shakespeare que produzira três grandes tragédias - *Lear*, *Othello* e *Macbeth*, ele no final do século passado e início deste criou três grandes obras-primas: *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*.

Foi o primeiro a criar a novela cosmopolita em inglês estudando a par do deslumbramento do meio cultural europeu a sua profunda decadência moral em conflito com as frágeis heroínas americanas como Isabel Archer de *The portrait of a Lady* defrontando-se com a sua pureza e a sua inocência um mundo sórdido e degenerado. Estabeleceu a primeira comunidade literária atlântica entre o Novo e o Velho Mundo, quando a Europa ainda considerava a América como terra dos índios, de Fenimore Cooper, dos búfalos do Oeste e das conquistas territoriais e quando a América por sua vez estava demasiado ocupada forjando grandes fortunas, criando estradas de ferros continentais, anexando 1/3 do território mexicano e recebendo cinquenta milhões de imigrantes europeus. Sua carreira literária vai desde os últimos dias da Guerra de Secessão americana (1865-1870) até a metade da Primeira Guerra Mundial quando renuncia à cidadania americana passando a ser súdito britânico, isolado que vivera desde a adolescência dos Estados Unidos.

Tinha sido precedido de certa forma por Melville, autor de *Moby Dick*, com o seu espírito de aventura cosmopolita, isolado do regionalismo americano. Com menos de seis meses levado para a Europa desde criança, criado na França, na Suíça e em Londres. Tinha um avô irlandês que fizera fortuna nos EUA, um pai visionário religioso que seguia a influência de E. Swendenborg e de W. Blake. Seu irmão mais velho, William James, foi o primeiro filósofo americano do pragmatismo.

Criado por tutores e govertantes e sempre tendo a educação livre complementada pelos melhores museus e salas de concerto da Europa: mundo ambivalente: nativo americano e europeu por educação. Quase bilíngue já adolescente conhece tanto os mais importantes autores ingleses como os franceses.

15. A musa trágica

Durante breve regresso aos EUA sofre um acidente misterioso ao qual se refere como “*the obscure hurt*” (um ferimento obscuro) e que muitos críticos interpretam como uma mutilação sexual que ecoaria em vários símbolos freudianos de seus livros – e a quase ausência de cenas eróticas ou de amor plenamente realizado.

Aos 22 anos já abandona a Faculdade de Direito da Universidade de Harvard onde o pai queria que ele estudasse, pois um conto seu é aceito pela revista *Atlantic Monthly* (1865). Outras revistas se abrem para as suas colaborações daí por diante.

William Dean Howells o escritor seu contemporâneo passa a encorajá-lo entregando-lhe resenhas de livros e publicando suas histórias com frequência. Mas o grande público e os críticos conformistas e míopes distanciavam-se dele porque as suas não eram histórias “de ação”, era ação interior, mais sutil, continham reflexões profundas sobre o comportamento humano. Nunca foi um autor “popular”.

Até que em 1870 volta definitivamente à Europa, aos 26 anos de idade. Na Europa ele capta o clima central de todas as suas novelas: o desenraizamento dos americanos em viagem ou em residência permanente fora dos Estados Unidos. A ambivalência da Europa: a cultura, a arte, a vitalidade artística e a corrupção das altas sociedades de Paris, de Roma, de Londres dispostas não só a manter um *status quo* social, como dispostas a qualquer sacrifício em prol de bens materiais de conforto, de segurança monetária, de bem-estar, de luxo. A tradição secular da cultura contrastando com a absoluta falta de tradição cultural dos Estados Unidos, de florestas não desvendadas ainda pelo homem, o solo europeu fertilizado por milênios de covilização. Mas o homem americano sem simplificações absurdas constituía a inocência, a ingenuidade diante daquele mundo complexo sem distorções atuais de governos e de *Wall Street* ou Pentágono.

E como Balzac, como os naturalistas franceses ele seria um escritor urbano voluntariamente limitando sua geografia a três capitais europeias: Roma, Paris, Londres e às cidades de Boston e Nova York no Novo Mundo, só brevemente menciona Veneza e Florença. Não se interessou nem pela Espanha nem pela Grécia nem pela Holanda. Execrava a Alemanha e desconhecia o resto do mundo não por ignorância ou altivez mas por querer como o grande artista Goethe concentrar-se para produzir melhor.

Este tema americano surge simbolicamente em sua primeira novela *Roderick Hudson*. A história de um pintor americano que sucumbe à sua paixão por uma bela mulher em Roma, da mesma forma que Hawthorne descendera em *The Marble Faun* retratar a luta entre os ideais puritanos de culpa e de ascese e os ideais pagãos de Roma epicurista do prazer e da amoralidade. De certa forma Henry James encarna, mas de forma muito mais branda, a mesma não integração de Kafka, flutuando sobre várias sociedades sem pertencer a nenhuma delas nem ser reivindicado por nenhuma delas a não ser mais tarde, depois de sua morte... Inglaterra e Eua o disputam seriamente como uma das suas glórias supremas.

Passou então a escrever mensalmente para grandes revistas e dedicar seu tempo às viagens, ao lazer, à observação e sobretudo à literatura, como Proust culto ao sacerdócio do escrever, banindo a própria experiência vivida em prol do escrever.

15. *A musa trágica*

Em 1875 estabelece-se em Paris travando conhecimento com Turgueniev. Importante porque aprendeu a importância quase absoluta dos *personagens* não do enredo ou do ambiente – tudo decorre dos personagens: conceito “orgânico” da novela que deriva, flui dos seus protagonistas que no seu decurso passam a viver os seus dramas, dentro de certo *determinismo psicológico*: certas reações e predisposições de um indivíduo produzirão em certos meios efeitos previsíveis embora Henry James seja demasiado sutil para utilizar um conceito freudiano rígido ou pseudo científico na criação das suas histórias. Mas ao contrário das novelas russas: seus personagens passaram a subordinar, a controlar as suas emoções e as suas paixões ao seu intelecto.

Exemplo frisante: em Dostoiévski, nos *Irmãos Karamazof*, Katia decepa a mão para provar seu amor. Isabel Archer descobrindo a consagração sombria entre seu marido e sua amante francesa aceita estoicamente seu destino fiel a um ideal ético inabalável mesmo diante do desencanto.

Através de Turgueniev conheceu Flaubert, Zola, os irmãos Goncourt, Daudet e Maupassant.

Logo concluiu que se a literatura que se produzia na Nova Inglaterra nos EUA era provinciana, a de Paris tinha horizontes chauvinistas muito limitados e não era autenticamente cosmopolita, mas apenas parisiense, francesa sem a amplitude que ele e Turgueniev ambicionavam para a literatura contemporânea: nenhum deles por exemplo conhecia Inglês ou qualquer outra língua fora o Francês.

Depois de um ano em Paris passou a viver definitivamente em Londres, cruzando o Canal da Mancha. Um ano depois sera célebre na América e na Inglaterra com a publicação de *Daisy Miller*. Parte essencial do seu aprendizado literário que culminaria com a publicação de *The Portrait of a Lady*.

No segundo período ele abandona o tema internacional e se dedica a novelas sociais, naturalistas e do seu imenso fracasso como escritor de Th (?).

Finalmente, no período final, chamado de “*the major phase*”, durante quatro anos escreve três obras-primas: *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*.

Mas ao focalizar famílias ricas americanas percorrendo museus da Europa, buscando contato com a nobreza europeia como seres perdidos num mundo muito mais complexo e mais sutil do que o dos Estados Unidos Henry James cimentava uma fama relativa como sendo o “autor do mito americano-europeu” e como Lorca se rebelava ao ser classificado somente como o poeta dos temas ciganos populares ele também cessou por um tempo de fornecer aos editores de revistas literárias dos EUA o tipo de história que uma elite nos EUA e na Inglaterra preferia entre todas as suas produções: moças inglesas da alta nobreza que se casam com americanos somente por dinheiro. Daisy Miller a moça americana que choca a sociedade romana com a sua ingenuidade, a sua liberdade e que entra em conflito com uma mescla de valores totalmente diversa da sua.

Mas até então Henry James tomara o seu tema central como motivo para observações de fina ironia e sutil comicidade com tons leves de graça, de espírito de observação aguda. Os americanos sem profundidade cultural, sem compreender os valores trágicos da cultura europeia, que se sentiam perdidos, incompreendidos, não aceitos na Europa, desprezados e utilizados meramente como fontes de renda bastante úteis para economias periclitantes individuais e nacionais.

15. *A musa trágica*

Mas ao lado dessa fama relativa ele começava a acumular o ódio de nacionalistas ultra-ufanistas dos Estados Unidos que olhavam com suspeita seu exílio voluntário, que liam com revolta suas afirmações de que os Estados Unidos não possuíam uma grande literatura ainda porque não tinham ainda grandes instituições culturais, grandes eventos históricos nacionais, grandes tradições artísticas ou de cultura.

“Nos EUA, não há grandes coisas para um escritor contemplar, exceto as florestas e os grandes rios, a vida não é minimamente espetacular, a sociedade não é brilhante, o país está dedicado a uma imensa prosperidade material, a uma atividade burguesa e doméstica intensa, à difusão da educação primária e ao gozo dos luxos e prazeres cotidianos”.

O escritor americano segundo Henry James não dispunha do sedimento da civilização que precede a criação da grande literatura, na Inglaterra que ele citava como exemplo a corte, a Igreja, a sociedade, a nobreza etc. foram tachadas de antidemocráticas. As suas comparações tão verdadeiras quanto contundentes e o espírito isolacionista que está sempre latente ao lado do espírito cosmopolita dos Estados Unidos – um senador Mac Carthy opondo-se a um Kennedy, um Goldwater opondo-se a um Roosevelt – manifestou-se violentamente, considerando-o um “estrangeirado” e sem discernir entre o amor que Henry James devotava aos Estados Unidos e a admiração puramente intelectual que sentir pela Europa.

E encerrando a série que se iniciara com *Daisy Miller* ele passa férias na Itália, procedendo à elaboração lenta da sua primeira obra madura e perfeita: *The Portrait of a Lady* – conceito de uma jovem senhora defrontando-se com o seu destino.

Comparada a estrutura desse livro com a de uma catedral, sob um ponto de vista arquitetônico, partindo da arquitrave fundamental, nada original nem demasiado ampla: uma rica herdeira americana – já em *Washington Square* tema das herdeiras – um caça dotes e sua amante inescrupulosa. Inspirada na própria prima Mary Temple que morreu jovem e cheia de vitalidade, sua heroína, Isabel Archer, é dotada das virtudes dos inocentes: a coragem, a generosidade, a confiança e a inexperiência.

Deslumbrada pela Europa e pela aparência de refinamento de um jovem artista americano que mora em Florença há anos, ela cai vítima da armadilha que constitui o ponto central do mundo de Henry James: a traição entre os seres humanos. A falta de escrúpulos dos vulgares e ambiciosos que sacrificam os puros, os intocados ainda pela raiz sombria do mal. Na sua novela do último período – *The Wings of the Dove* – a heroína Milly Theale também sucumbe imolada, mas só escapa ao seu destino de traição através da morte prematura. Não há escapatória para os seres sensíveis fora a morte ou o exílio diante da traição onipresente. Diametralmente oposto à visão “americana” do otimismo de *happy end* que Hollywood e a propaganda comercial mostrariam como “a atitude americana perante a vida” Henry James revela ao contrário o lado trágico da experiência americana. Não, porém, como os autores críticos da sociedade americana nos seus aspectos de injustiça social, de falta de valores culturais e artísticos de avassalador materialismo e avassaladora vulgaridade. Ela não revela aquela quebra entre o ideal americano de Jefferson, de Lincoln, de Washington, de uma sociedade livre, justa, nova e a decepção do *big business* da predominância de critérios puramente grosseiros e materialistas que destruiriam o sonho americano (como em Edward Albee). Henry James ia mais profundamente na sua análise e diagnosticava através da experiência da desilusão

15. *A musa trágica*

americana uma desilusão intrinsecamente humana, expressa só formalmente no seu aspecto americano. E longe de formular uma antítese primária ingênua entre os inocentes que seriam sempre americanos e os corruptos inescrupulosos que seriam sempre europeus ele transforma os americanos também em instrumentos da traição utilizados pelos planejadores europeus aliados na sinistra traição e destruição dos americanos inocentes. Já desde a sua primeira novela publicada ele trata obsessivamente do tema da traição: um chantagista que quer vender segredos de um terceiro em *"The Portrait of a Lady"* a heroína é traída por uma conhecida, em *The Wings of the Dove* pela melhor amiga até chegarmos ao labirinto de traições complexas das novelas finais.

Isabel Archer é uma herdeira que recusa ser absorvida pela nobreza inglesa porque romanticamente busca uma liberdade pessoal mesmo dentro do casamento, recusa também um cortejador americano singelo e sincero para cair vítima justamente da cilada armada pela sua melhor amiga, Madame Merle, que a introduz na órbita de seu belo amante, um escultor americano medíocre que vive em Florença e que se apodera dela como colecionava objetos de arte e ela paga o preço das suas quimeras românticas tornando-se meramente um instrumento nas mãos dos dois amantes malignos. Isabel Archer sacrifica-se em benefício da filha que o marido e a amante tiveram e diante da qual ela sente uma obrigação ética que a impede de abandoná-la.

Isabel Archer passa então a simbolizar o encontro do Novo Mundo onde se constuiria uma nova sociedade com as duras verdades que o Velho Mundo já conhecia o do desencanto perante o qual cede o otimismo juvenil à traição que coroa sombriamente a confiança.

Depois segue-se o período da indiferença do público com relação às experiências literárias de Henry James. Seu fracasso retumbante no teatro ao escrever duas peças que foram vaiadas em cena aberta. Isolando-se cada vez mais na casa rural que adquirira na Inglaterra com os resultados de sua atividade de escritor ele passa um período de cinco ou seis anos elaborando histórias de horror que têm por tema fundamental um tema semelhante ao da traição: o da perversão da infância e da adolescência.

A mais célebre e a mais perfeita destas histórias de fantasmas é sem dúvida *The Turn of the Screw* e que passaria a ser sua obra mais famosa com o grande público e objeto de ardentes discussões quanto à sua interpretação crítica correta.

Mas como escritor refinado ele jamais desce ao nível de criar histórias que derivem o seu horror de crimes sanguinários, de cadáveres e castelos sombrios, de portas secretas e de Franksteins emergindo dentro da noite. Para Henry James a existência dos fantasmas é também diurna sem artifícios, sem atmosferas especiais e o mistério surgindo assim em meio às coisas triviais torna-se profunda e perigosamente intensificado.

A história é linear e fascinante: junto à lareira depois do jantar um grupo de pessoas conversa sobre casos impressionantes que se relacionam com os mundo sobrenatural, com o mundo dos fantasmas. Um dos interlocutores relata então uma história que significa "dar uma volta a mais no parafuso" isto é intensificar o horror que a história dos fantasmas cria em quem a lê ou ouve.

A narrativa passa então a ser descrita por uma governante que, filha de um pastor protestante pobre da zona rural da Inglaterra, responde a um anúncio publicado num jornal de Londres para

15. *A musa trágica*

cuidar de duas crianças orfãs e entregues a um tutor que não pode se encarregar de sua educação embora nada falte materialmente para seu conforto.

Profundamente impressionada com o encanto de homem cosmopolita do seu futuro empregador ela aceita a responsabilidade e parte para a mansão no interior do país onde as crianças, uma menina e um menino de menos de dez anos, serão educados por ela.

O menino tinha sido expulso do internato por motivos que não ficam claros, mas que se presume tenham um fundo de perversão sexual. A governanta que a precedera morrera, em circunstâncias também não esclarecidas e ela se encontra sozinha com a criada que é boa, ingênua, ignorante e as crianças que lhe parecem encantadoras e inocentes.

Decorrem alguns dias, semanas da sua permanência naquela casa imensa e isolada até que no fim de uma tarde clara de outono ela percebe sobre a muralha que separava o jardim da rua o rosto de um homem de cabelos e barbas vermelha que ela não sabe quem é e que a inquieta profundamente. Voltando a vê-lo noutra ocasião mais de perto – ele tinha um rosto melancólico e usava roupas elegantes mas já gastas ela percebe que ele estava procurando alguém na casa até desaparecer sem deixar vestígio de sua breve passagem. Indagando a criada quem poderia ser aquele empregado que ela ainda não conhecia vem a saber pela descrição que sua imagem corresponde a do mordomo que quando ia ser despedido por iniciar o menino em jogos perversos foi encontrado morto sobre o gelo à entrada de um bar de péssima reputação. Daí a alguns dias, de manhã, quando a menina está construindo castelos de areia à beira do lago, enquanto ela costura, a governante sente a presença de uma terceira pessoa na outra margem do lago: é uma mulher vestida de preto, pálida, triste e aterrorizante: a governante que a precedera! E num clímax de horror ela compreende pela primeira vez que as crianças também – que ela quisera tanto proteger das visões aterradoras – vêem os fantasmas e fingem não vê-los e constata uma conspiração sinistra contra ela. Daí por diante a história se acelera, na luta desigual da governante em salvar as crianças dos fantasmas homossexuais que vieram buscá-las, à noite, ela passa a vigiá-los e constata numa noite de luar clara e fria que eles não estão em seu quarto: o menino caminha sobre o telhado rumo ao fantasma do mordomo que chama, perto da chaminé e a mulher está sentada na escada que conduz ao quarto da menina, com a cabeça apoiada nos braços, à espera, decidida a salvar as crianças da sinistra maldição que pesa sobre elas, ela consegue às pressas mandar embora a menina, numa carruagem, acompanhada pela criada.

Disposta a enfrentar a ameaça terrível e sobrenatural ela interroga o menino a respeito da sua vida passada.

“Quando então contra a vidraça ele surgiu, como se para mutilar sua confissão e impedi-lo de responder-me ele o horrendo autor do nosso desespero – o rosto branco da maldição na vidraça. Senti uma vertigem ao vislumbrar a vitória e ao saber que teria que retomar minha batalha diária, vi que o menino adivinhava aquela presença e deixei que meu impulso se inflamasse a ponto de determinar a sua liberação.”Basta, basta, basta!” bradei, tentando abraçá-lo contra a aparição do nosso visitante.

“É ela que está aqui?” Miles arfava ao captar com os olhos semi fechados a direção para a qual seguiam minhas palavras. “Não, não é ela, exclamei ali na janela... bem diante de nós – ali está ele, o horror covarde, que surge pela última vez!”

15. *A musa trágica*

“Ao ouvir isto, depois de um segundo durante o qual sua cabeça se mexeu com o movimento de um cão que tenha perdido a pista e buscasse freneticamente luz e ar, ele perguntou com ira calma, contemplando com olhos vazios o espaço e como que não percebendo aquilo que invadia o salão inteiro como o sabor de um veneno, a ampla, pavorosa presença”.

“E ele?”

“Eu estava tão determinada a ter minha prova final que decidi aceitar o repto supremo.” De quem você está falando?”

“Do mordomo – Peter Quint – o diabo!” Seu rosto infantil ecoou uma súplica convulsa. “Onde?”

“Ainda soam em meus ouvidos, sua suprema entrega do nome e seu tributo à minha dedicação” O que importa agora meu querido – o que ele importa agora e para sempre de agora em diante?” Eu enfrentei o desafio feroz” Ele perdeu você para sempre! E para arrematar meu trabalho indiquei “Ali, olhe: ali!”

“Mas o menino já se voltara de repente, fixara os olhos, arregalando-os e parecia-me que só vira o dia tranquilo lá fora. Quando eu celebrava a perda de que tanto me orgulhava ele emitiu o grito de uma criatura jogada para dentro de um abismo e a sofreguidão com que eu o colhi em meus braços era a de quem o segurasse antes da queda. Segurei-o, sim, agarrei-o – e pode se imaginar com que arrebatamento. Mas depois de um minuto comecei a sentir o que era que eu realmente segurava entre as minhas mãos ávidas. Estávamos sozinhos na casa imensa naquele dia ensolarado e tranquilo e seu coraçãozinho, desapropriado, parara de bater.”

A investigação de Henry James “daquilo que jaz por detrás da *mise en scène* da vida” termina não com uma afirmação niilista, mas com a denuncia de uma sociedade putrefata oculta sob a aparência de beleza e de magia num vaticínio semelhante ao de Proust no final da sua caleidoscópica “em busca do tempo perdido”.

Como ele próprio declarou, as suas obras não foram escritas com o propósito de “deixar uma impressão agradável nos leitores”. Ele se referia com insistência à frustração da vida inerente a toda existência humana. Na vida de qualquer ser humano há sempre qualquer coisa importante que ele perdeu ou não conseguiu realizar. A vida é deprimente e a arte inspiradora. Muito do seu mundo demoníaco de histórias de fantasmas que produzem o *frisson calvanique* exigido por Baudelaire está profundamente impregnado de simbolismo e do duelo entre o Mal e a Pureza, a Inocência e a Experiência. A afirmação crescente e indetível da obra de Henry James hoje examinada pela crítica é considerada uma das supremas contribuições à novelística ocidental – impõe-se com a serenidade inerente às coisas perfeitas. É possível que como os seus personagens que sucumbiram a frustrações impostas pelas circunstâncias a sua vitória final tenha sido póstuma, à medida que descobriremos sob os escombros de sua frustração individual o tesouro inestimável da sua Arte.

16.

Í— title: | A redescoberta de Henry James I author: “Leo Gilson Ribeiro” citation: issued: “2022” type: chapter original-publisher: “Diário de Notícias” original-date: “1960/02/24” url: “https://www.leogilsonribeiro.com.br/volume-3/06-henry-james/01-a-redescoberta-de-henry-james-i” abstract: “Diário de Notícias, 1960/02/24. Aguardando revisão.” order: 030601 status: Transcrição completa.

O mundo complexo de Henry James assemelha-se a um caleidoscópio: cada uma de suas obras apresenta-nos um aspecto diferente da realidade interior, uma nova disposição de cores, uma nova interrelação de espaços, luz e sombra. Se bem que a sua temática seja numericamente reduzida, as múltiplas manifestações da psique humana por ele exploradas são quase tão numerosas com as da própria vida. No entanto, certas tonalidades básicas permanecem nesse vitral imenso: a maioria dos críticos aponta como sua preocupação fundamental o digladiar-se do hedonismo, representado pela aristocracia europeia e que implica uma profunda decadência moral, e do estoicismo perante o sofrimento, simbolizado pelos personagens americanos, que sucumbem vítimas de seu código ético, oposto intrinsecamente ao esteticismo e ao materialismo sórdido que a opulência e o refinamento extremos ocultam. Graham Greene não examina a temática jamesiana unicamente sob o ponto de vista de um contraste insuperável entre a ética e a estética, mas relaciona a inquietude de Henry James com um “complexo de traição”, um “complexo de Judas” que constitui a sua obsessão permanente. Greene cita as novelas em que um engano propositado é urdido perfidamente para os personagens inocentes, puros de intenções e que morre, moralmente, vítimas da sua não-pactuação com o crime na sua forma mais sutil e letal: o sufocamento da própria consciência. É sob esse prisma que ele analisa *The Portrait of a Lady* e *The Wings of the Dove*.

Um dos mais lúcidos e importantes cultores de Henry James, Michael Swan – veja-se a sua monografia *Henry James* na excelente coleção publicada pelo British Council – concorda com a teoria geral de que o autor de *The Golden Bowl* foi um “delicado profeta da decadência, mas a sua acuidade crítica divisa ainda sua bifurcação trágica entre o Belo e o moralmente inaceitável:” O mundo de lazer e de riqueza que constitui geralmente o mundo das suas novelas aproxima-se do fim e deve ter sido o lado puritano (de Henry James) que captou o odor da corrupção, de malignidade, que exala esse mundo, que seu lado mais hedonista admirava e cujos prazeres ele adorava”.

Como seu irmão – também mundialmente famoso, o psicólogo William James – ele foi criado num ambiente cosmopolita, frequentando colégios na França, na Suíça e na Alemanha, tendo desde cedo

um contato plurinacional com a cultura. Seu pai, Henry James Sr., queria fazer da mente de seus filhos uma “tábula rasa” capaz de impregnar-se de ideias e conceitos ecléticos e livre de preconceitos nacionalistas. Mais tarde, o cenário internacional restringiu-se, na sua temática literária, a binômio América-Europa, sendo raras as suas incursões artísticas exclusivamente americanas (*The American Scene*) ou britânicas (*The Tragic Muse*). Como Scott Fitzgerald ele descreve o “mundo poético do ócio, dos milionários americanos na Europa” e representa a “*genteel tradition*” da literatura americana. E como mais tarde T. S. Eliot, decide exilar-se voluntariamente de seu país natal, refugiando-se no Velho Mundo. Em Paris ele entra em contato com Flaubert e Turguenief, principalmente, passando depois uma temporada na Itália, antes de estabelecer-se definitivamente em Londres. Em 1915, tomado de entusiasmo pela causa inglesa contra a Alemanha, naturalizou-se súdito britânico “a fim de poder dizer ‘nós’ quando se referia aos avanços militares aliados”, segundo refere um seu contemporâneo, citado por Swan. Voltando aos Estados Unidos somente em 1903, ou seja: com a idade de 60 anos e depois de um afastamento de quase 35 anos, Henry James viu confirmada a sua intuição de que não se adaptaria ao país em que nascera. Na eletrizante história *The Jolly Corner* que marca o seu retorno breve à América, ele traça um auto-retrato marcado a fogo daquele que ele seria, o outro Henry James, senão tivesse abandonado a sua terra natal: “um homem cruel, odioso, ruidoso e vulgar”, um Babbitt prosaico e espiritualmente morto. A América ele considera “um mundo extraordinário... gigantesco... mas de um prosaísmo cruel, desprovido de encanto... que nos força a recolher-nos tão sofregamente quanto possível a Lamb House (sua propriedade na Inglaterra)...” E resumindo sua perplexidade perante aquela nação com a qual não sente afinidade, uma nação rude, de pioneiros e comerciantes, como era considerada então, ele declara, com sinceridade total: “*je n’ai que faire...*”

Naturalmente, a extrema complexidade e sutileza de Henry James que tanto o irmanam literariamente a Proust, o tornam para sempre um escritor esotérico de elites, de cliques de adoradores radicais de sua obra. E como Proust, Joyce e Kafka – com os quais ele integra a plêiade máxima de prosadores do nosso meio-século – Henry James permanecerá intrinsecamente um autor inacessível às massas – fato que ele previra e lamentara, – um autor na melhor acepção do termo: aristocrático. O seu mundo interir atormentado, os hieróglifos através dos quais ele se expressa, a obliquidade da sua percepção e expressão intelectuais intensificam a dificuldade concreta de se penetrar as correntes turvas e densas do universo psicológico que ele sondou em seus protagonistas que, como as figuras de uma tragédia grega, não podem fugir ao *Fatum* inexorável e individual. A transmutação dos fenômenos externos em pontos de contato com a memória, em associações evocativas e a sua identificação entre paisagem e vivência histórica – características típicas de Proust, que dá aos seus personagens uma existência transcendente e eterna ao relacioná-los com a Arte e a História – a investigação destemida dos céus e infernos contidos na alma humana como a que fez Joyce: todos esses elementos em si já bastariam para distanciá-lo da massa e dos críticos insensíveis a seu vocabulário quase oriental no seu extremo refinamento. Já seus contemporâneos Hardy e H. G. Wells irritavam-se com seu esilo meândrico, suas frases longas, interpoladas de infinitas nuances que as modificavam e qualificavam e esses autores, além de outros, condenaram acerbamente o autor de *The Ambassadors*. A pleora de adjetivos, a verbosidade barroca e cintilante de sua última maneira (*late manner*) levou Wells a parodiá-lo ironicamente e a definir os esforços literários de James como os de “um hipopótamo tentando fazer rolar uma ervilha”!

Para os críticos e leitores forçados a ler Henry James em traduções ou os que o lerem no original sem conhecer suficientemente o inglês, o problema agrava-se de maneira radical, pois poucos autores são tão integralmente intraduzíveis como Henry James> em seus livros a coloração específica, única de suas frases constitui muito do sortilégio inconfundível que se depreende da sua leitura. Não há correspondência exata - e às vezes nem aproximada - entre as palavras inglesas e, por exemplo, as que deveriam ser suas equivalentes - mas não o são - em português, alemão ou italiano. O resultado dessas traduções - além de constituir a célebre “traição” de que fala o adágio italiano: *traduttore-traditore* - é forçosamente grotesco, pois traduzir Henry James corresponde, *mutatis mutandis*, a reorquestrar uma composição de Debussy toda feita de arabescos, de cromatismos interinsecamente ligados à estrutura dos instrumentos como as frases iridiscuentes de Henry James estão indissolúvelmente ligadas aos termos em que são criadas, na hierarquia de valores verbais da língua inglesa. A lista de exemplos ilustrativos incluiria a quase totalidade das suas obras, principalmente as da fase derradeira.

A sua investigação “daquilo que jaz por detrás da *mise-em-scène*... da vida” termina não com uma afirmação niilista, mas com a denúncia, com a revelação de uma sociedade putrefata oculta sob a aparência de beleza e magia, mas como ele próprio declarou, suas obras não foram escritas com o propósito de “deixar uma recordação agradável nos leitores”. Tem razão Swan ao focalizar a “insistência com que James se refere à frustração da vida inerente a toda existência humana,” a atenção que ele dá à ideia de que “na vida de qualquer ser humano há sempre qualquer coisa importante que ele perdeu ou não conseguiu realizar”. Ele próprio declarou: “a vida é deprimente, a arte é inspiradora” e um de seus personagens exclama: “a frustração é a própria vida!” Seria também interessante relacionar a sua fascinação pelo sobrenatural com a descrição mórbida dos monstros feita por Lautréamont e estudar o exorcismo do Mal latente em todas as coisas, expresso pela obra de Kafka, a fim de determinarmos a divergência de origens dessa incursão no sobrenatural e principalmente definir a divergência de conclusões a que chegam os autores francês, tcheco e americano. Muito do demonismo das suas histórias fantasmagóricas, cujo horror produz o “*frisson calvanique*” exigido por Baudelaire da poesia moderna, - em *The Jolly Corner* o retorno a sua cidade natal de um homem que tem de lutar contra o seu *alter ego* um fantasma monstruoso e maligno - muito desse mundo surrealista contém um sentido alegórico impregnado de simbolismo como o duelo entre o Mal e a Pureza, a Inocência e a Experiência nas evocações flamejantes e visionárias de Blake. O acidente sofrido por Henry James quando ainda muito jovem e que o invalidou para uma “vida normal” devido ao mistério com que foi circundado constitui atualmente objeto de pesquisas minuciosas e indagações por parte de seus biógrafos, exegetas e até mesmo por parte de psicólogos, na Alemanha e na Inglaterra. Mas ele levou para o túmulo o seu segredo, a chave de sua derrota pessoal perante a vida. No entanto, a sua amarga derrota humana só acentua a luminosidade das suas criações artísticas. A afirmação gradual da obra de Henry James - hoje reexaminada pela crítica e considerada uma das supremas contribuições à novelística ocidental - impõe-se com a serenidade inerente às coisas perfeitas, à medida que sob os escombros de sua frustração individual, redescobrimos o tesouro inestimável da sua Arte.

17. A redescoberta de Henry James II

Jornal de Letras, 1961/08. Aguardando revisão.

O fenômeno de unânime redescoberta de Henry James nos países de língua inglesa e por parte da elite intelectual de toda Europa que domina o inglês vem somente acentuar um fenômeno paralelo a este profundo ato de justiça literário internacional. Referimo-nos às características eminentemente intraduzíveis de seu estilo, até mesmo da sua forma expressiva. Daí a incompreensão com que críticos mal armados linguisticamente, no Brasil e no estrangeiro, se indurgem contra um autor que os maiores intérpretes da literatura ocidental não hesitam em colocar ao lado de Marcel Proust, saudando-o como o maior novelista de língua inglesa deste século, em plena igualdade de direitos com James Joyce. Mais ainda do que Shakespeare, portanto, cuja magia verbal transfigura os enredos por vezes tênues e nada invulgares de suas comédias e de algumas de suas tragédias, a fascinação inconfundível que Henry James desperta em seus admiradores parece jazer oculta detrás da chave secreta de seu estilo. Que dizer, então, da extrema complexidade, da atmosfera rarefeita de seus contos e novelas mais importantes? É compreensível que, de modo geral, a mentalidade mediterrânea e a sua subsidiária, a tropical, pouco se entusiasme por um autor que analisa problemas extremamente complexos da ética no convívio humano, que focaliza quase exclusivamente as classes abastadas e requintadas da Europa e da América em seus livros e que se lança à indagação metafísica mais ampla em seu extenso mural de retratos incomparáveis de personagens-chaves da angústia e da miséria humanas.

O público norte-americano, aturdido com a plethora de ensaios e estudos dedicados a esse seu máximo expoente até então relegado a um anonimato cinzento, debruçou-se com sofreguidão sobre suas obras mais acessíveis, principalmente depois que Hollywood filmou *Washington Square*, com o título, provavelmente mais atraente, de *A Herdeira*. Os editores não perderam, naturalmente, a maré propícia e o mercado nova-iorquino se viu, da noite para o dia, inundado de livros de bolso como *Daisy Miller*, *The Turn of the Screw*, transformados em *best-sellers*. Quase um século mais tarde, portanto, a ansiada “popularidade” foi concedida ao autor que falhara em suas tentativas de estabelecer um contato com o público através do teatro. Nas universidades americanas também já aparecem, com frequência, mas pouca inspiração, inúmeras teses dedicadas aos aspectos mais esdrúxulos da personalidade e da obra do “maior escritor americano de todos os tempos”. Naturalmente, o “americanismo” de Henry James pode ser hoje em dia comprovado exaustivamente, com abundância de documentos e testemunhas, no entanto, na maioria dos casos, algumas teses “nacionalistas” produzidas ao norte do Rio Grande esquecem, despreocupadamente, a justificativa madura e serena do escritor perante Turgueniev, explicando por que fixara residência

na Europa, de preferência à América do seu tempo: “a flor da arte só viceja em solo profundo e é necessário uma quantidade imensa de História para produzir um pouco de Literatura: só uma maquinaria social complexa pode acionar a imaginação de um autor”. Era o mesmo fenômeno da falta de tradição histórica do continente americano que Joaquim Nabuco deplorara ao declarar que qualquer quarteirão de Roma ou de Paris tinha maior encanto e importância para um homem culto e sensível, embora nascido na América, do que toda a magia luxuriante da baía da Guanabara. A esta relativa ausência de consciência histórica de sua terra natal adicionava-se, no caso de Henry James, a repulsa pela maneira de viver americana de seu tempo, a era do *big money* e das práticas políticas denunciadas por Whitman em seu veemente *Democratic Vistas*. É precisamente em *The Jolly Corner* que encontramos a alegoria jamesiana do *homo americanus* que coexistira, em seu espírito, com o europeu refinado e digno herdeiro do esplendor literário de Jane Austen, de Balzac e Flaubert, de Tolstoi e Turgueniev: o fantasma flamejante que investe contra o viajante que regressa a Boston depois de 40 anos de residência no Velho Mundo é seu *alter ego*, o que ele teria sido se tivesse permanecido na América materializada e vulgar de seu tempo: “um *businessman* rude e insensível, maligno e odioso”.

Raramente dentre os escritores dedicados a James ultimamente, encontramos referência à sua suposta “ausência de sensibilidade para problemas sociais e coletivos”. Provavelmente já ficou suficientemente esclarecido que não há Literatura que não seja socialmente *engagée*, como comprovam até mesmo os críticos marxistas lúcidos e objetivos como Luckács e Lefebvre. A deformação de perspectiva que o preconceito determina, na análise de uma obra literária, fez da novela, principalmente, um tubo de ensaio grotesco e absurdo: na Alemanha comunista publicam-se teses volumosas com o fito de “provar” que Eça de Queiroz tinha tendências francamente marxistas ao revelar “a podridão da sociedade portuguesa” em seus romances. Da mesma forma, durante algum tempo, Henry James se viu sob o fogo cerrado duplo dos que o queriam reduzir a mero esteta sem consequência maior e os que vislumbravam em sua obra unicamente um testemunho social vibrante e persuasivo. Evidentemente, a atmosfera na qual vivem os personagens jamesianos é demasiada vivificada pela inteligência para que espíritos tão tacanhos possam nela sobreviver, emboraousem “interpretar” essa obra gigantesca à luz frouxa de suas “teorias sociais”. Sem referir-nos, por exemplo, a *The Bostonians*, com seu *background* em parte feminista ou a *Princess Casamassima*, em que o problema camusiano da revolta e do assassinato político é dissecado lentamente, bastaria uma compreensão menos limitado de um conto como *The Real Thing* para documentar o óbvio: a preocupação de James com os naufragos sociais, os aristocratas decadentes, neste caso, incapazes de ganhar a vida como modelos para um fotógrafo que, no final, contrata uma atriz reles para posar, pois ela parecia mais “*the real thing*”, uma verdadeira aristocrata, do que os requintadíssimos e genuínos *lord* e *lady*. Seria totalmente falso afirmar que o tema obsessivo de toda a inspiração moderna a frustração – se sobrepõe aqui ao tema social, o que há, na realidade, é uma síntese de ambos. Todas essas pretensas “exegeses” de *The Wings of the Dove* e *The Ambassadors* que tentam ver nessas supremas obras da era moderna reivindicações que estariam melhor colocadas em manuais de sociologia e de política pecam justamente pela unilateralidade de ponto de vista que denotam. O próprio Henry James desvendara o absurdo dessa atitude em seu magistral ensaio *The Art of Fiction*, que ninguém menos do que Virginia Woolf considerava “o mais eloquente, o definitivo depoimento de um artista sobre sua arte”. Nestas reflexões, James enuncia clara e corajosamente a multilateralidade, o

17. *A redescoberta de Henry James II*

caráter extremamente rico de caleidoscópio que é a narrativa, que reflete a realidade em toda a sua amplitude e em todas as suas aparições: sublimes, nobres, hediondas, mesquinhas, abjetas e imbuídas de uma transcendência quase mística.

Finalmente, parece-nos, da mesma forma que tentar ver em sua criação uma mera projeção – por mais diluída e superada que seja – de sua frustração pessoal e do acidente físico que o invalidou para uma vida “normal” seria querer [interpretar sua obra sob um viés] autobiográfico tão ilógico quanto querer redimensionar a obra de Tolstói transformando-a “numa tentativa frustrada de compensar sua vocação religiosa não realizada”, como lemos, com estarecimento, numa tese surgida além da Cortina de Ferro. Seria muito mais oportuno, cremos, relacionar a frustração individual de Henry James com a frustração coletiva do ser humano e estabelecer nexos entre sua interpretação do Mal e o demonismo de Kafka e de Lautréamont, diagnoses seguras, como o Expressionismo alemão, de uma sociedade enferma e de um período abissal da humanidade, entre duas guerras mundiais. Muito do mundo surrealista de James – a alegoria dos fantasmas, a violência de um espírito dominado por outro, o holocausto dos mais nobres pelos calculistas e sem escrúpulos – insere-se na linha de consciências profundamente conturbadas pela Pureza e pela Mácula, pela Inocência e pela Experiência de William Blake a Hieronimus Bosch. Só se o considerarmos um símbolo luminoso da frustração de cada indivíduo diante da vida poderemos redescobrir sob essa “luz negra” de sua arte o tesouro inestimável de sua participação humana e metafísica da condição do homem sobre a terra.

18. A tragédia e a vitória de Henry James

Diário de Notícias, 1964/12/13. Aguardando revisão.

Se toda grande criação artística encerra uma extraordinária soma de esforços na sua lenta e penosa elaboração, todo grande artista exige para a decifração de seu segredo pessoal, do seu *tema* insistente, dotes também extraordinários, por parte do leitor, de percepção, intuição, de dedicação e reflexão. Nesse encontro de sensibilidades que é a leitura, a audição de um concerto, a contemplação de um quadro, não conta somente o fator da afinidade mas também o da profundidade da percepção do recipiente, os espectador do espetáculo artístico. Com a valuação atribuída comumente à obra literária de Henry James tem ocorrido o mesmo quase que com o valor dado pela esmagadora maioria das pessoas à música de Mozart, à obra de Joyce ou de Proust, a qualquer criação, enfim, que não se revela imediatamente e exige de quem nelas quiser penetrar uma humildade e uma falta de preconceitos fundamentais.

De fato, se observadores superficiais demonstram desprezo por Mozart, considerando-o “enfeitado e pomposo” e desta forma ignoram por completo sua genialidade única, o seu demonismo, a trágica melancolia que seus *allegros* mal escondem, é sobretudo entre os “intelectuais” de profissão, entre os semi-alfabetizados culturalmente que Henry James é colocado entre os que, “como Proust, só se ocuparam com a atristocracia” e, “como Joyce, escreveram de maneira incompreensível e complicada”. Esse julgamento, que seria grotesco se não fosse visceralmente lamentável, tem sido parcialmente disperso pela “redescoberta” de Henry James nos países de língua inglesa, mas predomina ainda entre nós, principalmente devido à ausência de traduções de suas novelas e contos. Durante longos anos Henry James foi objeto de contendas ferozes entre seus detratores e seus defensores, pois diante da sua unicidade é praticamente impossível não se definir, não optar pelo mais cáldo entusiasmo ou pela “revolta” diante de seu relativo hermetismo. Por volta de 1930 Van Wyck Brooks satirizou-o ao descrevê-lo como “o escritor capaz de causar tempestades aristocráticas e bem comportadas em copos de cristal refinadíssimos”, chegando ao extremo de atribuir o “fracasso” de Henry James ao seu exílio voluntário de seu país de origem, os Estados Unidos. De fato, a América do seu tempo só produzira, literariamente, Hermann Melville, com suas sombrias e magníficas introspecções da alma humana na sua densa alegoria de *Moby Dick*. Os restantes eram autores como Cooper, empenhado em tornar o índio americano num ídolo quase mitológico ou como Hawthorne, preso a temas e meditações fortemente impregnadas de um Puritanismo ancestral e esterilizante. Contraopondo-se a esses escritores, surgia, sem “mensagens” patrióticas, sem “ufanismos” oportunistas, um verdadeiro aristocrata do espírito, armado do que não hesitamos em classificar da sua genialidade e voluntariamente enraizado na Europa e

desenraizado de uma América que via com repulsa como o país de infinita vulgaridade, de ausência de cultura, de predominância de valores grossieramente materiais, “de uma falta de encanto quase cruel” e num estágio artístico então rudimentar e inaceitável para a sua sensibilidade requintada. No entanto, Henry James criou, na realidade, uma literatura muito mais profundamente americana do que os demais autores celebrados em sua época como precursores da “autêntica” literatura americana. Como ressaltou Graham Greene no prefácio que fez para *The Portrait of a Lady* – cronologicamente a primeira obra-prima de James e que julgamos pessoalmente uma das novelas fundamentais da literatura ocidental desde os seus primórdios – não só as heroínas (e alguns dos heróis) das novelas jamesianas são americanas, também os “vilões” e pérfidas tramadoras de ardis diabólicos. Seria linear e infantil a classificação, comum até há poucas décadas, dos personagens de suas novelas em “americanos bons, inocentes e puros”, diante do mundo culto, refinado, mas moralmente corrupto dos “europeus perversos e sem escrúpulos”. As histórias de Henry James são demasiado complexas para admitirem qualquer simplificação tão primária, produtos que são sobretudo de uma inteligência agudíssima e da acumulação através dos anos, da sua extraordinária percepção para sutis situações psicológicas e para uma cosmovisão própria da vida. Desta se poderia dizer, até certo ponto, que revela certa semelhança com o isolamento de Kafka, com a sua trágica não-integração numa sociedade ou numa estrutura circundante. Educado (por um pai de conceitos culturais nada ortodoxos) em vários países, o autor americano, desde cedo perde, letral e espiritualmente, um solo que pudesse considerar pátrio, seu. Um misterioso acidente em sua juventude o tornou um semi-inválido, privando-o também de um papel ativo, aumentando assim o cerco da solidão que caracterizaria toda a sua existência. E finalmente o fato de residir na Itália e na França antes de estabelecer-se definitivamente na Inglaterra dava-lhe claramente a noção de ser um estrangeiro, um excluído das atividades nacionais de qualquer das nações em que vivesse, inclusive e sobretudo a sua, na qual não tinha raízes culturais nem espirituais. As viagens que empreendera à América o convenceram cabalmente da impossibilidade de adaptar-se aos valores americanos, à maneira de viver e de conceber a vida típicas dos Estados Unidos. Chocavam-no as características negativas que diagnosticara, em cartas a amigos íntimos, durante sua permanência em Chicago e outras metrópoles de seu país de origem: o gigantismo meramente físico, o poderio econômico não compensado nem orientado por uma maturidade intelectual, a feiúra arquitetônica, o espírito mercantil, a falta de tradição histórica e cultural. Durante algum tempo ele tenta manter a ilusão de que poderia conciliar, através da criação literária, a sua origem americana e a sua atração pela Europa, notadamente pela Inglaterra. Como Rubén Darío mais tarde se confessaria “*un europeu de América y un americano de Europa*” ele tenta adquirir essa ambivalência que logo se revelaria ilusória. Ao conversar com Garland já perto do final de sua vida, Henry James confessa, melancolicamente, sua derrota: “Essa mistura de Europa e América que você vê simbolizada em mim é desastrosa”. Vai mais longe ainda e confia-lhe que embora seja tarde demais para tentar um *modus vivendi* com seu país natal, ele se tivesse que viver novamente procuraria integrar-se nos Estados Unidos, ver seus lados positivos, pertencer à sua comunidade nacional. Tinham falhado suas tentativas de adaptar-se a Paris, desilidindo-o profundamente o provincianismo das rodas literárias francesas nas quais até autores da eminência de Flaubert, Zola e Daudet pouco interessavam, cegados pelo seu chauvinismo cultural, por escritores de outras nacionalidades. Turgueniev constituíra o único escritor que ele conhecera no Continente europeu que participava de sua visão cosmopolita do mundo e das artes. Assim como falharam as investidas de Kafka para penetrar no castelo inexpugnável da integração nos círculos católicos, tchecos ou culturalmente

autóctones de Praga, falharam também as peregrinações de Henry James de um país da Europa a outro em busca de uma adesão ideal a uma nacionalidade, a um conceito cultural, a um grupo de indivíduos afins. Sua patética incursão no mundo do teatro também constituiu um fracasso retumbante, talvez devido à vulgaridade de propósitos e de meio de agir que anima a grande maioria dos atores e diretores e que levaria atualmente Jean Genet a imprecar contra o teatro por seu “sórdido e fundamental exibicionismo”. É então para a totalidade da Literatura, da criação literária que ele se volta, como seu único e derradeiro refúgio, exatamente como Kafka encontraria nela a forma de comunhão com o mundo e Proust a superação do Tempo e a evolução vivida do passado. Com a ilimitação crescente imposta pelas circunstâncias adversas de sua vida, James no entanto não se sente deprimido, mas ao contrário estimulado, reconhecendo sua força e sua missão suprema na construção, com diretrizes quase arquitetônicas, de suas monumentais novelas e contos. Aceita a totalidade da vida, a sua extraordinária variedade, a sua vitalidade, reconhecendo nelas não só o critério artístico, mas, mais ainda: “a terrível lei do artista – a lei da frutificação, da fertilização, a lei pela qual tudo é trigo para o seu moinho – a lei da aceitação de toda a experiência, todo o sofrimento, toda a vida, toda a sugestão, sensação e iluminação”. E ainda: “As dimensões não importam – devemos cultivar nosso próprio jardim. Escrever muitas histórias curtas e de maneira perfeita: esse é o meu refúgio, o asilo... (Devo escolher) só temas, enredos de solidez e capacidade emocional, só as coisas amplas, finas, humanas, naturais, fundamentais, apaixonantes” ele escreve em suas anotações diárias que lhe servirão de roteiro para suas criações. Seus métodos de criação partem sempre de frases incompletas, de meras sugestões, oblíquas feitas geralmente por uma interlocutora durante um jantar, durante uma viagem de trem. É o que ele chama de “gérmen inicial”, o “vírus” que fecundará a inspiração e a imaginação do autor. Às vezes, uma novela magistral como *The Ambassadors* ou um conto insuperável como *The Beast in the Jungle* pode ter sua origem numa reflexão abstrata como “é tarde demais”. Ou por exemplo uma situação apresentada na sua forma esquelética, descarnada: uma moça bela e cheia de vida é informada pelo seu médico de que morrerá em breve, fatalmente, inevitavelmente. Tecendo meandros e filigranas em torno desse núcleo inicial, ele nos conduz a uma novela trágica, esplendidamente construída, estilisticamente perfeita, como é *The Wings of the Dove*. Dentro de grupos compactos, de círculos com reduzidíssimo número de pessoas, ele urde suas tramas, seus conflitos entre seres humanos diversos: quase sempre descreve a integridade de suas heroínas, idealmente encarnadas por Isabel Archer de *The Portrait of a Lady*, que sucumbem diante da traição do mundo exterior. Seria portanto lícito interpretá-lo como um novelista pessimista, que admite a derrota dos íntegros, dos puros, dos que creem nos escrúpulos alheios? Teria ele precedido Camus e a filosofia existencialista com sua insistência na vacuidade de tudo exceto no valor moral do bem e na consciência individual do homem colocado num mundo absurdo, sem Deus e trágico na sua essência? Parece-nos mais crível a suposição de que através da sua superioridade ética as heroínas de James comprovam a existência de um elemento transcendental no ser humano que se sobrepõe à mesquinha vitória materialista de seus inimigos. Talvez como afirmam Edith Wharton, Graham Greene, Pound e Spender com acuidade, talvez a soma final da obra jamesiana revele a preocupação obsessiva com a perfídia latente no ser humano, com o “complexo de Judas” que como um fio condutor percorre o interior de quase todas as suas criações. Mas paralelamente a esse reconhecimento fulge com um brilho próprio e inextinguível a verificação da supremacia não só dos valores éticos sobre os valores estéticos, mas do traído com relação ao seu traidor.

Parte VII.

Guimarães Rosa

19. Miguilim e o conhecimento da dor

Inédito, Sem data. Aguardando revisão.

No âmbito da literatura latino-americana que se afirma crescentemente na Europa e nos Estados Unidos Guimarães Rosa foi citado no ano passado como um dos dos candidatos ao maior prêmio europeu, só inferior ao prêmio Nobel: o prêmio Fomentor, de 11 editoras-chaves do Velho Mundo e só perdeu para o norte-americano Saul Bellow pela pouca divulgação da língua portuguesa, uma divulgação que se torna mínima se comparada com a repercussão mundial do inglês.

Este fenômeno isolado vem comprovar, no entanto, como a literatura das Américas vem se impondo de forma semelhante à literatura russa em meados do século passado, com a ressonância imensa das obras do argentino Borges na França, na Itália e nos Estados Unidos.

Guimarães Rosa da mesma forma que Faulkner e Henry James surge dentro da literatura brasileira simultaneamente com vários valores de critérios diferentes e em muitos casos inautênticos. Autores que se afirmam através de um falso esquerdismo que não esconde a sua falsa vocação literária ou autores que apelam para um retrato regionalista, colorido, turístico de locais exóticos do Brasil obtendo grande sucesso com uma fórmula fácil e pueril de lubricidade de um vago esquerdismo teórico e cor local em profusão sem nenhuma elaboração literária, ao contrário, não inovando nem na temática nem na estilística.

Guimarães Rosa, ao contrário, planta e ergue todo um mundo seu autêntico e profundo que se radica no interior do Brasil, em Minas Gerais, no plano geográfico, mas que desemboca no plano universal, metafísico. Longe de adotar uma visão acadêmica extática da realidade brasileira ele se adentra numa pesquisa mais densa, mais ampla, mais corajosa dos fatores que precedem e se sucedem a essa realidade. Isto é: as suas obras situam uma realidade no plano social feudal do interior do Brasil agrário, mas também indicam as premissas religiosas que o conduzirão à esplêndida interpretação do Mal que significa o seu romance *Grande Sertão: Veredas*.

O Brasil já tivera o seu grande cronista urbano – o amargo e cético retratista da desilusão da vida, do desencanto da realização amorosa de certa forma próximo ao sentimento de frustração que permeia toda a obra de Henry James que foi Machado de Assis e seus contos e romances ambientados no Rio de Janeiro da sua época.

O Brasil já contara com outra obra-prima que adubara o terreno no qual Guimarães Rosa surgiria: *Os Sertões* de Euclides da Cunha, aquela magistral diagnose de duas sociedades em conflito social, econômico e cultural, um conflito, porém, que era sobretudo de duas épocas e que ainda predomina

claramente no Brasil de hoje: o desequilíbrio no tempo entre uma sociedade arcaica conservadora que preserva valores religiosos e de organização social rígida – a sociedade do interior – e a sociedade secularizada e politizada atual dentro do mundo – a sociedade das capitais, dos centros urbanos, do litoral.

Mas Guimarães Rosa embora radiografando ao mesmo tempo que elabora suas obras-primas a sociedade anacrônica do Brasil com os seus aspectos de injustiça social, de atraso econômico e seus valores de pureza, de religiosidade, de adesão à tradição, à valentia, à palavra dada, não se propõe a fazer uma diagnose social, já que seu empenho é fundamentalmente com a literatura, com a sua visão do homem, não com um panfletarismo primário e desprovido de sentido artístico na sua essência.

Toda a profunda revolução Guimarães Rosa trouxe à literatura brasileira de certa forma inaugurando-a no contexto universal criando um tipo de literatura inimitável, sem seguidores possíveis e que corresponde à definição de Herbert Read de literatura de cunho universal: a que não é nunca provinciana e que apesar de seu regionalismo radical, ou melhor, devido ao seu regionalismo radical é plenamente universal nos ecos que desperta em outras literaturas nacionais. O que poderia ser mais regional do que *O Morro dos Ventos Uivantes* com os pântanos de norte da Inglaterra, seus rochedos e campinas desolados, seu ambiente despojado de requinte, mas não de vigor, de força, de angústia? E no entanto *Wuthering Heights* é hoje em dia um clássico da literatura mundial. O que poderia ser mais regional do que a novela castelhana do fidalgo elouquecido na Espanha decadente de seu tempo e que passa a girar o mundo seguido pelo escudeiro ignorante e contagiado pelos livros de cavalaria andante que seu amo lia com sofreguidão? No entanto, o *Don Quixote de la Mancha* de Cervantes é hoje em dia um dos livros mais populares em todos os países da terra.

No caso de Guimarães Rosa, o seu regionalismo autêntico haurido do seu contato pessoal documentado e longo com o meio ambiente da sua obra, esse regionalismo é uma passagem para a literatura universal, porque o segredo da grande literatura regional ou nacional é o de utilizar *formas* de um idioma, de uma nacionalidade, de uma cultura, mas modeladas em temas universais do homem.

É mais difícil a universalização de Guimarães Rosa porque como nós temos visto no decurso desses encontros o gênio sempre precede a sua geração às vezes de um século e Guimarães Rosa não só precede a compreensão brasileira da sua obra como precede a compreensão da grande maioria de críticos e leitores do seu século em qualquer país como um dos quatro ou cinco supremos expoentes da literatura ocidental no século XX, adicionando-lhe culturalmente a terra incógnita que era praticamente até o seu aparecimento a expressão literária brasileira. Porque o ponto de partida de todo o cosmos de Guimarães Rosa é a linguagem.

A linguagem de Guimarães Rosa participa de certa forma da mesma posição de García Lorca na elaboração da sua poesia aparentemente popular. A linguagem de Guimarães Rosa é, ao contrário das linguagens espúrias falsamente esquerdistas e falsamente populares, a sua linguagem é autenticamente a linguagem do povo brasileiro. Do seu contato pessoal com os vaqueiros de Minas Gerais, com os comerciantes humildes, camponeses, beatas e sacerdotes, coroneis e peões ele guarda, anota meticulosamente em cadernos surrados e que leva sempre consigo os provérbios, os ditos saborosos do povo, a sua sabedoria, a sua esperança, o seu ceticismo, a sua alegria ingênua

19. *Miguilim e o conhecimento da dor*

e a sua tristeza como um fardo. O que se nota então é que a linguagem popular é muitas vezes mais audaciosa e infinitamente mais rica, mais expressiva, mais imediata que a linguagem funcional de todos os dias dos meios urbanos civilizados. Ao contrário: o linguajar do povo está muito mais perto da metáfora poética na sua inovação, na sua forma individual e colorida de ver o mundo numa perpétua invenção do momento em que fixa situações e seres humanos.

De fato, Guimarães Rosa estabelece então um nexos entre o linguajar popular e a elaboração erudita. Dispondo de uma vasta cultura humanística e linguística, Guimarães Rosa é o mais culto e mais vastamente erudito de todos os autores brasileiros talvez que até hoje existiram. Versado em teologia cristã e hindu, lendo os livros dos Vedas, dos Upanishads, os ensinamentos de Buda em inglês, francês, textos medievais alemães e flamengos, místicos espanhóis do período barroco e conhecendo suficientemente o hebraico para ler os textos originais do Velho Testamento, Guimarães Rosa soma e esse profundo conhecimento teológico um conhecimento igualmente profundo da alma do povo e dessa síntese nasce o seu estilo incomparável, rico de citações cultas e de sabor popular, equidistante do funcionalismo da linguagem moderna e da falta de fantasia do linguajar burguês e das pinceladas de tudo que é acessório e postiço: a cor local, a “mensagem” social proposital, o exotismo de cultos africanos etc. etc., porque se opõe silenciosamente com a sua arte à literatura de consumo que tem no Brasil seus equivalentes auriverdes às peripécias de James Bond de *pop art* e novelas que são literariamente da mesma estrutura que as novelas de rádio e de televisão entre nós.

A linguagem funde estes elementos genuinamente populares e os elementos cultos formando uma síntese inédita na literatura brasileira pela sua autenticidade e pela sua elaboração poética. Tomando elementos arcaicos do português que forma em certas zonas de Minas um quisto linguístico do passado, termos do século XVIII e até do XVII que se conservaram ou criando palavras novas que expressem com o seu ritmo e a sua forma e cor novas uma nova forma de sentir.

Guimarães Rosa inova profundamente o estilo da literatura brasileira através de uma forma de narrar entre a literatura oral e a literatura discursiva sempre presidida por uma grande musicalidade, uma grande fluidez e elegância sem com isso deixar de utilizar termos precisos para ações concretas prosaicas e realistas. Mas se *Os Sertões* de Euclides da Cunha ao retratarem o interior do Brasil formavam frases lógicas na sua sucessão de profundas reflexões sobre a superstição, sobre o coronelismo, sobre o fanatismo religioso, Guimarães Rosa imbuiria o seu real de uma visão cósmica presidida pela *fantasia* enquanto Euclides da Cunha é lógico-discursivo. Ele é inventivo, sugestivo, sutil em todas as suas observações que partem *do real* que existe sempre latente, imanente, no irreal, como Baudelaire justapunha o sórdido e o sublime, o horrendo e o metafísico que o transcende. Essa inventividade traz à literatura brasileira um elemento que dela estivera praticamente ausente até agora, pois o autor brasileiro se limitara a verificar uma realidade humana, social, cultural e copiá-la seguindo o método realista naturalista de Graciliano Ramos ou o realismo lírico de José Lins do Rêgo ou ainda o realismo pitoresco de Jorge Amado.

Guimarães Rosa não: pela primeira vez a fantasia passa a participar da observação do real, mais ainda: a fantasia permeia o real e revela o quanto de irreal existe no real aparente.

De certa forma como nas correspondências entre as sensações despertadas pelos sentidos a que se referia Swendenborg Guimarães Rosa estabelece constantemente uma inter-relação entre o concreto e o abstrato, quando ele diz por exemplo: “o mais lindo era o cheiro das frutinhas vermelhas... cheiro pingado, respingado, risonho cheiro de alegriazinha...” Em que o cheiro pela sua imaterialidade passa a evocar um sentimento abstrato: a alegria tornado mais íntimo e terno pelo diminutivo que a aproxima de nós: alegriazinha...

Da mesma forma, ao encontrar uma velha conhecida (conhecimento ou conhecida) o seu sorriso é uma forma de voltar aos passados, isto é: uma manifestação física, um sorriso, uma contração muscular, passa a simbolizar um ato espiritual e intelectual: o retorno ao passado, quase que corporificando a saudade num ato concreto, da mesma forma que Proust faria emergir de uma chávena de chá (tisane) todo o mundo da sua infância perdida e reconstruída agora através do perfume.

Também para Guimarães Rosa o perfume, o cheiro, por ser o mais imaterial de todos os sentidos, é uma transição entre o mundo material e o mundo imaterial. Em nenhuma outra obra talvez se reflita tão claramente essa evocação saudosa da infância como no seu conto “Campos Gerais” que inicia o volume *Corpo de baile* e que significa a criação, na minha opinião, da mais perfeita história escrita em língua portuguesa – não só no Brasil como desde a gênese da própria língua, superando até mesmo o que parecia insuperável, a perfeição de uma página de Eça de Queiroz.

Este relato da infância, da sensibilidade sob a sua forma infantil tem como tema o conhecimento da dor, a experiência blakeana do mundo, a perda da inocência não no sentido do conhecimento do sexo, mas do contato com a desilusão. O amadurecimento determinado pela atitude heroica estoica diante da vida é como aquelas novelas alemãs em que se relata a evolução espiritual do jovem personagem central: o menino Miguilim debruça-se diante e passa da infância para a adolescência, da inocência para o estar-no-mundo, mas como nós vimos o início da história é remoto.

A história de Miguilim começa no longe, longe no espaço porque ela se desenrola longe dos centros urbanos. E longe também no tempo porque não se passa propriamente na época atual com todos os fenômenos típicos: a guerra fria, as lutas políticas, os voos interplanetários. Ela se passa numa época econômica e socialmente *anterior* à que nós vivemos na nossa sociedade urbana do litoral brasileiro plenamente integrada no seu século, ela se passa também *posteriormente* a esse época e a todas as épocas. Porque ela se passa *no eterno*, o eterno renovável todos os dias em que um ser humano tem conhecimento da dor, da decepção, da muda tragédia que enlutará o seu contato com a realidade, deixando aquele céu fictício das ilusões da infância decantado pelos poetas românticos da Inglaterra, do Brasil e da Alemanha.

Com a sua dinâmica lenta, progressiva, a história de Miguilim é a história de um *divenire*, de uma transformação gradual na qual o conhecimento passará a equivaler à consciência da realidade, quando ecoando o grande poeta inglês na sua ode ao paraíso perdido da infância “os portais do céu se fecham sobre nós”. E como no monumental relato de Proust ao evocar a beleza e a poesia da infância com os seus germens ainda não compreendidos de dor e frustração, a figura da mãe passa a desempenhar um papel fundamental como primeira manifestação do amor. Para a mãe de Miguilim a sua própria dor iniciará o menino no seu aprendizado simbólico de que “o

inferno como dizia Santa Teresa é onde não há amor”. No começo de tudo tinha um erro: o erro basilar era o de um casamento sem amor e o de um amor frustrado: tema constante nas obras de Guimarães Rosa: o proibido.

Paralelamente desenvolvem-se, tocam-se, influenciam-se mutuamente os dois mundos separados: o da criança, passivo, contemplativo e o dos adultos onde há o ódio, os choques, a angústia e a dor como potestades maiores. Os adultos presidem como deuses gregos que participam das vicissitudes humanas à vida das crianças que se desenvolve à sua sombra. É perfeita a reconstrução dos conceitos, das percepções e dos valores de uma criança – o mundo da inocência – elaborada por Guimarães Rosa.

E ao lado da mãe, da avó rendeira, dos irmãos companheiros de brinquedos surgem os bichos como fonte de ternura e particularmente a cachorrinha chamada Pingo de Ouro. E quando ela lhe é arrebatada pela tirania do pai, figura dominadora insensível, violento e arbitrário, Miguilim tem uma antecipação do desencanto futuro porque aceitar a própria ternura que ele sentia pela cachorrinha já significava começar o aprendizado da dor porque sem a ternura a separação, a perda, não causam sofrimento nem saudade.

Como diz Guimarães Rosa: “Miguilim cumpriu tristeza”. Isto é: a tristeza é como um dever ou uma pena que nós cumprimos no processo espinhoso de nosso amadurecimento espiritual. É o primeiro choque concreto do mundo dos adultos e do mundo infantil, o choque entre o reino do prosaísmo e o reino mítico da imaginação, da poesia, da invenção: “Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender”. Aqui temos um exemplo típico da ambiguidade de Guimarães Rosa em que o verbo *entender* tem uma dupla função, um duplo significado: “Miguilim entendeu tudo tão depressa” aqui é utilizado no sentido de aprender fundamentalmente uma situação mediante a intuição perceptiva e fulminante que vai ao âmago das coisas; “que custou para entender”, entender aqui no sentido lógico, causal, racional. E daí então na sua primeira manifestação de estoicismo “ele arregalava um sofrimento”. No interior do Brasil a palavra “arregalava” tem o seu valor antigo de escarnecer, de olhar com desassombro. Então: “ele não temia o sofrimento”. É punido por traquinagens infantis por um pai excessivamente irascível e severo. Miguilim passa a desfilar em sua cabecinha confusa as imagens que povoam sua mente infantil.

É importante assinalar também aqui este momento em que Miguilim como todos os personagens centrais de Guimarães Rosa se afastam voluntária ou involuntariamente do convívio com os outros como seres inconformistas, solitários ensimesmados. São abundantes nas suas obras os loucos, os profetas, os anjos vingadores que meditam especulativamente numa afirmação aristocrática do valor individual oposto ao valor da massa, mas não num contexto absurdo de alienação social, mas de crença nos líderes, de afirmação da máxima de Heráclito de que um só, melhor, vale mais do que mil medíocres, portanto, oposto a um critério coletivo de quantidade.

Mas esse afastamento não é um afastamento orgulhoso, altivo e sim um afastamento dos poucos eleitos que se voltam para a meditação e para a vida contemplativa como forma de comunicação com Deus, o mistério, o ignoto, o inefável. Miguilim reflete essa perene raiz mística de toda a obra esplêndida de Guimarães Rosa em que ele traça toda uma abissal alegoria do ser humano na sua passagem efêmera pela vida rumo ao seu aperfeiçoamento espiritual sem mencionarmos os profundos símbolos místicos da Índia, da mística medieval e de Plotino, o filósofo místico

neoplatônico que permeiam a sua obra. Mencionemos, porém, a manifestação de fé infantil irracional, mas inabalável de Miguilim: quando precedendo o desenlace violento do amor proibido entre a mãe e o tio ameaçado de morte pelo pai de Miguilim, desaba uma violenta tempestade que a vovó Izidra tenta amainar com rezas fortes no oratório da casa.

E paralelamente se desenvolvem também os dois cultos religiosos: o ortodoxo católico das rezas da vovó Izidra e os calungas pagãos da preta Mãitina na cozinha e suas falas meio em nagô meio em português adulterado pela ignorância. E sempre a ternura, a adesão afetiva passa a ser uma forma simbólica de comunicação entre os seres humanos: Miguilim ouve a linguagem zumbo incompreensível da preta velha e a intui através do amor que lhe devota, ultrapassando as diferenças de idade, de raça, de língua, de condição social e evidentemente paralelamente às invocações religiosas capazes de aplacar a ira dos santos e das divindades em fúria surge o aspecto capital do demônio, do mal na obra de Guimarães Rosa. Não um demônio com aparência física grotesca como é pintado na credence popular ou na forma primária de temor do diabo que cheira a enxôfre e que preside às torturas de um inferno físico. O diabo é para Guimarães Rosa uma presença sutil, imaterial, que se revela sobretudo como a crueldade: a crueldade do homem com os bichos, do homem com seu semelhante, o desentendimento, a ausência de altruísmo corporificam o demônio.

Guimarães Rosa não põe em debate as teses da existência ou não existência de Deus, valor supremo, valor absoluto. Mas sim de Deus e do demônio. O mal é o afastamento de Deus. De acordo com as teorias da mística a sua visão seria a da emanção, isto é: o mundo, a criação está afastada da origem de Deus, portanto é imperfeita e a suprema ambição do homem é voltar à união mística com Deus, a origem de tudo. A terra é o domínio consentido por Deus do mal. Como no *Fausto* de Goethe não nos cabe investigar as razões do consentimento de Deus na existência do mal e no predomínio do mal sobre a terra porque são razões que ultrapassam o entendimento humano.

Falham inteiramente os conceitos antropomórficos de Deus, isto é, a redução de Deus a proporções humanas porque Deus não tem em comum conosco nenhum de nossos atributos. Como dizia Santo Ignácio de Loyola: Deus é uma roda de fogo, é um elemento imaterial que ultrapassa intrinsecamente qualquer compreensão que nós pudéssemos ter dele.

Se Camus postulava que Deus não existe porque existe a dor e um Deus justo e bom não permitiria o sofrimento de inocentes, Guimarães Rosa parte da comprovação diametralmente contrária – a dor é a prova da existência de Deus, a dor é o elemento metafísico que justifica e explica “o modo de proceder de Deus” para com o homem, como nas crenças de aperfeiçoamento espiritual do Cristianismo, do Budismo e do *Paraíso Perdido* de Milton.

A condição do homem é a do banido da presença de Deus e ele só poderá chegar a aperfeiçoar-se se através de uma série de vidas ou de encarnações, cada uma delas significando um desapego crescente à matéria, como a roda da crença hindu que gira eternamente voltando à sua origem, o homem atravessar fases de evolução que o conduzirão através do altruísmo do amor, da bondade, da superação de seus apetites baixos à volta a Deus, ao Nirvana absoluto.

Mais identificado com os judeus que proibem a adoração de imagens ou a reprodução da divindade em formas concretas, Guimarães Rosa aproxima-se de uma interpretação oriental de Deus, em

19. *Miguilim e o conhecimento da dor*

que o belo Apolo se opõe como verdade fictícia ao eterno, ao irreprodutível em que se manifesta através do sofrimento que é uma *via crucis* para o aperfeiçoamento espiritual do indivíduo.

É o que acontece simbolicamente quando deflagrada a tragédia do menino Miguilim que já perdera a cachorrinha Pingo de Ouro, que nunca tivera ternura do pai e sim uma severidade excessiva e que perdera o irmão mais moço e precocemente. Inteligível e sensível o dito quando Miguilim que já começara a trabalhar capinando nos campos para ajudar a família na sua pobreza cheia de dignidade, deve deixar a mãe, os irmãos, a avó para ir para uma cidade grande aprender um ofício. Deixar o ambiente da sua infância, do seu enlêvo e do seu desencanto. É quando simbolicamente ele readquire a vista, como o médico que vem de fora e descobrindo a sua miopia lhe receita óculos que lhe permitem ver integralmente pela primeira vez.

Guimarães Rosa utiliza a linguagem então não só para criar neologismos, preservar modismos do linguajar do povo, arcaísmos e nem mesmo para explodir o limite lógico das palavras comuns. Guimarães Rosa utiliza a linguagem como uma forma de romper a mera física do termo da sua acepção limitada do dicionário, secularizada pelo uso. Ele chega à metafísica do termo que transcende a sua acepção racional e contumaz e passa a ser uma forma de integração do absoluto na vida real de contato com o absoluto imanente: “tudo aliás é uma ponta de mistério”