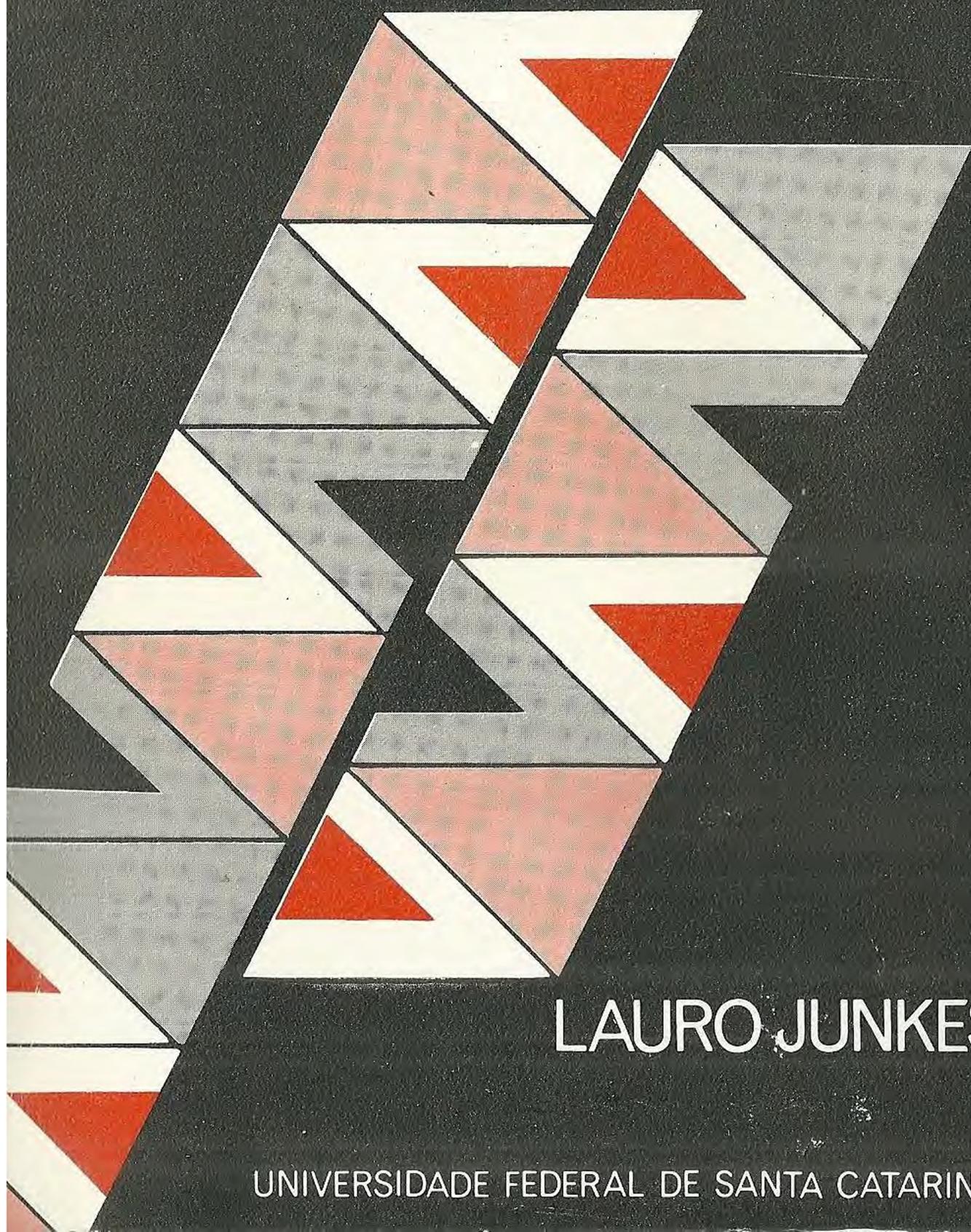


O MITO E O RITO



LAURO JUNKES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

A obra de Lauro Junkes, cujo desenvolvimento acompanho quase do início, é da maior importância para as letras catarinenses. Se é verdade que antes dele outros críticos se entregaram à interpretação das produções de nossos autores, também é certo que nenhum deles o fez de maneira tão persistente e sistemática. Não constitui exagero afirmar que pouco tem escapado ao crivo desse crítico atilado, a partir de 1970, de tudo aquilo que veio a lume no Estado, em prosa ou verso, assim como não ficou sem registro o mais modesto grupo ou tentativa de movimento literário. É hoje um acontecimento aceito com a maior naturalidade que ao lançamento de algum novo livro suceda a análise isenta e serena do estudioso incansável. Parece que sem o seu comentário, estampado nas páginas dos jornais, uma estréia não se consuma, uma nova obra não se integra à coletividade bibliográfica da lavra catarinense. São centenas de artigos, meditados e penetrantes, ressaltando qualidades ou apontando defeitos, saudando talentos e vaticinando sucessos. Mas, ainda que escritos com rigorosa técnica e sem desprezar a beleza formal, não são impenetráveis e nem pretendem exhibir eruditismos dispensáveis. Imbuído de apurada consciência profissional, exercita a atividade crítica como quem abre caminhos ao leitor. Nem seria necessário dizer que é um trabalho cansativo, obrigando-o a um fardo de leituras infundáveis, em prejuízo de suas preferências naturais, de livros nem sempre dotados dos maiores atrativos.

O trabalho de Lauro Junkes, no entanto, não se limita ao que ele estampa nas colunas efêmeras dos jornais. Aos poucos vai se corporificando nos sucessivos livros que publica, a exemplo de *O fardo da raposa*, *O leão faminto*, *A narrativa cinematográfica* (reunindo crítica de cinema), um alentado ensaio sobre Adonias Filho, a organização de antologias de Elisiário Quintanilha (poética) e Virgílio Várzea (contos) e, muito especialmente, em *Presença da poesia em Santa Catarina*, às vésperas de uma segunda edição. Este último, pelo critério de organização e pela amplitude do conteúdo, é um marco na estante catarinense, como afirmei na época de seu aparecimento em palavras que o tempo só veio confirmar. Esse livro foi o primeiro a fornecer uma visão panorâmica tão completa quanto possível da produção de nossos poetas, clássicos e modernos, antigos e atuais permitindo uma avaliação de conjunto até então impossível. O sentido unificador e abrangente fez do livro um instrumento indispensável ao estudo da nossa

poesia. Mas o autor percebeu desde logo que era imperativo completar a obra, realizando com a prosa o que havia realizado com o verso. E lançou-se à tarefa, melhorando ensaios já escritos, escrevendo novos, pesquisando, analisando, discutindo. O resultado são as páginas densas que compõem este *O mito e o rito*, livro irmão de *Presença da poesia*, a cujo lado se levanta, completando uma obra ímpar. E, tal como o outro, destinado a um futuro promissor.

Ainda que a obra destine dois capítulos aos poetas (mortos e vivos, mas todos consagrados) e estejam ausentes alguns nomes e gêneros literários importantes (como o teatro e a crônica), porque não seria possível acolhê-los todos, o que predomina é a prosa. Em sucessivos ensaios, sistemáticos e globais, o autor submete a um exame meticuloso os nossos poetas, contistas, novelistas e romancistas, desde aqueles que já passaram para a História, a exemplo de Cruz e Sousa, Luís Delfino, Araújo Figueredo, Virgílio Várzea, Tito Carvalho, Othon D'Eça e Lausimar Laus, até os que ainda estão na árdua lida com a palavra e continuam produzindo.

Todos os trabalhos são ensaios autênticos. Focalizam a obra com o conhecimento de quem a palmilhou com olhos de ver, nada escapando ao observador atento, desde os aspectos sociológicos e históricos até as qualidades de estilo e as nuances da técnica de cada um. O resultado da leitura é uma visão perfeita do autor estudado, realçando as características da obra, anotando seus altos e baixos, ajudando, enfim, o leitor a ler melhor, como é propósito da crítica. Para completar o trabalho, Lauro Junkes o enriqueceu com uma Introdução das mais esclarecedoras e com uma bibliografia completa de cada escritor focalizado.

Este livro é o resultado de muitos anos de exercício contínuo do "áspero ofício". Será, sem dúvida, outro marco na carreira vitoriosa de Junkes, homem discreto e que não se deixa fascinar pela glória passageira, preferindo construir em silêncio obras duradouras. Como seus livros anteriores, também este haverá de passar pelas mãos de incontáveis estudantes e interessados. Mas isso não basta! É indispensável que nós, vítimas como ele da "doença literária", apregoemos o seu valor. Pois o militante da crítica, como já afirmou alguém, sofre uma injustiça permanente: vive a divulgar os outros sem que estes jamais o divulguem.

Enéas Athanázio

O MITO E O RITO

Outras obras do autor:

1. *As visões do narrador em O FORTE de Adonias Filho e a trajetória de uma cosmovisão* — Dissertação de Mestrado, UFSC, 1976 — 228 p.
2. José Elisiário da Silva Quintanilha — *Antologia Poética*: organização e introdução. Ed. Governo do Estado, 1978 — 94 p.
3. *A narrativa cinematográfica* — Introdução à linguagem e à estética do cinema. Ed. do Autor, 1979 — 114 p.
4. *Presença da Poesia em Santa Catarina*. Ed. Lunardelli, 1980 — 270 p.
5. *Português pré/pós-Vestibular* (coautor). Ed. dos Autores, 1980 —
6. *Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul* — Ed. UFSC./Lunardelli, 1982 — 238 p.
7. *O Leão Faminto* — o livro catarinense em 1981. Ed. do Autor, 1982 — 144 p.
8. *O Faro da Raposa* — O livro catarinense em 1982. Ed. do Autor, 1983 — 116 p.
9. Virgílio Várzea — *A Canção das Gaivotas*: Organização e estudo introdutório. Ed. Lunardelli, 1985 — 236 p.
10. *Os Melhores Poemas de Luís Delfino*: Organização e introdução. No prelo — Ed. Global.
11. *Literatura Catarinense Comentada* — *Poesia* (coautor). No prelo.

LAURO JUNKES

O MITO E O RITO

Uma Leitura de Autores Catarinenses

Florianópolis
Universidade Federal de Santa Catarina

Capa: Aurélio Celeste

Revisão: do Autor,

João F. Vaz Sepetiba e Luiz A. de Melo Lisboa

Composição

e

Arte Final: André L. Dias

FICHA CATALOGRÁFICA

(Catalogação na Fonte pelo Departamento de
Biblioteconomia e Documentação da UFSC)

J95 Junkes, Lauro

O mito e o rito: uma leitura de autores
catarinenses / Lauro Junkes — —

Florianópolis: Universidade Federal de
Santa Catarina, 1987.

308 p.

CDU 869.0 (816.4)-09

CDD 869.09

1. Literatura catarinense —
Crítica literária. I. Título.

ÍNDICE PARA O CATÁLOGO SISTEMÁTICO (CDU)

1. Literatura Catarinense — 869.0(816.4)-09
Crítica Literária. I. Título. — 869.09

Reservados todos os direitos de publicação total ou parcial
desta obra, pelo Autor.

Impresso no Brasil/Printed in Brazil

Para a Terezinha: *Viver é a mais complexa das artes... ou a mais simples; depende da sintonização de nossa mente com a Universidade da Vida.*

Para a Tatiana : *Seguir o caminho de todos, já traçado à nossa frente, é fácil; tarefa árdua mas gratificante é abrir o próprio caminho, de acordo com nosso projeto de Vida.*

Para a Larissa : *Que representa o brilho do sol diante do fulgor penetrante de um olhar puro?*

Para o Lauro : *O fascínio da vivacidade espontânea desarma qualquer arrogância prepotente.*

O mundo valoriza os livros, e acha que assim fazendo, está valorizando o Tao. Mas os livros apenas contêm palavras. Apesar disso, algo mais existe que valoriza os livros. Não apenas as palavras, nem o pensamento das palavras, mas sim algo dentro do pensamento, balançando-o numa certa direção que as palavras não podem apreender. Mas são as próprias palavras que o mundo valoriza quando as transmite aos livros: e, embora o mundo as valorize, estas palavras são inúteis enquanto aquilo que lhes der valor não é honrado.

|||

Quando olhamos as coisas à luz do Tao,
Nada é melhor, nada é pior.
Cada coisa, vista à sua própria luz,
Manifesta-se a seu próprio modo.
Pode parecer “melhor”
Do que é comparável a ele
Em seus próprios termos.
Mas, em termos do todo.
Nada torna-se “melhor”.
Se você medir as diferenças,
O que é maior do que outra coisa é “grande”,
Portanto, nada há que não seja “grande”;
O que é menor do que algo é “pequeno”,
Portanto, nada há que não seja “pequeno”.
Assim, todo o cosmo é um grão de arroz,
E a ponta do fio de cabelo
É tão grande quanto a montanha
Esta é a vida relativa.

Chuang Tzu (Século V a. C.)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I — A POESIA QUE SOBREVIVE AOS POETAS | 17 |
| 1.1 — Cruz e Sousa: da vida obscura ao triunfo supremo | 17 |
| 1.2 — Luís Delfino: O amor, a mulher e a angústia do infinito | 29 |
| 1.3 — Araújo Figueredo: marinheiro e humanismo | 43 |
| CAPÍTULO II — A FICÇÃO QUE SE ENRAIZOU NA TERRA/MAR E NO HOMEM | 55 |
| 2.1 — Virgílio Várzea: a paixão marinheira | 55 |
| 2.2 — Tito Carvalho: a expressão regionalista | 71 |
| 2.3 — Othon d'Eça: o realismo humanista do pescador | 78 |
| 2.4 — Lausimar Laus: o romance da colonização germânica | 90 |
| CAPÍTULO III — O POEMA QUE SE FAZ DE PALAVRAS: POETAS EM PROCESSO | 103 |
| 3.1 — Maura de Senna Pereira: do enraizamento telúrico à comunhão social | 103 |
| 3.2 — O universo poético de Marcos Konder Reis | 114 |
| 3.3 — O movimento da catequese poética | 131 |
| 3.4 — Lindolf Bell: poesia e catequese | 134 |
| 3.5 — Martinho Bruning: a revitalização do haikai | 134 |
| 3.6 — Alcides Buss: a criação poética e a veiculação do poema | 168 |
| 3.7 — Hugo Mund Júnior: o artífice organiza a linguagem | 184 |
| CAPÍTULO IV — A EXCELÊNCIA DO CONTO CONTEMPORÂNEO | 198 |
| 4.1 — Harry Laus: entre a ficção e as artes plásticas | 198 |
| 4.2 — Flávio José Cardozo: povo e tradição da Ilha de Santa Catarina | 203 |
| 4.3 — Holdemar Menezes: sexo e existencialidade | 212 |
| 4.4 — Emanuel Medeiros Vieira: o sexo e a sociedade de consumo | 219 |
| 4.5 — Péricles Prade: as dimensões do fantástico | 231 |
| 4.6 — Enéas Athanázio: o regionalismo dos "gerais" catarinenses | 236 |
| 4.7 — Almiro Caldeira e a Ilha de Santa Catarina | 245 |
| 4.8 — Edla van Steen: a consciência da literariedade | 248 |
| CAPÍTULO V — O ROMANCE TESTA SUAS POSSIBILIDADES | 258 |
| 5.1 — Almiro Caldeira: a saga açoriana | 258 |
| 5.2 — Miro Moraes: uma vertical sondagem interior | 267 |
| 5.3 — Ricardo Hoffmann: da psicologia existencial ao escatológico | 271 |
| 5.4 — Holdemar Menezes: do compromisso social ao cinismo profissional | 276 |
| 5.5 — Silveira Júnior: o menino pobre e o juízo final | 280 |
| 5.6 — Edla van Steen: a surda ameaça ao convívio urbano | 286 |
| 5.7 — Urda A. Klueger: o verde vale de colonização germânica | 290 |
| BIBLIOGRAFIA DOS AUTORES COMENTADOS | 299 |
| BIBLIOGRAFIA HISTÓRICO-CRÍTICA | 305 |

INTRODUÇÃO

1. Este volume reúne ensaios introdutórios, mesmo assim sistemáticos e globais o quanto possível, sobre as obras de alguns dos escritores catarinenses mais importantes, desde o século passado até os dias atuais. Ressalve-se no entanto, que não somente os autores ora comentados são importantes, embora seguramente todos estes autores pertençam à linha de frente da literatura feita em Santa Catarina.

2. Os ensaios reunidos no volume não pretendem constituir-se em monografias exaustivas. Não visam a uma sondagem vertical em profundidade no enfoque dos temas ou perspectivas, mas buscam, numa espécie de corte em diagonal, obter um amplo panorama de conjunto sobre a obra ficcional ou poética de cada escritor abordado, e destes dentro da evolução geral da nossa literatura. Esses ensaios ou estudos foram escritos ao longo dos últimos dez anos e, na sua maior parte, publicados em jornais ou revistas.

3. O livro não tenciona, entretanto, apresentar-se como uma história sistemática da literatura em Santa Catarina. Mesmo porque só alguns gêneros literários foram considerados: a poesia, o conto e o romance. Não há sequer referência ao teatro, que já no século passado foi cultivado por uma figura exponencial como Horácio Nunes Pires. Também nada consta sobre a crônica, que tem atraído autores como: Adolfo Zigelli, Paulo da Costa Ramos, Abelardo Sousa, Jair Francisco Hamms, Holdemar Menezes, Flávio José Cardozo, Raul Caldas Filho, Dante Martorano, Márcio Camargo Costa, Adolfo Boos Jr., e outros.

4. Quanto aos poetas, contistas e romancistas, pouco mais de uma vintena foi aqui analisada. Outras várias dezenas de cultores desses gêneros já apresentam um razoável acervo literário criado ou se encontram em franco processo produtivo, Por isso, certamente mais nomes poderiam ser somados àqueles aqui escolhidos. Principalmente fica aqui explicitamente uma ressalva quanto aos escritores emergidos do Grupo Sul. Pelo menos nomes como os de Guido Wilmar Sassi, Adolfo Boos Jr., João Paulo Silveira de Souza, Salim Miguel ou Glauco Rodrigues Corrêa emparelham-se, pela importância de sua obra, aos aqui comentados. No entanto, por ter sido a obra de tais autores já analisada em livro anterior — *Antônio Nunes Pires e o Grupo Sul* — e por ter o presente volume já adquirido dimensões muito extensas, não inclui ele a reedição dos comentários aos escritores daquele importante movimento cultural que introduziu a estética modernista nas manifestações artísticas catarinenses.

5. Os ensaios deste livro tratam de escritores, de criadores de obras literárias. Convém, assim, neste preâmbulo, discutir algo sobre a problemática literária. Num conceito pessoal sumário, literatura é concebida como arte verbal que comunica experiência humana. Três elementos básicos do fenômeno literário podem ser ressaltados a partir deste conceito.

Primeiramente, literatura é uma arte. Portanto, a obra literária é um objeto estético. Uma realização formal que atualiza em discurso as virtualidades dos códigos lingüístico, retórico, estilístico, simbólico, ideológico, etc. Linguagem literária não consiste em combinação aleatória de palavras. Se ela é criativa, se busca originalidade expressiva, o fato de escrever errado ou a simples ruptura, por ignorância, da norma não garantem, por si mesmos, criatividade e literariedade. Inova-se uma expressão estética, recria-se a linguagem poética a partir de um trabalho inteligente sobre a língua, dominada na sua manifestação correta. Conclua-se, pois, que poesia e arte literária em geral se fazem com palavras. Mas palavras inteligentemente combinadas. E combinadas criativamente, a partir de um domínio sólido sobre o sistema

lingüístico. Essa posição não constitui resistência a experimentalismos inovadores, mas advertência e aventureiros que não têm noção de onde pretendem chegar nem por que caminhos passar.

Em segundo lugar, literatura é comunicação. Não se concebe manifestação artística como um puro eclipsar-se em si mesmo e sobre si mesmo. Tal masturbação solitária, mesmo que alguma vez intentada, não consistiria absolutamente naquilo que denominamos arte. A arte literária objetiva a comunhão entre os seres humanos, através do código da palavra esteticamente utilizada. E comunicar consiste em pôr em comum, em usufruir em comum. Esse usufruir em comum supõe um enriquecimento, uma satisfação. Ninguém comunica o que não possui. A comunicação pressupõe, pois, uma vivência e convicção prévias, bem como uma capacidade de transmissão. Portanto, para a arte literária transformar-se em comunicação efetiva, o comunicador-escritor deve possuir idéias, vivências e convicções sólidas, e conferir-lhes um enfoque original, capaz de despertar o interesse e de provocar um enriquecimento e uma revivência satisfatória por parte do receptor-leitor.

Finalmente, arte literária implica experiência humana. Arte não é elocubração sobre o vazio, mas ela se fundamenta no homem. O ser humano sente necessidade de criar arte e de usufruir dela, pois essa comunicação aos níveis da sensibilidade e do intelecto proporciona-lhe a sensação de uma existência mais abrangente, rica e plenificante, satisfazendo-lhe aquele sempre ávido anseio de plenitude que as contingências pessoais, sociais, históricas e geográficas nunca lhe permitem preencher de todo. A obra literária deverá, pois, comunicar algo dessa experiência humana enriquecedora, pela qual o indivíduo comunga com o todo, pela qual o indivíduo participa e se insere no social, no comunitário. Assim, literatura é participação da vida, conduz à interação do individual com o social.

A partir dessa sumária reflexão sobre a essência da literatura, depreende-se que criá-la exige experiência, habilidade e maturidade na vivência pessoal que se comunica. Não é qualquer pensamento que nos passa pela mente que pode interessar a todos e nem qualquer associação de palavras será capaz de comunicar uma experiência humana e despertar uma sensação estética. A criação artística normalmente resulta de um persistente aprendizado, de uma árdua luta pela expressão daquilo que se possui em si.

6. A obra literária não conclui sua trajetória e função ao término de sua redação e publicação, pois ela é comunicação, interação. Até pelo contrário. Nesse ponto é que inicia sua vida propriamente dita. Ela foi escrita para o leitor. É o leitor que vai confirmar o valor da obra, bem como consagrar ou não sua permanência. E em meio a esse tríptico — autor, obra, leitor — situa-se a crítica literária, dinamizando a interação dos mesmos, vitalizando seu intercâmbio, através duma mediação mais racional que favoreça a recepção e compreensão da obra literária.

A crítica e o crítico existem em função da obra. E essa obra tem necessidade do crítico. Do crítico-leitor ou do leitor crítico, que busque na obra algo mais do que um simples entretenimento descompromissado e inconseqüente. Do leitor-crítico que valorize o esforço criativo do autor: que penetre nas camadas mais profundas do texto; que distinga o escritor-artista do escrevinhador medíocre; que aponte caminhos de leitura, orientados não só para a temática mas também para a própria forma de expressão.

E, então, às perguntas: o que é um crítico? em que consiste a crítica? responderemos com tranqüilidade: criticar consiste essencial e basicamente em ler; todo leitor consciente é um crítico. Sem leitura e leituras, a atividade crítica assumiria ares de absurdo. Antes de criticar, torna-se imprescindível conhecer e compreender a obra, o que só é possível através da leitura. Por essa leitura que se torna reveladora do texto, em sua amplitude e profundidade, como muito bem colocou Serge Doubrovsky, num dos mais argutos conceitos de crítica que já encontrei: "Uma vez que toda

expressão é ao mesmo tempo manifestação e dissimulação. a crítica consistirá em revelar o que se esconde e em associar aquilo que se franqueia ao que se subtrai, num esforço para libertar a totalidade da expressão”.

Assim, se o crítico é um leitor, será um leitor instrumentado; um leitor que adquiriu preparo suficiente no seu ramo de arte; um leitor que cultivou sua capacidade de percepção, sua fineza de sensibilidade; um leitor em que haja disponibilidade interior para receber, aceitar e sentir a obra na sua individualidade e especificidade, sem preconceitos nem radicalismos. Não será um leitor que busque na obra apenas o deleite, o passatempo, a satisfação da curiosidade aventureira. Será, sim, um leitor de experiência; um leitor que não se recuse a releituras; um leitor que domine os códigos lingüístico, retórico, estilístico, simbólico e ideológico que estruturam o texto literário, e que, assim, esteja habilitado para sondagens verticais profundas sobre a obra, tanto no seu nível de conteúdo como no da forma. E a leitura crítica deve abranger, nas sucessivas etapas do seu processo, os níveis da análise, da compreensão, da interpretação e do julgamento.

Esse crítico é um mediador. A crítica medeia entre a obra e o público — informando o leitor sobre a obra, revelando sua estrutura, desvendando sua temática, detectando sua beleza e originalidade, explicando em termos acessíveis e racionais a intuição original do autor, abrindo perspectivas para uma penetração mais profunda no valor estético da obra. A crítica medeia entre o autor e a obra — valorizando o esforço criativo do autor, traçando o elo evolutivo e estabelecendo as ligações entre a obra conjunta do mesmo, servindo de termômetro para o escritor aferir sua performance literária. A crítica medeia entre o passado e o presente, entre as correntes estéticas gerais e a obra literária individual — estabelecendo uma hierarquia de valores entre as obras-mestras no decorrer da história, mantendo viva a imagem do escritor através dos tempos, integrando a obra no seu contexto histórico-estético, contribuindo para a manutenção e ampliação de um ambiente literário, essencial para que a obra literária encontre acolhida entre os leitores.

Existindo em função da obra literária e implicando esta necessariamente a comunicação, a crítica tem por objetivo último contribuir para que a obra se realize plenamente. E para satisfazer sua razão de ser, como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, a obra necessariamente terá que completar o ciclo que inicia no autor (emissor) e termina no leitor (receptor). Antônio Cândido, lúcido como poucos na consideração do fenômeno literário, é explícito em exigir a interação com o público receptor, para que qualquer obra de arte se realize plenamente: “O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”, escreve o ensaísta em **Literatura e Sociedade**. Ora, o objetivo primordial da crítica promover e facilitar esse acesso compreensivo do leitor à obra de arte literária.

O crítico é um leitor, o crítico é um mediador, o crítico existe em função da obra literária. Bem por isso, crítico algum é dono da verdade. Nenhuma crítica esgota o manancial da grande obra de arte. Presume-se que o crítico seja um hábil leitor e logre captar as significações profundas dos signos literários. A obra literária, por sua vez, é um cosmos em potencial. O escritor não a cria como um universo fechado e estratificado. É a leitura em profundidade que vai transformar em ato e potencialidade desse universo. O universo da obra literária é atualizado através da leitura crítica. Assim, quanto mais rica a potencialidade, quanto mais aberta a obra, tanto mais leituras ela comportará. E podemos erigir mesmo como teste inicial do valor da obra sua possibilidade de releituras. A obra que se esgota numa única leitura certamente não comporta muita riqueza. Mas a obra que resistir a reiteradas leituras, que a cada releitura permitir desvendar facetas novas, que ampliar crescentemente o interesse do leitor ao contrário de enfastiá-lo, essa obra aberta seguramente comprovará alto valor estético. E as veredas diversas, abertas em várias leituras, ou por

diferentes críticos no grande sertão da verdadeira criação literária, certamente permitirão um enriquecimento na comunicação que toda obra de arte pretende estabelecer.

Se arte é comunicação, a crítica deve estar a serviço dessa comunicação, facilitando-a. A crítica será, então, revelação, ao contrário do que às vezes, falsamente, ostenta: complicação. Uma das falácias e um indício de falência da crítica consiste na mania de ostentar erudição ou superioridade, revestindo a análise crítica de emaranhados complexos e de termos esdrúxulos, próprios a enredar o leitor. Ora, nada mais inconseqüente. Crítica é revelação, é busca de clareza. A crítica analisa a obra; e analisar é decompor, é esclarecer, é desvendar os subterfúgios do tema e os processos técnicos utilizados pelo autor, apontando caminhos de leitura, de compreensão e de conseqüente valorização da riqueza artística envolvida na plurissignificação e simbologia da obra aberta que é toda autêntica obra de arte. Expressar-se com correção e utilizar mesmo terminologia técnica, para tanto, convém à ciência literária. Complicar, porém, o que, por natureza, deve ser esclarecido, constitui contra-senso.

A obra de arte — a tela, a composição musical, o poema, a narrativa — busca explorar, e com razão, as potencialidades da expressão artística: a polissemia, a simbologia, a conotação, a ambigüidade, o mistério. A análise interpretativa e crítica desses processos, porém, por sua própria razão de ser, não pode revestir-se da mesma ambigüidade, introduzindo até mesmo a complicação onde esta não existe no texto-base. Talvez mais do que qualquer outra escola crítica, o estruturalismo, quando em mãos de críticos imaturos e apressados, tenha primado por embrenhar-se em intransitáveis meandros, envolvendo exatamente os textos mais simples e populares em artificiosas estruturas complexas, prestando um nefasto desserviço ao texto literário e aos leitores, desestimulando-os à leitura. Não é a ostentação de complexidade, de erudição vazia que criará nome para o crítico. Se a linguagem literária comporta largamente a opacidade, a chamada de atenção sobre si mesma, a linguagem crítica deve primar pela transparência, pela remessa imediata da atenção sobre o objeto da crítica, o texto em análise.

Sendo a obra literária — considerada como um sistema organizado de signos — o objeto, o centro e a razão de ser da crítica, o relacionamento entre o crítico e a obra deve ser o mais direto possível. É sobre a obra que o crítico vai trabalhar, embora sem desenraizá-la do seu contexto sócio-cultural. Daí porque um distanciamento do autor é altamente conveniente, evitando que os julgamentos sejam movidos por simpatias ou antipatias. Até mesmo a obra literária deve ser mantida em seu devido lugar, pois qualquer projeção do crítico na mesma distorce o julgamento.

E atingimos aqui um dos aspectos mais cruciais no enfoque da crítica. Crítica é uma ciência ou uma arte? Criticar consiste em tarefa objetiva e racional ou em impressionismo subjetivo? Qualquer rigidez maniqueísta frente a essas bipolaridades conduz à unilateralidade perigosa. A crítica é uma ciência, ou pelo menos tende ao caráter científico-racional, porque trabalha com método sobre um objeto definido. Entretanto, o crítico, ao debruçar-se sobre um objeto de arte, não pode satisfazer-se na fria racionalidade científica, e sim, revestir sua própria atividade com a unção sensível da beleza artística. E a crítica deverá perseguir o rigor da ciência, sem menosprezar a beleza harmoniosa da arte.

Por outro lado, a objetividade é indispensável à atividade crítica. A centralização da crítica no objeto obra literária já remete à objetividade. O crítico deve guiar-se mais pela razão do que pelo sentimento, embora deva dispor de aguçada sensibilidade. Deve preocupar-se mais com a obra do que consigo mesmo. Deve justificar e comprovar, por elementos do texto, todas as suas afirmações ou hipóteses. Tais procedimentos conduzirão à objetividade. Entretanto, se a obra literária é um objeto de arte, criação do espírito humano, não há como dissecá-la por critérios puramente científicos e com total objetividade. Mais: o crítico é sempre uma pessoa, um indi-

víduo, um ser com formação e aptidões individuais, que não lhe facilitarão a objetividade pura e simples. Mais ainda: os critérios que orientam o ato crítico, por mais depurados que sejam, sempre comportarão a interferência desse elemento misterioso e pessoal que é o gosto. Por isso, segundo Benveniste, qualquer ato de linguagem (e a formulação crítica é também um ato de linguagem) não consegue libertar-se de um grau mais ou menos elevado de subjetividade, a qual, projetando-se no enunciado por processos distintos, reenvia diretamente ao estatuto da existência ideológica e afetiva do sujeito enunciador. E a atividade crítica, por mais que busque a objetividade, sempre comportará subjetividade. Diria mesmo que a crítica impressionista, ou melhor, o impressionismo crítico, tão radicalmente combatido por todos os formalismos críticos deste século vinte, nunca será de todo superado, pois, queiramos ou não, o ponto de partida de todo julgamento crítico será sempre uma impressão que a leitura da obra causou em nosso espírito. Contentar-se com essa impressão inicial será capitular ante toda seriedade na consideração crítica da obra. Negar, porém, totalmente tal impressão será impossível.

7. Dentro desses objetivos e dessa razão de ser da crítica literária, encarada em função da compreensão da obra literária e da justa valorização do seu autor, estão elaborados os ensaios seguintes sobre vinte e cinco escritores catarinenses. O livro pretende ser um serviço ao estudante e leitor, um caminho de compreensão e interpretação das obras literárias (nunca único e exaustivo) e um meio de valorização daqueles que dedicaram tempo e esforço para a construção de uma literatura em Santa Catarina.

Se os juízos formulados no decorrer das páginas subseqüentes são pessoais, cabe ao leitor reformulá-los ou substituí-los. Ninguém é dono da "verdade" estético-literária. No entanto, qualquer juízo, quer entusiástico que nihilista, a respeito da existência ou não de uma literatura feita em Santa Catarina só pode ser formulado com conhecimento de causa, após prolongado e aprofundado contato com o que se escreveu no Estado. Existe uma literatura catarinense? Talvez não. Mas, após ler e reler centenas de livros, cabe a conclusão de que existem obras de autores catarinenses portadoras de valores estéticos e humanos. Existe uma literatura em Santa Catarina. Parte dela está a seguir analisada. Mas literatura é um processo dinâmico, tanto na sua criação como na sua vida em interação com o leitor. Todos estamos implicados nesse verdadeiro trabalho de Sísifo. A literatura, ou melhor, a criação literária só tem sentido em função desse processo de ressonância através do leitor. Portanto, todos nós, leitores, estamos constantemente conferindo vitalidade ao processo literário. E com ele nos enriquecemos e completamos. Literatura não é, pois, alienação nem brincadeira. A literatura é criada para nós e nós nos tornamos responsáveis pelo seu crescimento e maturação.

Capítulo I

A POESIA QUE SOBREVIVE AOS POETAS

1.1 — CRUZ E SOUSA: DA VIDA OBSCURA AO TRIUNFO SUPREMO

Para Martinho Bruning

Cruz e Sousa, o mestre do Simbolismo brasileiro, não é hoje apenas uma glória para seu estado natal. É alto patrimônio nacional e alvo da mais elevada consideração internacional. Infelizmente nós, seus conterrâneos, muitas vezes nos contentamos com o puro conhecimento do seu nome, com a suposta homenagem da denominação do Palácio Cruz e Sousa, com a exploração de seu prestígio no "Prêmio Cruz e Sousa" de Literatura. A melhor homenagem que podemos prestar-lhe é ler, apreciar e valorizar sua obra. Entretanto, a própria edição de sua Prosa Completa há anos vem-se resumindo em já esquecida promessa dos órgãos culturais do Estado.

Cruz e Sousa foi um dos escritores que mais tenazmente lutou pelo seu ideal estético-literário. Foi um ser que viveu para a poesia. Corporificou sua existência em poemas. Sofreu a tortura estética. Como verdadeiro fanático da arte, consagrou sua existência ao ansioso empenho pela realização poética.

"Emparedado" por pobreza e preconceito racial, experimentou dramaticamente na própria carne a incompreensão, o desprezo e a oposição. Entretanto, não vacilou nunca e

"entre raios, pedradas e metralhas,
ficou gemendo, mas ficou sonhando".

E deixou um legado do mais alto mérito literário. Sua glória é sua obra. E bem merece continuar agora, após o "Triunfo Supremo", o seu "Caminho de Glória", tendo superado a "Vida Obscura" e confirmado sua condição de "O Assinalado". Se em vida lutou contra a pobreza, a miséria, a doença e o preconceito, tudo sacrificando pela sua criação literária, essa obra construída com o sacrifício da dedicação total e sob a angústia do agulhão estético, nunca satisfeito e sempre a exigir mais, essa obra corporifica o que de mais admirável, sólido e denso pode criar o espírito humano, quando se obsessiona por uma causa enraizada em convicção profunda.

João da Cruz e Sousa nasceu na cidade de Desterro, antiga denominação de Florianópolis, a 24 de novembro de 1861, filho de negros a serviço do Marechal Guilherme Xavier de Sousa, do qual o menino recebeu as melhores condições e estímulo para desenvolver bons estudos. Inteligente e dedicado, concluiu o curso secundário em 1876, tendo o renomado cientista Fritz Müller sido um dos seus

professores. Em seguida tentou o magistério particular e logo depois empregou-se no comércio. Ligou-se a um grupo de jovens literatos, junto com os quais lutou posteriormente pela "Idéia Nova", ou seja, pela implantação das idéias e da estética realista em oposição ao desgastado Romantismo. Participavam do Grupo: Virgílio Várzea, Santos Lostada, Araújo Figueredo e Horácio de Carvalho.

Aproximando do jornalismo, publicou seus primeiros escritos poéticos por 1879-80. Em 1881 tornou-se "ponto" de uma companhia teatral. De 1883 a 1885, novamente como "ponto", percorreu todo o país. Nessa época foi anunciado seu livro de poemas *Cambiantes*, que não chegou a ser publicado, mas cujos poemas foram posteriormente incorporados ao **Livro Derradeiro**. Em 1885, de volta a Desterro, assume a redação do jornal **O Moleque**, dinamizando-o, mas sofrendo várias restrições e resistências, devido ao preconceito de cor. No mesmo ano estréia, em conjunto com Virgílio Várzea, com o livro **Tropos e Fantasias**. De 1886 a 1887 é novamente "ponto", continuando em seguida no jornalismo, em Desterro. Em 1888 tentou o jornalismo no Rio de Janeiro, mas após "oito terríveis meses" retornou.

Em 1890, no entanto, Virgílio Várzea, que já se encontrava bem colocado na Corte, animou-o em convite, e Cruz e Sousa seguiu, em dezembro, novamente para o Rio, onde passou a viver do trabalho em jornais. Logo no ano seguinte é abalado pela morte de sua mãe, em Desterro.

No Rio, tornou-se adepto da Escola Nova (Simbolismo), comungando as mesmas idéias e aspirações de Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá, Emilio de Menezes, Nestor Vitor, Gonzaga Duque, Oscar Rosas e outros, grupo que estabeleceu grandes polêmicas (como "novos") contra os "velhos" da vitoriosa tradição parnasiana. O ano de 1893 tornou-se, posteriormente, marco histórico-literário, devido à publicação dos livros de Cruz e Sousa — **Missal** (prosa) e **Broquéis** (poesia), que deflagravam o Simbolismo no Brasil.

Desde 1891 Cruz e Sousa conhecera a bela moça negra Gavita Rosa Gonçalves. Em maio de 1893 já estavam vivendo juntos e em novembro casaram, embora sem recursos, mas estando ela já no sexto mês de gravidez. Em dezembro, Cruz e Sousa obteve modesto emprego de arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil, emprego necessário para a subsistência, mas burocrática atividade martirizante para seu gênio livre e de altos vãos poéticos. Em fevereiro de 1894 nasceu o primeiro filho. A pobreza atingia níveis dramáticos, que se refletiam em seus versos pessimistas. Sua luta pela superação da obscuridade e sua ânsia de glória literária não chegavam a realizar-se Nestor Vitor, o mais achegado de seus amigos, caracterizou-o como verdadeiro fanático da arte, que tudo empenhou pelo ideal poético.

Em 1895 Cruz e Sousa recebeu a visita de Alphonsus de Guimarães, que o procurava para melhor conhecer sua arte, sentindo-se atraído pelas mesmas tendências. Tornou-se posteriormente a grande alma irmã de Cruz e Sousa, os dois expoentes máximos no nosso Simbolismo. Em outubro daquele ano, nasceu o segundo filho e Gavita ainda o amamentava quando, em março de 1896, chegou à demência, que perdurou por seis terríveis meses. As tribulações do poeta eram superiores às suas forças. Sobreveio, ainda, em agosto do mesmo ano, a morte do pai do poeta. Em 1897

nasceu o terceiro filho e o poeta sentiu-se tuberculoso. Viu dois filhos morrerem, enquanto ele lutava desesperadamente contra a doença e a pobreza.

Em 1898, logo nos inícios, não podendo mais trabalhar, foi aconselhado pelo médico a procurar melhores ares. Transportado para clima considerado mais saudável, em Sítio (MG), não resistiu e veio a falecer a 19 de março de 1898. Gavita, que estava grávida, deu à luz um quarto filho, João da Cruz e Sousa Jr. O terceiro filho também faleceu logo em seguida e Gavita igualmente o seguiu em 1901. O filho póstumo do poeta sobreviveu até 1915, quando também morreu, mas deixando grávida D^a Francelina, da qual nasceu posteriormente Sílvio Cruz e Sousa, neto do desditoso poeta, que conservou sua descendência, residindo em Moça Bonita (RJ).

Todo o drama existencial de Cruz e Sousa foi magistralmente narrado por Raimundo Magalhães Júnior no livro *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, obra de leitura tão fascinante quanto instrutiva. O próprio poeta deixou ressoar sua vivência dramática através de inúmeros poemas, um dos quais é "Vida obscura":

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste no silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu, que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!

Após a morte, e somente então, a glória de Cruz e Sousa foi crescendo sempre mais. Figura insuperável do Simbolismo Brasileiro, e seu grande mestre, tornou-se das mais altas expressões da poesia universal, cada vez mais descoberto e estudado no estrangeiro. Entre nós, pouco reconhecido em vida, não obstante sua angustiante busca de realização literária, desprezado mesmo e combatido, seu reconhecimento foi lento e gradativo. Mas sua consagração já se manifesta de forma inconfundível pela ala espiritualista do Modernismo, com Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Andrade Muricy, Murilo Araújo e outros. E continua inabalável, sempre em linha ascendente.

Cruz e Sousa formou seu espírito dentro do movimento da “Idéia Nova”, que lutou pela implantação do pensamento realista e naturalista em Santa Catarina. Mas tarde, quando residia e militava no Rio de Janeiro, assimilou as novas idéias simbolistas. Sua produção inicial é claramente parnasiana, pelo rigor da métrica e meticulosidade da rima. E seu débito com o Parnasianismo acompanhou-o sempre, considerando-se sobretudo o rigor formalista de seus sonetos e um certo materialismo pessimista implícito em suas idéias. Mas na fase simbolista enriqueceu sua poética com um misticismo pagão e com vagas aspirações espiritualistas, bem como, no plano formal, com a rica musicalidade, a potência verbal, a opulência de estilo e a capacidade de criar imagens vibrantes e de sensível beleza.

Entre os estudiosos de sua obras, sobretudo Abelardo F. Montenegro a interpretou como uma válvula de escape para suas tensões interiores, como compensação de insatisfações. Aliás, A. F. Montenegro, em seu alentado estudo, também é o autor que mais extenso e pormenorizado paralelo traça entre os dois mestres do Simbolismo Brasileiro: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães. Realmente a trajetória humana e poética do Poeta Negro está marcada por uma densa angústia, por constante senso trágico, mas evidenciando ao mesmo tempo sua personalidade sofrida, sua entrega total à realização artística, sua firme persistência e perseverança na busca do ideal.

“Emparedado”, anseia pela libertação na transcendência e sublimação, por transpor-se para um misticismo cósmico. Revela-se, assim, constante em sua poesia e consciência de posições antitéticas: por um lado a sensação amarga e pessimista da existência, a angústia trágica, a consciência da raça sofredora, o vivo sentido da dor, como muito bem retrata em “Vida Obscura”; por outro lado, a busca de libertação, de reconhecimento e igualdade, a ânsia do infinito, o anseio pela ascensão ao mundo das Essências, a aspiração ao sonho, à diluição no vago, indefinido e nebuloso. Daí sua poesia revestir-se de dramaticidade, num jogo de contrastes entre: imanência e transcendência, transitoriedade e perenidade, realidade e sonho, carne e espírito, materialidade concreta e diluição no abstrato. Um dos seus sonetos magistrais é “Cárcere das Almas”, que bem exemplifica esses traços:

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
soluçando nas trevas, entre as grades
do arcabouço olhando imensidades,
mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
quando a alma entre grilhões as liberdades
sonha e sonhando, as imortalidades
rasga no etéreo Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
nas prisões colossais e abandonadas,
da Dor no calabouço, atroz. funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,
que chaveiro do Céu possui as chaves
para abrir-vos as portas do Mistério?!

Roger Bastide analisou muito bem as implicações simbolistas da poesia de Cruz e Sousa, quando colocou a gênese do Simbolismo no misticismo e mostrou a luta constante, na poesia do Cisne Negro, por desprender-se da natureza concreta, da prisão corporal, para ascender às esferas celestes, ao mundo das Essências, à transcendência — num misto de Platonismo e Cristianismo. Afirmando que o Simbolismo de Cruz e Sousa “é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual”, Bastide confere ao autor de *Últimos Sonetos* “situação à parte na grande Tríade harmoniosa: Mallarmé, Stephan George e Cruz e Sousa.” Essa afirmação, partida de alguém nascido na França, pátria do Simbolismo, é indiscutivelmente honrosa, ao menos “post mortem”, para nosso inditoso poeta.

*** — ***

A *Poesia Completa* de Cruz e Sousa, reeditada pela Fundação Catarinenise de Cultura (Florianópolis, 1981), permite-nos maior aproximação à sua expressão poética. Essa foi a mais adequada homenagem a que os méritos do poeta faziam jus.

Esse volume inclui praticamente toda a obra versificada do poeta. Inclusive a poesia da fase inicial de aprendizagem. O *Livro Derradeiro*, não obstante a desorientação do título, abrange sua poesia inicial. Ainda não temos aqui o grande poeta Cruz e Sousa. Muitos textos versam sobre temas de circunstância, apoéticos, descritivos, abordando exterioridades não atingidas pelo senso lírico. Em muitos não transparece ainda a vivência do sentimento transformador, a emoção poética. Dedicados a fatos, cenas, personalidades ou circunstâncias, geralmente exercitando o formalismo próprio da escola parnasiana, resultam não raro em versos frios e sem aquele halo poético. Em vários poemas canta mesmo o amor, temática quase ausente na grande poesia posterior. Mantém sempre sobriedade equilibrada, não transparecendo nunca manifesta efusão romântica. Declara-se com evidência a preocupação com a linguagem erudita, clássica, com a seleção vocabular, característica que sempre o acompanhará. O soneto decassílabo já constitui uma preferência. Alguns traços de seu estilo já começam a definir-se, como a exploração da aliteração, presente em versos do célebre poema “Velho vento”:

ó velho e velado vento,
velho vento vagabundo.” (p. 295)

Entretanto, mesmo nesses poemas iniciais, por vezes lampeja algum traço prenunciador da poesia maior em formação, bem como emergem indícios espiritualista-místico-simbolistas — a grande vereda a abrir-se em sua poética.

*** — ***

É com *Broquéis* que Cruz e Sousa lança no Brasil os ideais simbolistas. E “Antífona”, que abre o livro, é uma espécie de profissão de fé simbolista, fornecendo, já na primeira estrofe, as coordenadas básicas do cromatismo, sonoridade e sugestão

dessa escola, que tudo dilui no vago abstrato e indefinido:

“Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
de luas, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulo das aras...” (p.5)

A partir de um dos sonetos do livro — “Carnal e Místico” (p. 13), define-se a dicotomia que será básica nesses poemas. A carne, a sensualidade e luxúria explodem com intensidade dramática em vários poemas. A lascívia da carne atrativa manifesta-se em “Lésbia” — “cruel e demoníaca serpente / das flamejantes atrações do gozo” (p. 6-7); na “serpe venenosa” de “Lubricidade”, com “o sangue impuro e flamante / do teu lânguido corpo de bacante” (p.8); na “pompa de carnes tépidas e flóreas” das “fascinantes, mórbidas dormências / dos teus abraços de letais flexuras” (p.10); nos “mistérios da luxúria” da “Afra”, com sua “carne explosiva em pólvoras e de desejos pagãos” (p.17); no “deslumbramento de luxúria e gozo” da “carne opulenta, majestosa, fina” de “Tulipa real” — “um fruto aberto aos tropicais mormaçõs” (p.20); nos “lúbricos anseios” do “demônio sangrento da luxúria” de “Dança do ventre” (p. 21-22); nas “Dilacerações” de “volúpias letais e dolorosas” de “carnes virgens e tépidas do Oriente”, “que eu amei sangrentamente” (p. 24), como ainda nos “sentimentos carnis” — “sentimentos indômitos que gritam / na febre intensa de um desejo altivo”.

Esse atrativo violento da sensualidade, essa carnalidade tão impositiva (“Carnais, sejam carnis tantos desejos, / carnis, sejam carnis tantos anseios” — “Encarnação”, p. 13), que se projetam em quase todos os poemas de **Broquéis**, contagiando mesmo de “desejo carnal” o “Cristo de Bronze” (p.9), diluem-se, entretanto, não raro, no puro “Sonho” — “sonho-te a deusa das lascivas pompas” (p. 17); “Vãs dilacerações de um Sonho estranho” (p. 25), ou na vaga abstraticidade das “brumais brancuras, fúlgidas brancuras, / alvuras castas, virginais alvuras” de “Braços” (p.10) ou ainda na “essência das eternas virgindades”, nas “intensas quimeras do Desejo” (p.13). É o “carnal”, de tão intensa vibração, desemboca na diluição abstrata e platônica, conduzindo ao “místico”, ou seja, prenunciando já a temática obsessiva de **Últimos Sonetos**: a oposição matéria-espírito, corpo-alma, imanência-transcendência. Esse anseio pelo vago e abstrato, pelo misticismo transcendente se declara explicitamente em “Siderações”:

Para as Estrelas de cristais gelados
as ânsias e os desejos vão subindo,
galgando azuis e siderais noivados
de nuvens brancas a amplidão vestindo...

Num cortejo de cânticos alados
os arcanjos, as cítaras ferindo,
passam, das vestes nos troféus prateados,
as asas de ouro finamente abrindo...

Dos etéreos turibulos de neve
claro incenso aromal, límpido e leve,
as ondas nevoentas de Visões levanta...

E as ânsias e os desejos infinitos
vão com arcanjos formulando ritos
da Eternidade que nos Astros canta...

Como revela este soneto, o transcendente de Cruz e Sousa não se define claramente. Não se trata do "céu" de nenhuma religião concreta. Sempre vagas são as expressões que a ele se referem: "naves do Infinito", "regiões tenuíssimas da bruma", "mundos ignorados", "vagos infinitos", "branco Sacrário das Saudades", "Estrelas do Infinito", "Azuis dos siderais Empíreos", "Azuis etéreos".

Essa mesma indefinição vaga caracteriza as referências reiteradas ao tema do sonho, bem como a redução freqüente de tudo a "quimera".

Os dilaceramentos paradoxais, a busca ansiosa de uma realidade satisfatória, o confronto dos débitos carnis com as aspirações místicas conduzem o poema a temáticas vigorosas, densas, trágicas e dramáticas, atingindo até o grotesco. São explosões de vida que se torturam na ânsia de realização, obstaculizada por barreiras, convenções ou preconceitos. A própria seleção vocabular densifica esse vigor dinâmico impresso nos versos: a "Satã" o poeta se refere como "capro e revel", com "bizarros e lúbricos contornos" e "báquicos adornos" (p.16). A adjetivação carrega de particular intensidade dramática a realidade enfocada, como em "a torva Morte horrenda, / atra, sinistra, gélida, tremenda" (p. 15). Ou então é a "Tortura eterna" da expressão artística que angustia o poeta:

"Ah! que eu não possa eternizar as dores
nos bronzes e nos mármoreos eternos" (p.33).

Broquéis é um livro de poesia maior. O Simbolismo nele refulge na sua linguagem colorida, exótica e vigorosa; na abstratização vaga e diluída de toda materialidade; na imprecisa mas dominante tendência mística, envolvendo todo um vocabulário litúrgico; na linguagem figurada, constantemente metafórica, de aliterações e sinestésias; na crescente musicalidade que emana de seus versos. São poemas simbolistas, mas poemas carregados de sentimento e de vivências vigorosas. Poemas que identificam a tortura existencial do poeta, totalmente dedicado à criação poética.

Se em **Broquéis** predominam absolutamente os sonetos, **Faróis** contém menos sonetos e mais poemas longos. Se no livro anterior já emergia a concepção dramática da vida, em **Faróis** se intensifica esse senso trágico da existência atingindo níveis de morbidez e **satanismo**. Conscientiza-se o poeta cada vez mais do seu emparedamento. Avoluma-se sua angústia ante o destino inclemente, como estabelece claramente "Meu Filho". um dos raros poemas referentes à família:

“Ah! Vida! Vida! Incendiada tragédia,
transfigurado Horror, Sonho transfigurado,
macabras contorções de lúgubre comédia
que um cérebro de louco houvesse imaginado” (p.84).

Poemas como “Pandemonium”, “A Flor do Diabo”, “Tédio”, “Caveira”, “Música da Morte”, “Inexorável”, “Olhos de Sonho”, “Litania dos Pobres” constituem alguns exemplos que acentuam os aspectos trágicos, macabros e mesmo satânicos da existência, conduzindo a cenas e descrições dramáticas. O poema final — “Ébrios e cegos” — sintetiza, em cores negras, esse quadro trágico da existência:

“Mas ah! torpe matéria!
Se as atritassem, como pedras brutas,
que chispas de miséria
romperiam de tais almas corruptas!” (p. 112).

Cruz e Sousa não poupa tintas ou palavras para carregar sua cosmovisão de negro pessimismo, para caracterizar a degradação da matéria e da carne, para indicar os descaninhos dos instintos carnis e materiais, para evidenciar a deprimência da glória vã, do orgulho humano, do legado corporal. Nada mais vigoroso, nessa investigação implacável, do que o tom amargamente realista de “A ironia dos vermes”: após a morte, os vermes se lançarão com tanta avidéz insaciável sobre a “cândida Princesa” como sobre a “simples camponesa”. Se a primeira vem envolta “nas flores, nas sedas, nos veludos, / e nos cristais do féretro radiante”, não deixa de ser “igual a uma simples camponesa / nos apodrecimentos da Matéria!” (p. 95-96).

Mas, mesmo dentro dessa cosmovisão pessimista, persiste a sensualidade, o envolvimento dos sentidos na ânsia de viver. “Violões que choram” é um dos poemas de maior musicalidade que a arte poética já produziu. Trata-se de verdadeira sinfonia de fertilíssima imaginação, com variações quase infinitas. Entretanto, da harmoniosa musicalidade de suas aliterações e modulações vocálicas, emerge uma trágica sensualidade, que se denuncia nas “harmonias que pungem, que laceram”, nos “sons dos violões” que “vão dilacerando e deliciando”, no “concerto de lágrimas sonoras”, despertando os “anelos sexuais de monjas belas / ciliciadas carnes tentadoras”, e fazendo ressoar “toda a mórbida música plebéia / de requebros de faunos e ondas lascivas”. A velada sensualidade da monja desdobra-se em outros poemas, insinuando-se em meio à sublimidade misteriosa das mesmas em “Enclausurada” e sobretudo em “Monja negra”, com suas “volúpias, seduções, encantos feiticeiros”. Mas esse envolvimento sensual faz-se sobretudo ressaltar nos sete sonetos que decantam as partes do corpo: cabelos, olhos, boca, seios, mãos, pés e corpo (p. 90-93), numa seleção capaz de sintetizar as sensações mais impositivas no ser humano.

Formalmente, *Faróis* engloba poemas mais longos, com versos de medidas regulares mas diferentes, inclusive versos curtos (redondilhas maiores) e variada estrofação (vários poemas em dísticos). Evidencia-se sempre o esmero no uso do vocabulário erudito e seletivo. O destaque de palavras, em maiúsculas, para indicar sua elevação a categoria absoluta, dentro da estilística simbolista, continua frequente. Não obstante a deprimência de tom e a acentuação do senso trágico, sempre

relacionados com a matéria, persiste a tendência em abstratizar, em diluir a realidade na aspiração ansiosa pelo vago, fluido e indefinido, como talvez melhor exemplificam as “tristezas incertas, / esparsas, indefinidas” de “Tristeza do Infinito”:

“Anda em mim, soturnamente,
uma tristeza ociosa,
sem objetivo, latente,
vaga, indecisa, medrosa” (p. 102-104).

A presença do sonho continua sempre como opção compensadora do sufocante mundo material, mesmo que essa aspiração libertadora nunca seja de todo satisfeita. E em oposição aos aprisionantes laços materiais, abre-se um vago mundo superior, nas regiões siderais, no espaço, no céu, nas estrelas, nas constelações, nos astros, particularmente na branca lua.

Enfim, *Faróis* é conjunto de poemas que confirma a decisiva opção simbolista de Cruz e Sousa, não obstante encerre cosmovisão extremamente trágica e deprimente.

*** — **

E chegamos a *Últimos Sonetos*, o livro da maturidade, a quintessência depurada da estética cruzesouseana. Mais do que nos livros anteriores, aqui a linguagem é sempre culta e nobre, esmerada na construção frasal e na seleção vocabular. A estrutura dos sonetos decassílabos é perfeita. A metaforização domina toda a expressão. O ritmo fluente, a musicalidade buscada a nível de fonema, de palavra e de verso, as modulações fônicas, os processos reiterativos, a obsessiva oposição anti-tética, a redenção do objetivo na sua valorização semântica, a variação inusitada de símbolos e metáforas buscando apreender e representar as tensões da vida interior, o vigoroso e múltiplo poder de sugestão que ultrapassa toda e qualquer tentativa de representação mimética — constituem algumas marcas decisivas dessa grande poesia simbolista, tão rapidamente amadurecida em Cruz e Sousa, que também tão cedo viu seu “Grande Sonho” e sua “Grande Sede” de “Assinalado” tolhidos pelo “vendaval da Morte”.

Últimos Sonetos é o livro em que a própria condição existencial do poeta atinge maior maturidade. Os apelos da explosiva carnalidade luxuriosa amenizaram quase que de todo. Os dilaceramentos dramáticos de sua angústia trágica arrefeceram suas erupções revoltosas. E revela-se um poeta essencialmente interiorizado. Constata-se, agora, até uma certa harmonia, um relativo equilíbrio ante o sofrimento, sublimado, dentro duma perspectiva transcendente. A tônica está sempre voltada para a vida interior, a alma, o sentimento, o destino além-matéria.

Persiste ainda a consciência da trágica condição humana (“Vida obscura”, p. 116). A revolta interior não logrou ser totalmente dominada, manifestando-se nos sentimentos de ódio (“Presença de ódio”, p. 116 ou “Ódio sagrado”, p. 114). Por isso, impõe-se ainda, irresistível, o apelo tão freqüente do sonho, com toda sua carga de ilusoriedade, de evasão, de compensação (“O Grande Sonho”, p. 141 ou “Sempre o Sonho”, p. 149) ou então impõe-se a inclinação e inebriante atração pelo vinho, a “sede de falerno” (“Vinho negro”, p. 113 e “Imortal falerno” p. 136).

Entretanto, acima de todos os outros sentimentos carnavais, sensoriais e mundanos, impõe-se “a grande sede” (p. 140) do Amor Infinito, a “Aspiração suprema” (p. 150), a “Ansiedade” (p. 152) do “Cavador do Infinito” (p. 146), que espera “O Grande Momento” (p. 120) em que, “Longe de tudo” (p. 158) e liberto do “Cárcere das Almas” (p. 123), o espírito esteja “Livre” (p. 123) e possa, “para sempre” (p. 157), realizar seu “Triunfo Supremo” (p. 156). Profundamente desiludido deste mundo material e concreto, inclina-se o poeta, irresistivelmente, para um universo superior, transcendente, vagamente místico e espiritual.

Neste mundo, a solidão trágica sempre lhe pesou (“Só”, p. 154; “Êxtase búdico”, p. 155; “Alma solitária”, p. 142). Neste mundo, constituído de matéria, de corpo, de elemento concreto, de finitude, a grande aspiração da alma humana não pode realizar-se.

É impressionante como o poeta retoma sempre de novo a caracterização negativa da matéria terrena. Assim, “os seres virginais que vêm da Terra” vêm “ensanguentados da tremenda guerra” (p. 115). O ser de “Vida obscura” atravessou “a vida presa a trágicos deveres” e “ninguém te viu o sentimento inquieto, / magoado, oculto e aterrador, secreto / que o coração te apunhalou no mundo” (p. 117). Crer é “imortal atitude” que exige “abandonar o sujo deus cornudo, / o sátiro da Carne...” (p. 123). Se “toda alma num cárcere anda presa” (p. 123), sua aspiração consiste em “ser livre da matéria escrava, / (e) arrancar os grilhões que nos flagelam” (p. 123). Para o poeta “assinalado” com missão sublime, “a terra é sempre a tua negra algema, / prende-te nela a extrema Desventura” (p. 135). Em “Condenação fatal” é ainda mais radical a visão do poeta:

“Ó mundo, que és o exílio dos exílios,
um monturo de fezes putrefato,
onde o ser mais gentil, mais timorato
dos seres vis circula nos concílios;
(...)

Mundo de peste, de sangrenta fúria
e de flores leprosas da luxúria,

de flores negras, infernais, medonhas...” (p. 141-142).

Mesmo no sereno equilíbrio de “Sorriso interior”, o “ser que é ser” vence “os abismos carnavais da triste argila” (p. 147). Na solidão opressora, o poeta sente, “neste mundo tão trágico, tamanho”, “um frio sepulcral de desamparo” (p. 157). Se “cá nesta humana e trágica miséria, / nestes surdos abismos assassinos” só há dor e miséria, é “longe de tudo”, “é livres, livres desta vã matéria” que encontramos as “Regiões eleitas”. Enfim, neste mundo só existe “vã matéria” que escraviza e conduz à “humana Desventura”.

Dentro duma perspectiva místico-transcendente, embora não definidamente espiritualista e religiosa, o poeta busca um caminho de purificação para “subir” às “Regiões eleitas”. Esse caminho redentor, essa catarse mística dar-se-á essencialmente através do sofrimento, da dor. O poeta nunca atingiu uma clarividência nítida em relação a essa via transcendentalizante. O poema “Quando será?” explicita essas suas dúvidas:

“Quando será que as límpidas frescuras
dos claros rios de ondas estreladas
dos céus do Bem, hão de deixar clareadas
almas vis, almas vãs, almas escuras?” (p. 122)

Não obstante essa incerteza, freqüentes são as alusões aos processos purificatórios. Nos versos serenos de “Vida obscura” o poeta afirma que “chegaste ao saber de altos saberes / tornando-te mais simples e mais puro” (p. 117). Entretanto, é mesmo através do sofrimento que a alma se liberta das cadeias aprisionantes da contingência humana:

“A Perfeição é a alma estar sonhando
em soluços, soluços, soluçando
as agonias que encontrou na Terra!” (p. 118).

Explicitamente afirma que “a tua alma, na Dor, mais nobre aumenta” (p. 120) ou então: “Vê como a Dor te transcendentaliza” (p. 129), e ainda: “... por fim me purifico e lavo / na água do mais consolador dos prantos!” (p. 125). Até quase com sentimento sádico e masoquista, o sofrimento e a dor são ressaltados constantemente:

“Fazei da Dor, do triste Gozo humano,
a Flor do Sentimento soberano,
a Flor nirvanizada de outro Gozo!” (p. 130).

E talvez devido a essa função sublimadora e sublimizadora, a “Alma Mater” que é a “alma purificada do Infinito” permite as seguintes equiparações: “Alma da Dor, do Amor e da Bondade” (p. 138).

A alma — e talvez seja preciso reafirmar explicitamente que a alma é o cerne, a realidade quase única, a obsessão de *Últimos Sonetos*, referindo-se praticamente todos os sonetos a essa essência espiritual, razão de ser superior do homem, único valor nobre, sublime e transcendente do ser humano, preocupação última que deve angustiar a existência humana — a alma, que é espiritual, tende constantemente a purificar-se, a libertar-se da “vã matéria”. Exilada no mundo, presa ao “cárcere” que é a materialidade,

“a alma aspira o celestial orvalho,
aspira o céu, o límpido agasalho,
sonha, deseja e anseia a luz do Oriente...” (p. 150)

Imbuído dessa valorização transcendental, o poeta chega mesmo a pregar uma apostólica “Cruzada nova”:

“conquistemos, sem lança e sem espada,
as almas que encontramos no Caminho” (p. 131).

Se o destino da alma consiste em libertar-se do “sátiro da carne”, da “matéria escrava”, para atingir as “Regiões eleitas”, não se estranhe a freqüência do apelo ascensional, a constante referência a “subir”, pois, na concepção tradicional, o “céu” se situava “em cima”. Alguns exemplos apenas o confirmarão: para atingir o “Mundo inacessível” da alma, “é preciso subir ígneas montanhas” (p. 133); a alma será “Feliz”, “subindo, subindo” (p. 131); “Ascender para a Luz é ser celeste” (p. 135); o “eterno Amor imenso” da alma “sobe aos céus como sagrado incenso” (p. 137); a “Alma ferida” torna-se pura “e sobe à sideral resplandecência, / longe de um mundo

que só tem peçonha” (p. 142); no seu “Grande Sonho”, a alma “sobe dos astros aos clarão radioso”, “sobe às estrelas rútilas e frias” (p. 141), e o “Cavador do Infinito” “sobe aos mundos mais imponderáveis” (p. 146). Subir sintetiza, pois, a ânsia única e permanente da alma; e subir para o “Espaço da Pureza”, através do sofrimento purificador:

“Subindo lento escadas por escadas,
nas espirais nervosas do Martírio,
das Ânrias, da Vertigem, do Delírio,
vou em busca de mágicas estradas” (p.139).

E essas “mágicas estradas” terminam por conduzir a alma ao seu destino transcendente. E alcançamos, assim, a outra fase, o outro elemento da grande antítese na cosmovisão de Cruz e Sousa: ao corpóreo, à matéria, ao mundo, ao carnal e finito opõe-se a grande realidade transcendente, infinita, espiritual, o infundável, o eterno, o céu. Esse cosmos transcendente, como já observamos, não se define muito claramente em Cruz e Sousa. O poeta em todos os momentos sobrevaloriza o transcendente, em relação à realidade terrena. O poeta convida e conclama a alma à catarse, à sublimação da materialidade. Mesmo assim, a variação de termos com que se refere ao transcendente e a indefinição vaga e abstrata desses termos confirmam suas incerteza e imprecisões sobre o mesmo. Aproveitando, sem uma assimilação e integração orgânica, elementos fornecidos por religiões, filosofias, misticismo e orientalismos, o poeta, talvez por avanço muito apressado da morte ceifadora, talvez pela própria tendência simbolista ao vago e indefinido, não logrou precisar o seu céu. Assim, esse mundo fica sugerido por expressões como: “Céu, que é o vale azul da Nostalgia”, “azuis Melancolias”, “estrelas do Azul”, “Estrelas do Infinito”, “celeste Empíreo”, “Esferas calmas”, “esferas luminosas”, “olímpicas Esferas”, “Espaço da Pureza”, “Regiões eleitas”, “Grande paz sidérea”, “Amplidões supremas”, “Amplidões das Amplidões austeras”, “Suprema Altura”, “azul Quimera”, “eterno Silêncio dos Espaços”, “Fundas regiões do Pranto e do Gemido”, onde erram as almas. Nessas expressões encontramos orientações semânticas positivas, sugerindo felicidade e compensação aos sofrimentos terrenos; mas encontramos também traços semânticos negativos, não satisfatórios, como a referência a Nostalgia, Melancolia, Quimera, Pranto e Gemido, Silêncio, etc.

Essa linha ascendente do terreno ao celeste, com acentuação drástica na desventura deste mundo, diluindo-se em vagas sugestões relacionadas com o superior, pode evidenciar que não é gratuita a referência de Cruz e Sousa a Dante. A concepção do conjunto dos poemas de **Últimos Sonetos** leva-nos a concluir que o Cisne Negro conhecia bem a **Divina Comédia**, com sua teologia mística, com sua construção em sucessivos planos, desde o “Inferno”, passando pelo estágio purificador do “Purgatório”, para brilhar na luz plena do “Paraíso”. Cruz e Sousa parece estar em busca de construção idêntica, embora não definida tão clara e racionalmente, como não podia mesmo, tendo em vista a radical diferença entre a apolínea arte clássica e o umbroso Simbolismo. Por outro lado, Cruz e Sousa não se decide por nenhum sistema religioso, como o teocentrismo medieval de Dante. Cruz e Sousa, ainda, acentua sobre-

maneira a negatividade da vida terrena. E sua cosmovisão resulta deprimente e pessimista.

Numa pequena e imprecisa estatística vocabular, constatamos a predominância de palavras como as seguintes, geralmente elevadas a uma categorização absolutizante, pelo destaque de maiúsculas: Dor, Pranto, Mal, Desventura, Morte, Miséria, Destino, Ânias, lodo, soluços, lama, inferno, pecado, exílio, apodrecer, etc. Enfim, o poeta, mesmo acentuando a força dos sentimentos de amor e bondade, mesmo buscando a fé e a crença, não alcançou a iluminação clara sobre seu ansiado transcendente, pelo que sempre lhe pesou mais a constatação de “Vida obscura”: “O mundo para ti foi negro e duro”.

Não obstante, atingiu momentos de verdadeiro otimismo feliz, como em “Glória” (p. 117) ou “O Grande Momento” (p. 120); ou então momentos de racional serenidade, como em “Sorriso interior” (p. 146). E assim, se os golpes da vida, com seus paradoxos e seus constantes dilemas antitéticos, ainda lhe permitiram o “Triunfo Supremo”:

“Quem florestas e mares foi rasgando
e entre raios, pedradas e metralhas,
ficou gemendo, mas ficou sonhando!” (p. 156),

pôde o poeta, afinal, descansar, consciente de que sua vida, seus anseios, seus sofrimentos, sua luta estética não haviam sido vãos. “Assim Sejá” encerra um ciclo existencial e poético:

Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do Dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
traia, sequer, o teu Sentir latente.

Morre com a alma leal, clarividente,
da Crença errando no Vergel florido
e o Pensamento pelos céus brandindo
como um gládio soberbo e refulgente.

Vai abrindo sacrário por sacrário
do teu Sonho no templo imaginário,
na hora glacial da negra Morte imensa...

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
de quem triunfou e sabe que descansa,
desdenhando de toda a Recompensa! (p. 156)

1.2 — LUÍS DELFINO: O AMOR, A MULHER E A ANGÚSTIA DO INFINITO

Para José Roberto Rodrigues

Luís Delfino dos Santos nasceu a 25 de agosto de 1834, na cidade de Desterro, hoje Florianópolis. Iniciou seus estudos no colégio dos Jesuítas. Aos dezesseis anos,

transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde concluiu o curso de Humanidades e ingressou na Faculdade de Medicina, na qual se graduou em 1857, sendo o orador da turma. Iniciou logo brilhante carreira de clínico, que lhe proporcionou invejável prestígio profissional e vultosa riqueza. Viveu rodeado de conforto. Portava-se como cavalheiro. Era bondoso e conciliador de temperamento. Espírito culto e aristocrático, desenvolveu requintado estilo de vida, mas conservou-se avesso ao fervilhante convívio das rodas boêmias, preferindo receber os intelectuais em sua casa. Registra-se uma passagem sua pela vida política, eleito Senador por Santa Catarina, em 1891, para a Constituinte Republicana. Em política, era defensor de idéias liberais, prezando até fanaticamente a liberdade. Integrou o movimento abolicionista, tendo vários poemas dedicados à valorização do escravo como pessoa humana.

Desde jovem escreveu poemas. Versejava com extrema facilidade. Parece nunca ter-se preocupado muito com a revisão e o burilamento dos versos já compostos, entregando-se à exuberância de sua imaginação, pelo que o poder descritivo e a opulência verbal nele sempre sobrepõem o labor artesanal. Entretanto, embora haja em seus livros versos menos harmoniosos, Luís Delfino adquiriu, no decorrer da vida, um domínio invejável na arte de versejar.

Avesso à letra de forma, escrevia sem preocupação de editar seus poemas. Aliás, durante bons anos, a própria confiabilidade de sua carreira profissional de médico exigiu dele a abstenção da prática poética, pelo menos em público e na imprensa. Não tendo publicado nenhum livro em vida, sua vasta produção, inédita ou dispersa em jornais e revistas, não atraiu nenhum crítico ou historiador da Literatura Brasileira, para dela ocupar-se mais profunda e sistematicamente, por ser inacessível obter uma visão de conjunto da mesma, o que acarretou sensível e irreparável prejuízo ao seu enquadramento no panorama poético nacional, embora a quantidade e qualidade de sua poesia. lhe garantissem emparelhamento aos nossos mestres do Parnasianismo. Por isso, não obstante o prestígio e a popularidade do poeta, a ponto de tornar-se “príncipe dos poetas brasileiros”; não obstante Osório Duque Estrada o ter considerado “um dos maiores, senão o maior dos poetas que tem produzido o Brasil”; não obstante Gilberto Amado ver nele “o maior dos nossos líricos”; não obstante o crítico Silvio Romero tê-lo elevado às mais altas glórias literárias, apesar de sua anterior opinião negativa, Luís Delfino permaneceu à margem das Histórias da Literatura Brasileira, o que constitui uma das injustiças literárias nacionais. Faleceu o poeta no Rio de Janeiro a 31 de janeiro de 1910.

Iniciando sua produção poética em pleno auge do Romantismo, prosseguindo-a como mestre do verso à época da boêmia literária do Parnasianismo, e sendo amigo e conterrâneo de Cruz e Sousa, o iniciador e voz máxima do Simbolismo, Luís Delfino incorporou traços desses vários códigos estéticos, mas sem prender-se a nenhuma escola literária definida. Transitou de uma a outra, em toda a sua carreira poética, versejando sobretudo segundo os cânones parnasianos e românticos. Silvio Romero destaca sobretudo seu período “parnasiano”, a partir de 1879, quando o poeta “começou a atirar sobre o público as jóias de seu escriptorio, e raro há sido o dia que não tenhamos admirado as suas notáveis qualidades de lirista nos dois últimos decênios do século expirante”.

Anos após a morte do poeta, seu filho, Tomaz Delfino dos Santos, empreendeu a tarefa de reunir e publicar em livros a maior parte do espólio poético do pai, editando no decorrer de quase duas décadas 14 volumes de poemas reunidos: **Algas e Musgos**, **Poemas**, **Poesias Líricas, Íntimas e Aspásias**, **A Angústia do Infinito**, **Atlante Esmagado**, **Rosas Negras**, **Esboço da Epopéia Americana**, **Arcos do Triunfo**, **Imortalidades** (Livro de Helena, I), **Imortalidade** (Livro de Helena, II), **Imortalidades** (Livro de Helena — A Lenda do Éden, III), **Posse Absoluta**, **Cristo e a Adúltera**.

OS SONETOS E OS POEMAS LONGOS

Na abordagem da obra poética de Luís Delfino, quase que necessariamente temos que dividi-la em dois grandes conjuntos: o vastíssimo grupo de sonetos, de um lado, e os poemas longos, de outro.

No manejo do soneto, o poeta parece ter alcançado facilidade tamanha que, em poucos minutos e em qualquer lugar, era capaz de compor quatorze versos, geralmente decassílabos ou alexandrinos, de acabamento perfeito. Aliás, dentro do código parnasiano, seu soneto perfilava-se de acordo com o padrão clássico, tanto na métrica como na impecável distribuição de rima. Entretanto, arrogou-se a liberdade de variar sua estrutura. Assim, além do esquema fundamental de construir o soneto, compondo-o de dois quartetos, seguidos de dois tercetos, L. Delfino inovou estruturas, por inversão ou intercalação entre tercetos e quartetos, resultando em mais duas formas inovadoras: dois tercetos iniciais, completados por dois quartetos, ou um quarteto, seguido por dois tercetos, e completados por mais outro quarteto. Consta que de sua lavra incansável e inesgotável tenham nascido cerca de três mil sonetos, dos quais apenas estão publicados pouco mais de mil, que figuram nos volumes: **Algas e Musgos**, **Íntimas e Aspásias**, **Rosas Negras**, **Arcos do Triunfo** e os três volumes de **Imortalidades**, todos constando exclusivamente de sonetos. O soneto, com sua estrutura rígida, respondia mais satisfatoriamente ao desejo parnasiano de lavar e cinzelar seus versos. Luís Delfino produzia sonetos dentro do padrão acadêmico. Se nele, por vezes, deparamos com alguns versos prosaicos, soube também criar sonetos primorosos.

Os poemas outros, que não seguem a estrutura do soneto, geralmente são longos, embora possam variar na extensão entre 20 versos e 2.120 versos, como é o caso de "Inania Verba". Se o caráter lírico é apanágio dos sonetos, este também pode figurar nos outros poemas. Entretanto, grande parte desses últimos vem marcada pelo caráter épico e cívico, enquadrando-se na fase condoreira de Luís Delfino. Nos poemas longos, por vezes cansativamente descritivos, torna-se manifesta a prolixidade do poeta, em sua habilidade de versejador. A imaginação inesgotável faz o poeta enveredar extensamente pelo caráter descritivo ou mesmo narrativo, incorrendo em exageros próprios da emotividade romântica ou da superficialidade exterior da postura parnasiana. Digressões históricas diluem a atenção do leitor e um sopro mitológico perpassa seus poemas.

Por outro lado, elementos da formação clássica e humanista do escritor emergem com assiduidade de seus poemas. Referências à literatura clássica greco-latina e quinhentista percorrem toda a sua criação poética. Além de inúmeros títulos

latinos de poemas, há constantes epígrafes ou alusões a Homero, aos mestres latinos Virgílio, Horácio e Ovídio, aos renascentistas italianos, sobretudo Dante e Petrarca, bem como a Shakespeare. Esse último constitui quase que uma obsessão ou fixação do vate catarinense. A presença de elementos shakespearianos ou a alusão a personagens do dramaturgo inglês, sobretudo a ereção de Ofélia a símbolo da mulher e do amor, são constantes em sua poesia. Na parnasiana busca pictórica da beleza clássica, os pintores renascentistas e acadêmicos igualmente merecem reiterada lembrança: Rubens, Ticiano, Sanzio, Tintoreto, Botticelli, Urbino, Holbein ou os nossos Victor Meirelles e Pedro Américo — como que buscando um paralelo entre a beleza plástica por eles criada e os quadros de palavras delineados pelo poeta. Torna-se, pois, indispensável uma abordagem intertextual para a melhor compreensão do universo poético de Luís Delfino.

Os poemas longos deste poeta estão incluídos nos livros: **Poemas, Poesias Líricas, A Angústia do Infinito, Atlante Esmagado, Esboço da Epopéia Americana, Posse Absoluta e Cristo e a Adúltera.**

Três grandes linhas temáticas perpassam a criação poética do cantor de **Imortalidades**: a poesia mais social, de caráter cívico-patriótico, de tonalidade fortemente condoreira; a poesia filosófica, envolta em nebulosas dúvidas, ansiedades e angústias metafísicas; e o lirismo amoroso, desdobrando formas várias de amor e faces diversas da mulher, revestindo-se de um fundamental e permanente caráter platônico.

A POESIA SOCIAL E CONDOREIRA

Embora Luís Delfino tenha sido acusado de haver incorporado pouca função social à sua poesia, tal restrição ajusta-se melhor à sua produção sonetística, que se apóia quase que incondicionalmente na mulher idealizada e no amor platônico. Raríssimos são os sonetos de abrangência social.

Mas pelo menos dois volumes de poemas longos — **Poemas** e **A Angústia do Infinito** — incluem uma série de textos de linha cívico-patriótica, nos quais é manifesto o caráter social. Assumindo decisivo posicionamento abolicionista, L. Delfino adiantou-se mesmo a Castro Alves, com seu canto de lamento e glorificação da mulher escrava, em “A filha d’África”, datado de 1862. O protesto vigoroso à exploração do escravo e o canto da abolição, valorizando o negro e sua condição humana, retornam em vários poemas, como “À Nação”, “Às Armas”, “Fiat Libertas”, o soneto “A Preta da Cabana” ou “O Pai José”, saudosa lembrança de um “pretinho velho o bom escravo”, que passou a vida fazendo o bem mas sem deixar rasto.

Exaltado patriotismo embasa vários poemas, principalmente os hinos de glorificação à liberdade do “Brasil livre”, trazido pela República, ou ao “Grande Mártir” — Tiradentes: “Aprendamos com ele o ódio à tirania”. O caráter épico e cívico marca todo o livro **Poemas**. São textos em estilo grandiloquente, centrados na celebração da heroicidade e do patriotismo, bem como na defesa irrestrita do ideal de liberdade contra qualquer tirania. Na intensa vibração do sentimento cívico, chega a ser obsessante o tom de vigorosa revolta contra a tirania e a entusiástica apologia da liberdade.

Em “Solemnia Verba”, um dos seus mais celebrados poemas, o poeta eleva seu grito de revolta contra a infâmia que destruiu a Espanha e conclama heroicamente à luta, ao reerguimento, à libertação gloriosa. Toda essa fase social do poeta vem marcada pelo tom condoreiro bem hugoano. A linguagem candente constrói-se sobre metáforas solenes e grandiloqüentes, nela vibrando o sentimento inflamado e o arroubo de idéias do poeta. Nos versos altamente épicos de “Eterna revolta” vibra o mesmo condoreirismo da poesia de um Castro Alves, ambos na esteira de Victor Hugo: “É com sangue que um povo a liberdade traça” ou “Maldita a raça vil, seja qual for, que oprime”. E o poema conclui em alta vibração:

“Funde-se a liberdade enfim sobre os destroços
Do passado que rui; vingue o direito novo,
E se, para triunfar, pede o sangue de um povo,
Demos à liberdade o sangue, a carne, os ossos”.

Esse Luís Delfino épico, cívico e condoreiro pouco é conhecido e, no seu arrebatamento, não parece ser o mesmo da lírica sensual e platônica dos seus sonetos.

A ANGÚSTIA METAFÍSICA

Bastante freqüente na poesia do médico-poeta é a tendência reflexiva, o caráter filosófico, externando as inquietações, vacilações, incertezas, dúvidas e ansiedades do poeta-ser-humano em relação a questões metafísicas. A maior parte dos poemas de *Esboço da Epopéia Americana* está impregnada de tal perplexidade, desde a “Simples interrogação” até a infindável verborragia de “Inania Verba”. Nesse último poema, a busca incansável, pelo universo todo, para encontrar a “planta que cura todos os males” representa, sem dúvida, metáfora polivalente ou extensa alegoria, que se refere à inquietação metafísica, à procura de um sentido satisfatório para a vida, uma vez que emerge constantemente o problema de Deus, cercado de dúvidas, em meio à matéria, à sensualidade e à mitologia.

Também nas extensas 404 estrofes do poema “Ziguezagues” (atenção para as conotações do título), do livro *Cristo e a Adúltera*, transparecem obsessivamente as mesmas perplexidades filosófico-metafísicas. Indaga-se o poeta angustiadamente sobre o problema de Deus: como pode ser Ele o criador? Criador deste mundo mau? Criador da fera humana e da dor? Por que não fez Ele os homens felizes em vez de desgraçados? E questiona-se: “Há quem Deus possa entender?” Como entendê-lo racionalmente, se, em meio a tanta dor e miséria, “este Deus fica mudo?” Desconcertado, clama: “Pai, onde está teu amor?” A cosmovisão decorrente vem marcada pelo pessimismo, pela deprimência e pela desilusão: “com toda sua grandeza é o homem tão infeliz”. Aborrecem-lhe os governos, as tiranias, as guerras, a cobiça e, acima de toda essa ganância vã, situa ele o artista e o pensador. Entretanto, se predomina o tom desilusório — “Homem, conta só contigo... faz o teu céu... não contes com ninguém...” — o poeta, na sua natural bondade e no seu espírito conciliador, acaba por dar sua receita a Deus:

“E o que Deus de bom faria
Era não fazer a dor
E em tudo pôr a alegria
E em tudo espalhar o amor.”

Aliás, essa temática controversa da conciliação do Deus-amor com a presença do mal e do sofrimento no mundo tornou-se central em vários filósofos e escritores do nosso século, destacadamente na aguda revolta de Albert Camus.

Nos sonetos, esta angústia metafísica retorna com certa freqüência. Um sopro de profunda descrença e um ceticismo perante a religião e a metafísica acompanham a desilusão existencial do poeta. “Nuvens e raios”, última seção do livro *Algas e Musgos* é constituída por poemas marcadamente filosóficos, em que tornam a aflo- rar as preocupações existenciais, a confusa visão interior, os ímpetos de descrença, a incapacidade de conciliar o sofrimento humano com um Deus onipotente, o desespero e até mesmo o desafio lançado a Deus. Também em *Rosas Negras*, o pessimismo é freqüente, inclusive em relação ao amor, quando esse se torna altivo e traidor. E o final do livro, sugestivamente intitulado “Sombras e relâmpagos”, volta-se para temas religiosos e metafísicos, externando as dúvidas existenciais, os mistérios da vida e as hipóteses sobre Deus.

Ainda nos três volumes de *Imortalidades*, embora o amor e a mulher constituam a tônica essencial, infiltram-se com certa constância sonetos de ordem filosófica, envolvendo as mesmas incertezas: qual o sentido da vida? como será o destino do homem após a morte? quais as relações entre Deus, o homem e o mundo? como aceitar a existência de Deus onipotente e amoroso, se no mundo e entre os homens reinam o sofrimento, a ganância, a dor, a injustiça?

O problema de Deus recorre com freqüência. Por um lado, o poeta deixa entrever uma formação teológica tradicional — a crença num ser superior, perfeito, eterno, que tudo criou e ao qual a humanidade está sujeita. Entretanto, como esse Deus superior nem sempre lhe satisfaz os planos e anseios, revolta-se às vezes o poeta, extravasa suas dúvidas e questiona a existência desse Deus providencial, desse Deus que permite a coexistência do mal com o amor no mundo. Sobretudo a incerteza do após-morte o angústia, pois, se muito estudamos, nada do além sabemos, uma vez que Deus fez tudo mas agora “se esconde em região profunda”. Por mais que o poeta se pergunte “quem é Deus”, ele, nem ninguém, o encontra. Nas suas incertezas de “não reconhecer, adivinhar”, conclui o poeta que não se reconhece Deus em nada, mas apenas pode-se adivinhá-lo na natureza.

A concepção teológica e metafísica pouco sólida e inconsistente do poeta denuncia-se mais na reescritura da “Lenda do Éden”, no terceiro volume de *Imortalidades*, quando retoma as páginas iniciais do “Gênesis”. No episódio todo, Deus resulta num ser caprichoso, enclausurado, “só, incógnito e tristonho” nas alturas, vulnerável pela ação de suas criaturas (tem medo de “deixar de ser Deus”) e que acaba sendo derrotado e até mesmo desprezado pelos primeiros homens. Adão, quando descobriu os encantos da mulher e a infinita compensação do amor, não mais aceitou trocá-los pela volta ao paraíso. Portanto, o homem criou algo melhor do que Deus, e contra a vontade de Deus: o amor!

E entramos, assim, no grande tema da poética delfiniana: a mulher e o amor. Por certo, dois terços, no mínimo, da sua poesia centralizam-se nessa temática. Foi ele um verdadeiro obcecado pelo mito da beleza, da sensualidade e da idealizada companhia femininas, cantando o amor com toda a sua força e em todas as suas formas

de atração, menos a da direta e explícita carnalidade física. Embora mulher e amor estejam intimamente relacionados nessa poética, convém distingui-los, para efeito de maior explicitação.

AS FACES DA MULHER

A concepção fundamental da mulher, na poesia de L. Delfino, é aquela oriunda do Romantismo: a mulher idealizada, sublime e sublimada, santa, perfeita, divina, rainha e anjo, símbolo da beleza e da bondade, virgem, pura e inocente. Enfim, a mulher é a companheira imprescindível e ideal. E o que o poeta busca junto a ela é essencialmente essa companhia, essa presença quase que etérea, esse halo lírico. A mulher é enfocada quase que exclusivamente nessa relação de intimidade, nesse lirismo a dois — o poeta dirigindo-se ou referindo-se a ela nessa esfera restrita e vagamente edênica.

No livro *Posse Absoluta*, por exemplo, essa mulher ideal predomina. O poema narrativo “Fantasia sobre alguma coisa” focaliza o poeta arrojado por tempestade marítima a uma “ilha encantada”, onde apenas “uma mulher, visão, ou gênio, ou anjo povoa o ilha gentil com seus amores”; mas o esplendor maravilhoso dessa formosa virgem o fascina a tal ponto de fazê-lo morrer de amor ante a incorrespondência dela. O extenso poema “Tentativa de posse” inicia com o ansioso apelo à mulher: “Deixa-me amar-te: é só o que me basta”. E nesse tom de busca não satisfeita, o poeta se arrasta “como escravo” na sua tresloucada “paixão torrencial”, cantando em variações infinitas a beleza e a sublimidade idealizadas da mulher amada, sempre inatingível. Parece que o poeta se convence de que a “posse” ficará em pura “tentativa”, e declara então que o poema glorificará a mulher. No poemático do livro, “Posse absoluta”, que segue imediatamente ao da “Tentativa...”, continua o mesmo anseio pela mulher. Embora o poeta inicie declarando: “Contigo vivo, durmo, sonho, acordo: / Estou cheio de ti, mulher divina”, e repita sempre: “Tenho-te, és minha”, ou “És minha ou viva ou morta”, ou ainda “Queira ou não, ou por vontade ou força. / Agora és minha, eu te possuo, és minha”, depreende-se claramente que não há nenhuma posse carnal, que a mulher continua intocada no seu pedestal angélico e que a “posse absoluta” se dá unicamente através da poesia; só através do poema o poeta possui a mulher amada.

Assim também nos livros de sonetos, o poeta continua a cantar o esplendor da mulher idealizada e divina, sintetizando nela todo o sentido do existente: “Sem ti, nem céu nem Deus o espaço encerra”. A mulher assume proporções crescentes de “deusa onipotente”, de “líria princesa”, nos seus “ares de deusa”, revestida de supremo encanto. Principalmente nos volumes *Imortalidades*, Helena é a mulher ideal, a “deusa única”. Nela nada existe de imperfeito — “Tota es pulchra”. Ela é a “deusa em ninho esplendoroso”. Ela representa “a criatura dos meus sonhos caros”, aquela “cuja imagem luminosa e casta / ver, só, e amar, para viver me basta”. Essa Helena-mulher-deusa representa o “modelo sem par de formosura” e é conduzida à apoteose na reescritura da “Lenda do Éden”, quando Eva, encarnando a complementação indispensável do homem Adão, assume para este um valor superior ao da

divindade — “Com teu prodígio e amor o Éden não finda”, pois, “Eva, és maior que a própria Divindade”. Enfim, Helena é o valor supremo:

“És tu, Helena, a deusa, o enleio, o encanto:
É de ti que, em mim só, todo um céu desce:
A ti meus olhos, como a um céu, levanto...”

A mulher divina merece do poeta constante exaltação. Ela constitui a fonte maior e permanente de inspiração. Essa mulher, sempre buscada, é a responsável pela sede inextinguível do poeta nos versos dramáticos de “Tântalo”; é a obra de arte com a qual “Prometeu” desafiou os deuses, sendo por eles condenado a ser roído pelo abutre do amor; é a montanha inacessível, por cuja encosta de penhascos “Sísifo” rola seu trágico sonho de amor, nos poemas vigorosos de **Esboço da Epopéia Americana**. Essa mulher também sintetiza a “Angústia do infinito”, enfocada no poema-título de outro livro.

A mulher, deusa e anjo, não raro se reveste, por outro lado, de fina sensualidade, desafiando o poeta, a ponto de fazê-lo perder-se no êxtase imaginativo de contemplar as formas perfeitas da nudez feminina no banho, “quando n’água o belo corpo molha” e até mesmo essa “água soluça, e o enleia, e geme, e espuma”. Essa sensualidade atinge requintes de fetichismo, quando o poeta, numa seqüência de 23 sonetos de **Íntimas e Aspásias**, se ocupa detalhadamente de várias partes do corpo feminino, desde “o cabelo”, passando pela “caverna rubra” até fazer sua exuberância imaginativa construir todo um soneto sobre “a unha do dedo mínimo do pé”.

Em **Imortalidades — III** ainda é Eva-mulher, no seu amor-sensualidade, que faz a cabeça de Adão-homem, a ponto de este mudar os rumos da História e o poeta propor toda uma nova interpretação do episódio bíblico. Aprecia muito o poeta a descrição da mulher nua, quando esta se reveste de todo o seu esplendor. Ou então o poeta se insinua discretamente pela alcova, para contemplar a mulher em seu leito. Reveste-se esta, assim, de indisfarçável força erótica, transformando-se em chama abrasadora, em objeto de tentação.

E assim, ao lado do positivo encanto, desvendamos em Luís Delfino outras faces mais negativas da figura feminina. A mulher, na lírica delfiniana, revela-se carregada de ambigüidade, a ponto de o poeta marcá-la explicitamente, em “Atlante esmagado”, com o signo da contradição: “Eu tenho em mim o inferno e o paraíso: / um é o teu tédio, o outro o teu sorriso”. Fundamental, nesse sentido, é o poema-prólogo dos livros **Imortalidades**, intitulado “À Helena”, pois sintetiza, em suas constantes antíteses e paradoxos, as inúmeras e contraditórias faces do amor e da mulher, desde as mais positivas às mais negativas.

Se a mulher merece a adoração masculina, anjo e deusa que é, arroga-se ela também, muitas vezes, superioridade e orgulho que a tornam opressora do homem, seu admirador. Confiada em sua beleza, segura do seu fascinante poder atrativo, passa a mulher a assumir ares superiores, a eclipsar-se em seu orgulho e a transformar-se num ser inatingível e dominador. E o poeta vota-lhe seu “ódio estéril”, quando vê que ela “gosta de ver a multidão rendida” e ter “muita cabeça aos seus pés caída”. A própria Helena, o anjo de **Imortalidades**, encerra essa ambivalência:

“outras vezes erguendo a cabeça imponente / o olhar fulvo brandindo, e a voz austera e rouca, / do anjo que caiu tens o orgulho insensato”.

Os sonetos da segunda parte de *Íntimas e Aspásias* focalizam essa face da mulher, que preserva o “encanto de sereia”, mas, no seu orgulho superior, atrai e deprava. Ela é a serpente que enlaça e sufoca para a morte; como aranha vil, “ela envolve nas malhas”. Mulher falsa, prostituída, pérfida e... “formosa... Ela era o anjo do cinismo”. No seu ofício tão antigo como a humanidade, a mulher aqui se degrada e deprava o homem. Vários poemas de *Atlante Esmagado* retratam o mesmo ar superior e altivo da mulher, insinuado nos títulos: “Triunfadora”, “A domadora de feras” ou “Patas de tigre”.

Essa face escura e negativa da mulher atinge seu ponto máximo quando o poeta a retrata como indecifrável, como esfinge, como monstro. A mulher passa a representar o mistério, a beleza ilusória, o céu e o inferno, a febre que faz arder. Alguns versos do poema “À Helena” sintetizam essa ambigüidade paradoxal da mulher, que desorienta totalmente os sentimentos do poeta:

“Monstro, esfinge, colosso informe enfim que odeio
E que amo, e cujo casto e monstruoso seio
Tanto me faz querer como fugir, e cujo
Atrativo é maior, quanto mais dele fujo...”

No famoso poema “As três irmãs”, igualmente a mulher assume essa face negativa. Descrevendo três tipos de seres femininos (filha, irmã e mulher), às quais correspondem três formas de amor, refere-se o poeta à terceira como sendo “a mulher que eu amo”, aquela “que me enleia e fascina”. No entanto, feita essa primeira abordagem, na segunda parte inesperadamente essa mulher recebe outros qualificativos: “a terceira é a mulher, anjo, monstro, hidra, esfinge, / Encanto, sedução”. Não logra, pois, o poeta superar a imagem negativa da mulher. Por mais que ela seja deusa e anjo ideal, reserva surpresas, sensualidade tentadora, orgulho dominador, inacessibilidade, mistérios indecifráveis, transformando-se mesmo em esfinge e monstro.

AS FORMAS DO AMOR

Os três volumes de *Imortalidades* inscrevem-se sob a epígrafe de Shakespeare, constante na folha de rosto: “Love is my sin...” (“amor é meu pecado...”). Realmente, o amor foi o grande pecado, a grande paixão, o móvel irremovível da poesia lírica do poeta-médico. A maioria absoluta de seus sonetos centraliza-se na temática amorosa. Entretanto, não são poucos os poemas longos que também enfocam o mesmo tema. Assim, os poemas de *Poesias Líricas* são predominantemente românticos, nos quais o subjetivismo, o exagero e a sentimentalidade orientam a expressão lírica do eu a extravasar-se. O êxtase de amor, o arrebatamento amoroso e o envolvimento do amor em sonho são traços românticos que embasam a maior parte dos poemas desse livro, como “História de amor”, “Não rasgues teu nome”, “A flor do vale”, “A lâmpada eterna”, “Cismando”, “Aquela tarde” e outros. Confissões apaixonadas e exaltação do amor constituem a tônica fundamental.

Mas é nos sonetos que essa temática sobressai avantajadamente. E formas diversas de amor emergem dessa expressão poética. De passagem e ocasionalmente,

o poeta canta o amor materno e o amor fraternal. Sua obsessão, porém, volta-se para o sentimento amoroso, para com a mulher, companheira buscada incansavelmente.

Esse amor-sentimento dirigido à mulher pode revestir-se das tonalidades mais variadas: ora é ingênuo e embriagador, arrebatando o poeta, que se entrega totalmente ao seu poder atrativo; ora dilui-se o amor no sonho absoluto, na irrealidade alienante; ora o amor se reveste intensamente de elementos cósmicos e telúricos, numa vivência abrangente do êxtase idealizado; outras vezes apresenta-se ele desiludido, frustrado, por não ter encontrado correspondência por parte da amada; vezes há em que o amor se torna fetichista, fixando-se em lugares ou objetos de uso (quarto, livro) ou em partes do corpo da amada; com muita freqüência o amor se embebe de sensualidade, transpirando erotismo, no lânguido comprazer-se com a nudez feminina; por vezes o amor tende sensivelmente para aspectos mórbidos e mesmo macabros, na atração pela mulher morta; raramente a vivência amorosa implica envolvimento físico e carnal concretos; na sua predominância absoluta, o amor permanece ao nível dos sentimentos abstratos, na pura atmosfera de intimismo, implicando sempre aquele distanciamento próprio do amor platônico.

Sem com isso diminuir os demais livros, certo é que a expressão do amor está mais concentrada em *Íntimas e Aspásias* e nos três volumes de *Imortalidade*.

O amor na intimidade, no estreito círculo a dois, ou mesmo na esfera estritamente pessoal do poeta, sendo a mulher apenas aspiração idealizada de sonho, constitui a temática fundamental de *Íntimas e Aspásias*. Na primeira parte desse livro, quer vista na sua sensualidade “nua, bela e deslumbrante”, quer assumida como “alma gentil e luminosa”, a mulher é sempre tão superior, situa-se num plano tão elevado, que ao poeta não é dada outra forma de amor, a não ser aquele distanciado: ou fetichista, ou platônico, ou de pura contemplação visual, ou ainda o amor pela morta, atingindo as raias da morbidez na necrofilia.

O distanciamento da mulher inatingível evidencia-se desde logo pela recorrência constante à imagística sideral. Duas palavras sintetizam esse aspecto: a mulher é “céu e luz”. A metáfora “luz” é atributo permanente da mulher, sempre em caráter positivo de “edênica luz”; tanto assim que, estando ela distante, “é tudo para mim a noite escura”. A metáfora “céu” tem ainda abrangência mais ampla, assumindo dois sentidos diversos — ela é “céu” como sinônimo de firmamento, desdobrando-se nesse sentido a imagística sideral, quando a mulher se identifica com “meu sol”, quando ela é “entre as estrelas luminosa estrela”, quando ela se reveste do encanto ou se torna irmã da lua, da aurora, do sol, das estrelas, quando ela é o astro novo do seu esplendoroso universo; mas a mulher também é “céu” porque proporciona aquela felicidade plena que, juntamente com a “luz”, torna-se a fonte da vida do poeta. Nas metáforas “céu” e “luz”, relacionadas com a mulher, cria-se uma envolvimento positiva, mas ao mesmo tempo uma distinção de planos e um distanciamento acentuado entre a mulher e o poeta amante.

Por esse distanciamento, a mulher acentua sua superioridade no amor. Atraente e misteriosa, virgem deslumbrante e perigosa fera, sonho luminoso e esfinge desafiadora, a mulher é deusa esplêndida que arrasta o poeta a seus pés. Mesmo vendo-a como “deusa em fúria”, o poeta quer ainda estar com ela, “mesmo debaixo dos teus

pés pisado”. Por isso, o amor reveste-se praticamente sempre de atmosfera platônica. O poeta canta a beleza da mulher, extasia-se diante dela, eleva-a acima de todas as coisas, contentando-se com tais atitudes abstratas. Descreve-a na alcova, no leito, numa atitude de pura contemplação distanciada (como, aliás, os poetas românticos, cultores do “amor e medo”, o fizeram não raramente, entre os quais Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu). Ou então enveia pelo fetichismo: entrega-se o poeta ao prazer inebriador com a simples posse de um objeto de uso da mulher (um livro) ou com a sensação de estar num lugar onde ela esteve (sala ou móveis), buscando sempre o perfume deixado por ela no ambiente, o cheiro de seu corpo. Esse amor não concretizado, não assumido nas suas dimensões reais e carnis entre homem e mulher, manifesta-se também num certo atrativo e numa satisfação contemplativa ante a mulher morta. Descreve-a com amor no seu caixão de “viva-morta”. Sente até alegria ao vê-la morta (alegria disfarçada pelo termo letino “Laetitia”). Chega mesmo a declarar que ela é melhor morta (“Transformação”).

Assim vemos como, sendo tudo para o poeta, o amor assume as mais variadas formas. Nos sonetos de *Imortalidades*, o amor é quase permanentemente platônico. A mulher não chega a assumir figura concreta e carnal, e o amor não transpõe a esfera do puro sentimento, sempre num plano harmonioso, idílico, distante. O poeta experimenta a necessidade premente de dirigir-se diretamente à sua Helena, de apelar por ela, de invocá-la. Por isso, a pessoa gramatical predominante é a segunda, sendo inevitáveis os pronomes: tu, te, ti, teu, contigo.

A incontida irrupção da afetividade confere aos poemas um arraigado tom intimista. Com Helena, a mulher idealizada, torna-se “o amor infinito”. Além dela, nada adquire valor: “Não vale a glória um dia em teu regaço”. Com o amor da mulher, “séculos vivo em ti num só momento”. Esse amor arrebatado com tal força irresistível, que o poeta confessa: “a amar-te, amor, a sorte me condena”. E ele também não teme afirmar que “o homem só é forte, e grande, quando / nasceu, viveu, sofreu, morreu amando”.

Recorrendo à mitologia, irmana sempre de novo a beleza de Helena com a de Vênus, a mais cobiçada das deusas. A dramaturgia de Shakespeare forneceu-lhe Ofélia, que se projeta como a metáfora fundamental do amor, identificando-se com Helena; o casal amoroso Romeu e Julieta, símbolo da paixão incondicional; e mesmo, a dose de ciúme de Otelo e Desdêmona, sempre presente na relação amorosa.

Em *Imortalidades* — III, Luís Delfino reescreve os capítulos iniciais do primeiro livro da Bíblia, o Gênesis, para glorificar a mulher e o amor. “O nascimento de Eva” destaca a excepcional presença da mulher no mundo:

“Deus quis mostrar-se excepcional obreiro,
E fez, então, o que houve de mais lindo,
Fez a Mulher, primor, que ele exibindo,
Pôs, mudado em seu eixo, o mundo inteiro”.

Ante a beleza de Eva, Adão deslumbrou-se e a sentiu indispensável. Tal beleza deslumbrou o homem, que experimentou um vago terror: deveria ser um deus para tornar-se digno da mulher! E inicia-se a ventura infinita do casal em meio à luxu-

riante natureza. Deus, Adão e Eva viviam perfeita felicidade, inalterável alegria. Caminhando “pelos vergéis”, nos dois “não era em vão o sexo diferente”, pois “delicioso anseio” os movia. Na harmonia perfeita viviam, sob o olhar distante de Deus. No entanto, Adão sente pungir-lhe a dor do prazer ante “Eva ao fogo derretida”. Ao que ela, em “languer morbidez”, apela: “Sou tua esposa”. Então, vendo a obra de arte que criara — o amor entre o homem e a mulher — o próprio Deus começa a preocupar-se, ao constatar que fez o mal — eles são maiores!

E então surge a cobra, espreitando o esplendor de Eva e tramando como lograr a queda. Começa elogiando: “Vem, modelo sem par de formosura”. Adão pressente algo estranho e pede que Eva se acautele. O poeta introduz um soneto de reflexões: se os dois eram tão felizes e tinham tudo, por que essa ação doida? E o cerco da cobra aperta: “Eva, ânimo! está próxima a hora. / Deus tem medo de vós...”, tem medo de “deixar de ser Deus”. Por isso, “comei do fruto” e “sereis Deus com poder imenso, extreme”. A “repugnância de Adão” volta a advertir: “Eva, foge também da serpente”. Mas o aliciamento desta prossegue e, num momento altamente dramático, o próprio “amor de Deus” intervém e previne: “Por vós de amor eu ardo” — “vos proibi tocar nesse bastardo fruto”, pois do contrário, “toda a terra há de ser luto”. Mas no momento culminante comem do desastroso fruto.

Com a queda do casal, expulso do Éden, reflete o poeta que ainda lhes resta o amor. Se Adão sente ter perdido muito, ainda tem Eva, o “gozo infinito”. E Eva sente tudo hostil, “mas junto a si Adão ainda tem”. E aqui o poeta coloca a valorização máxima da força do amor, pois nesse momento, se Deus tentasse esquecer e apagar tudo, para fazê-los retornar ao Éden, Adão diria “Não”, num soneto decidido. Não voltaria, pois a mulher, para ele, é tudo: “Com teu prodígio e amor o Éden não finda”. E ele, “em frente à catástrofe”, afirma: “Eva, és maior que a própria Divindade”. A essa apoteose do amor, seguem-se a “prece das árvores”, a “prece dos ninhos”, a “prece das flores” e a “prece do céu”, sonetos em que esses elementos pedem perdão para o (des) afortunado casal. Inicia-se a vida árdua na hostilidade “fora do Éden”. Mas os dois juntos criam outro Éden com seu amor! Adão não incrimina Eva, mas a ama e, num quadro de enlevo, Eva lhe é grata e eles se amam. Depois Adão mata a cobra: podia poupar outros seres, mas jamais a cobra.

Assim, conferindo ao episódio bíblico uma interpretação divergente da tradicional exegese cristã, pretende o poeta glorificar o amor, conferindo-lhe a sublimidade máxima, para torná-lo o atributo feminino capaz de compensar a pior adversidade. E toda essa “odisséia do amor”, o poeta narrou à sua Helena, como esclarecem os sonetos finais. O amor ocupa, pois, o destaque mais central na temática de Luís Delfino.

UM PARNASIANO ROMÂNTICO

Ao iniciar-se Luís Delfino na arte poética, durante a década de 1850, estava no auge de sua explosão o Romantismo Brasileiro. Evidentemente, o estudante de medicina deixou-se arrebatado pela expansão subjetiva, sentimental e exagerada dessa escola literária. E durante anos, seu versejar impregnou-se do espírito romântico, incorporando-o intensamente à sua cosmovisão poética.

Décadas depois, ao chegarem ao Brasil os ecos da expressão parnasiana, laboriosamente elaborada no seu formalismo, expressando uma cosmovisão mais fria e impassível, que privilegiava a descrição de objetos ou a reconstituição histórico-mitológica, Luís Delfino com a sua facilidade aderiu à nova estética e se projetou como um dos mestres brasileiros cultores do soneto.

Mas sua alma lírica estava por demais embebida pela emocionalidade romântica, de modo que ele nunca alcançou aquela impassibilidade de alma dos perfeitos parnasianos, nem logrou superar sua familiaridade com o tom hiperbólico. E assim, durante a segunda parte de sua produção poética, Romantismo e Parnasianismo conviveram em sua poesia. Dois dos seus mais famosos e bem elaborados poemas podem ser tomados como exemplificativos dessas fases: “As três irmãs” (de **Poemas**) expressa a mais total visão romântica, ao passo que “Tântalo” (de **Esboço da Epopéia Americana**) assume decididamente a expressão parnasiana; embora não se liberte do exagero e da efusão sentimental românticos.

E se percorrermos os volumes que englobam seus poemas, perceberemos ora maior acento romântico, ora o domínio parnasiano. Em alguns livros, o caráter romântico sobressai. **Atlante Esmagado** contém poemas em que predomina o lirismo amoroso, não raro dominado pelo exagero. Também se destaca a visão sentimental em relação à mulher, tendenciosamente idealizada e sublimada. Pródigiosa capacidade imaginativa se evidencia a partir sobretudo do poema-título. Em **Poesias Líricas**, a expressão incontida de sentimentos e emoções, às vezes de forma exagerada e melodramática, enquadra a mesma tendência romântica. Domina também o subjetivismo na abordagem da realidade, interessando muito mais o eu pessoal do que a realidade objetiva. Expandem-se ainda o êxtase e o arrebatamento amorosos.

Igualmente em **Posse Absoluta** a tônica predominante é romântica, expressa pela efusão emotiva e pelo constante apelo carente ao alocutário, que significa exatamente a busca da mulher amada. Nos versos de caráter mais social do livro **Poemas** o entusiasmo abolicionista, a audaciosa concepção da liberdade e a tonalidade condoreira denunciam evidente visão romântica. Se nesses volumes os elementos românticos estão mais evidentes, em muitos outros poemas de outros livros o sentimento romântico também se extravasa.

Já outros conjuntos de poemas tendem mais claramente à expressão parnasiana. Assim é o descritivismo pormenorizado da **A Angústia do Infinito** ou a incorporação de elementos da cultura clássica greco-latino-renascentista, sobretudo em **Algas e Musgos** ou **Cristo e a Adúltera**, em que o poeta se caracteriza como o cinzelador de versos. Dos poemas de **Esboço da Epopéia Americana** ressaltam vários traços dessa escola, como: versatilidade versificatória e prolixidade em torno de parco assunto; abundantes referências históricas e alusões mitológicas; expressão mais comedida, mais racionalizada, de equilíbrio e certa contenção sentimental. **Íntimas e Aspásias**, um dos seus livros mais perfeitos, encerra verdadeiro e completo tratado sobre o amor nas suas mais diversas formas, em que o conteúdo por vezes tendente ao romântico é dominado por expressão mais parnasiana.

De modo geral, a forma fechada do soneto, com suas exigências de domínio perfeito da métrica, evidencia-se muito mais ligada ao anseio perfeccionista da expressão parnasiana. Entretanto, Luís Delfino muitas vezes se serviu da forma parnasiana para preenchê-la com conteúdo e visão de vida românticos; mesmo porque a maior parte dos seus sonetos é lírico-amorosa e neles o amor se projeta como a força mais prodigiosa e a expressão incontida do sentimento. Assim, nos sonetos dos três volumes de **Imortalidades**, a visão mais positiva e glorificante do amor, com o endeusamento da mulher amada, tende à cosmovisão romântica, embora não esteja livre da expressão parnasiana.

Já o destacado tom pessimista predominante, a partir das conotações do próprio título, em **Rosas Negras** confere maior realismo a muitos dos seus sonetos. Ainda o enfoque negativo da mulher (as Aspásias da vida) e o descritivismo detalhado que emergem de boa parte dos sonetos de **Íntimas e Aspásias** denotam os débitos do poeta para com a escola parnasiana.

De fato, Luís Delfino não se deixou aprisionar pelas malhas de nenhuma escola literária. Versejando sobretudo de acordo com as estéticas romântica e parnasiana, com alguns raros lampejos simbolistas, o apaixonado de **Imortalidades** buscou sobretudo dar vazão ao seu amplo e rico mundo interior, utilizando-se para tanto de todos os ritmos e estéticas disponíveis, sem exclusivismos nem apegos exagerados.

Esta síntese pretende retomar os aspectos fundamentais da poesia desse grande expoente das letras vernáculas, tão injustiçado pela crítica e pela história literária nacionais. Alguns traços e aspectos de sua obra mereceriam estudos monográficos detalhados, como: a imaginação exuberante, criadora de todo um universo pessoal; o sensualismo sem limites, o envolvimento de todos os sentidos, de todas as sensações — tácteis, olfativas, visuais, auditivas — na criação de atmosferas líricas, intimistas e eróticas; a comunhão telúrico-cósmica, com a criação de toda uma imagística sideral, para assim encontrar condições de realizar seu amor e seus desejos; as formas variadas do amor, com todas as gradações de platonismo e de medo de amar, de refinamento erótico, e até de lubricidade mórbida; as correspondentes imagens de mulher, sempre um ser pessoal que conduz à intimidade, mas colocado em pedestal inacessível, quando não assume atitude dominadora, fascinando irresistivelmente sem, no entanto, proporcionar realização plena do amante; as inquietações filosóficas e o ceticismo metafísico, contrapostos à dependência constante da matéria, ainda sempre sob o domínio dos sentidos corporais. São perspectivas levantadas para um possível aprofundamento vertical, assuntos para teses e monografias.

O que se torna urgente e indispensável é recolocar em circulação a poesia de Luís Delfino e conduzir à sua leitura. Poeta versátil, prolífico, abundante, cantor incansavelmente apaixonado do amor e da mulher, sua produção poética precisa tornar-se mais lida, mais conhecida, para ser melhor valorizada.

1.3 — ARAUJO FIGUEREDO: MARINHISMO E HUMANISMO

Para Carlos de Freitas

Juvêncio de Araújo Figueredo ainda não recebeu de seus conterrâneos o conhecimento e apreço que sua obra poética merece. Chamado no seu tempo de “príncipe dos poetas catarinenses”, de “São Francisco de Assis da poesia catarinense”, esse “poeta sublime” criou um rico acervo poético, no qual revela sua “alma sublime”, seu “coração boníssimo”, sua profunda fraternização com todos os simples, pobres e sofredores, sua constante ação de “sacerdote do bem”. Se sua vida foi de lutas, reveses e sofrimentos, se a pobreza sempre foi sua companheira, mesmo que ele a encarasse com dignidade e honra honesta, seus versos não podem ser alegres, embora nunca contenham desespero ou inconformação. Só cantava o que sentia profundamente. Por isso sua poesia nem sempre revela o mesmo grau de tortura estética de que se impregna a de Cruz e Sousa, mas é uma poesia essencialmente ligada à existência, aos sentimentos humanos, aos aspectos múltiplos da rude e pobre condição de vida das pessoas com quem conviveu

Araújo Figueredo nasceu a 27 de setembro de 1864, em Desterro, numa casa de esquina da rua dos Artigos Bélicos com a rua Tronqueira, hoje respectivamente rua Victos Meirelles e rua Gal. Bittencourt. Eram seus pais: Luiz e Florisbela de Araújo Figueredo, ele alto funcionário da Fazenda Provincial e Provedor da Irmandade do Senhor dos Passos e Hospital de Caridade. Aos cinco anos de idade de Juvêncio, seu pai sofreu grande ruína, perdendo suas várias casas e empobrecendo radicalmente. Foram então morar numa casa antiga em Coqueiros, construída em 1808 e pertencente a uma velha tia solteira. Felicidade. A casa fazia parte de um amplo sítio, com imenso laranjal, parreiras de uvas e outras árvores. Lá o menino Juvêncio, que não gozava da melhor saúde, pôde conviver com “verdes campos floridos” e passear pelas “praias brancas”, cultivando a “contemplação da natureza”. Aos nove anos iniciou seus estudos em escola pública do Estreito. Dois anos depois, volta a Coqueiros, onde frequenta escola particular muito atrasada e ineficiente. Não chega a completar nem as letras primárias.

Em 1879 faleceu-lhe a mãe e dois anos depois perdeu também o pai. Como revelasse desde cedo inclinação para o desenho, na véspera do falecimento da mãe recebeu carta de Victor Meirelles, comunicando-lhe que o Imperador oferecia pensão para Juvêncio estudar pintura na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, com direito a viagem para a Europa. Não pôde aceitá-la e “atirei-me ao trabalho da roça” para auxiliar no sustento. Com a morte do pai, torna-se o arrimo dos quatro irmãos menores. Começa a escrever poemas e passa a trabalhar como tipógrafo no jornal **Regeneração**. Além de conhecer os poetas Timóteo Maia e Wenceslau de Gouvea, trava amizade intensa com Carlos de Faria. Sua atividade poética levou-o a integrar-se no convívio do grupo de jovens jornalistas e escritores que viriam a defender a “Idéia Nova”, a reação realista contra o Romantismo: Cruz e Sousa, Virgílio Várzea, Santos Lostada e Horácio de Carvalho. Por essa época vive também intensos amores com a prima Maria — “nosso amor era uma verdadeira loucura”. No entanto, a moça acabou casada com outrem, embora a paixão dos dois não tenha sido infrutífera.

Em 1890 Juvêncio vai tentar a sorte no Rio de Janeiro, mas volta, em breve, porque só o jornalismo não era meio de vida. Em 1891 é nomeado promotor em Tubarão. Casa no ano seguinte com a italiana Maria Concepta Renzetti. Em Tubarão, sua casa é depredada, vendo-se forçado a fugir para Laguna, disfarçado em mulher. Recebe a nomeação de promotor em Tijucas, mas a Revolução de 1893 o obriga a fugir, refugiando-se em Desterro. Restabelecida a ordem, monta olaria no Estreito, mas não é bem sucedido.

Desfaz-se de tudo, deixa aqui a esposa e três filhos e inicia peregrinação, como tipógrafo, em jornais de Santos, São Paulo, Campinas e Itu, até decidir-se a regressar a Santa Catarina, antes visitando, no Rio de Janeiro, em 1897, seus amigos, sobretudo Cruz e Sousa, conhecendo-lhe também a esposa Gavita e os filhos. Araújo Figueredo vai então a Laguna trabalhar num colégio recém-fundado, que fecha dois anos depois. Mais uma vez desinstalado, muda-se para Bananal, próximo à Estrada de Ferro Teresa Cristina, vivendo da pesca de siri.

Em seguida retorna à Capital, para trabalhar numa escola, continuando a viver praticamente na miséria. Sua sorte começa a melhorar quando é nomeado Secretário da Superintendência Municipal de São José, onde passa quatro anos de maior estabilidade. Mas somente ao atingir os quarenta e seis anos, sua situação financeira se decide positivamente, quando o amigo Santos Lostada, que era diretor da Secretaria do Congresso Estadual, lhe obtém o cargo de amanuense naquela casa, onde posteriormente ascendeu ao cargo de subdiretor, exercendo as funções de diretor quando a morte o colheu, a 27 de abril de 1927, no Hospital de Caridade.

Esse pégrino da vida foi, sobretudo durante a segunda metade de sua existência, um espírito de arraigada convicção, dotado de poderes mediúnicos extraordinários, de dons adivinhatórios e presciência, recebendo comunicações de seus "guias", como o atestam inúmeros episódios de auxílios prestados em consultas que lhe foram feitas. Alma simples, sensível e compassiva, profundamente humilde, verdadeiro sacerdote do bem, irradiando simpatia, bondade e admiração, vivia na pobreza mas sempre a mitigar os sofrimentos alheios, a confortar os humildes e desvalidos. Modesto funcionário, bondoso e dedicado chefe de família, filantropo convicto, gênio emotivo dotado de arraigada espiritualidade, sempre foi avesso a manobras políticas, revelando-se antes asceta autêntico. Sua autenticidade de vida, seus sentimentos filantrópicos, sua confiante crença na Providência e seu bucólico convívio com a natureza e o mar transportaram-se para sua poesia.

Em vida, Araújo Figueredo publicou apenas dois livros: **Madrigais** (1888) e **Ascetério** (1904). Deixou inéditos ou esparsos em jornais inúmeros poemas, ordenados em vários livros. Em 1966, a Academia Catarinense de Letras promoveu uma edição comemorativa do centenário, publicando um alentado volume de **Poesias**, que inclui: **Ascetério** (75 sonetos e um poema longo) e os inéditos: **Versos Antigos** (89 sonetos); **Filhos e Netos** (35 sonetos sobre seus descendentes); **Novenas de Maio** (poemas mais longos, de fundo geralmente religioso, alguns em versos livres) e o célebre **Praias de Minha Terra** (200 sonetos sobre seu tema preferido: o mar). Deixou também inédito um volume de memórias — **No Caminho do Destino** — importante

documento para conhecer sua vida, sua época e seus contemporâneos. Pertenceu à Academia Catarinense de Letras, em que ocupou, como fundador, a cadeira nº 7.

As citações e referências da subsequente análise se reportam à edição de suas *Poesias completas*, em 1966, pela Academia Catarinense de Letras.

ROMÂNTICO, PARNASIANO, SIMBOLISTA

O itinerário poético de Juvêncio de Araújo Figueredo parece ter sido o seguinte: iniciou escrevendo poemas de cunho ainda bastante romântico, impregnados do sentimento de enlevo ante a natureza bela e fraternal, como as “Ciestas” do volume *Madrigais* (1888). Posteriormente, alguns poemas de amor conservam apreciável carga desse vivo sentimento romântico, sempre ligado à natureza. Aliás, seus poemas de amor preservam esse sentimento cândido, delicado e nostálgico. Só raramente envolvem maior apelo sensual, como “Atração” (p. 37) ou “Embriagado” (p.56). É romântico ainda o vivo sentimento de ternura para com a mulher, a amada, a companheira, ao lado de quem é feliz — segundo canta em poemas de todas as fases. “Almas entrelaçadas” evidencia claramente tais traços nos versos iniciais:

Quando, na primavera, os laranjais floriam,
E ouvia-se o rumor dos ninhos nas estradas,
Os pássaros joviais, cantando, apareciam,
Se nos viam, na praia, almas entrelaçadas!

E os pássaros, dos teus olhos bem me diziam
Palavras de mistério...” (p. 88)

Pelo que se depreende, a segunda fase poética de Juvêncio consistiu na sua adesão ao Simbolismo, certamente por influência de sua achegada amizade com Cruz e Sousa. O segundo livro publicado — *Ascetério* (1904), bem como outro que deixou inédito — *Versos Antigos* assimilam o estilo e, sobretudo, a cosmovisão do decadentismo, sempre no estreito parentesco com o Cisne Negro. Aliás, *Versos Antigos* consta como datado de 1889, na edição completa de suas *Poesias* (1966), mas certamente houve interferência posterior, porque, primeiramente, há poemas muito próximos do subsequente simbolismo cruzeiroense, bem como há sonetos de amor certamente escritos após o casamento (que seu deu em 1892), inclusive um — “Caravana do Destino” (p.276), dedicado “à minha mulher”.

Finalmente, na última fase, Juvêncio aderiu plenamente ao Parnasianismo. Provavelmente por influência de sua crescente atividade filantrópica, como incomparável médium espírita, atividade que o colocava em contato diário com inúmeras pessoas pobres, carentes e sofredoras, os poemas dessa última fase, sobretudo os de *Novenas de Maio*, demonstram seu espírito acolhedor dos pobres e humildes. A vivência desde a infância em estreito contato com o mar fez dele o nosso grande poeta marinhista, presente em *Praias de Minha Terra*. E seu arraigado espírito familiar, o carinho, afeto, bonomia, orgulho e euforia com que recebia os filhos e os netos que nasciam, neles vendo outras tantas manifestações da bondade de Deus, o levaram a escrever os sonetos — sempre parnasianos — de *Filhos e Netos*. Aliás, entre os filhos, muitos a morte levou cedo, mas não há momento algum de revolta ou

de desespero do pai. A fé e a tranqüila confiança na Providência preservaram sempre sua serenidade espiritual.

MATÉRIA E TRANSCENDÊNCIA

O livro *Versos Antigos* é todo constituído de sonetos decassílabos, criteriosamente rimados. *Ascetério* igualmente é um conjunto de sonetos, quer decassílabos quer alexandrinos, sempre rimados. Nesses dois conjuntos está consubstanciada a fase simbolista de Araújo Figueredo.

À semelhança de um dos aspectos capitais da poesia simbolista de Cruz e Sousa, seu íntimo amigo, J. A. Figueredo também desenvolve nesses sonetos a temática fundamental da oposição entre matéria e transcendência, entre o corpo e a alma, entre a desilusão terrena e a aspiração ansiosa pela essencial realização no espaço transcendente. Juvêncio aqui aderiu à temática da dor, do destino trágico e da morte, tão íntimos a Cruz e Sousa. Creio que nessa fase reside a poesia mais poesia, a realização poética mais depurada, na medida em que poesia é aquela sugestão misteriosa e conotativa que emerge acima do real e além das limitações da própria palavra comunicativa.

A cosmovisão torna-se aqui radicalmente pessimista e amarga. O conceito de "Vida" (p. 225) está marcado pelas indagações amargas em torno do Tédio e da Morte. Logo em seguida, nas trágicas antinomias de "Quermesse" (p.227), define claramente: "A minha vida é urdida de ansiedades". Os próprios títulos que se seguem indicam taxativa desilusão terrena: "Abismo", "Tenebroso", "Pranto no inferno", "Eterna tristeza", "O amor e a morte", "Morte fatal", "Pelo mar do tédio", "Amarga ironia", "Corvo", "Jamais" são apenas alguns. No soneto constantemente indagativo "As lágrimas", questiona o sentido do sofrimento, a validade das lágrimas:

Aonde estão as lágrimas, choradas

Desde o princípio, pela humanidade? (p. 262).

Os temas da morte, do tédio, da amargura, da desilusão terrena, da "miséria humana", dos desenganos da matéria, da "atra desilusão", da dor, do sofrimento e da aflição recorrem quase que de poema a poema. Neste mundo, "Meu coração errou como um proscrito" (p. 246) e sua suprema aspiração deve consistir em "Achar abrigo na Mansão Etérea" (p. 250). O poema "Emparedado", talvez mais do que outros, espelha a trágica condição existencial terrena com que o poeta se identifica (p. 297). Por isso, se Cruz e Sousa, numa série de sonetos de *Faróis*, cantou a sensualidade de várias partes do corpo (feminino): cabelos, olhos, boca, seios, mãos, pés, corpo, Juvêncio conclui *Ascetério* com seqüência congênere de sete sonetos, nos quais indaga sobre a macabra sorte que caberá a tais partes adoráveis do corpo da amada. "nos soturnos brunais da sepultura", "na irônica mudez do cemitério". "dos vermes no banquete tenebroso" (p. 255-58).

Tal cosmovisão amargamente pessimista impediu que nesses dois livros restasse espaço maior para poemas de amor. Entretanto, se por um lado transparecem constantes sentimentos de fé, de crença no Poder Transcendente, de abertura meta-

física, de amor, oração e piedade, por outro, principalmente em *Versos Antigos*, uma série de sonetos vituperava com veemência os vícios degradantes do orgulho, da inveja, do ódio e, sobretudo, do “Egoísmo”, esse “vampiro” de “asas negras, trágicas”, que cobriu o mundo com as “sombras funestíssimas do mal” (p. 266).

Como nos *Últimos Sonetos* de Cruz e Sousa, a matéria aqui é considerada vil e degradante, o corpo é o “Cárcere das almas”. No entanto, Juvêncio não insiste tanto nesse aspecto. Pede mesmo que “Não maldigas” a “terra”, que é mãe (p. 248) e chega a bendizer a “Terra”, para a qual somos tão ingratos (p. 285). Se chega também a aludir à “prisão sombria da carne” (p. 288), que representa o corpo para alma, prefere sempre abordar mais o lado antitético: ou discorre sobre as libertadoras ânsias metafísicas ou abre-se para o sonho. Embora seu mundo transcendente seja menos indefinido e vago do que o do Poeta Negro, Juvêncio também o identifica frequentemente com as “Estrelas”, “refúgios eucarísticos”, “refúgios da minha alma” (p. 233), essas “Misteriosas estrelas das Alturas”, que são “para as noites da alma, iluminuras, / Faróis acesos, lâmpadas custosas” (p. 290). Identifica-o com o “céu”, mas sobretudo com o “Espaço”, onde “este meu coração, que geme e chora”, um dia buscará descanso (p. 231). Enfim, o soneto “As nossas ânsias” bem sintetiza o desprezo do poeta pela matéria mundana e sua aspiração ao transcendente, vagamente situado nas estrelas:

Para as estrelas vão as nossas ânsias;
Todas as ânsias que na Dor sentimos...
São aves que se perdem nas distâncias;
E, nas asas dos sonhos, as seguiram.

E lá, mais delicadas que fragrâncias
Dos líriais que no caminho vimos,
Todas elas, vestidas de flamâncias,
São as árias da luz, que no ar ouvimos.

Mas as ânsias que vão, serenamente,
Para as estrelas, e por lá, na albente
Doçura casta das estrelas ficam,

São, com certeza, aquelas que, no mundo,
Neste sinistro bárato profundo,
Nos cadinhos do amor se purificaram. (p. 251)

(Nos inúmeros paralelos possíveis entre Cruz e Sousa e Juvêncio, compare-se esse poema com “Siderações”, do iniciador do Simbolismo).

Sempre em paralelo com Cruz e Sousa, destaca-se na poesia de Juvêncio a abertura para o sonho, tema, aliás, bem simbolista. Se a matéria é vã e esse mundo um “sinistro bárato profundo”, uma saída para a alma é o sonho. Sonho que conduz a “alma saudosa” ao “esplendor de uma outra vida” (p. 245). Sonho que é a última perda que o poeta quer sofrer, mesmo que a “Alma inimiga” o desfaça de outros bens (p. 246). “Sonhos formosos” que, entretanto, apesar de tão amplos, retornam “tristonhos”, porque “não pertencem senão ao próprio mundo” (p. 255). Portanto, ainda o

sonho não é abertura satisfatória, pois esbarra nos limites aprisionantes da matéria. Mas, mesmo assim o sonho é indispensável, como o demonstra cabalmente o poeta em "Sonha":

Sonha se queres que esta vida seja,
De tanto lodo, em flores transformada.

E prossegue desdobrando as faces benfazejas do sonho, até concluir:

Sonha, de olhos voltados aos espaços;
Sonha no amor, abrindo os largos braços;
Sonha na morte, e até no próprio inferno (p. 282)

Alguns traços nitidamente simbolistas patenteiam-se nesses poemas: a busca de distanciamento do contexto real e social, visto negativamente e desprezado em troca da superior realidade mística e sobrenatural; a transcendência poética, que supera o cotidiano para tender ao mundo essencial; a absolutização de certas realidades e objetos, destacados em maiúsculas; a tendência a diluir o concreto, substituído por realidade vaga, difusa, fluida e misteriosa; a importância fundamental atribuída ao estado de alma, à emoção interior, em detrimento da realidade exterior e material; a força da crença religiosa e da concepção mística da vida, que tudo metamorfoseia a partir do prisma espiritual; até mesmo o gosto pelo esotérico, bem como a presença freqüente do tema da morte, realidade indesejada mas impositiva, cuja inexorável impiedade instabiliza todo o viver terreno. Embora a linguagem de Araújo Figueredo seja mais direta, menos ornada e colorida, menos preocupada com os efeitos musicais, creio que nos poemas simbolistas é que ele se realizou mais como poeta.

ESPIRITUALIDADE E ESPIRITISMO

Araújo Figueredo, cognominado de São Francisco de Assis da poesia catarinense, imprimiu em seus poemas algo daquela profunda vivência espiritual, do seu coração compassivo e amigo, da sua crença inabalável e do seu espírito de oração. Em todos os seus livros repetem-se os poemas espiritualistas, alguns em forma de verdadeiras orações. A devoção a Nossa Senhora, a Mãe dos Aflitos, a Estrela do Mar, perpassa os poemas. Seu culto mariano está vivo em "Estrela do Mar" (p. 102), "Asa guiadora" (p. 134), "No Campo Santo" (p. 162), "Almas simples" (p. 179), "Consolo" (p. 250) e outros. Sua fé e amor para com Jesus dão-lhe segurança e conforto em muitos momentos. "Conselho amigo" (p. 17), "Louvando a Jesus" (p. 71), "Rezando" (p. 74), "Crente" (p. 168) ou "Cristo" (p. 263) são apenas alguns exemplos explícitos. O livro que talvez mais concentre poemas espiritualistas é *Novenas de Maio*, já pelo título lembrando o mês consagrado a Maria. Crente sincero e místico na vivência, Araújo Figueredo conferiu à espiritualidade papel vivificador e transformador de toda a sua atividade. Sempre soube unir o sofrimento com a oração. Soube considerar a dor, a pobreza, a infelicidade material como caminhos de purificação da alma na rota do seu destino transcendente. Toda essa concepção de sofrimento catártico, aliada aos sentimentos de fé e confiança, brotados de sua espiritualidade, estão sintetizados no soneto "A Alma justa":

A alma que é justa, quando sobe ao Empíreo,
Veste as alvas dalmáticas da lua,
E é mais leve do que do branco lírio
O aroma que no zéfiro flutua.

Se sofreu os espinhos do martírio,
Como se andasse sobre espinhos, nua;
Se andou atrás das ânsias, em delírio,
Ei-la subindo a sacrossanta Rua...

Ei-la do pó do frio chão despida...
Ei-la, portanto, na suprema vida,
Que é a dos seres bemaventurados;

Dos que na terra andaram de joelhos,
Lendo e cumprindo os Santos Evangelhos,
Com os braços no Amor crucificados. (p. 264)

Por outro lado, Juvêncio era um adepto fervoroso do espiritismo, dotado de especialíssima distinção mediúnica. Sua concepção da sobrevivência da alma, da reencarnação da alma, do destino da alma no espaço constituem alguns traços de sua crença espírita, manifesta em poemas como: "Voltando à terra" (p. 43), "Procição das almas" (p. 18), "Alma errante" (p. 73) ou "Reencarnada" (p. 77). O próprio caráter filantrópico e solidário de sua vida, dedicada aos necessitados, tudo por amor a Jesus, representa outro traço comprovante de seu espírito religioso autêntico. Outro tanto poder-se-ia dizer da sua ânsia transcendente que embasa sua poesia simbolista. Enfim, para J. A. Figueredo, o espírito era a essência superior e a fé e confiança em Jesus e Maria impregnaram sua vida dum espiritualismo concreto e intenso.

O POETA DOS SIMPLES

Outro traço marcante da poesia de A. Figueredo é sua identificação com a gente simples. Não há na obra do poeta nenhum traço de complicação ou de sofisticação. Nem na temática nem na forma. Embora tenha elaborado versos metricamente perfeitos e sua maior produção se enquadre na forma fechada e formalista do soneto, a poesia de Juvêncio permanece sempre no nível da simplicidade. Geralmente sua linguagem chega mesmo a ser pouco "poética", isto é, pouco plurissignificativa. Ao contrário de Cruz e Sousa, que é essencialmente metafórico, o autor de **Praias da Minha Terra** é muito mais direto e denotativo em sua expressão. Embora simbolista numa fase, ele pouco cultivou os temas abstratos, vagos, misteriosos daquela escola. Logo em seguida sua poesia tende menos ao dissertativo, ao aprofundar de idéias, revestindo-se antes de caráter descritivo-narrativo, portanto, bem mais referencial, envolvendo-se bem mais com a vida concreta, com cenas do dia-a-dia. Não buscou tanto esse poeta a grande poesia, a poesia das universalidades, os grandes temas do pensamento. Envolve-se muito mais com paisagens, cenas e personagens concretas e individuais, o que é sobretudo evidente em **Novenas de Maio** e **Praias de Minha Terra**.

Sua poesia tende mais a considerar o individual e o particular (não só ao nível da interiorização, na concepção simbolista) do que o geral e o universal. Em lugar de dissertar sobre generalizações ou temas vagos e abstratos, prefere partir de um ser, uma cena, um fato do real concreto, pessoal e individual e sobre ele criar seu poema, num olhar fraternizador.

Assim A. Figueredo canta muito mais o real e o trivial do que o sublime e nobre em sua generalidade. É poeta que não pode deixar de envolver-se, compreensivo, solidário e compassivo, com personagens e episódios da vida simples dos pobres, dos humildes, dos simples. É poeta das cenas reais do cotidiano — no trabalho, na luta pela subsistência, na alegria da sóbria conformidade, na amizade, nos relacionamentos entre vizinhos e conhecidos.

Essa temática aflora mais nos poemas de **Novenas de Maio**, geralmente mais longos, embora não raro de versos mais curtos e fluentes (redondilhas maiores), alguns em versos livres, mas sempre rimados. Não há poema em que esteja ausente o sentimento solidário, a abertura do coração aos carentes e sofredores. A alma do poeta extrapola bondade e compreensão. Parece mesmo que o coração de Juvêncio desconhecia o que era ódio, inveja, vingança e outros sentimentos negativos. Projeta-se sempre o afeto amigo e construtivo.

Muitos poemas compreendem a descrição de cenas da vida do campo, envolvendo a natureza agreste e simples, mas nela enquadrando gente de sentimento não corrompido, inculta e ingênua — mas de coração fraternal, sempre disposta ao auxílio mútuo, mesmo com seus precários recursos. Especialmente as doenças, o sofrimento, a carência e a morte merecem a atenção comiserada. Observem-se exemplos em “Diálogo no lar” (p. 150), em dísticos hendecassílabos, onde se desenvolve, de estrofe a estrofe, um diálogo sobre o cotidiano familiar; ou então as orações das “Almas simples” (p. 179), mulheres velhinhas, boas e piedosas, dirigidas à “Virgem Mãe dos corações aflitos”; ou então “As lavadeiras” (p. 190), em que acompanha com olhar compassivo o trabalho humilde delas.

Em poemas de outros livros também os simples são os preferidos. Os sonetos de **Praias da Minha Terra** não comportam outras personagens a não ser o povo pobre e simples, o pescador, o inculto. Prefere o poeta a simplicidade da natureza não sofisticada de um “casebre, entre rosas, num canto de praia amiga” (p. 21) e se compraz com “A vida” em tais ambientes: “Tudo neste lugar agreste é puro e santo” (p. 50). O homem acessível a todos, sempre de casa e coração abertos, pronto a compartilhar tudo com qualquer irmão sofredor, esse mesmo homem bondoso ao extremo que foi Juvêncio A. Figueredo, projeta-se na sua poesia, onde o lugar de honra está reservado aos pobres e simples. Observa-se como o autor descreve, enternecido, a simplicidade rústica de uma casa humilde; em “Oração ao meio-dia”:

Casa de tábuas, casa humilde. E o sol, a pino,
Baixa fulgurações de metais. Pelas parras
Chiam, rusticamente, as rútilas cigarras;
E a passarada entoa as músicas de um hino.

Perto, um rio parece um manto diamantino
Estendido num fundo azul. Flores bizarras
Abrem corolas de ouro, encantadoras, raras,
Nos veludos da relva. E o amor fulge, divino.

Cheguei. Então escuto um retinir de louça...
E, de mim para mim, ao vento que balouça
As árvores, indago a hora do jantar...

E, chegada que fui à porta da varanda,
Vejo um pão sobre a mesa... E a velhinha Fernanda,
De mãos postas ao céu, começava a rezar. (p. 23)

O caráter descritivo do Parnasianismo é evidente no poema. Juvêncio, o poeta da gente simples, soube muito bem captar o caráter popular, na sua ingenuidade e espontaneidade. Inúmeros sonetos de *Praias da Minha Terra* o atestam. “Em redor da fogueira” (p. 107) é a descrição viva e cativante dos jovens rapazes e moças em brejeiras danças e namoricos. “A mais bonita” (p. 85) é soneto quase idêntico no tema, descrevendo as bonitas netas de Merença. São como que instantâneos folclóricos que registram costumes populares já desaparecidos, na sua ingênua espontaneidade. O trabalho com carro de boi (p. 39), o desumano folguedo do “Boi na vara” (p. 46), o amargo destino da bela moça tornada pobre viúva lavadeira (p. 28), os passeios diários da sonambúlica “Tia Madalena” ao mar, para rezar pelo noivo morto (p. 35), a malhação de “Judas na praia” (p. 44), a procissão da Virgem do Rosário (p. 58), a “gente amiga”, feliz com o retorno do pescador (p. 84), os engenhos de farinha (p. 41 e 99) são outros tantos registros populares, verdadeiramente folclóricos. Por outro lado, freqüentes são os registros das superstições e crenças populares: a “Alma penada” (p. 34 e 40), a receita para “fugir do medo” (p. 68), a “ilusão” de ver o amado na luz de santelmo (p. 41), as “feiticeiras” de noite a cavalo (p. 91) são apenas alguns exemplos. Araújo Figueredo, a exemplo de Virgílio Várzea, registrou literariamente amplos aspectos da vida cotidiana, dos costumes, dos tipos humanos, da vida simples do seu tempo. O poeta torna-se até fonte de pesquisa social. Alma simples, Juvêncio convivia bem com os simples. E a esses incorporou na sua poesia.

O MARINHISTA

Santa Catarina, por ser um Estado com larga faixa marítima, distinguida com inúmeras praias de invulgar beleza natural, vem despertando o senso marinhista em muitos escritores. Virgílio Várzea abriu a esteira, constituindo a fonte primeira e maior dessa vertente. Se Várzea deu ao mar lugar predominante em sua prosa, de imediato seguiu-lhe Araújo Figueredo, conferindo ao mar destaque invulgar em sua poesia. Posteriormente, na poesia salientaremos o nome de Marcos Konder Reis, sobretudo com *Praia Brava*. Na prosa, o tema vingou com maior fertilidade: *Homens e Algas*, de Othon d’êça é a obra mais saliente. Flávio J. Cardozo, Almiro Caldeira e Miro Morais são outros destacados cultores do tema. Um recente lançamento da Editora da UFSC — *Este Mar Catarina* inclui muitos outros nomes que, passagei-

ramente, se abeberaram nessas águas.

Para Araújo Figueredo, o mar assume proporções infundáveis. Além de fazê-lo presente em outras obras, dedicou-lhe um livro — **Praias da Minha Terra**, com duzentos sonetos, em versos longos, alexandrinos, todos rimados meticulosamente — os quartetos no esquema ABAB ou ABBA, e os tercetos predominantemente em CCDEED, raramente CCDCDD. Os sonetos desse volume inscrevem-se claramente na Escola Parnasiana e revelam grande senso descritivo-plástico em relação à natureza bela e acolhedora do nosso litoral, na época ainda não poluído. Na valorização da natureza permanecem alguns traços românticos. Não se cansa o poeta de extasiar-se ante a beleza da “vida na praia” (p. 64) e ante a tranqüilidade “no aconchego da praia”, ante a “paz maravilhosa desta praia”, ou a “encantadora paz de uma praia tão bela” (p. 76). O mar representa mesmo o sonho infinito da alma. O primeiro quarteto de “Lenços de saudade” bem sintetiza seu amor marinista:

As praias onde vive e dorme e sonha o mar!
Praias de minha terra, elas são uns regaços
Aos quais a gente atira, ansiosamente, os braços
Com desejos febris de neles descansar...” (p. 13)

Extasia-se o poeta “Diante do mar”:

O mar! É sempre o mar! Vejo-o todos os dias,
E me embalo nos seus feiticeiros encantos!” (p.20)

O mar representa o ambiente ideal. Ele é grande amigo do poeta, que o compreende e com ele se irmana. Nesse sentido, o soneto “De volta” é uma das mais expressivas manifestações do sentimento marinista:

Volto da solidão dos campos e da serra,
Volto para te ver e para te escutar...
Meu pobre coração era um monte de terra,
Sem lampejos de sol ou afagos de luar.

Hoje um outro ideal toda a minh'alma encerra.
Bate o meu coração, de outro modo, a cantar...
É que te vejo e escuto, e nada então me aterra:
Durmo e acordo feliz junto de ti, ó Mar!

Perfeitamente sei, agora, que a tortura,
Que a tristeza, que o fel, e talvez a loucura,
Que me vinham do sonho os roseirais matar,

Era porque ninguém compreender poderia,
Como tu, meu amigo, a ânsia que me envolvia...
Pois só tu tens uma ânsia igual à minha, ó Mar! (p. 67)

É, aliás, freqüente a identificação dos sentimentos humanos do poeta com o mar sensível. Conclui “No mistério das ânsias” com esse pensamento:

É que esse mar possui as sensações estranhas
De um revel coração, no mistério das ânsias (p. 50).

O mar não ostenta só beleza. Representa igualmente a natural salubridade. Ao cantar “A melhor riqueza”, que é a saúde, é explícito:

Foi o mar quem te deu saúde à cor trigueira;
E aos lábios o frescor do fruto da aroeira...” (p. 31)

Em “Junto ao mar”, a resposta da moça doentia, convalescida, é:

— Sarei porque, num dia, aflito, me mandaste
Morar junto do mar, nas carícias da praia... (p. 75)

Entretanto, esse mesmo mar tão amigo e belo, torna-se não raro irado, traiçoeiro, ora oferecendo a alimentação que sustenta a vida, ora arrebatando tragicamente essa mesma vida. São inúmeros os sonetos que narram e lamentam o destino infeliz da morte no mar. Aliás, o caráter narrativo, não próprio da poesia, marca praticamente todos esses sonetos. Poderíamos mesmo detectar parentesco, correspondência ou traços de fraternidade entre vários sonetos de A. Figueredo e contos de Virgílio Várzea, em relação ao tema da morte no mar. Por exemplo: os sonetos “Na ilha dos noivos” (p. 14) ou “Visão da saudade” (p. 83) relatam como uma tempestade surpreende casais de noivos recém-casados, fazendo-os morrer tragicamente. O conto “Núpcias marinhas”, de Virgílio Várzea, iguala-se exatamente no tema. O soneto “Cena real” (p. 51) focaliza Rita morrendo tragada pelas ondas, ao tirar mariscos no mar grosso. “Mar grosso”, conto de Virgílio Várzea, já abordara a mesma situação, quando Isadora é tragada pelo mar ao procurar mariscos. E haveria outras aproximações. Araújo Figueredo aprecia muito narrar pequenos fatos ou cenas em sonetos. Entre outros, citaríamos: “As duas” (p. 30), “Jura eterna” (p. 33), “A coberta d’alma” (p. 40), “Para ter coragem” (p. 48), “Loucura de amor” (p. 51), “Pressentimento” (p. 71), “Apartamento” (p. 77) são alguns dos seus poemas narrativos. Embora escritos em versos, tais sonetos muitas vezes estão vasados em estilo praticamente de prosa narrativa, embora em linhas descontínuas e rimadas. Observa-se a primeira estrofe de “Gente amiga”:

José não vinha à casa há muito tempo. Agora,
Abraça a meiga esposa e os filhos. Os vizinhos,
Para vê-lo chegar, desde o raiar da aurora,
Cruzavam toda a praia e os extensos caminhos (p. 84).

O caráter narrativo predomina nesses exemplos. Em outros tantos, sobressai o caráter descritivo, resultando os sonetos em verdadeiros cromos: não poderia faltar o “Crepuscular” pôr-do-sol (p. 38), a “Aquarela” da praia (p.54), o quadro pictórico de “Numa tarde hibernal” (p. 59).

Como já ficou acima ressaltado, o mar não aparece simplesmente como um elemento frio e natural. Ele implica constante envolvimento emocional. Ora o mar é identificado com o próprio sentimento humano, sobretudo com as irrequietas ânsias nunca de todo saciadas, ora o ambiente da praia é o mais propício para despertar no poeta as meigas saudades de recordações amorosas, referindo-se explicitamente às amadas Valésia ou Maria: “Nós dois” (p. 31), “Lenços de saudade” (p. 13), “Almas entrelaçadas” (p. 88) são exemplos típicos. O mar, por outro lado, redesperta a fé e a

espiritualidade, sentimentos muito arraigados no poeta. O soneto "Rezando" inicia com a constatação: "O oceano é um templo". E conclui:

Ouçõ reza o vento, e o mar, que reza longe,
Nesta hora em que na praia as ondas se ajoelham... (p. 74).

A invocação a Nossa Senhora, como a "Estrela do mar" indicia a mesma espiritualidade.

O mar, enfim, marca presença riquíssima no poema de Araújo Figueredo. Personificado, constitui um amigo de profundas identificações. Como ambiente, propicia o apreço à simplicidade natural, o desabrochar do sentimento amoroso, o revigorar da fé e crença espiritualista. Ao lado de Vicente de Carvalho, Araújo Figueredo figura entre os mais proeminentes poetas marinhistas do Brasil.

O LEGADO POÉTICO

A obra poética de Juvêncio de Araújo Figueredo, relativamente volumosa, certamente encerra altos e baixos. Talvez seja possível afirmar que seu itinerário poético seguiu linha inversa ao de Cruz e Sousa. Se o Cisne Negro se adestrou formalmente no Parnasianismo, para depois, sempre instigado pelo agulhão do perfeccionismo estético, alçar vôos sublimes pelo Simbolismo, A. Figueredo viveu antes as alturas poéticas do Simbolismo, no qual criou sua mais expressiva poesia, para depois espriar-se pelo Parnasianismo, muitas vezes em versos que não se impregnam da mesma aura poética oriunda de necessária efervescência interior. O Parnasianismo, no seu maior distanciamento e impassibilidade, não permitia a vigorosa interiorização emotiva dos temas tratados. Dai o predominante caráter descritivo-narrativo de sua poesia posterior.

Entretanto, ressaltó apenas de passagem, que A. Figueredo soube sempre criar imagística original, de peregrina beleza, como em alguns exemplos colhidos em pinçadas:

- Em cada olhar "cantava a rima azul de um sonho virginal" (p. 40).
- De tanto rezar pelo noivo morto, "essa velhinha, tem ladainhas no olhar" (p. 35).
- Terminada a tempestade, as mulheres louvavam a Jesus, "que do azeite da paz cobriu as ondas bravas" (p. 71).
- Contempla "esplendidas paisagens / de praias, onde o vento antífonas entoa" (p. 72)
- "Não há faróis com tanto brilho / como os olhos de quem espera com saudade" (p. 92).

Assim, se na fase final de sua vida, Juvêncio conferiu maior importância à sua função mediúnica, concretizada em intensa atividade filantrópica, impregnada sempre de sincero espírito religioso, mesmo assim continuou compondo poemas, embora sem aquela angustiante luta pela expressão poética. Preferiu que esse poema se revestisse da mesma simplicidade serena em que moldara sua vida e que deparava na gente simples com que vivia. Se para Cruz e Sousa a arte poética constituía o mais alto valor perseguido, Juvêncio cultivou valores espirituais e humano-sociais que colocou hierarquicamente em plano superior à sua criação poética. Entretanto, sua poesia permanece como uma das vozes decisivas do panorama catarinense.

CAPÍTULO II

A FICÇÃO QUE SE ENRAIZOU NA TERRA/MAR E NO HOMEM

2.1 — VIRGÍLIO VÁRZEA: A PAIXÃO MARINHISTA

Para Nereu Corrêa

Virgílio Várzea, pioneiro do regionalismo, criador do marinheiro entre os latino-americanos, autêntico polígrafo, “prosador de fronteira” entre o Romantismo, o Realismo e o Simbolismo, foi, segundo acentuam vários críticos e estudiosos de sua obra, escritor que teve sua criação literária profundamente influenciada pela vivência pessoal, sobretudo pela experiência adquirida nas irrequietas andanças de sua juventude pelos mares do mundo.

Virgílio dos Reis Várzea nasceu na freguesia de São Francisco de Paula de Canasvieiras, na ponta norte da Ilha de Santa Catarina, a 6 de janeiro (Dia de Reis) de 1863. Seu pai, João Esteves Várzea, era “latagão de cara raspada, natural do Minho”, Portugal. Esse aventureiro capitão da marinha mercante casou duas vezes na Ilha de Santa Catarina, primeiramente com Chiquinha de Andrade e, tendo enviuvado, desposou Júlia Maria Alves de Brito, com a qual teve cinco filhos, o segundo dos quais é Virgílio. O menino cresceu ao contato íntimo de praias, mares, redes e barcos, bem como de campos de cultivo e engenhos de açúcar e farinha de mandioca. Aos oito anos transferiu-se para a cidade de Desterro, para estudos, iniciando amizade com Cruz e Sousa e outros irrequietos iniciantes de jornalismo e literatura.

Em 1878, já órfão de pai, matriculou-se na Escola Naval do Rio de Janeiro, disposto a seguir carreira na marinha. Entretanto, logo abandonou a Escola e aventurou-se pelos mares do mundo, engajado em sucessivas embarcações. Regressando ao Brasil, atendeu aos apelos da mãe e empregou-se no Rio de Janeiro. Logo depois, porém, retornou ao mar, para outra viagem aventureira. Essas experiências no cenário marinho gravaram-se profundamente em seu espírito, sendo posteriormente recuperadas na sua ficção.

Em 1881 retornou a Santa Catarina, onde inicia atividades no Jornalismo e, junto com grupo de amigos — Cruz e Sousa, Santos Lostada, Juvêncio de Araújo Figueredo e Horácio de Carvalho, inicia movimento literário renovador, em oposição ao Romantismo — é a “Idéia Nova”. Virgílio e seu grupo granjeiam as boas graças e proteção do Presidente da Província, Dr. Francisco Gama Rosa, que a eles proporcionou bons cargos públicos.

Em 1884 Virgílio estreou com livro de versos — **Traços Azuis**, ao qual se seguiu, no ano seguinte, um volume de contos e crônicas, em parceria com Cruz e Sousa — **Tropos e Fantasias**. Em 1887 Virgílio volta com outro livro, agora de contos — **Miudezas**. Essas publicações de iniciante e suas atividades jornalísticas forneceram-lhe as bases para a literatura maior que logo em seguida produziria.

Em 1891 Virgílio sentiu-se atraído pela Corte e se transferiu para o Rio de Janeiro, onde dinamizou sua participação na imprensa, passando a publicar nos mais importantes diários nacionais, além de redatoriar alguns destacados órgãos de imprensa. Conviveu com a elite cultural da época. E começou a publicar sua obra literária maior, que consiste em quatro volumes de contos, além de um romance, algumas novelas e ensaios. Passageiramente desempenhou representações políticas, como Deputado Estadual de Santa Catarina. Em 1896 casou-se com Eurydice de Vasconcellos, colega de magistério, tendo o casal oito filhos. Professor de português e de literatura desde 1895, foi nomeado inspetor escolar do Distrito Federal em 1899, cargo que exerceu até aposentar-se, em 1929.

A fase mais brilhante de sua carreira literária situa-se entre 1900 e 1910. Após esse ano, nada mais publicou. A sedução da atividade literária eclipsou-se. Desencantado e desgostoso, recolheu-se à vida particular, continuando a estudar, pesquisar e escrever, mas sem publicar mais. Esse ostracismo voluntário e o desaparecimento de suas obras, logo esgotadas e sem reedições posteriores, prejudicaram radicalmente a valorização de Virgílio Várzea como escritor de reais méritos literários. Viveu ele ainda os anos finais de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu a 29 de dezembro de 1941, vitimado por uma diabetes.

O ROMANCE E A NOVELA

Virgílio Várzea escreveu um único romance — **George Marcial**. Sua primeira versão fora escrita em parceria com Oscar Rosas e publicada em folhetins, sob o título de **O Comodoro**. Virgílio reescreveu sozinho a narrativa, publicada em forma de livro. Estrutura-se o romance sobre o esquema fundamental do realismo-naturalismo: o triângulo amoroso, com a infidelidade da mulher. Passa-se no Rio de Janeiro, em torno do “Comodoro” George Marcial, um comandante de navio agora aposentado, e seus amores pela casada Ernestina. O romance por vezes se alonga demasiadamente, tornando-se quase prolixo. Dentro do universo narrativo, há passagens que figuram como enxertos, colocando em jogo a exigência ou necessidade dos elementos diegéticos. A própria concatenação dos fatos nem sempre prima pelo perfeito ajuste. O descritivismo também se faz presente com frequência, sendo qualquer motivo ou situação pretexto suficiente para incursão descritiva. Essa talvez seja uma das causas que mais influíram para diminuir a existência de conflitos ou diluir o caráter dramático das narrativas de V. Várzea, sempre mais tendentes a quadros harmônicos do que a conflitos dinâmicos.

Entre as outras narrativas mais longas do marinhista, podemos classificar cinco de novelas. Nelas a ação tende a ser mais intensa, sustentando maior interesse.

Rose Castle, sua primeira novela publicada, está estruturada sobre o esquema naturalista: o triângulo amoroso, a infidelidade e a fuga são os pilares básicos da

mesma. O espaço em que se passa sua ação é a Ilha de Santa Catarina, na região da Praia de Fora. O protagonista é o comerciante britânico William Frison, residente nessa região, viúvo que se casa, aos sessenta anos, com a graciosa menina Helena Braga. Mas o fascínio romântico desse quadro idílico do novo casal em meio ao cenário da natureza é rompido quando volta à casa o filho de William e entre enteado e madrasta explode o amor jovem. Na estruturação da narrativa, há momentos frágeis de coincidências pouco verossímeis. Abundância de expressões estrangeiras povoa a linguagem. Traços românticos na idealização e enlevo inicial dos recém-casados cedem posteriormente ao determinismo realista.

A novela **Em Viagem** está publicada no final do volume de **Contos de Amor**. Trata-se de uma pequena tragédia de amor, passando-se todo o enredo a bordo do brigue Ondina. O enredo focaliza os amores que irrompem explosivamente entre Ondina, a filha do capitão do navio, e o empregado do piloto, Carlos Valle. A intervenção de uma terceira personagem precipita a tragédia final. Vários elementos românticos coexistem nessa novela com outros mais realistas: sentimento vivo e forte, paixão amorosa exclusivista, à qual sobrevém a histeria. A presença do mar é marcante sempre.

O **Brigue Flibusteiro** tem por subtítulo: "História de um veleiro pirata operando no litoral brasileiro nos tempos da exportação do ouro para Portugal e Espanha". É a mais famosa de suas novelas, girando toda em torno do barco Falcão, comandado pelo jovem e intrépido D. Afonso Morgan, que rapta e ama a mulher Mercedes. O entreposto para as expedições flibusteiras é a Ilha de Trindade, em pleno Oceano Atlântico. Na novela, o caráter aventureiro é permanente, com destaque para a coragem, a crueldade e o confronto sangrento. Há registrados lances rasgadamente românticos. Não raro, o autor alonga-se em sua tendência descritivista. Nessa novela de pirataria, o mar é o permanente cenário que fascina, diante do qual as próprias personagens se apagam, destacando-se sobre elas a ação briosa do brigue Falcão. Ação, heroicidade e aventuras conferem a tônica fundamental.

A **Noiva do Paladino** é outra novela tipicamente marinheira, em linhas muito românticas, situando-se na Idade Média, em torno de um episódio das Cruzadas.

Os **Argonautas** é a última novela que Várzea publicou. Retoma um episódio da mitologia grega: a expedição dos cinquenta heróis, comandados por Jasão, que vão em busca do Tosão ou Velo de Ouro, envolvendo-se com a mulher-feiticeira Medéia. Também nessa novela quase tudo se passa no cenário marinho, destacando-se a bravura das personagens. Trata-se de um relato leve e fluente, perpassado de constantes aventuras e façanhas que mantêm vivo o interesse. O mito grego foi recriado com habilidade, adaptando-se sobretudo à juvenil ânsia aventureira. Os elementos épicos conferem à narrativa um caráter mais clássico e sublime.

Observações mais detalhadas sobre o romance e as novelas de Virgílio Várzea podem ser encontradas no estudo inicial do volume de contos **A Canção das Gaivotas**, uma antologia que recoloca em circulação alguns dos melhores contos do mestre marinheira.

O CONTO

Virgílio Várzea estreou com um volume de poemas. Não voltou mais ao gênero. Depois, em parceria com Cruz e Sousa, publicou o volume **Tropos e Fantasias**, cujos textos variam da crônica ao conto. O marinheiro não publicou nenhum livro de crônicas, embora entre seus inéditos figurem alguns volumes desse gênero. E partiu mais decididamente para o conto.

MIUDEZAS (1887), seu terceiro livro já é de contos. No álbum **Centenário do Marinheiro** está transcrita, sob o título “Ouro e Pedrarias”, uma apreciação de Cruz e Sousa sobre o livro. Torna-se evidente como o entusiasmo do amigo e sua linguagem poética constituem a base da avaliação, ainda muito impressionista, do Cisne Negro.

MARES E CAMPOS (1895) é o primeiro volume importante de contos do marinheiro catarinense. Consta de vinte e três textos, alguns dificilmente classificáveis como contos, porque constituem antes pequenas crônicas ou quadros descritivos, de singelo colorido — como “Manhã na Roça” ou “À beira-mar”.

Como o próprio título esclarece, os contos se orientam para duas temáticas: a “marinheiro”, constituindo-se Virgílio Várzea agora pioneiro da mesma na literatura latino-americana, e a “rural”, enfocando a paisagem rústica e bucólica, os habitantes e os costumes catarinenses, sobretudo os ilhéus, no final do século passado. A vida no mar, as aventuras marítimas, a perícia no navegar, a atividade pesqueira, mas também os perigos do mar traiçoeiro são os temas fundamentais da maior parte das narrativas.

Estão ligadas ao mar as narrativas mais dramáticas, aquelas que envolvem elementos trágicos, inclusive a morte violenta de personagens, verdadeiras tragédias populares, carregadas às vezes de exagero melodramáticos: a desolação de Maria Virgínia, assistindo à volta dos sobreviventes do naufrágio em “A vela dos naufragos”; o final catastrófico de “Núpcias marinhas”, tragando o mar os noivos; a mulher arrebatada pelo mar em “Mar grosso”; a luta dramática de “O André Canoeiro” com as ondas revoltas pelo vento. Embora os contos do mar sejam dramáticos, talvez os maiores exageros melodramáticos estejam em outros contos, como “Separação”, “Na roça” e “O alemão doudo”.

Outro conjunto considerável de contos apresenta minucioso painel descritivo da vida campestre, sobretudo na região norte da Ilha de Santa Catarina, em torno da terra natal do autor, Canasvieiras, delineando retratos vivos do povo simples e inculto, com suas tradições pitorescas e costumes ingênuos, com sua autenticidade simples, destacando sobretudo a gente jovem, as meninas tímidas e os rasgos “heróicos” dos rapazes, na busca de amores ingênuos. Numa ambiência geralmente leve, alegre e otimista, resgata o autor a simplicidade das atividades dessas pessoas: a pesca e a farinhaagem, em contos como: “A pesca das tainhas”, “O André Canoeiro”, “Mar grosso” ou “Última fornada”; reconstitui os traços fundamentais das festas, costumes e tradições folclóricas, como o senso natural de religiosidade expresso nas novenas do terço, as festividades de São João, a festa do Divino, que se ressaltam, entre outros, nos contos “Os bois xucros”, “Na ilhota” e “O André Canoeiro”; e capta

a sensualidade virgem e espontânea da vida ligada diretamente à terra rústica, mesmo que muitas vezes a aparência seja de pura ingenuidade: observe-se as personagens de “A última fornada”, “A cabra-cega” ou “O molho de lenha”.

Mares e Campos é o livro de Virgílio Várzea que mais de perto retrata sua preocupação com a terra natal, mais especificamente com a região norte da Ilha de Santa Catarina: centralizando-se em Canasvieiras, uma série de pequenas localidades é referida — Aranhas, Ponta das Canas, Ingleses, Ponta Grossa etc. Esse é o cenário mais freqüente dos seus contos. Os tipos de narrativas são diversos: contos de personagens, como “O André Canoeiro”, “O mestre das redes” ou “O velho Sumares”; contos de costumes, como “Molho de lenha”, “Os bois xucros”, “Na ilhota”; contos de amor, contos trágicos e outros tipos. No seu conjunto, **Mares e Campos** parece apresentar-se como o livro mais homogêneo e mais consistente, na visão simples, natural e espontânea que oferece sobre os dois temas básicos da contística virgiliana: o marinheiro e o telúrico catarinense. A sofisticada civilização urbana dos nossos dias talvez tenha dificuldade em compreender e aceitar a beleza ingênua dessa vida autêntica na simplicidade com que aqui é retratada.

_

CONTOS DE AMOR (1901) consta de vinte e quatro contos, cuja quase totalidade tem dois elementos em comuns: o tema do amor e a ambiência do mar. Entretanto, são muito diversificados entre si. Bastante freqüente é também alguma referência histórica, mas os tempos e lugares a que se referem são diferentes.

Os episódios de fundo histórico abarcam tempos vários: “Painel medieval” traz referências à época das Cruzadas; “O velho couraçado” retoma episódio da guerra civil nos primórdios da República, com o Marechal Floriano; “O palácio do Rei Luís” coloca ao fundo da cena o rei Ludovico II da Baviera. A diversidade de lugares é mais acentuada ainda: “A primeira entrevista” ainda tem por cenário a Ilha de Santa Catarina, bem na tônica de boa parte dos contos do volume anterior; “Sonata ao luar” retrata a ambiência da colonização germânica em Blumenau; “Natal” passa-se em Joinville, ainda focalizando os costumes natalinos germânicos; “O velho couraçado” ambienta-se na Baía da Guanabara; “Galáxia” tem por cenário as águas do Pireu no Mediterrâneo; “A gaivota azul” inicia na Groenlândia; “Tirunnal” incorpora ambiência oriental, no Ganges.

Não obstante essa ampla diversificação, todos os contos encerram algum episódio de amor, também esse apresentado sob as mais variadas formas: a dor e o desespero sinistro de Maurício, ao evocar a amada ingrata (“Galé da dor”); a mágoa da paixão sufocada na contemplação de “O mar”; a atração de uma menina por uma gaivota (“História duma gaivota” e “A gaivota azul”); a contemplação conjunta, pelo amado e amada, das fantásticas mutações das nuvens no “Poente”; a divagação melancólica da moça em “Galáxia”; a dubiedade do amor infiel que se insinua em “Marinero” ou em “Painel medieval”; a frustração do encontro às ocultas com a amada (“A primeira entrevista”) ou a tragédia do marujo que cai no mar e morre na tempestade (“Abandonado”) ou ainda a morte arrebatando o noivo da noiva (“Velada”). O cenário quase permanente dessas diversificadas narrativas é o

mar. Ou ao menos alguma personagem está ligada ao mar. E assim o caráter marinista continua evidente nesse livro.

Predominando sempre o caráter descritivo ou então puramente narrativo (a "narrativa sumária"), impõe-se muitas vezes a estaticidade dos quadros pintados, sendo reduzida a criação de cenas dramáticas, em que a ação se apresente viva e dinâmica. Alguns textos ainda aqui se reduzem quase que totalmente a quadros descritivos estáticos: "Idílio no mar", "A héctica", "Nerah", "Poente", "O mar", "A galáxia" e outros. Pessoalmente não encontrei nesses Contos de Amor a mesma atração que ofereceram aqueles de Mares e Campos.

_

HISTÓRIAS RÚSTICAS (1904) também engloba vinte e quatro narrativas que, no conjunto, se assemelham às de Mares e Campos. O mar, aqui, faz-se presente e atuante com muita constância, embora o título possa não sugerir-lo. Mas retorna igualmente com assiduidade à terra catarinense, como cenário e ambiência de diversas narrativas.

"A volta ao lar" une as aventuras marítimas do refugiado Luiz Gandra ao cenário terrestre de sua amada, Clarinda, ocupada com seu cafezal, na região de Biguaçu. "A filha do faroleiro" situa uma história trágica na região da baía do Desterro. "Conto de natal" caracteriza com precisão e ingenuidade e encanto de duas crianças pobres, na região de Canasvieiras. "A volta das velas" capta a apreensão da esposa diante da demora do marido no mar, sempre ainda na região da Ilha. "O dia de São João" é espécie de crônica real da infância e da família, na pluralidade de digressões descritivas, sempre na terra natal. "No meu sítio natal" é outra verdadeira crônica e não conto, retratando muito bem os costumes e o povo simples da época, com destaque para a festa do Divino. Ainda "Velha paixão" destaca a valentia e o traquejo especiais do herói Israel com seu cavalo, para impressionar sua inconstante namorada Aninhas, no cenário do norte da Ilha.

Como nos volumes anteriores, também nesta figuram vários textos que não se caracterizam como contos. A constância puramente descritiva, na ausência da ação conflituosa e dramática, reduz vários textos a quadros descritivos, centralizados na paisagem: "Noivado", "No mar", "Enterro no sítio", "No litoral catarinense" ou "Por um caminho d'arraial" são exemplos típicos, além das crônicas já citadas acima. Em outros, já o acento recai em personagens, estas quase que reduzidas à estaticidade do quadro que integram, como em "Pássaros marinhos", "No caminho da fonte" ou "Marujos".

Se "Em busca de ouro" retoma um episódio dos tempos coloniais, com a organização de uma "bandeira" a penetrar o interior inóspito do Brasil; "Na Bretanha" descreve e valoriza a natureza da paisagem francesa; "À luz das estrelas" reconstitui um rapto amoroso; alguns contos constituem episódios trágicos, como "Triste carta", "O pequeno de bordo" ou "A morte do domador".

De um livro para outro não se percebe propriamente uma evolução do contista Virgílio Várzea, porque mesmo esse terceiro volume reproduz alguns textos da

primeira fase do escritor, ainda na década de 1880, textos portanto anteriores a outros que integram *Mares e Campos*.

_

NAS ONDAS é o último livro de contos publicado pelo marinheiro, embora conste que deixou inédito outro volume: *O rouxinol morto*. Este volume também se constitui de narrativas variadas, tendo ainda como nota constante o mar, diretamente sugerido pelo título.

O volume abre com o mais longo dos seus contos — “Terrível blasfêmia”. As oitenta páginas desta narrativa ultrapassam de muito a extensão convencional do conto. Entretanto, a estrutura não é de novela nem muito menos de romance. Seu núcleo central é uma única célula dramática: a mais terrível das tempestades que o capitão João Esteves enfrentou com seu patacho Lima I, nas águas violentas da Lagoa dos Patos, rumo a Porto Alegre. É verdade que o relato reconstitui os retratos perfeitos e minuciosos do pai e da mãe do autor — João Esteves e D^a Júlia, bem como inclui o desenrolar do namoro acanhado, que culmina com o casamento do praticante João Esteves Júnior com a bela e loira Ema. No entanto, tudo gira em torno dos perigos da viagem, da ousadia do capitão, da “terrível blasfêmia” que ele lança em desafio aos céus, dizendo que chegarão a Porto Alegre, “quer Deus queira quer não queira” e do quase imediato castigo, esmagando seu pé e perna. A versatilidade quase prolixa do ficcionista é que prolonga a narrativa tão extensamente.

Os demais contos se diversificam quanto à temática, ao tempo e ao lugar. Alguns retomam fundo histórico: uma frota corsária agindo no Mediterrâneo, na Idade Média, reconstitui façanhas dos romanos (“No mar de ouro”); um episódio do martirologio romano, entre os primeiros cristãos, revela acentuadas características do estilo simbolista (“Mártir cristã”); dois episódios, ainda referentes à Revolução contra Floriano, desenrolam-se no Rio de Janeiro (“A Bandeira” e “Durante o bombardeio”); em “O amor de Garibaldi”, uma versão pessoal do autor refaz o encontro decisivo, na Laguna, entre José Garibaldi e Anita (solteira, mas com oposição do pai, legalista e imperialista).

Também neste volume, além da diversidade decorrente dos fatos históricos que dão origem às narrativas, concorre grande variação de locais: além dos citados, vemos desenrolar-se na Bretanha uma história de romantismo total, à Romeu e Julieta, nos amores entre “Tristão e Isolda”; em Dover, Inglaterra, Ellen Egbert, a filha do Lord, exige como prova de amor de seu noivo, “Wolf, o nadador”, um fidalgo milionário, que atravessa a nado o Canal da Mancha; nos mares de Madagascar duas naus francesas são surpreendidas por ciclone fatal (“Miragem oceânica”) e no Mar Negro, o grego Zambetta, “O pescador de esponja”, é trucidado em ataque de violentos tubarões, deixando a bela noiva desolada.

Mas várias narrativas ainda destacam a terra catarinense: descrevendo uma viagem de Paranaguá a Florianópolis, “Sol de outrora” revela verdadeiro entusiasmo pelo Estado Natal, com o moço “fanático pela sua terra”; “Flor do mar” encerra a trágica morte da filha do capitão, no mar, retirando-se este para a solidão no Desterro; “Natal a bordo” é um quadro plácido e sereno, revestido de grande

emoção, delicada e leve, sem tensão alguma, envolvendo personagens catarinenses que passam o Natal no mar; e “Canção das Gaivotas” traça um dos mais belos perfis femininos que o autor criou — a espontânea felicidade de Regina e sua radiante disposição, confiando no simbolismo de bom agouro do vôo das gaivotas, que realmente a levam à realização do casamento, tudo na paisagem de Canasvieiras.

O mar é ainda o elemento preferido pelo autor. Entretanto, este assume ares cada vez mais trágicos. As tempestades e os ciclones desfazem a visão idílica e introduzem o drama e a desgraça. Se em “Natal a bordo” temos um quadro plácido e sereno em pleno mar e se “Canção das Gaivotas” capta um lirismo sadio e otimista, a “Terrível blasfêmia” descreve com minúcias a mais dramática tempestade no mar; “No mar de ouro” introduz tremendo ciclone; “Miragem oceânica” descreve outro ciclone fatal; em “Flor do mar”, este arrebatou o bem mais precioso do capitão, sua filha; e ainda “O pescador de esponja” morre tragicamente na pesca marítima.

A vivência concreta no contato com o mar, aliada à imaginação cultivada de história a história, proporcionaram a Virgílio Várzea condições de compor tantas narrativas em torno desse elemento, sem repetir-se diretamente.

ASPECTOS GERAIS DA FICÇÃO

O MARINHISMO — O Brasil é um país de vasto contato com o mar. A colonização brasileira deu-se toda, inicialmente, pela região litorânea, portanto, ao longo da costa marítima. E, no entanto, nossa literatura inicial não despertou para a temática marinheira, no Barroco e Arcadismo. Alguns românticos, como Gonçalves Dias na poesia e José de Alencar nos “Verdes mares bravios” de *Iracema*, introduziram circunstancialmente referências ao mar. Mas este viria a ser temática central no Realismo, com Virgílio Várzea e Xavier Marques. Depois, na poesia, com Vicente de Carvalho e, modernamente, com o romance de Jorge Amado, entre outros.

Na paisagem e na colonização de Santa Catarina, o mar também sobressai como elemento de destaque. E foi Virgílio Várzea que o descobriu como tema literário, sendo seguido por escritores como Juvêncio de Araújo Figueredo (o poeta de **Praias de Minha Terra**), Othon d’Eça (com o forte caráter social de **Homens e Algas**), Marcos Konder Reis (na poesia de *Praia Brava*), Salim Miguel (na faixa do romance social, com **Rede**), Almiro Caldeira (**Maré Alta**) Flávio José Cardozo (**Singradura**).

Virgílio Várzea trazia no sangue a paixão pelo mar, herdada do pai, o Capitão João Esteves. Passou a infância em íntimo contato com o mar, quer a bordo, em companhia do pai, quer na paisagem natal das praias de Canasvieiras. Espírito inquieto e aventureiro, Virgílio percorreu o mundo em experiências marítimas da juventude. O mar não poderia, pois, ter deixado de marcar sua vivência e sua cosmovisão a exprimir-se na obra literária. E, de fato, o mar é o ambiente mais natural de sua ficção. Conforme Marita Deeke Sasse constatou em sua tese de pós-graduação, dos 91 contos que constituem os quatro principais livros do ficcionista, 50 abordam temática marinheira, 19 se ocupam com tema campestre, 9 focalizam simultaneamente mar e campo e somente 13 têm temática variada.

Virgílio revela-se verdadeiramente obcecado pelo mar, um mestre na descrição das “manchas marítimas”. E o mar não se restringe simplesmente à função de cenário idílico ou de pano de fundo. Ele é elemento essencial e deflagrador do conflito em muitas narrativas. A infinita variedade de nuances em que o mar é descrito e dramatizado só se tornou possível em função da vasta experiência, do contato direto que o autor teve com o elemento líquido. Não são absolutamente concepções fantasiosas de gabinete, mas resultado de vivência concreta. Manter viva, por exemplo, uma narrativa longa como “A terrível blasfêmia”, sempre em torno da tempestade marítima, exige do escritor prática direta na vida de embarcadinho.

Por outro lado, até para ler a ficção virgiliana torna-se indispensável uma prévia familiarização com termos específicos da técnica náutica. A variedade vocabular para designar as embarcações marítimas esgota o dicionário: baleeira, barco, batel, bergantim, bote, brigue, caravela, casco, escaler, escuna, galeão, galera, goleta, iate, lancha, lugre, nau, navio, palhabote, pacote, patacho, polaca, quilha, vapor, vaso, vela, veleiro, etc. A embarcação, por sua vez, se apresenta na detalhação de todas as suas partes componentes. Só um longo e direto contato com a vida marítima poderia familiarizar o ficcionista com a natural funcionalidade de todos esses termos técnicos: aba, acachapamento, alheta, amantilha, amura, amurada, andrebelo, arvoredado, baiúca, balaustrada, barlavento, bolinete, bombordo, bordada, cabrestante, calcez, calhete, catavento, catraia, castelo, chapitéus, contramestre, convés, cordoalha, embicamento, embornal, encalhe, enora, enxárcia, escota, escovém, estai, estibordo, gajeiro, gaiúta, gávea, gualdrope, gurupés, joanete, lais, leme, malagueta, massame, mastaréu, mastreação, mastro, mezena, molinete, pavês, pega, popa, portaló, praticagem, proa, quilha, rebeca, rizes, salseiro, singradura, sobre, sondareza, toleteira, tope, tombadilho, tralha, traquete, través, velacho, velame, verdugo, verga.

A atração irresistível que o mar exerce, quase que à semelhança de uma droga que cria estado de dependência, é repisada em várias passagens. Todo o conto “Mar”, de *Contos de Amor*, reproduz algo daquele profundo fascínio do mar. O conto “Canção das gaivotas”, de *Nas Ondas*, capta boa dose da ambiência lírica de beiramar, bem como o simbolismo agradável e promissor das gaivotas, aves marinhas a que, aliás, existem constantes alusões em outros contos, prenunciando algo de bom. Em algumas passagens do romance *George Marcial*, o protagonista reaviva sua ligação com o mar e, quase no final, quando compra passagem de navio para fugir em Ernestina, “veio-lhe então uma nostalgia das suas longas e aventureiras viagens em navios de guerra e pacotes, que lhe avivavam certas recordações...” (p. 203). O autor conclui o conto “Ano Bom”, de *Nas Ondas*, com a observação autobiográfica: “Vamos, minha neurose marítima de celta, de brasileiro do sul ou de lusitano bravo! (...), o meu sangue e os meus nervos de descendente direto do açoriano e minhoto que nasce, vive e expira, embevecido e feliz, na eterna paixão do Mar...”

A novela *O Brigue Flibusteiro* encerra várias passagens enaltecedoras da vida no mar. Enquanto se ultimam os preparativos para nova expedição, “a guarnição, à proa, agitava-se nos primeiros arrebatamentos da viagem, pensando decerto na delícia, incomparável para os marujos, das bordadas felizes, dos cenários multicores

do alto mar e da berceuse marulhosa das ondas” (p. 55). Mercedes, a noiva do capitão, após viagem pelo mar, sente-se de saúde renovada: “A viagem, com seu grande ar puro e oxigenado, as suas sensações e aspectos sempre novos no meio dos ventos marinhos, havia-lhe dado ao sangue e aos nervos uma tonificação admirável” (p.45). Outra passagem reforça a influência benéfica do mar: “Mercedes já se habituara à vida de bordo. Vivos toques de saúde, dessa plena saúde que dá o oceano, avivavam-lhe docemente o rosado leve das faces veludas e delicadas, de um moreno de jambo” (p. 96).

Mesmo em contextos extra-marítimos, a imagística da linguagem muitas vezes se nutre do mar, pois este parece constituir o elemento mais natural, familiar e íntimo do autor. Muito sugestiva é uma passagem de “O André Canoeiro”, de Mares e Campos, quando ele, chegando à roça de mandioca, “lançou os olhos então sobre aquele vasto mar de folhas verdejantes, onde eles arrancavam a mandioca afogados até o pescoço, ora erguendo-se, ora abaixando-se. E a muito custo descobriu-lhes os bustos alvos, vestidos de camisas de algodão, boiando além, no seio da verdura, como os de naufragos nadando. Em volta, por um amplo rombo na rama, perdido nessa superfície infinita ondulando ao vento, negrejavam já ilhotas de raízes, arrancadas de fresco...” (o grifo, para realçar os elementos ligados ao mar, é meu). Outras tantas imagens enraízam-se no mar: em “Sol de outrora”, de Nas Ondas, descreve a capital catarinense “situada sobre uma pitoresca península, se balançando sobre as águas azuis do meu golfo, como uma sereia, uma ondina, uma graciosa e encantadora filha do Mar”. Manuel, perseguindo seu cavalo em “O molho de lenha”, “varejada toda a mata, caiu na planície imensa, do outro lado, onde o campo tem uma amplidão de oceano”. Lyly, de “Milagre de Maio” (Nas Ondas), “num passo grácil e largo de grande ave marítima, subiu com ela (a mãe) para o automóvel cor de ouro”. Em “O chipanzé marinho”, “uma rapariga alta e rosada (...) vinha caminhando para eles, com um andar balançado de ave marinha...”. O piloto de “Marujos” (Histórias rústicas) desceu ao beliche “e se afundou num sono de âncora em águas fundas e plácidas”.

O mar revela-se assim, um elemento que está no sangue e no cerne da ficção de Virgílio Várzea. E esta ficção, sem o mar, reduzir-se-ia a pequena dimensão.

O CARÁTER DESCRITIVO — A descrição não é a técnica fundamental do ficcionista. Muito mais do que a descrição, deve este valer-se da narração e das técnicas dialógicas. A descrição assume apenas a função de “ancilla narrationis”. Consiste ela na enumeração das características, aspectos, funções e finalidades de um objeto, personagem, cenário, ambiente, etc. A descrição deve resultar de uma análise do objeto descrito, de uma seleção dos detalhes mais significativos do mesmo, e de um ordenamento desses elementos característicos, de modo a permitir a identificação e diferenciação desse objeto em relação a outros. A descrição exerce sobretudo duas funções: uma decorativa e ornamental, e outra explicativa ou simbólica, revelando e justificando a psicologia das personagens. Como a descrição se demora mais nos objetos em sua estaticidade e simultaneidade, suspendendo por assim dizer o curso do tempo e ressaltando a função do espaço, sua influência sobre a narrativa pode ser de diluir e alentar o ritmo da ação.

Virgílio Várzea, como está ressaltado várias vezes anteriormente, é um grande aficionado da descrição, aproveitando qualquer pretexto para alongar-se nesse expediente. Com isso, sua narrativa se enriquece de colorido, adquire sensível plasticidade e incorpora constantemente a cor local à ação. O paisagismo se projeta com destaque em todos os seus relatos. Entretanto, a função geralmente se reduz ao caráter decorativo e ornamental. E as conseqüências sobre a narrativa são várias: acarreta freqüente prolixidade, estendendo o texto sem acrescentar nada de essencial ou necessário à composição do enredo; diminui o ritmo da narrativa, entrecortando o dinamismo da ação pelas digressões estáticas que alimentam apenas a visualidade; dilui ou afrouxa o próprio clima dramático, a progressão do conflito, a tensão necessária para alimentar e impulsionar o interesse do leitor no relato. Resulta daí que muitos textos virgilianos se reduzem a quadros, a espécie de instantâneos fotografados. Seria exatamente a estaticidade da fotografia em oposição à dinamicidade da imagem cinematográfica. Aliás, a corrente realista, incluindo a parnasiana, apreciava a busca do detalhe, da pintura minuciosa do quadro. Virgílio, portanto, enquadra-se em seu tempo e escola literária. Mas, em conseqüência, o pormenorizado caráter descritivo retardou a progressão da ação, tornando-a lenta. Poucas vezes essa ação chega a tornar-se dramática, ainda porque os próprios conflitos são mais descritos do que diretamente dramatizados.

O TRATAMENTO DAS PERSONAGENS — Virgílio Várzea não foi um grande criador de tipos humanos. Fascinado pelo mar e pela paisagem em geral, entregava-se com muito mais entusiasmo à pintura do quadro envolvente do que à caracterização de personagens. Estas muitas vezes não adquirem um caráter individual próprio, nem o devido destaque, permanecendo como elemento ou peças dentro da grande cena. Suas melhores personagens são, aliás, aquelas que trazem fortes marcas do real, aquelas que foram calcadas sobre pessoas conhecidas da realidade catarinense. Assim é o vigoroso retrato do pai, o capitão João Esteves de “A terrível blasfêmia”. Uma série de outros retratos aproxima-se do mítico homem do mar ou do contexto litorâneo da sua terra natal: o intrépido André Canoeiro; o velho seu Santos, de “O mestre das redes”; “O velho Sumares”; o Israel de “Velha paixão”; o comandante D. Afonso, de **O Brigue Flibusteiro**; boa parte da tripulação de **Os Argonautas**. São personagens muito próximas do povo (talvez menos as de **Os Argonautas**), personagens ligadas ao seu meio, à sua terra. A tendência mais comum se encaminha para a heroicização: são personagens simples mas que se destacam como fortes, saudáveis, leais, corajosas e, sobretudo, exímias no seu ofício.

À primeira vista, parece tratar-se de pura idealização romântica. No entanto, examinadas em maior profundidade, atenuam-se essas linhas idealistas. Considerando que vivem em contato direto com os elementos naturais — o mar e a terra — inclusive numa dependência quase fatalista desses elementos, são seres que, à semelhança dos primitivos habitantes das nossas terras, aprenderam a lutar, a defender-se, a conquistar as condições existenciais com o próprio esforço, tendo muito arraigados os sentimentos de honra e de responsabilidade, além do natural orgulho decorrente do caráter e do valor pessoal. Não obstante essas preexcelências

qualidades de muitos protagonistas de narrativas, Virgílio Várzea coloca naturalmente as personagens no seu meio ambiente, no qual se integram e do qual dependem em grande parte, dentro da ideologia realista-naturalista.

Aliás, a influência naturalista na caracterização de personagens parece ter-se imposta muito mais em relação a personagens femininas. Muitas mulheres aparecem delineadas, nos seus aspectos físicos, com traços rudes, deselegantes, de carnalidade fortemente desenvolvida, inclusive aproximando-se de aspectos zoomórficos bem ao gosto dos naturalistas, para quem a diferença entre o ser humano e o animal era de pequeno grau. Alguns exemplos melhor esclarecem essa concepção. A rapariga Chiquinha, de “O molho de lenha”, que constitui o amor buscado por Manuel, é descrita “com sua robustez de novilha”. Uma moça de “A cabra cega” apresenta-se “baixona e de grandes ancas carnudas”. Isidora, de “Mar grosso”, é tragada pelo mar, apesar de “robusta e valente que era, como um animal de trabalho”. Em “A volta ao lar”, Clarinda “caminhava com elegância matuta, balançando os túrgidos quadris femininos pela fita serpeante do atalho”. Os rapazes de “No meu sítio natal” “exibiam-se ante as belas raparigas púberes, socadas de ombros e de grossas cinturas carnudas...” Regina, de “A Canção das gaivotas”, embora envolta em grande ambiência lírica, apresenta “os quadris rotundos e virgens de cachopa robusta, estourando o corpete colante, infando a leve saia de chita”. Mas principalmente a Clemência de “O dia de São João”, afigura-se quase monstruosa em seus aspectos físicos: “feia e desairosa”, de “secas pernas musculosas”, “ossos volumosos e fôrtes”, “extraordinariamente robusta”, “dir-se-ia um chipanzé...”.

Embora tenha deixado alguns contos típicos de personagem e embora alguns tipos permaneçam como figuras fortemente delineadas, Virgílio Várzea não foi escritor que primou pela caracterização de personagens.

A CAPTAÇÃO DO POÉTICO — A divisão da literatura em gêneros é apenas um expediente didático-classificatório. Não é o verso o único veiculador de poesia. O caráter poético pode amalgamar-se com o narrativo, o dramático, o épico, em qualquer forma ou estrutura literária. “I-Juca-Pirama” não é um poema fortemente dramático? E o caráter épico de um **Grande Sertão: Veredas** não assume proporções elevadas? E quem poderá negar a presença lírica em romances de Jorge Amado, José Geraldo Vieira, Adonias Filho, Cyro dos Anjos, José Lins do Rego e tantos outros?

Virgílio Várzea estreou com um livro de versos e deixou disseminada em jornais razoável quantidade de poemas. Posteriormente, optou exclusivamente pela narrativa ficcional. Entretanto, o ficcionista não é escritor radicalmente diverso do poeta. E em Virgílio Várzea persistiu muito da sensibilidade lírica. Principalmente na captação da paisagem o caráter poético é freqüente. Bem por isso ele nunca foi um realista ortodoxo. Ao imbuir-se da beleza de uma paisagem, ao tentar refazer com palavras essa festa de luzes e de cores, ao buscar reproduzir a feérica plasticidade do quadro que o encantava, ao dar vazão às rédeas da imaginação, o ficcionista não se preocupava se essas constantes e longas manchas descritivas prejudicariam a coesão do relato ou diluiriam a tensão do conflito. Era a vez do poeta deixar fluir sua sensibilidade e emoção diante da natureza. Assim a paisagem catarinense assume

proporções de destaque em seus contos, sempre valorizada nos seus naturais encantos. Analise-se, por exemplo, a simplicidade, o encanto e o colorido de “A canção das gaivotas”, dentro da paisagem de Canasvieiras. Toda a poesia do amanhecer une-se às atitudes espontâneas e aos anseios simples de Regina, num momento de amor puro. Como esse, muitos outros contos enquadram-se num ambiente colorido, harmonioso, que capta todo o encanto ingênuo do povo simples, que ainda vive não só na mas a própria natureza. E como observamos anteriormente, vários “contos” reduzem-se a simples quadros descritos, verdadeiros cromos, às vezes bem mais carregados de poesia do que alguns sonetos parnasianos do mesmo gênero. “Manhã na roça” é um bom exemplo, sugestivamente dedicado a B. Lopes.

Também na caracterização da simplicidade dos costumes populares e, particularmente no enfoque dos namoros ingênuos das mocinhas rústicas transparece aquela poesia natural, aquele encanto lírico que a nossa civilização tecnológica e a nossa sociedade urbana massificada baniram quase que de todo. Exemplos encontram-se em “O molho de lenha”, “Os bois xucros”, “A primeira entrevista”, “O André Canoeiro”.

Outra tendência poética manifesta-se com grande freqüência nos finais de certas narrativas. Após conduzir a ação até um possível desenlace, o autor retoma um parágrafo descritivo da situação espaço-temporal. O colorido da paisagem, o crepúsculo, a situação do sol ou da lua marcam normalmente essa pincelada final poética do relato. Exemplos podem ser encontrados em “A última fornada”, “A pesca das tainhas”, “A vela dos naufragos”, “O mestre de redes” e outros contos. E a linguagem do autor deixa de lado a sobriedade objetiva da narração, para alargar-se na ornamental preciosidade da indefinida expressão poética, como ao final de “A volta das velas” (**Histórias rústicas**): “Àquela hora, para leste, na curva deserta do horizonte longínquo, aparecia o plenilúnio, cobrindo de uma luz cor de flor de laranjeira a cúpula imensa do Espaço. No arraial catarinense os lares adormeciam pouco a pouco, sob a dealbação mágica do alto. A vasta praia dos Ingleses branquejava, idealmente, pela sua faixa de areias, onde o mar vinha bater em novelos espumantes de filigranas de prata”

ROMANTISMO OU REALISMO — Virgílio Várzea liderou, nos idos de 1880, toda uma cruzada anti-romântica na pouco desenvolvida Desterro de então. Juntamente com um grupo de jovens cheios de idéias de potencial literário, defendeu a implantação da “Idéia Nova”, da concepção naturalista. No entanto, no momento de escrever, de fazer literatura, não logrou superar os ideais românticos. Sua obra literária não chegou a definir-se decididamente por nenhuma escola. Considerados individualmente, mais contos tendem abertamente ao romântico do que ao realista.

Vários elementos e traços de sua literatura o mantêm ligado ao Romantismo. Assim é a presença lírica, aquela ambiência poética da natureza, sempre valorizada e sempre vista numa perspectiva agradável, encantadora, positiva. Assim são as personagens idealizadas, com traços heróicos, sublimes, fortes, de uma bondade e lealdade naturais. A preferência é pelo herói bom. Assim é também a cosmovisão revelada, tendendo geralmente à valorização da mesma bondade natural, à har-

monização dos conflitos, ao final feliz. Se há presença do trágico, em diversas narrativas, este não é alheio ao caráter romântico. Mas a predileção de Virgílio é pela superação dos conflitos, pelo otimismo e entusiasmo gerais, pelo desenlace positivo. Veja-se “O André Canoeiro”, “A volta ao lar”, “A volta das velas”, “Natal a bordo”, “A canção das gaivotas”, etc. Ainda a preservação de um natural sentimento e tradições religiosas entre o povo simples remete à ideologia romântica.

Entretanto, nem a maior parte dos contos nem as narrativas mais extensas se filiam a um romantismo puro. A presença de elementos realistas é constante. A dependência quase determinista de muitas personagens do seu meio ambiente revela maior afinidade com o Realismo e Naturalismo. A caracterização rude e zoomorfizante de personagens femininas, como já foi destacado, também tende claramente à concepção realista-naturalista. Narrativas longas como o romance **George Marcial** ou a novela **Rose-Castle** como ficou anteriormente assinalado, revelam nítidas tendências realistas em meio a outras românticas, principalmente na infidelidade do triângulo amoroso e na contribuição da própria atmosfera ambiente para a concretização da infidelidade (determinismo do meio). Um conto como “A última fornada”, embora trace um retrato perfeitamente romântico da Mariquinhas Rosas — “a mais graciosa delas, pela adorável vivacidade dos olhos negros rasgados, pela alvura alinhada dos dentes sãos e pelo arrebitado atrevido mas encantador do narizinho curto:..”, envolve uma cena realista, quando o atrevido Manuel Rita a desvirgina, rápida e bruscamente, no rude ambiente de um engenho, sobre um cocho de farinha, durante o trabalho. Também o rapto amoroso que ocorre em “À luz das estrelas” encerra muito de atmosfera realista. Outras vezes, como no conto “Miss Sarah”, de Mares e Campos, a linguagem um tanto empolada não encobre o realismo da cena: “Cobrindo o edifício inteiro, um imenso telhado de quatro águas, com um puxado grande aos fundos, formando a antiga cozinha patriarcal, em que, à noite, se reunia a negrada doméstica — crioulas robustas e entroncadas, de grandes mamas túmidas, alimentando as crias. E mais distante, para trás, trepando o morro, os alicerces esboroados já, e invadidos de hera, da vasta senzala, onde se recolhiam, depois da faina das redes e das roças, como uma manada de gado, os hércules de ébano da lavoura...”

Contos como “O velho Sumares”, “O mestre das redes”, “A terrível blasfêmia”, aproximam-se da fidelidade ao real, cultivada pelos realistas. A fatalidade cruel do desenlace de narrativas como “Núpcias marinhas”, ou “Mar grosso” também se manifesta muito realista. Mas, de modo geral, a tônica é o sincretismo romântico-realista.

Virgílio Várzea teve ainda alguma afinidade com o Simbolismo, talvez mais em decorrência da grande amizade que o ligava ao mestre Cruz e Sousa. E Andrade Muricy o incluiu no **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**, bem como Massaud Moisés a ele se refere em muitas passagens de seu estudo sobre **O Simbolismo**. O conto “Mártir cristã”, pelo vocabulário, pela tendência abstratizante, pela ambiência diluída e indefinida, pela absolutização das palavras maiúsculas, pela concepção mística e sobrenatural, pela quase fuga ao padrão narrativo em busca do

descritivo-dissertativo, pela linguagem colorida e poética, se filia nitidamente à corrente simbolista.

E poderíamos ainda detectar em Virgílio Várzea freqüentes traços de impressionismo, sobretudo devido à importância dada às sensações e impressões, à captação do momentâneo, do sentimento e das atitudes individuais, à interpretação da natureza. Virgílio comungou com Raul Pompéia, com Graça Aranha, com Afrânio Peixoto e outros, principalmente a concepção impressionista da natureza, da paisagem brasileira. Observe-se, por exemplo o parágrafo conclusivo do conto "O mestre de redes": "A tarde fenecia melancolicamente, na serenidade espiritual de um poente do Norte, coando-se por um vitral gigantesco de igrejas. No alto, o Azul, empalidecido e saudoso, parecia feito deliciosamente da seda murcha e gloriosa de um antigo velário. Toda a linha recortada da costa começava a esbater-se docemente numa sombra azulada. O vento forte do largo extinguiu-se, amainava pouco a pouco, em bafejos exaustos. E o mar, o vasto mar poderoso e profundo, reluzia olímpicamente, para além, numa pulverização roxa e sangüínea de ocaso".

Virgílio parece, pois, não ter-se preocupado com o enquadramento estilístico em escola literária. Quis antes dar corpo a seu mundo interior e à sua vasta experiência de marinheiro.

O ESTILO — O estilo de Virgílio Várzea revela a mesma indefinição e sincretismo que sua obra apresenta ante as escolas literárias. Sua maneira de escrever não conserva aquele espraiado indefinido e enfático dos românticos, mas também não atinge a precisão enxuta dos realistas. Se por um lado o marinheiro catarinense praticou intensamente o jornalismo, o que deveria ter contribuído para uma expressão clara e direta, por outro lado ele compôs a parte mais significativa de sua obra na passagem do século, época áurea do estilo ornamental, rebuscado e decorativo.

Um dos aspectos que merece constantes restrições da crítica foi a freqüência dos termos estrangeiros, sobretudo de expressões inglesas, que contribuíram para sofisticar desnecessariamente sua linguagem.

À época do "fin du siècle", o símbolo nacional do estilo precioso e artificioso era Coelho Neto, ao qual certamente Virgílio deve algo de sua maneira de escrever. Como Coelho Neto, Virgílio editou grande parte de sua obra em Portugal. Ambos preferiram o conto ao romance; entretanto se o melhor do autor de **Turbilhão** e **Rei Negro** é o romance, o autor de **Mares e Campos** produziu melhores contos. Como Coelho Neto, Virgílio aliou a fantasia, o senso poético e o sopro lírico à observação do real. Memória documental e imaginação transformadora são os responsáveis pela criação ficcional de ambos. Como o escritor maranhense, também o marinheiro catarinense buscou a objetividade realista, mas não logrou superar a concepção romântica. Como Coelho Neto, também Virgílio dedicou-se quase febrilmente à produção ficcional, no seu período áureo de escritor, embora não tivesse persistido nessa produtividade, como o primeiro.

Coelho Neto buscou em sua obra maiores efeitos de expressão do que de conteúdo. Sua linguagem prima por apresentar-se correta e precisa até o pedantismo;

por perseguir efeitos virtuosísticos e plásticos até o preciosismo; por cultivar a grandiloquência e o fascínio vocabular até confundir o meio com o fim. Assim, o caráter ornamental, precioso, e a prolixidade da expressão tornaram-se inerentes ao seu estilo. É a idolatria parnasiana da forma.

Virgílio Várzea não chegou a esses exageros. Sem dúvida, não pôde ele fugir às influências e exigências do seu tempo. E pagou o tributo à forma. Principalmente nas longas e constantes digressões descritivas, o preciosismo ornamental e a fascinação vocabular foram buscados, como por exemplo nesse excerto do capítulo XII de **O Brigue Flibusteiro**: “No entanto o sol, furfúrico e deslumbrante, tocava já o zênite vertendo os seus raios a prumo e arrastando sobre as águas, em revérbero cegante, uma ponta do seu imenso albornoç de louro beduíno do espaço, todo tecido de malhas fulvas de fogo e vidrilhações de diamantes...”. Tais descrições, num misto de preciosismo e impressionismo, são freqüentes, quase sempre envolvendo a paisagem e os astros (sol e lua). Observe-se essa outra passagem do capítulo II de **Os Argonautas**: “O sol, caindo no horizonte a oeste, lançava às águas verdes da Propontida um rubro cobrejão rútilo. Vésper sorria a um canto do Firmamento, pela sua linda camândula diamantina. A noite, a triste e eterna viúva de Erebo, começava a rasostrar de uma polvilhação de nanquim toda a barra do Levante, desdobrando pouco a pouco, para as bandas do Ocaso, o seu infinito véu de treva e luto profusamente bordado de estrelas...”. “Em busca do ouro”, de **Histórias rústicas**, encerra outra das tantas passagens de descrição preciosa da paisagem: “... Novelos de espumas alben-tes rebentavam à proa, em caturradas contínuas, enquanto à ré deslisava e fugia, em direção à terra, uma larga esteira de aljôfares que coleava sobre as águas, nostálgicamente. Em pouco a barra se fechou pela popa e as montanhas da costa se uniram, esbatidos os relevos e socalcos numa inteiriça muralha cuneiforme, de um azulamento ideal de turqueza, recortando-se gigantescamente a leste, para o norte e para o sul, sobre o fundo majestoso do céu, onde o sol, louro beduíno irradiante do Azul, na galopada dos seus corcéis triunfantes abria agora amplamente o seu imenso albornoç de luz...”

Mas nem tudo é rebuscado e ornamental em Virgílio. Já acima ficou ressaltada sua preocupação com vastíssima gama de termos técnicos da vida náutica, que nada denota de artificial ou de artificioso. Se a adjetivação por vezes é abundante, esse processo decorre da técnica de reforçamento romântico, que não destoa da concepção do enredo. Seu período não raro se estende longamente e sua frase se expande sem a contenção dos clássicos e dos modernos, mas não se tornam obscuros ou pedantes. Geralmente a dialogação não é muito abundante, nem de todo espontâneo e natural. Entretanto, o estilo resulta, afinal, bastante fluente e seus contos se revestem de leveza capaz de tornar sua leitura agradável e atrativa.

Urge, pois, que esse escritor de inegáveis méritos dos inícios da literatura catarinense, esse pioneiro valoroso da ficção marinhista, esse regionalista que soube como poucos captar e valorizar a paisagem catarinense, esse escritor que incorporou à sua ficção inúmeros elementos do nosso rico folclore ilhéu, tenha o melhor de sua obra a circular nos meios literários brasileiros e receba o reconhecimento que lhe é devido.

Para esse objetivo pretende contribuir a antologia de contos que organizei sob o título **A Canção das Gaivotas**, já que as edições de suas obras estão totalmente esgotadas e inacessíveis.

2.2 — TITO CARVALHO: A EXPRESSÃO REGIONALISTA

Para Enéas Athanázio

Tito Carvalho ocupa posição ímpar na evolução da literatura em Santa Catarina. Foi ele que explorou até as mais avançadas conseqüências os traços regionalistas em nossa literatura. Embora no seu linguajar se evidencie transplante do falar gaúcho e embora suas personagens revivam a ideologia machista captada por um Simões Lopes Neto, não podemos desconhecer méritos nesse criador de tipos e de casos do nosso planalto que, afinal, se avizinha e se fraterniza com as plagas gaúchas. Nossa vertente regionalista, até certo ponto presente em marinhistas como Virgílio Várzea, Othon d'Eça e Franklin Cascaes, corporificou-se em Tito Carvalho e prosseguiu, embora sem a mesma radical expressão lingüística, em Guido Wilmar Sassi, Enéas Athanázio e Edson Ubaldo, todos planaltinos. O homem e a paisagem catarienses, entretanto, não consubstanciam traços suficientemente sólidos e vigorosos, a ponto de propiciarem um regionalismo nosso, definido e específico.

Tito Lívio Carvalho nasceu em Orleans, a 4 de janeiro de 1896. Dedicou sua vida à imprensa, como inteligente e brilhante jornalista. Mas foi também um homem público e um cultor das letras. Entre os muitos cargos que ocupou, quase todos se referem a atividades na imprensa. Já em 1908 editava uma folha estudantil no Ginásio Catarinense, em Florianópolis. De 1915 a 1918 foi redator da **Gazeta Orleanense**. De 1922 a 1930 redatoriu o jornal **República**, órgão oficial do governo, época em que foi também diretor da Imprensa Oficial do Estado, durante os governos de Hercílio Luz e Adolfo Konder. De 1931 a 1932 foi redator de **A Cidade**, de Laguna, e nos anos de 1932-34 foi redator de **A Cidade de Blumenau**. Voltando a Florianópolis, dirigiu, de 1934 a 35, a redação de **O Estado**, passando de 1935 a 38 à redação do **Diário da Tarde**, do qual se tornaria proprietário em 1956. De 1943 a 1946 redatoriu o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, quando tomou a iniciativa de fazer funcionar a primeira estação radiodifusora de Florianópolis. De 1946 a 56 exerceu, no Rio de Janeiro, a direção da "Asapress", época em que foi cronista parlamentar daquela agência e do **Jornal do Brasil**, bem como diretor-secretário do **Shopping News** e redator da **Tribuna da Imprensa**. Em 1960 passou a ocupar o cargo de Diretor da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, exercendo-o até falecer, a 15 de julho de 1965.

Como jornalista, Tito sempre escreveu. Mas, ao lado de inúmeros artigos de caráter político, dispersos em jornais, cultivou a literatura de ficção, no melhor estilo regionalista, sendo considerado o introdutor do regionalismo em nossas Letras. Ocupou, como fundador, a cadeira nº 13 da Academia Catarinense de Letras, desde 1924. Publicou um livro de contos — **Bulha d'Arroio** (1939) e um romance — (**Vida Salobra** (1963). Deixou inacabados: **Fogo em Bogotá**, narrativa sobre a revolução

colombiana; Nereu Ramos e Flores da Cunha, uma interpretação político-parlamentar dessas figuras, e *Gente do meu Caminho*, espécie de crônicas humanas ou perfis de pessoas gradas e miúdas. Seus dois livros de ficção merecem análise mais detalhada.

BULHA D'ARROIO foi pela primeira vez editado em livro em 1939 pela Imprensa Oficial do Estado, reunindo 16 contos, na sua maioria já publicados anteriormente em jornais e revistas, a partir de 1920. São todos claramente marcados por elementos regionalistas, ambientando-se na região da Serra, entre o povo simples, inculto, mas decidido em seu proceder. As personagens estão integradas em seu meio, condicionadas pela terra que muitas vezes é hostil e pela convivência que não raro leva a conflitos. A pouca cultura, a rudeza do viver, a instintividade nos sentimentos, as vivas reações à honra ferida são alguns elementos presentes continuamente e que deflagram as várias situações-problemas.

No conto-título, estruturado à maneira de depoimento ao doutor, o tropeiro narra como, ao saber que sua Tanajilda estava “fazendo vida com tio Jaço”, sai meio alocado para lavar a honra, derruba a tiro o ultrajante e agarra a mulher pelos cabelos, jogando-a no rio, convencendo-se, então, que “a honra dum tropeiro ‘tava areada com o sangue dos dois feduntos”, pois, “um tropeiro foi e é sempre um homem...”. É o sangue a ferver e a reagir violentamente para conservar a honra.

“Luta de Touros” — que figura em duas antologias — é resultado de uma acurada observação e conseqüente descrição do astuto e brutal defrontar-se de dois touros. Na viva captação da cena, os touros parecem como que humanizados, dotados de sentimentos, pois, ao final, vitorioso o Baio sobre o Jaguané, aquele como que revela a sensação de sentir-se “o rei do campo” e julgar que agora “são-lhe troféus as novilhas ariscas, de carne quente e virgem”.

Bem semelhante é o conto “Pinheiro Agonizante”, onde este aparece antropomorfizado no seu sofrimento ao ser derrubado. Já no conto anterior, e bem mais nesse, por serem as personagens seres da natureza e não humanos, a linguagem diminui sua tonalidade tipicamente particular do regionalismo, e torna-se muito mais culta, mais universal.

O conto “Valentia”, narrado em primeira pessoa, focaliza o problema do ultraje sentido e revidado, na disputa da mulher desejada num baile. Quase idêntica é a situação de “Carijo”, sendo que aqui o narrador tudo passa a narrar ao inspetor, pedindo providências contra o abuso.

A mulher é, aliás, o tema central da maior parte dos contos. E não raro ela é bastante volúvel, pouco constante, deixando-se levar facilmente, quando não é abertamente livre nos seus modos. Assim, no último e bastante extenso conto do livro — “Santa Luzia” — Bentinho tem duas mulheres caídas por ele. No entanto, se decide pela Angélica, com quem casa e passa a viver no seu “Fachinal”. Totalmente dedicada a ela, vê seu gado desaparecendo para pagar o tratamento médico dela e, mesmo assim, quando esta se apresenta convalescida, sobrevém ao dedicado Bentinho a desgraça de constatar que a mulher se atirou atrás do amante Paim. Só lhe resta então a vingança máscula.

Mas há casos de amor verdadeiro por parte da mulher. Em “Tigüera”, entre os “casos d’antanho” narrados pelo preto velho tio Izidro, temos a comovente narração

do profundo amor entre o pobre camarada Mané João e a rica moça Nhá-Candoca, o sofrimento dele ante a oposição do pai dela, os obstáculos terríveis, o poético realismo mágico da nhá-moça que regou com suas lágrimas a ressequida tigüera, mas a obstinação total do pai Quinca, levando a um trágico desenlace romântico.

“Morena” apresenta, em meio a minuciosa e agradável descrição do ambiente do campo por onde o tropeiro leva sua tropa de carga, a divagação do pensamento deste, voando para sua amada morena: “Teus olhos me roubaram a vida”. Também em “Sacrifício” o heroísmo de Siá Gerôncia, abandonada pelo seu negro e assediada pelos homens que “azoinaram Sia Gerôncia a mais não poder”, resiste firme, “que macho nenhum se havia de gabar lhe haver golpeado nos quartos, fazendo vida com ela”. Escorraçada e desprezada, quando o seu negro lhe manda pedir dinheiro para voltar, ela tenta obtê-lo de todas as maneiras, e afinal o ricaço morfético capitão Viduca “abriu a guaiaca”, mas exigindo dela o repugnante sacrifício de entregar-se-lhe: “sem repugnância, com a docilidade de quem se submete a um destino indesejável, a pobre sentiu que os dedos de carne podre lhe palpavam o corpo, premiam-na com uma força torturante, e a boca deformada, sem dentes, babando, fétida, sugava-lhe, num desespero bestial, os lábios, a face avermelhada, úmida de pranto, iluminada pelo sacrifício extremo...”

“Minuano” retrata a desgraça e a miséria opressivas do pobre tropeiro, a serviço alheio. “O Patriota” traz o retrato do bom rapaz que, desiludido no seu amor, ridicularizado pelos colegas, engaja-se entre os recrutas e sonha com feitos heróicos, mas também sente-se aos poucos marginalizado e lentamente a “loucura mansa” vai enfraquecendo seu juízo.

Os dois contos “Baitatá” e “O Entrevado” captam toda a tendência popular à credence, quer seja em ilusórias assombrações, quer seja na confiança fácil de que “tudo é possível a Deus”. Outros contos focalizam o destino particular de personagens. “Flores de Sangue” apresenta o peão João Maria com o destino comparado ao da besta de carga — “crescido aos coices”, “foi vivendo, meio termo entre gente e animal, chucro, assustado”, sempre solitário e atormentado, repensando sua desgraça: “quantas vezes a desgraça de não ter tido um afago não lhe dera ímpetos de estrangular aquela vida escoteira!”

“Zé Tigre” é a história triste da desgraça terrível desse “quase gigante”, como que um outro Lampião que, após ter encontrado vilmente mortos em sua casa a mulher e o filho, retira-se para a floresta e passa a viver “como um flagelo, semeando o terror, a desgraça e a morte”.

“Andeja” narra o destino da pobre Gabriela, mendiga, esfomeada, pisada e ridicularizada e ainda explorada em sua função de esmoler, primeiro pela velha Sebastiana e depois pela filha desta, Chica-Feia, “até que um minuano mais rijo a leve de quatro, p’ra detrás do morro...”

Essa rápida situação dos vários contos não consegue, de maneira alguma, caracterizá-los na sua beleza estética, na captação da instintividade máscula do homem rústico, na sua adequação regionalista. Para tanto é indispensável lê-los na íntegra e com muita calma, relendo-os para saborear suas peculiaridades.

Queremos apenas ressaltar ainda algo sobre a linguagem empregada. Esta integra-se perfeitamente dentro dos costumes e hábitos da região, retratando o modo rude, inculto, mas sincero e espontâneo do viver e sentir dos habitantes da região. Necessita-se mesmo de um glossário explicativo dos termos regionalistas, para bom entendimento. Há utilização de termos não dicionarizados, de palavras transformadas, de transposição de sentidos, de figuração incomum, etc. Exemplifiquemos essa originalidade: “Futurou desgraças” — “Não teve, uma fieira de dias, com que escorar o estômago” — “O orvalho descia escondido, e o verde enegrecia sonolento, tudo esporeando a saudade do tropeiro” — (Ela) “essa tentação de comer sono um montão de noites” — “Fugiram-lhe as rédeas do ciúme” — “O sol, touro velho escoteiro, caminhava p’ra querência, no trilho limpo das alturas” — (Quando as despesas aumentavam) “Era preciso tapar os furos da bolsa, que a doença da patroa ia abrindo, com dentes de irara” — “Os pensamentos trafegavam na mioleira descontraídos, tal um formigueiro que se esburacasse”. São apenas alguns exemplos.

Na linha de captar o elemento popular, também a caracterização das personagens recorre muitas vezes à técnica naturalista de comparar o comportamento humano com o animal. Alguns, entre muitos exemplos: (Maria Chica) “Ficou chucra, desembestou que nem novilha de anca queimada da marca!” — “Dum pulo, que nem jaguatirica assanhada, entrou, com o coração em ânsia!” — “Era a mulatinha dos seus pecados, ventre lúbrico, ancas de animal de raça, peitinho duro, empinado...” — “Olhos de rês mansa e resignada” — “Viriam mais filhos, se Nosso Senhor quisesse, que a mãe era ovelha de boa cruz...”

Essa sumária análise já evidencia valores originais de **Bulha d’Arroio**, um livro que mereceria melhor circulação, não apenas no Estado, mas nos meios literários nacionais. Sua posição ímpar dentro do regionalismo catarinense, sua linguagem vigorosa e poética, sua máscula caracterização de personagens e situações tornam-no um livro de relevante destaque dentro da nossa Literatura.

_

Muitos anos após publicar **Bulha d’Arroio**, Tito Carvalho trouxe a lume um segundo livro, que se inscreve na mesma linha literária do regionalismo: **Vida Salobra**. Já o título remete ao realismo de vida que o autor pretendeu captar e registrar. Esse romance, publicado em 1963, pela Livraria Acadêmica de Florianópolis, é, no dizer de Afrânio Coutinho, “um bom romance regionalista, como a pôr em destaque talvez o esgotamento de uma corrente das mais importantes e fecundas de nossa ficção”.

Estamos, sem dúvida, diante de uma obra nitidamente regionalista, quer pelo seu conteúdo, sua trama e suas personagens, quer pelo seu estilo, pela sua linguagem.

A estória — Mâncio da Costa acentua na nota de apresentação que se trata de “cópia fiel da natureza, tudo é realidade flagrante em seu romance (...), seus nomes, apesar de disfarce anagramático, são quase os próprios (...) Tudo existiu, ou existe ainda...” — a estória passa-se na região serrana catarinense, sobretudo em São Joaquim da Costa da Serra, Bom Jardim e circunvizinhanças, e tem como fio con-

dutor central os amores de Dega, a filha do estancieiro, com Angelino, ex-agregado da fazenda.

O romance pode ser dividido em três grandes lances ou momentos. Inicialmente, a ação centraliza-se na estância de Seu-Florêncio, sendo este afrontado pelo Angelino e seguindo-se todo o esquema de vingança do estancieiro, humilhado. Enquanto isso, nos é revelada toda a situação da família: as frustrações matrimoniais de Sia-Nenga, seus projetos para a filha e os amores de Dega para com Angelino. Nessa parte inicial, o comportamento de Angelino lembra um pouco a trajetória de José de Arimatéia num outro romance regionalista — **CHAPADÃO DO BUGRE**, de Mário Palmério, embora este último tenha aprofundado bem mais a dramaticidade máscula das situações.

Um segundo momento do romance detém-se a registrar lenta e desoladamente toda uma época de depressão econômica da região: a dizimação dos campos de gado pela febre aftosa, a inflação dos títulos de crédito, a decadência e o desânimo dos fazendeiros e o conseqüente apelo ao governo, através do partido político, que resulta em vão. Aqui, embora em nível bem diverso, lembramos aquele quadro desolador criado pelos romances do “ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego.

Finalmente, no momento de desenlace do romance, a redenção é encontrada em situação totalmente diversa: Angelino atende ao convite do bom Silvano Proença e se engaja na procura das minas de prata. E com a fortuna encontrada, tem condições de salvar a fazenda de sua amada, comprando-a na arrematação. Nessa parte final, o romance constitui o nosso “garimpeiro catarinense”, colocando os mesmos problemas, quer do romance **O GARIMPEIRO** de Bernardo Guimarães, quer do moderno **CASCALHO**, de Herberto Sales: a dura faina da garimpagem, a esperança (às vezes tão ilusória) da riqueza súbita, e todos os problemas de exploração dos mineradores pelos ourives, que desclassificam as pedras e pagam preços irrisórios.

Mas, se lembramos o romance de Bernardo Guimarães, não foi por acaso, porque **VIDA SALOBRA** segue-lhe praticamente toda a estrutura romântica: como naquele havia Lúcia e Elias, aqui há Dega e Angelino, parzinhos amorosos que desde o início se amam, apesar dos tropeços. A pobreza e diferenciação social constituem obstáculos que provocam a oposição dos pais das noivas, em ambos os casos. E segue-se toda a luta de Angelino, como ocorrera com Elias, em busca de condições para reaproximar-se de sua amada. Em ambos os romances, enquanto o fazendeiro decai de sua posição, o pretendente pobre vai melhorando suas condições, até encontrar finalmente a fortuna. Então, sem ressentimento contra a injustiça preterição anterior, ambos os pretendentes redimem, com o casamento, os pais das noivas. Ainda aqui a estrutura romântica está perfeitamente conservada.

Quanto às personagens, estas aparecem bastante vivamente retratadas e seus problemas passam a ser vividos pelo leitor. Angelino ganha as simpatias do leitor ante a injustiça com que é tratado. Veja-se como o fluxo de consciência revela sua revolta ante o tratamento patrão-empregado: “Não toleraria, sem dúvida, os desaforos que engulira Né-Pires, vastrando de cola entre as pernas, que nem guapeca enxotado, quando seu Florêncio lhe esfregava o rabo-de-tatu na focinheira, cha-

mando filho-da-puta". Na sua procura de uma saída e no seu relacionamento respeitoso com o Velho sonhador de minas, Seu Silvano Proença, revela-se a sua bondade natural, sempre voltada para a amada Dega.

A mãe de Dega, Siá-Nenga, é uma figura que se impõe desde o início, pelo seu destino sofrido, pela sua dedicação a obter um melhor destino para a filha e pela sua obstinada persistência em salvar a fazenda, quando o marido já não tinha condições de tomar as providências necessárias ("Siá-Nenga virava macho", p. 156). Observe-se como ela recorda o triste fato de seu casamento: "Armaram siá-Nenga para a cerimônia, e a negra forra, fofando os gomos de cetineta das anquinhas, gemia que nem rês cheirando o sangue morto da companheira. Chorava de dó, como se não vestísse uma virgem para o deslumbramento da felicidade, mas temperasse uma carne nova e tenra para a fome bestial dum garanhão assanhado..." (p.17)

Seu-Florêncio representa o fazendeiro ativo, tradicional, preocupado com aumentar sua fortuna, vendo, inclusive, no casamento da filha uma ocasião para isso. No entanto, quer para a mulher e a filha, quer para Angelino, ele não passa de um vilão. Numa visão subjetiva, Angelino, por exemplo, o vê, logo no início, da seguinte forma: "... seu Florêncio — grosso e retaco, de cabeça pelada como traseiro de criança, a cara roída de bexigas, nariz chato enterrando-se na bigodeira de listas baio-fumaça, pisca-piscando, que é uma forma de mosquear com os olhos..." (p.9). E a esposa, Siá-Nenga recorda como casara com ele: "Não atinava em como não morrera naquela tarde. Seu-Florêncio nunca ouvira uma palavra de encorajamento. Não viera para a sua simpatia no anseio de amá-la com orgulho ou paixão. Viera sem alma e sem afago, sem o beijo longo que entontece e dá vertigem, mas com as unhas duras de quem cobiça terras e tropas, na gula de um dote" (p.18).

Dega é uma adolescente que confia plenamente no amor e acredita sempre no seu pressentimento de que um dia o noivo amado voltará. Angelino a lembrará assim: "Quase moça, corpo lindo, cabelos crespos cor de grimpas secas de pinheiro, olhos grandes, de rês mansa. A pele clara parecia de louça, nas faces um colorido de maçã. E no fundo dos olhos, nenhuma maldade, confiando-se a ele..." (p. 15). Sua mãe, Siá-Nenga, deseja para ela um melhor destino que o seu: "Queria para Dega sina diferente. Não seria manta de charque atirada à disputa de dentes de ouro, trocando as ambições de moça pelo cativo medonho, paleteada pelo homem que lhe daria asco no catre e na vida. Jurou, mesmo, que morta estaria, antes que a filha fosse arreimada pelo mais graúdo, como prenda de bazar..." (p. 18). Mais tarde ela assim se apresenta: "Deitara corpo, os peitos empinados afuroando a blusa, as ancas mais redondas e largas, a pele rosada e suave de pêssego, pedindo dentadas. Esperava sem pressa, sem aflições, que ele voltaria um dia pelos caminhos do coração." (p. 153).

Ainda outra personagem que sensibiliza e merece destaque é a veneranda figura de Silvano Proença que, animado e disposto, sabe contar casos até picantes a Angelino (p.95-6) e na hora da morte é considerado um santo, pelo seu "afilhado" (p.116 ss.), que dele se lembrará, sempre grato.

A matéria e as personagens do livro se inscrevem num autêntico quadro de regionalismo serrano. As próprias tradições populares são aqui conservadas na sua naturalidade. Assim, por exemplo, ao lado de credices em benzeduras ("Mandou

colher um galhinho de arruda. E com ele preso aos dedos, desandou a fazer cruces no ar, sobre a cabeça da filha, recitando a oração: “Te pari, te criei. Quem te benze sou eu. Com dois te botarami. Com três te retiro, que são as três pessoas da Santíssima Trindade...” (p. 154), convive um espírito de religiosidade fundamental, sobretudo da parte de Angelino, de João Tomé e Siá-Nenga, que sempre de novo confiam suas provações à vontade de Deus. E o livro mesmo chega a terminar, após o reencontro feliz entre Dega e Angelino, com a criação de Siá-Nenga: “... louvem a Deus para sempre, amém!...” (p. 200).

A linguagem confirma a mesma vocação regionalista do autor, tanto assim que ele mesmo teve o cuidado de colocar no rodapé de quase cada página notas explicativas de termos ou expressões de cunho regionalista. Tito Carvalho, que foi durante a vida toda um ativo jornalista, sempre em contato com o manejo da palavra, aprendeu a arte de narrar, de descrever, de dialogar. Para exemplificar sua perícia em descrições, basta ler passagens como aquela em que pinta o avanço de um incêndio (p.79) ou aquela da chegada do inverno (p. 107).

Sua linguagem é quase sempre viva e vigorosa, tornando-se às vezes rude ao situar-se no contexto da vida rural: exemplo é a passagem em que Siá-Nenga lembra seu casamento, anteriormente transcrita (p. 17). Ao evocar a intemperança sexual dos fazendeiros, observa: “Agora, as coisas vão andando. Mas muita morenaça ainda desova as crias do patrão e dos filhos deste...” (p.96). Ou ainda Siá-Nenga estranha as atitudes da filha e fala: “— Vai ver que algum potranco te ponzou olho de desejo sujo” (p.154).

Estes exemplos que nos evidenciam a inscrição da linguagem no contexto regionalista são abundantes. As figuras de linguagem continuamente recorrem ao mesmo contexto, como que para encarnar a rusticidade da região, o nível cultural e a rudeza de sensibilidade das personagens. Poderíamos exemplificar à saciedade. Seleccionamos algumas citações para confirmá-lo: “Sob os marmeleiros da aguada é que largava o cabresto das obrigações, numerosas e pesadas” (p. 14) — “Angelino a deitar corpo, como bagual três-quartos e Dega como potranca nervosa, na faceirice da lindeza” (p.16). Para o rústico delegado, os artigos e parágrafos do Código “pareciam tropilha de bestas, encordoadas atrás da égua madrinha do artigo, nos carreiros difíceis, sentando o casco seguro, sem tresmalhar, submissas aos retinidos do cinorro...” (p.23) — “Siá-Nenga teve um repuxo dos passos musculares, a jeito de animal picado de faca nas ancas” (p. 33) — “Progresso aqui é rabo de cavalo — cresce p’ra trás e p’ra baixo” (p.65) — “Muita prataria reluzente anda encobrendo almas de pedra, que há caras mais porcas que o buraco do rabo, ao menos escondido por vergonha...” (p.94) — “Pode não ser o que penso, mas virabosta não põe ovo no meu ninho...” (p. 126) — “Boi que refuga tropa, nem faca merece” (p. 174). Na arrematação, aos poucos dão para trás: “Mas, como em galopada na cancha, os parreiros iam ficando para trás, e dois a três estavam a pique de abombar a meia-quadra, que não haviam pegado notá fêmea e as da guaiaca não davam cria” (p.194).

Tito Carvalho, cuja ininterrupta vivência jornalística o habilitava sobejamente na arte de escrever, optou literariamente pelo regionalismo. E seu regionalismo é

convincente e saboroso. Ação, personagens e ambiência se harmonizam coerentemente. Se o parentesco de linguagem e personagens com o regionalismo gaúcho lhe retiram alguma originalidade, não o privam de autenticidade literária.

2.3 — OTHON D'EÇA: O REALISMO HUMANISTA DO PESCADOR

Para Glauco Rodrigues Corrêa

Othon d'Eça foi uma personalidade multiforme, um artista múltiplo: magistrado e até certo ponto figura política, professor e orador, poeta e prosador, músico e pianista, além de colecionador de antigüidades. Soube acercar-se da vida em todos os seus aspectos. Intelectual de brilhante inteligência e cultura, soube conviver e conversar demoradamente com os mais incultos e simples pescadores. Sempre afável, idealista, animado e cheio de planos, era, segundo depoimento de Nereu Corrêa, "conversador admirável" e um "homem humaníssimo". Sua presença literária define-se com precisão.

Othon da Gama Lobo d'Eça nasceu em Desterro, a 3 de agosto de 1892. Ainda estudante, em 1912, lançou a idéia de fundar uma Academia de Letras. Em 1920, com Altino Flores, e Ivo d'Aquino, funda e dirige a revista *Terra*, de marcante presença cultural na época, e que chegou a 24 números. Em setembro daquele ano, juntamente com José Boiteux e outros, participa da fundação da Sociedade Catarinense de Letras que, a partir de 1924, passaria a denominar-se Academia Catarinense de Letras. Em 1923 concluiu seu curso de Direito no Rio de Janeiro.

Ingressando na magistratura, ocupou em 1926 passageiramente o cargo de Juiz de Direito em Campos Novos. Domiciliado em Florianópolis, com a abertura da Faculdade de Direito de Santa Catarina, por José Boiteux, em 1932, Othon d'Eça passa a integrar seu corpo docente, diplomando-se, em 1935, como Livre-Docente. Em 1948 foi nomeado Secretário de Estado dos Negócios da Segurança Pública. Em 1953 torna-se catedrático de Direito Romano na Faculdade de Direito. Naquele mesmo ano empreendeu viagem ao Paraguai, de que resultou um livro inédito de impressões: *Nossa Senhora de Assunção*. Faleceu a 7 de fevereiro de 1965, sendo-lhe concedido, a 19 de março do mesmo ano, o Diploma de Professor Emérito, *post mortem*, pela Faculdade de Direito.

Othon d'Eça foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e um dos fundadores e por longos anos Presidente da Academia Catarinense de Letras, em que ocupou a cadeira nº 15, cujo patrono é Cruz e Sousa. Desenvolveu constante atividade jornalística, tendo ocupado a direção ou redação de jornais e revistas, como: *República*, *O Estado*, *Flama-Verde*, *A Capital*, *Terra*. Era figura de destaque no cenário político, social, literário e cultural do Estado.

Sua produção literária não é muito volumosa, mas de relevante qualidade. Em 1918 publicou seu primeiro livro, de prosa poética, intitulado *Cinza e Bruma*. Em folhetins do jornal *República* sai, em 1923, uma novela sua — *Vindita Braba*, que torna a ser publicada, no ano seguinte, por iniciativa de Monteiro Lobato, na *Revista*

do Brasil. Em 1929 acompanhou a jornada desbravadora do Governador Adolfo Konder pelo oeste catarinense, descrevendo-a num diário de viagem, de que resultou o livro ... **Aos Espanhóis Confinantes**. Em 1938 começou a escrever, em sua casa de praia de Coqueiros, o livro **Homens e Algas**, sua obra-prima, que seria publicada em 1957, pela Imprensa Oficial do Estado, e reeditada em 1979 pelo Conselho Estadual de Cultura. Embora não conste geralmente na bibliografia do autor, escreveu ele uma outra novela, em que parece transparecer influência de Poe, publicada em folhetins no jornal **República**, em 37 partes, de 20 de setembro a 4 de dezembro de 1919, intitulada: **Memórias de um Gato Velho**. Deixou ainda muitos poemas dispersos em jornais e inéditos. A seguir, uma pequena análise aprofundará aspectos de sua obra.

UM POETA BISSEXTO

Como poeta, Othon d'Eça pode ser considerado "bissexto", com produção descontínua e não vasta, dispersa em jornais e revistas. Versificou preferentemente dentro dos cânones parnasianos, focalizando temas descritivos, entre os quais avulta a paisagem ilhoa, decantada nas "Cantigas ilhoas". É sempre contido na expressão do sentimento. Adotou tanto o verso métrico e rimado, como o verso livre. Não era um parnasiano puro, porque sempre superava a estrita objetividade no enfoque dos aspectos poetizados.

No âmbito de sua poesia, merece consideração à parte o livro de estréia — **Cinza e Bruma**. Subintitula-se "Livro da Saudade" e ostenta um "Exlibris" bem ao gosto da época, e adequado ao conteúdo do livro: "Eu voltei-me para traz / e fiquei parado..."

Trata-se de um conjunto de textos em prosa poética, situando-se estilisticamente na esteira do Decadentismo. A temática fundamental envolve a Saudade, a Melancolia, as Sombras, o Sonho, bem na linha da vaga diluição abstrata dos simbolistas, de quem conserva também a tendência a absolutizar termos essenciais, destacados em maiúsculas.

Algumas coordenadas básicas orientam o conteúdo dos poemas: inverno, distância, saudade, Desterro. O distanciamento não se define claramente se referente ao tempo ou ao espaço em relação à Desterro. O fato é que o poeta se volta, saudoso, para sua amada cidade, sua "Desterro, Alma do Mar e da Saudade", a Desterro que "é o poema de pedra da tranqüilidade", a Desterro que "é a Tristeza que parou à beira do mar!... Do mar sempre enamorado de sua Sombra... vaga... contemplativa... feita das sete dores da Saudade...", como explicita o poema de abertura. Nesse clima vagamente saudoso, há constantes referências ao inverno, às "manhãs engessadas de inverno", ao "Inverno na minha Ilha", à "Elegia do Inverno". O inverno desencadeia atmosfera propícia ao estado de alma do poeta: "Quando o Inverno chega, derramando das ânforas infinitas as Horas de Cinzas e os Silêncios de Névoas, as almas dos contemplativos enchem-se de fantasmas... Saudades de si mesmo... Sombras do Passado..."

Tudo se dilui em vagas sensações ("Vagos restos de Noite espreitam das minhas retinas, pondo Visões de Sombras nas paredes, ermas presenças nas cousas, que me rodeiam..."), em sombras e penumbras ("Na sombra é que melhor se sente a Alma";

“Luz diluída em maciezas de veludos...”), em distâncias (“A Distância é a sombra da Morte esparsa sobre as coisas”), em tédios (“Num dia cheio de Tédio, quando dentro de mim só existiam estranhas impressões de Ausências...”; “Porque depois vem o Tédio, velho Monge ressuscitado, cantar, em surdinas de languidez a elegia mortal dos Sepulcros vazios...”). E então, constatando que “a Vida tem duas faces. Uma para o Sol e outra para a Sombra...”, resta sobremaneira ressaltada aquela voltada “para a Sombra”.

O tom dominante relaciona-se sempre com a melancolia, a tristeza, o tédio, tudo em decorrência de vagas “Saudades das Distâncias que não vejo...”, ou seja, dos “dias de exílio”. Os ritmos são adequadamente lentos. A busca da musicalidade simbolista também se evidencia (“lenta e doce Harmonia rolava pelos telhados, música feita de névoas, como pedaços brancos de cristais diluídos em sons!...”).

E assim, a alma do poeta (“A minha Alma, triste Mocho que habita, há mais de vinte anos, a Torre escura e deserta do MEU CORPO.”) vagueia pelas aparências do mundo (“No Mundo tudo deve ser aparências... Sombra... tecidos de gaze ao vento”), sempre envolta nas “Três Sombras” (do Passado, do Presente, do Futuro), sabendo que a vida é ilusão (“O Homem sem o sopro da Divina Quimera — é a estátua bárbara de lodo na infundável manhã do primeiro dia...”). Os poemas se caracterizam por esse caráter vago, pela metaforização contínua, pela sua essencial intenção sugestiva. E Othon d’Eça, que iniciou sua produção literária com a poesia, substituiu-a, em seguida, praticamente só por prova.

UMA NOVELA DE COSTUMES

Vindita Braba é uma pequena novela que foi inicialmente publicada no jornal florianopolitano **República**, em 14 seções, de 7 a 27 de março de 1923 e posteriormente republicada por Monteiro Lobato na **Revista do Brasil**, nº 106, correspondente a outubro de 1924, em que ocupou as páginas 115-146.

Trata-se de um misto de novela policial com novela de costumes populares. A intriga é simples: devido a falatórios populares em torno do mau passo dado pela filha Constança, de amores com um professor estranho ao meio popular, o pai, Izidro, toma-se de furiosa decisão vingativa e vai desferrar-se do falador, o velho Miguelinho da Damásia Bebedona, malhando-o a cacetadas até matá-lo. Ao retornar a sua casa, a mulher Chica lhe mostra o bilhete da filha que fugira de casa com seu homem. Izidro, atacado, “de repente caiu no chão, a escumar, já roxo”. Depois o enredo desenvolve-se em duas linhas: uma acompanhando as notícias da repercussão da morte, o levantamento policial, as conversas de botequim levantando hipóteses sobre o possível criminoso; a outra atém-se à doença violenta do Izidro, tido como homem bom, honesto e trabalhador, estimado pela região, mas que sofreu demais com o mau passo da filha; tem ele aparente melhora para, afinal, morrer.

A novela contém ingredientes mas não apresenta estrutura policial. Desde o início o leitor sabe quem cometeu o crime, embora a investigação sobre o mesmo não prossiga e não chegue a resultado algum. Por isso a intenção fundamental parece consistir na caracterização dos costumes populares.

Situam-se os fatos na região de Trindade-Carvoeira-Saco dos Limões. As personagens são definidamente rústicas, incultas, primitivas, do povo. Os mexericos

correm soltos e o retalhamento da vida alheia é uma constante. Persiste o zelo da honra, que, desfeita, causa todo o desequilíbrio psíquico da personalidade formalmente tradicional de Izidro. Proliferam as superstições e credences do povo inculto: o Miguelinho era tido por lobisomem. Sua mãe, a velha Damásia, tinha fama de sem-vergonha, dada à bebida, bruxa que de noite chupava os inocentes. Benzeduras unem-se com medicina caseira nas tentativas de curar o Izidro. Cria-se assim todo um quadro popular, de primitivismo e acanhamento.

A linguagem incorpora diretamente a fala cabocla, transcrevendo inúmeras expressões populares coloquiais ou corruptelas de vocábulos, como: em riba, haverá de, por mode de, entonces, arresmungar, arrespeitar, alembrar, garrar, creditar, perparar, piscurar, grumitar, assucre, amenhá, etc. A imagística inscreve-se na cosmovisão dessas personagens, mas registrando não raro poeticidade de original beleza no retrato da natureza: “um cagalume passou pingando luz na negridez, como alma penada”; “O luaceiro, lá fora, era um leite de luz que o ubre apoiado da lua mungia em riba da terra, para a manutenção das plantas pequeninas”; “mas o tempo ia passando, apressurado na garupa do sol, como si fosse tirar o pai da força”; “o automóvel (...) largou a disparada, o maluquento, corcoveando que nem cavalo picado de motuca”; “na rua a madrugada se desembrulhava das suas capas negras, amostrando o corpo claro e a cabeleira de luz”.

Enfim, **Vindita Braba** é novela que recria bem o ambiente popular, da gente simples, ressaltando ora cru realismo, ora sensível poeticidade, sempre em linguagem ao nível das personagens do povo.

UMA CRÔNICA DE VIAGEM — LITERATURA DE INFORMAÇÃO

Em 1929, Othon d'Eça publicou ... **Aos Espanhóis Confinantes**, que consiste num diário de viagem. O autor acompanhou, como uma espécie de cronista oficial, a comitiva do Presidente da Província, Adolfo Konder, em viagem empreendida pela região planaltina oeste do nosso Estado, de 24 de abril a 16 de maio de 1929, quase que uma “bandeira” de desbravamento e de conquista dessa região praticamente segregada e inacessível na época, por inexistência de estradas. A expedição serviu-se de automóvel, caminhão, lancha ou lombro de cavalo, conforme as condições locais o permitissem. A intenção era alcançar o extremo oeste, confinante com os espanhóis. O livro é um registro minucioso das peripécias vividas. Escrito em estilo leve, o diário de registros entremeia-se de fatos, exemplos pitorescos, leituras e lembranças do autor, como essa sucinta captação de toda uma vida:

“Do outro lado dessa água, num rancho de madeira e com frestas por onde sai a fumaça da trempe, mora um patriarca de nome Siebeneichler, natural do Rio Grande.

É um homem de cinqüenta anos, barbudo, com uma grenha ruiva de mujique e, por ora, pai de dezoito filhos!

Ali vive em doce e calmo isolamento, a cortar erva, a pôr galinhas em choco e a criar uns guapecos cinzentos, que os tigres vêm comer quase ao pé do rancho.

Todos os anos, invariavelmente, bate-lhe à porta a cegonha com um cestinho no bico...

Siebeneichler resmunga e tira do cestinho um rapaz ou uma menina.

E a vida continua..." (p. 110-111).

Ou então esse registro verdadeiramente regionalista, captando histórias populares de miragens:

"Graças a Deus, nestes rincões inçados de cruzeiros e sepulturas, de ermos desolados feitos para as esperas sinistras e onde cada recanto evoca um pescoço sangrando, floresce e entorna o seu doce aroma — o lírio de uma lenda!

É a gente bárbara de um amor infeliz, vagando através dos descampados das Queimadas, loucamente, perdidamente em busca da casinha nupcial, toda branca entre pessegueiros e macieiras em flor, fugindo sempre à sua frente.

— Então, a casucha branca fugia sempre?

— Fugia, como ainda hoje ela foge, quando a procuram viajantes mortos de cansaço e de frio.

Ela aparece ao crepúsculo, no fundo azul da distância, no suave pendor de um coxilhão.

As janelas faíscam num brilho de pedrarias raras e pelo fumo que sobe do seu telhado, o viajante sente o agasalho do lume que arde lá dentro.

E troteia todavia, os olhos fincados naquele pouso fascinador, como um oásis aberto na imensa desolação dos campos mudos e cheios de sombras.

E já a noite desceu; e ainda ao longe, no meio da treva, os olhos luminosos da casa branca espiam e chamam, com uma ternura maior.

De repente, porém, o viajante vê, já perto, as cabeças redondas das tranqueiras, a ramada, o grande vulto do umbu hospitaleiro e bom.

Então, palpitante de alegria, na perspectiva de um fogo amigo, ele apeia e caminha; as suas esporas retinam no silêncio da noite e o seu coração se conforma na certeza do chimarrão próximo.

Mas, tudo se esfuma e se desvanece, e de novo, longe, muito longe, espionando e chamando, reluzem os dois olhos fascinadores da casa branca.

Dentro da noite álgida e deserta, andam uivos de tigres.

No cocoruto de algum cupinzeiro, chirriando, uma coruja sarja, agoirentamente, a escuridão imensa e côncava.

E o viajante tiritando, perdido e só entre as ocultas hostilidades da treva, com o seu cavalo arquejante pela mão, continua a vagar à-toa, até que rola exausto, por sobre as úmidas touceiras de capim" (p. 155-57).

Naquelas estradas ou picadas precárias, tudo parece longínquo, desabafando o cronista: "Como é vasto este mundo, meu Deus" (p. 36). Se em várias ocasiões se fartaram em churrascadas, outras vezes a penúria pesava: "Sem barraca, sem cobertas e tendo apenas uns roletos de cana para iludir a fome" (p.35). Nas paradas maiores havia bailes, saraus e banquetes bem festejados. A partir de Mondaí, a cavalo pela selva, as descrições tornam-se mais minuciosas, vivas e poéticas, na exuberância da paisagem, como que fora da civilização: "E desde seis dias que não sabemos a mais leve notícia do mundo, nem se as searas amadurecem no sossego da Paz, ou si os campos se revolvem aos pampeiros da guerra!

Toda a civilização trepidante, viva e poderosa em que nascemos e fomos criados, pouco a pouco se foi desfiando e, por fim, desapareceu na vastidão destas alfombras selvagens.

Parece que trilhamos um mundo já morto há milênios, sem memória dos seus dias; ou percorremos uma terra em formação, ainda na sua gênese, e da qual somos, neste momento, apenas uns escuros pontos minúsculos que se movem lentamente” (p. 162).

Em meio a todas as dificuldades da viagem, sobressai muita jovialidade, espírito esportivo e mesmo aberta jocosidade ao enfrentar as rudezas do percurso. Entretanto, observe-se como acampar em plena floresta pode variar de ocasião a ocasião, dependendo do estado de espírito. Mesmo na rusticidade, a acomodação pode ser agradável: “Abri a minha cama de lona e como os pelegos são fartos, o meu leito é tão macio e doce que faria inveja aos bemaventurados que dormem sobre as nuvens do Paraíso” (p.65). Ou então, tudo pode afigurar-se sinistro: “Para lá do fogo é a treva absoluta, misteriosa e imponderável, da qual se espera ver surgir, a todo momento, formas horrendas e moles, dorsos peludos e recurvados, que trazem a morte nas garras!

E por cima, fundidos nas folhagens negras, e por todos os lados, diluídos na escuridão, rumores estranhos, pios sinistros, uivos longos, estalidos de galhos que geram suposições incríveis!

Ah! a primeira noite em plena floresta bravia!

Como é ela povoada de medos, de vultos tétricos, de ruídos, de palpitações fortes de coração!

E como despertam e dominam as escuras superstições, todos aqueles duendes de que as negras velhas nos falavam, na infância!” (p. 100).

Chegam, enfim, até “o paradoxo das fronteiras”, os pontos extremos do Brasil (Dionísio Cerqueira e Barracão), confinando com a Argentina (Barracón). Na região, a animosidade chega a ser violenta e assassina. Do lado argentino a conscientização nacionalista é muito mais forte e a criança brasileira é “catequizada” na escola argentina. Muitas lições havia a aprender! Mas um passo decisivo havia sido dado para a integração de todo o Estado.

O retorno se dá com maiores facilidades por Pato Branco, em “terras que nós conquistamos a ferro aos castelhanos e um acordo transferiu aoParaná” (p.24). A chegada a essa localidade parece uma libertação e suculentos banquetes compensam as penúrias anteriores. Nesse retorno, o Presidente A. Konder recebe delegação de maltrapilhos indígenas que fazem reivindicações. E o cronista aproveita para uma observação: “Pobre Alencar! Como são esses bugres diferentes dos teus Peris e das tuas Iracemas” (p.252). E quando “a ‘bandeira’ regressa com as mãos cheias de esperança e o coração contente da proeza”, o autor constata, satisfeito, que ela “cumprira o seu dever, comandada por um chefe, que, sempre na vanguarda, desfraldara o pendão do seu exemplo, da sua constância e do seu civismo. E isto lhe basta para o seu orgulho” (p.270-271).

... Aos Espanhóis Confinantes não é obra ficcional e não objetivou criação literária propriamente dita. Aparenta-se com a literatura de informação ou com as

crônicas dos viajantes do Brasil quinhentista. Entretanto, apresenta-se numa linguagem culta e ao mesmo tempo de atrativa fluência. A capacidade descritiva, o senso de observação e de percepção, as variações temáticas, incluindo narrações de casos populares, a caracterização de tipos locais e o substrato cultural decorrente de observações feitas — tudo comprova o alto nível de adestramento de seu autor no manejo das letras. Diante da maravilhosa natureza, extasia-se estupefato o cronista-poeta: “O sol se entornava aos jorros sobre o Uruguai, iluminando-o, doirando-lhe as areias do leito, destacando a mancha esverdeada das lages submersas ou a silhueta escura de uma pedra ponteaguda.

Então, como num aquário fantástico, eu vi cardumes de peixes, num brilho fuzilante de pedrarias, nadando sob as águas transparentes!

Eles vinham, lentos e prateados, davam grandes voltas, e as suas barbatanas se agitavam como echarpas de tule ao vento.

Depois, desapareciam adiante, onde as águas tremeluziam e latejavam numa palpitação incessante de vida” (p.77).

Ou então, ao comemorarem o “descobrimento do Brasil” (sic) a 3 de maio, em tão estranho cenário, não se contém a veia descritiva do escritor: “Cercava-nos a magestade da paisagem brasileira, a floresta brasileira, com todo o seu esplendor e os seus mistérios! os rumores das suas germinações, o perfume das suas flores e a sapidez estranha dos seus frutos! os gritos estridentes, bárbaros dos seus pássaros e o murmúrio humano e doce das suas águas!” (p.117).

E ressalta ele a relevante significação histórico-sócio-política dessa expedição, misto de Cruzada e de Bandeira, para o desbravamento e integração do planalto oeste catarinense. Por isso, constatando a diferenciação radical entre as duas regiões, o autor por duas vezes se reporta a ela: descreve as diferenças entre o ilhéu e o serrano (p.118-122) e traça um longo paralelo entre o serrano e seu meio e o ilhéu e seu ambiente (p. 229-237), com fineza de observações, reveladoras de alta cultura e espírito de observação. E esse diário-crônica de viagem resulta num livro de leitura agradável, útil e enriquecedora, pelo seu caráter histórico e sócio-político. Mesmo descontando os comprometimentos do cronista oficial, ao enaltecer o seu chefe político, perguntaríamos — qual dos governantes de hoje, afogados no comodismo de suas mordomias, se sujeitaria a uma penosa jornada desbravadora como aquela?

MARINHISMO E HUMANISMO

Homens e Algas, escrito ao longo de anos e publicado em 1957, é a obra consagrada do escritor Othon d’Eça. A primeira edição foi produzida na Imprensa Oficial do Estado e em 1978 o Governo do Estado reeditou o livro, edição essa em que se baseia a presente análise.

Consta que o autor tenha apresentado o livro a um concurso de romances, promovido pela Academia Brasileira de Letras, tendo sido desclassificado por não enquadrar-se nesse gênero literário. Realmente, **Homens e Algas** não segue estrutura de romance ortodoxo, dentro da rigidez classificatória do passado. Entretanto, fosse hoje, o livro talvez seria até recebido como vanguardista em relação ao gênero romance, numa visão mais aberta.

O volume apresenta diversidade de matéria, estrutura e tratamento, pelo que os textos que o compõem poderiam ser classificados, em sentido estrito, como contos (partes I a IV) e crônicas (parte final). Entretanto, essa diversidade se unifica em torno de um tema único e obsessivo: o mar. Há personagens que transitam duma narrativa a outra, reforçando a unidade. E tendo em vista, sobretudo, que os textos se completam, constituindo ao todo um amplo, minucioso e realista painel do nosso mar e dos homens que vivem o sofrido destino da dependência do mesmo, poderíamos voltar a questionar a recusa do volume como romance, uma vez que, no seu conjunto, ele recria um verdadeiro cosmos ambiental e social, de vivo caráter crítico.

O enredo global configura-se a partir de pequenos quadros, cenas ou episódios, relativamente autônomos, mas interligados, quer pela permanência de personagens, quer pela identidade típica das mesmas. Basicamente diferenciamos os textos narrativos (quatro partes iniciais) dos textos descritivos (crônicas finais).

Na parte final, que abrange textos escritos em épocas diversas sobre "Praias", revela-se o mestre sensível da descrição. Embora em mais de uma dezena de descrições o autor se ocupe exclusivamente de praias, não constam repetições. Em cada caso são destacados novos aspectos, captando a especificidade local, salientando pontos característicos e envolvendo a natureza numa aura poética. Ora os detalhes são microscópicos, ora amplas paisagens emolduram-se pelos morros; ora são incluídas as aves indicadoras das condições atmosféricas aos pescadores, ora o destaque transfere-se para o tempo, comandado pelo vento sul ou pela lestada, trazendo os temporais de chuvas. A paisagem não raro ganha vida, como as dunas do Campeche, que "sofrem o tormento da esterilidade" e se movimentam "na interminável odisséia dos inconformados" (p.145). Essas marinhas, pintadas com palavras, constituem verdadeiros modelos para quem quiser desenvolver o senso de observação e a capacidade descritiva. Mesmo porque só é possível descrever após observar. E Othon d'Eça se envolve na paisagem, vivê-a, humaniza-a para só então descrevê-la.

Entretanto, a parte mais substancial do volume compreende contos que tendem a um painel novelesco. Se não há unidade estrita de narrativa a narrativa, também nem sempre existe perfeita concatenação ou ação encadeada dentro do próprio conto. Por vezes estes se restringem a pinceladas amplas, ou então se definem como verdadeiras "fatias de vida", autênticos cortes verticais em certas vidas ou situações. Também a linearidade desaparece em muitos contos, que iniciam com o enfoque de um pormenor, para em seguida recuperar elementos passados e compor o todo. Por isso, muitas vezes não há preocupação em criar narrativas coesas, completas e organicamente compostas, de que resulte uma cena completa ou uma personagem plenamente definida. São antes alinhamentos novos ou pinceladas enriquecedoras do amplo painel geral, indicando o duro destino dos pobres pescadores. E podemos mesmo perceber uma perspectiva de unificação dos textos, insinuada na abertura, que constitui uma espécie de panorâmica, em grande plano geral, sintetizando a vida árdua e precária, bem como o implacável destino dos "meus velhos amigos pescadores".

Aparentemente despretençiosa manifesta-se a estruturação dos relatos. Entretanto, essa variação conduz a sensível enriquecimento. A narração em primeira

pessoa insere de imediato um narrador subjetivo e aparentemente intradieético no relato. Não se trata, porém, de um narrador-personagem, de um narrador envolvido na ação. A perspectiva é de um narrador-observador, que registra os fatos, cenas e conversas captados de observação direta da realidade. Manifesta-se, assim, evidente proximidade e mesmo identificação entre narrador e autor, retratando este seu convívio quase que familiar com as personagens-pessoas. Fotografando o dia-a-dia de vidas insossas, os relatos realistas não buscam ação vibrante nem se preocupam com a criação de suspenses. Muitos textos registram cenas simples, personagens apagadas e sofridas, como o acompanhamento de um morto, angustiante espera pela volta dos que foram ao mar, espera não raro inútil, cenas de fome e miséria de crianças sem amparo. A estaticidade patética sobrepuja então o dinamismo aventuresco. Como o sentimento amoroso é elemento de conotações tendenciosamente românticas, nesses textos de sofrido e implacável realismo os ingredientes amorosos quase não aparecem explorados. Apenas dois textos — “Terra bárbara” e “O desaforo de João Claro” constituem exceções entre os demais. Em João Claro, preso à terra e não ao mar, pulsa mais vibrante o sangue sensual. O ambiente agreste, a canícula do meio-dia de estio, a solidão local, a cantiga sensual — tudo arrasta a virilidade rude, bruta e selvagem de João Claro, “louco de amor e de cio”, à explosão do desejo luxurioso. Aliás, o autor sabe aqui integrar muito bem os fatores deterministas do naturalismo na ação da personagem.

Decididamente marinhista, Othon d’Eça aproveita exaustivamente todas as faces do mar para evidenciar os relacionamentos do homem como o elemento marinho. Sem dúvida, seu marinhismo difere visceralmente daquele de Virgílio Várzea, aproximando-se mais da perspectiva de Araújo Figueredo. Othon d’Eça não é cantor eufórico do mar. Embora saiba valorizar os elementos líricos, não se alonga nunca na descrição poética do mar, no embelezamento da paisagem marítima (a não ser nas crônicas). Se a visão do mar de Virgílio Várzea tende ao embevecimento poético, manifesto em extenso descritivismo, Othon d’Eça retrata a função realista, destacando os aspectos do mar que interessam para o seu relacionamento com o homem que vive ao seu contacto, essencialmente o pequeno pescador. O fascínio do mar largo, belo e imponente de Virgílio Várzea cede ao humanismo realista e sensível de Othon d’Eça.

Para o pescador, o mar é tudo, como bem demonstra a narrativa “Era do mar”: José Loura “nasceu”, “batizou-se”, “botou corpo” e “viveu no mar” até a idade centenária, nele desaparecendo, porque “o mar, senhor, não o quis dar à terra, velha bruxa esfomeada” (p. 52-53). Na sua carência marcante, as personagens de Othon d’Eça dependem do mar, pois “o mar era amigo, sempre forte e sempre pronto para os pobres” (p.81). Um grande amigo é “o mar... o grande e generoso mar” que “está aí... tão perto. E dá tudo...” (p. 101). O pescador ama o mar, do qual vive — esse “mar grosso, donde todas as manhãs vem o sol e o sustento de cada dia” (p.43). E mesmo com seus perigos, “o mar, quando as velas regressam, é o bom gigante S. Cristóvão trazendo aos ombros fortes os barcos dos pescadores” (p. 109). Barcos esses que trazem o sustento para todos: “aquele pescador amava o velho mar que trouxera das

ilhas distantes os seus avós; que alimentara a seu pai e o estava alimentando a ele; e continuaria a dar de comer aos seus filhos e aos seus netos, como uma seara milagrosa e abençoada” (p.32). Tanta é a dependência do pobre pescador, que, sem o mar, ele nada mais seria — “E os pescadores, que terão eles para comer, se não podem ir ao mar?” (p.137).

Entretanto, se o mar se carrega de lirismo enternecedor (“A tarde vai deixando pelo céu uma poeira de ouro e ametista, e o mar, cá em baixo, é uma dança de tons verdes e azuis que se misturam e rolam, e se confundem, longe, com a névoa cor-de-rosa que escorre das montanhas e flutua na barra distante” — p. 14), se a sensibilidade poética entrevê a beleza fascinante da paisagem marinha (“Um feixe de sol fura o ventre cinzento de uma nuvem, que o nordeste empurra e esfarela nas bordas, e risca um caminho de luz, sobre o verde liso do mar” — p. 23) — esse mesmo mar, que é belo, que é amigo, que proporciona o sustento, esse mesmo “mar imenso, amorável e acariciador” (p.106) também sabe tornar-se terrível, traiçoeiro e assassino. Por isso, esse mar não deve ser molestado, quando está “saturado de tanto silêncio e de tanta serenidade, de tanto azul e de tanta luz”. Se ele está parado e, quem sabe, sonhando, “ninguém fale. Deixemos o mar no seu repouso de água mansa; ele pode se irritar e há tanta canoa por aí, na dura vida e os pescadores têm mulher e filhos para cuidar” (p.147).

Mas o pescador, no convívio tão achegado com o mar, até mesmo resiste em admitir que “o senhor mar, tão luminoso... tão repousante... tão bom”, esse mar “que dá a manutenção pros pobres de Nosso Senhor Jesus Cristo” seja mau. Prefere transferir a maldade a outro fator: “O mar não mata ninguém! É a tormenta de chuva!... É o vento, o sulão... o noroeste...” E insiste: “Não é o mar. Não é o mar. A traição não vem dele. É o pé de vento. Os redemoinhos do noroeste...” (p.31-32). Apesar dessa relutância, inúmeros são os casos de naufrágio e morte no mar, revoltado pelo vento. Se “o mar me dá o pão... Pode também me tirar a vida”. No mar é sempre incerta a sorte do pescador: “Morrer mais hoje, mais amanhã... Quem pode saber quando se volta do mar?” (p.10).

Tragédias sem espectadores repetem-se constantemente no mar: “Não vi, mas posso imaginar o último ato da tragédia: a tempestade, o mar fremente e negro, com listas violentas de espumas, que o vento agarra e mistura com a chuva. Lá fora, longe, as velas se debatendo em vão, e, na praia, encharcadas e chorando, as mulheres torcendo as saias, desesperadas, numa angústia sem nome e sem remédio: espectadoras quotidianas daqueles destinos inevitáveis” (p.44). E homens desaparecem nas tempestades. E corpos corroídos são lançados nas areias das praias — “Num risco de praia (...) jazia o Lourenço Carpes com as órbitas cheias de areia, os dentes a branquearem no fundo dos beiços roídos, sujo de lama negra, inchado, grosso e disforme como um judas de Aleluia” (p.29). E cruzes se multiplicam, indicando: “Morreu no mar!... Morto no mar!” (p. 31). Muitos o próprio “mar devolveu à terra” (p.14). Outros tantos “o mar tem carregado e continuará a carregar” (p.25). Porque “o grande mar! O mar amigo e bom!” que “dá a manutenção e a fartura, às vezes a alegria”, “também lhes tira a vida quase sempre!” (p. 128).

O marinhismo de Othon d'Eça não comporta, pois, euforia; não se aliena em divagações poéticas. É realista, dramático e trágico. Configura ele o ambiente de lutas sem tréguas pela subsistência e a mortalha inevitável no perecimento.

Integradas nesse marinhismo, vivem as personagens criadas pelo autor ou transpostas da vida real. Mais do que na configuração do ambiente, é na caracterização das personagens que se impõe o realismo. Seres que criam corpo a partir da convivência e da observação do real, essas personagens são incultas, simples, rústicas, marcadas pela esfinge sempre ameaçadora da pobreza e da miséria. Apesar do trabalho infatigável, a fome sempre ronda suas casas: "Jango Leiria, pescador há trinta anos, nada tinha de seu a não ser a mulher doente, cinco filhos engrouviados e a Coleira — uma cadelinha magra e leve como se fosse de cortiça. E todos careciam comer..." (p.74). Vivem sempre em carências, "morrendo por aí, sem nada de seu, famintos e conformados, sempre em terras alheias" (p.93). Como o destino normal consiste em morrer no mar, à família só resta a penúria total da orfandade: "o triste foi o Justino Arrás: deixou nove filhos e a mulher tolhida do juízo" (p.44). Entretanto, tal destino trágico não os desestimula: "— É uma desgraça a vida de vocês. — Agora, amigo! A gente já nasceu assim e tem mesmo de morrer um dia. O dó é a criança que fica" (p.44-45).

Aqui já transparece um dos traços mais definidores dessas personagens: o conformismo. Seres pobres, acostumados ao duro destino de trabalhar sem futuro, submissos às forças sociais e naturais que os dominam, revelam total ausência de ideais e ambições. Com a mesma conformação recebem os sucessos e os revezes da vida. Por exemplo: "Cipriano também é um homem satisfeito com a Rosa-dos-fados: Se tem — come; se não tem: — Deus é grande. Não há de ser nada" (p.11-12). É o que o narrador chama de "a lógica indolente da conformação: a mística do destino sem temores porque não há remédio" (p.11).

O destino é tremendamente cruel para com esses pobres. No caso de Lauro Maneta, por exemplo, este perdeu o braço, porque uma corcoroca lhe mordeu o dedo e a varejeira o arruinou. Mesmo sem braço, trabalhava como podia e sempre. Mas ainda veio a maleita e o inutilizou: "Passa agora os dias como Deus quer, dormindo no vão das pedras (...), apático, desgrenhado, coçando, com as unhas que lhe restam, por uma fenda da camisa esburacada, o peito encardido e glabro" (p. 78).

São seres esmagados pelo destino, podados de qualquer aspiração promissora. Nunca conheceram outro tipo de vida, nem puderam com ele sonhar. Por vezes denuncia-se a própria inclemência do sistema social, a ganância desenfreada e a exploração, refletindo-se em deterioração ainda maior da condição do pobre pescador. É o caso da primeira narrativa — "A penhora de João Saibro" (p.6-9), cuja caracterização ambiental é convincentemente realista: João Saibo, sofrendo de triça, tendo-lhe sido roubada a canoa e estando marcado por outros infortúnios, vê sua casa invadida para penhora dos únicos objetos que lhe restam para ganhar o sustento: chumbada, tarrafas e velas. A ganância do dono da venda o privou dos instrumentos de trabalho e outro emprego não há como obter. Melhor sorte não tem "O pica-pau" (p.57-62), despejado com a família, porque o dono queria vender as

terras. Cria-se todo um quadro de dramática desolação, parecendo até exagero artificialmente criado. A pobreza permanente, a doença, o desemprego, a ganância e insensibilidade dos ricos, tudo amalgamado em duro naturalismo, cria a desoladora situação desse pobre homem (será homem ainda?). disposto a qualquer trabalho e catando os últimos restos de comida no lixo para sobreviver. A mesma exploração do pobre verifica-se em "O Bochechudo", onde os pobres são impiedosamente manipulados pelos ricos: "Botaram-nos na rua, que era o lugar deles e dos cachorros" (p.65).

A exploração, que desumaniza o ser humano, assume ares revoltantes em "A vingança de miséria", em que Jango Leiria, disposto a assumir qualquer tipo de trabalho, deforma-se fisicamente, puxando carrinho como cavalo: "Nem parecia um homem: baixo, lanzudo, de queixo raspado, quem o visse pensaria num bicho grotesco: uma cara de gente num corpo sovado de velho urso" (p. 76). Também "Um epitáfio para todos" insiste na cruel sorte de João Saibro, que tudo perdeu e teve que submeter-se "novamente ao serviço dos outros, como qualquer cavalo" (p.115). A expressão denuncia muito bem a desumanidade exploratória. Aliás, as freqüentes expressões zoomorfizantes constituem índices radicais da desumanização. E quando a "Aguarada" da chuva derruba o barraco de Miguel Cabreira, considerado um intruso nos terrenos do Sadelli, "o temporal encheu de alegria a casa do Sadelli", que conclui satisfeito: "— A chuva botou eles na rua... a chuva faz bem..." (p.94).

São, pois, personagens sofridas, podres, miseráveis, esfomeadas, verdadeiros joguetes do destino e da sociedade insensível. Implacável, a vida não tem comiseração com eles. Lutam sem esperança; sofrem sem consolo; buscam o sustento para a vida e encontram a traição da morte; são "vidas insossas" a quem só resta a conformação com o que der e vier.

Entretanto, se o destino é implacável e a sociedade desumana para com eles, entre si são amigos e solidários. Despejado pelo rico, é o pobre que acolhe o pobre, como o fez José Rainho com o Pica-pau, "tocado por aquela doce fraternidade que vive apenas nos corações dos simples" (p.57). No caso de João Carlota, "O boca-muda", que morreu deixando à mulher nove filhos, também a solidariedade entre os pobres foi a solução: "Que há de ser dessas crianças, agora sem pai? Mas os vizinhos, gente tão pobre como eles, consolavam, abriam-lhes os corações limpos e puros como a flor do lírio..." (p.49).

Assim caracterizadas e transpostas de seu real mundo de penúria, as personagens de **Homens e Algas** não são indivíduos, mas tipos. Não têm condições de desenvolver traços pessoais e individualizadores. São tipos marcados pela miséria, pela carência, pela fome, pelo sofrimento. Tipos submissos ao destino indialogável. Tipos dependentes do mar, generoso para alimentá-los, mas traiçoeiro para arrebatá-los e os entregar à morte. Realismo cruel marca essas vidas desde seu nascimento. É verdade que o autor propende a acentuar o lado negativo, mau e triste dessas vidas retratadas. Isso não indica, porém, estrito pessimismo, e sim realismo fidedigno.

Tal cosmovisão deprimente deixa entrever um escritor profundamente sensível e solidário. O humanismo de Othon d'Eça abre seu coração às dores e misérias da

pobreza. Não se compraz na descrição desse universo desolado, nem nele busca efeitos melodramáticos. Antes se fraterniza com o mundo dos pescadores, faz conhecer suas reais condições, denuncia suas carências e explorações a que estão sujeitos. Pois atrás de cada um desses seres marcados e sofridos se destaca a criatura humana, cujos direitos e aspirações foram tolhidos de todas as maneiras. Busca o escritor restaurar o "Homem" que tem direito a uma vida mais plena e gratificante, para que o pescador não continue a vegetar como simples "Alga". Por isso mostra como, entre eles, o sentimento, a compreensão, o amor, a fraternidade não são sufocados. E a busca da vida, a contentar-se com tão pouco, retorna sempre de novo.

Homens e Algas é o livro mais maduro, literário e sociologicamente, de Othon d'Eça. É o livro que o consagrou. É o livro que lhe preserva a imortalidade no universo literário.

2.4 — LAUSIMAR LAUS: O ROMANCE DA COLONIZAÇÃO GERMÂNICA

Para Odilon Lunardelli

Figura humana sempre irrequieta, buscando ansiosamente a vida, Lausimar Laus era profundamente terna e sensível. Intelectual de grande erudição e experiência, soube aliar construtivamente os desempenhos no jornalismo e no magistério com a criação e os estudos literários. Escritora de vários gêneros, sobressaiu com excelência no romance, fundamentando sua escritura em sólidos conhecimentos teóricos, tendo-se doutorado com tese sobre a poesia de Drummond. Saliente-se que Lausimar sempre foi uma irmã maior dos escritores catarinenses, apoiando e divulgando suas obras, bem como demonstrando afetuoso carinho por todas as manifestações culturais catarinenses.

Lausimar Laus nasceu em Itajaí a 16 de abril de 1916. Ainda jovem, sua busca de vitalidade a levou ao Rio de Janeiro, onde residiu por mais de 40 anos. Licenciou-se em Letras Clássicas pela Universidade de Santa Úrsula e mais tarde cursou doutorado na Universidade de Madrid. Embora longe do seu estado natal, permaneceu intimamente relacionada com Santa Catarina, sobretudo com a região de colonização alemã, que lhe forneceu a matéria-prima para seus romances. Como jornalista, esteve a serviço dos mais conceituados órgãos de imprensa do país, como as revistas **O Cruzeiro**, **Manchete**, ou os jornais **Jornal do Brasil**, **O Globo**, **Correio da Manhã**, **Diário de Notícias**, suplementos literários de **Minas Gerais** ou do **Estado de São Paulo**. Como professora de Português, a nível secundário, e de **Literatura Alemã**, a nível superior, lia assiduamente, tendo igualmente por longos anos praticado a crítica literária. Faleceu de enfarte, no Rio de Janeiro, a 3 de outubro de 1979.

Sua atividade literária abrange a crítica, a tradução e a criação ficcional. Publicou um livro de poesias — **Confidências**, três de literatura infantil — **Histórias do Mundo Azul**, **Brincando no Olimpo** e **O Sonho da Candoquinha**, um de crônica de viagem — **Europa sem Complexos** e três de ensaio: **O Romance Regionalista Brasileiro**, **Presença Cultural da Alemanha no Brasil** e **O Mistério do Homem na Obra de**

Drummond. No entanto, sua criação literária mais significativa está na ficção narrativa. Publicou um livro de contos **Fel da Terra**. Planejou um ciclo de romances que tinha por leitmotiv o clima da colonização germânica em Santa Catarina. Publicou dois romances: **Tempo Permitido** e **O Guarda-Roupa Alemão**, deixando inédito **Ofélia dos Navios**, posteriormente editado.

OS MISTÉRIOS DA ARTE DE ESCREVER

Inicialmente quero destacar alguns aspectos do procedimento e da vivência da criação literária de Lausimar, baseado em correspondências e depoimentos seus.

Em carta que me enviou, algum tempo após a publicação de **O Guarda-Roupa Alemão**, discorria extensamente sobre a sua composição, ressaltando sobretudo a luta pela criação da personagem e o amálgama ficção-realidade, ou seja, o aproveitamento experiencial na ficção, não esquecendo marcas da educação que recebeu:

“... O crítico é quem desvenda tudo. O escritor escreve, e como a obra de arte, creio, é um mistério insondável, nasce e cresce, mas cresce tanto no escritor, que ele próprio se assusta com as veredas que ela toma às vezes. A gente nunca sabe no que vai dar o fim do livro. Você sabe? eu que sou a pessoa mais humana do mundo, mais plácida, mais compreensiva, levei, em **O Guarda-Roupa Alemão**, o romance para um final tão macabro. É isso aí! Que é que se pode fazer? Só digo a você que tudo o que escrevo é amálgama de tudo o que se passou na infância e na primeira juventude vivida em nossa terra, mas é mistura de ficção. Por exemplo, o Homig, aquele sujeito, tomou conta de mim, e nem me deixava dormir. Era uma tentação de 24 horas. Eu me levantava nas noites, para pô-lo em pé, quando estava deitado, para pô-lo correndo, quando ficava parado. Foi homem que eu nunca vi na vida, mas chegava a vê-lo tão perto, via-lhe a camisa, a cor, ouvia-lhe a voz, sentia até o hálito forte e másculo. Ele veio de não sei onde e não me deixou tranqüila, enquanto não acabei o romance.

Outros personagens eu conhecera, eram pessoas mesmo que ficaram na minha cabeça. Mas aquele Homig, aquele veio em pele e osso; em palavras e ações, sacudindo-me. O G. — R. era um móvel que havia em casa de minha avó Maria Amélia Stuart, mãe de minha mãe, que se casara com um norueguês. Era, de fato, um móvel alemão, quase até o teto, que me fazia, quando criança, pensar muito nele. Tinha milhões de coisas antigas dentro dele e até figurinos do séc. XVIII. A minha imaginação maquinava sempre. Para mim ele não era um móvel. Era gente, porque eu sempre falava muito sozinha, como se houvesse gente à minha volta, quando criança. A minha avó dizia, quando me pegava falando sozinha: “Fala sozinha, fala, um dia você vê o diabo”. E às vezes, eu olhava depressa para trás, para ver se surpreendia o diabo. O que havia era sempre a imaginação inventando gente que eu gostava que houvesse. Dava-lhes nomes e eles me acompanhavam e me ouviam com prazer. Isso era uma delícia. Você sabe: a minha safra só tinha de obedecer, não tinha o direito de dar palpites e era aquele mundo cheio de convenções e preconceitos. Tudo era feio, as pessoas podiam falar da gente, a mãe fiscalizava tudo, até o pensamento. Mas eu nasci livre. Tão livre, que às vezes penso que nasci no tempo errado. Devia ser jovem hoje, pois agora é o tempo que é certo, em que os jovens têm escolha...”

Em várias correspondências, insiste no intenso trabalho de criação literária a que se dedicava. Ele é absorvente demais, mas compensador:

“... Cheguei a ter enfarte de tanto que trabalhava, mas isso também não teve nenhuma importância. Curei-me e tenho a vida mais normal do mundo. Trabalho, trabalho, trabalho. Enquanto há vida, tem de haver movimento... Quem já teve um enfarte, não pode levar o coração à cabeça. Tem de enchê-lo de muito trabalho intelectual, para fugir do dia-a-dia de tédio. Enquanto se está vivo, o movimento é necessário, não é?”

“Há mais de 30 anos que dou aulas, faço jornalismo e... posso assegurar-lhe, sou uma romancista de fim-de-semana. O meu novo romance — *Ofélia dos Navios* — está sendo feito também assim. Mas quando recomeço, encontrando-me com os meus personagens, tenho de tomar anti-distônico à noite, para poder dormir. Eles vão para a cama comigo, sacodem-me, não querem ficar parados onde os deixei, e é um problema. Agora compreendo o que a Rachel de Queiroz sempre me contou sobre o Zé Lins do Rego, que, lá pelas 4 horas da madrugada, telefonava para ela e para outros amigos escritores...”

E frisa sempre de novo que seu coração e suas raízes estão em Santa Catarina, a terra inesquecível que sempre amou e valorizou:

“Vivo há mais de quarenta anos aqui, mas meu coração aí está. Minhas raízes são muito profundas e ligadas à minha terra. Sempre me lembro de que minha mãe, professora também aí do Estado, quando eu era menina, dava-me o livro de Delminda Silveira para ler e até hoje guardo na memória alguns versos dela. Um pouquinho de um:

Eu sou catarinense.
O mar meu berço embala,
e sempre assim me fala:
és forte. Luta e vence!
Eu sou catarinense!”

Não é lindo? É poesia longínqua, mas fala muito ao coração da gente, não é? Acho que foram esses versos de Delminda que me deram força de lutar na grande cidade do Rio, antiga capital da República, onde, quando eu era mocinha, não havia vez para as moças. Mas a gente vence. É só querer. O alemão, você não vê, ele diz: “eu posso”, e vai adiante”.

Finalmente, em entrevista concedida ao jornal *A Ponte*, a última pouco antes de falecer, esclarece de forma incisiva o que representa para ela a criação literária:

“Escrever é sangrar. Toda vez que escrevo um livro, escoo-me um pouco da minha vida. Dói muito a angústia de querer fazer o melhor e saber que isso nem sempre é possível. Depois do livro pronto, enquanto não é lido pelos leitores nem auscultado pelos críticos, há uma espécie de tormento cotidiano, em querer recomeçar tudo outra vez. Mesmo sabendo disso, o escritor é como o ferreiro, que volta sempre à forja. É duro, mas compensa.”

Acredito que esses depoimentos auxiliarão a compreender melhor os mistérios da criação literária, bem como a tornar Lausimar mais conhecida na sua ânsia criativa e na sua humaníssima ternura.

FEL DA TERRA

Publicado em 1958, compõe-se esse livro de onze contos, entre os quais podemos detectar certas características constantes que os unem num conjunto. Considerado que o conto é uma narrativa curta e una, girando em torno de uma só célula dramática, um só conflito, pensamos encontrar o elo unificador entre essas narrativas na semelhança entre suas células dramáticas.

O elemento deflagrador dos conflitos, o motivo dramático em todos os contos é representado por uma situação de desequilíbrio. Na maior parte dos contos, o próprio protagonista é uma personagem em desequilíbrio, na fronteira entre o normal e o patológico. Às vezes, no entanto, o desequilíbrio, a anormalidade situa-se no ambiente. É de ressaltar-se que tal aspecto é sistematicamente recorrente, estruturando-se os relatos em torno do mesmo.

Em “Obsessão”, é a Sra. Guinard que cultiva obsessivamente a presença de uma filha que nunca nasceu, mas lhe foi arrebatada por aborto. No conto sério-cômico “O responso”, é Tio André que agora fica mais em casa, porque diz encontrar à noite, ao sair, um frade com o rosário, fato tomado pela sua mulher como milagre de S. Antônio, em resposta à sua reza. E a explicação desfaz o frágil desequilíbrio, voltando Tio André a sair. “Clarice”, a personagem-título de outro conto, revela-se uma epiléptica profundamente anormal, com a imaginação povoada de espectros. Cândida, que vive em “A morte traz a vida” um amor ideal e exclusivo com o marinheiro Permínio, após saber que ele morreu ao estar com outra mulher, não mais recupera seu equilíbrio psicológico. A personagem-título “João Felício”, condenada inocentemente, retrata a ânsia de liberdade tolhida e castigada injustamente. Assim é também o desequilíbrio da complexada Maria de Lourdes em “Flor de outono”, do decepcionado Joaquim de “Pé espalhado”, das estranhas fobias da culpada Luísa Trenée de “Um conto”. Em “Natal”, o desequilíbrio não está nas personagens, mas na situação-ambiente: o narrador, vivendo em época de ocupação de guerra, não consegue salvar a esposa, que morre. Mas, ao morrer, esta deixa-lhe (ironia do destino), como presente de Natal, um filho que nasce com vida. “Casa Branca” igualmente apresenta o desequilíbrio no ambiente — uma casa mal assombrada, pretensamente povoada de fantasmas. Em certo sentido, também o capitão, mulhengo astuto e inveterado, cria certa anormalidade pretensa, que é desmascarada no final.

Essa constante focalização do anormal, do desequilibrado, do insólito, deve explicar o título geral **Fel da Terra**, não específico de nenhum conto, mas caracterizador da essência de todos eles.

A estrutura da matéria ficcional nos diversos relatos revela uma autora estreatante, às vezes insegura na técnica. Analisando só o foco narrativo, constata-se a predominância absoluta da primeira pessoa, técnica às vezes não a mais expressiva. No conto “Obsessão”, por exemplo, a situação é a seguinte: a Sra. Guinard, que abortara por intervenção do Dr. Schultz, porque o marido não a queria grávida, celebra, nove anos depois, o aniversário fictício da filha, como que sentindo-a a seu lado: “Ela bem que podia recordar em voz alta, nessa tarde de primeira nevada, como

tudo acontecera”. E segue a recordação (flash-back) em primeira pessoa. Por que não adotar a “visão oblíqua”, o fluxo de consciência? Predominando o tempo interior, tratando-se de matéria de memória não explicitamente narrada a alguém, muito mais adequado e expressivo parecia esse foco narrativo do monólogo interior indireto, evocando o passado na medida em que o presente oferecia índices à memória. Evitar-se-ia o convencional. Em “Clarice” o foco narrativo poderia ter sido manejado com variações, embora nessa narrativa haja grande força dramática resultante do predomínio do ponto de vista cinematográfico. O conto “João Felício” obteria ótimos efeitos se fosse estruturado a partir do presente e através de “flashes” de João, não oniscientemente. Já em “Natal” o ponto de vista de primeira pessoa, reduzido a um observador (marido), cria bons efeitos, de surpresa e de amargo contraste e ironia. Em “Flor de Outono”, a arquitetura parece um tanto artificialmente arranjada por problemas de foco narrativo. O início da história flui através da mente de D^a Luísa, a mãe. Depois Lola passa a recordar o passado, mas narrando-o em primeira pessoa. D^a Luísa retoma a visão para, em seguida, ser narrado aquilo que aparentemente deveriam ser acontecimentos futuros. Alternativa possível seria estruturar o conto alternando o ponto de vista de onisciência seletiva (monólogo interior indireto) com o ponto de vista cinematográfico, de observador dos acontecimentos.

Quanto ao tipo de contos, há nesse volume histórias insólitas, como “Um caso” ou “Clarice”; ou aparentemente estranhos, como “Casa branca”, aproximando-se do conto de emoção. “Casa branca”, aliás, superados os pseudofantasmas, resulta antes numa história brejeira. Da mesma forma, “O responso” desfaz a seriedade, reduzindo-a quase que a uma piada final. No entanto, podemos de certo modo generalizar, classificando os contos como de personagens, sobretudo: “Obsessão”, “Clarice”, João Felício”, Tia Vidinha”, “Flor de outono”, “Pé espalhado” e “Um caso”, todos centralizados na análise da personagem.

Finalmente, constatamos nas narrativas de *Fel da Terra* a presença de uma autora nem sempre segura na técnica narrativa, mas nunca uma estreante medíocre. Encerra o livro promessas, aguardando amadurecimento, confirmado nos romances posteriores.

TEMPO PERMITIDO

Com *Tempo Permitido* passamos à esfera do romance. E temos uma escritora mais amadurecida. Se nos contos (1958) transparecem problemas de arquitetura, de estruturação, em *Tempo Permitido* (1970) temos um romance conscientemente trabalhado na sua estrutura. Houve aqui verdadeira carpintaria literária, fruto de estudo, exercício e experiência.

O título do livro se esclarece com base na filosofia de Heidegger e de Sartre, por ocasião do encontro em que Luísa fala a Antoine, em Paris, no fundo dois solitários que se atraem: “Antoine, do Nada fomos feitos nós. Portanto, algo superior ao Nada congrega forças e cria. Amo a vida, tal qual ela é. O além dela pertence não a mim, mas a além-de-mim. A mim me pertence o **meu tempo permitido**. Aquele que me foi dado. Além-dele pertence, sim, ao pós-de-mim. Minha eternidade é eterna enquanto

vivo e procuro viver enquanto ela se eterniza em mim (Não ressoa aqui o "Soneto da fidelidade" de Vinicius?). Porque me preocupar com o Nada, se posso ser enquanto sou?" O livro, no entanto, não é um tratado de especulação filosófica, mas ficção, mesmo que experienciada.

A estória sedia-se em Madrid, na Casa do Brasil, onde vários estudantes brasileiros desenvolvem cursos superiores de aperfeiçoamento. Com esse fundo ambiental, desenvolvem-se sobretudo as estórias de Luísa e Celina. A narrativa está centralizada em Luísa, que a conduz fundamentalmente. Luísa, uma enfermeira já com seus cinquenta anos, desquitada, parece, no entanto, uma jovem, quase uma adolescente. Sempre disposta e compreensível para com os problemas alheios, é benquista e procurada por todos. É essa senhora, mas de espírito jovem, que se envolve num amor romântico com Antoine, um moço de pouco mais de vinte anos, neurótico e traumatizado pelo seu passado de seminarista, já sagrado para padre, e que, ainda virgem, tem dificuldades em sair de si mesmo para unir-se com Luísa. (A ânsia de juventude, de liberdade e de vivência despreconceituosa de Luísa remetem à própria Lausimar).

Entremeada à estória de Luísa, e ligada a ela porque Luísa é boa confidente, desenvolve-se a de Celina. Moça dominada por angústias, visões, traumas e fantasmas, suas "mórbidas memórias" instalam sensivelmente o passado vivo, trazendo-nos, em fragmentos coordenados, sua vida pregressa e remetendo-nos ao ambiente de colonização alemã no Vale do Itajaí.

Tempo Permitido torna-se um romance atraente e bem realizado, devido a vários aspectos: sua estruturação intencionalmente estética, a caracterização de personagens, como Luísa e Celina, a pintura da colonização alemã em Santa Catarina e o clima de juventude permanente que nele reina. O romance é um retrato vivo do mundo universitário, e por isso, do mundo jovem. O estudante, com poucos recursos financeiros, mas com espírito irrequieto, curioso, ambicionando conhecer, viver e experienciar, não se acomoda, não exige conforto, mas sujeita-se a privações e desconfortos para alcançar seus objetivos. Uma das marcas desse romance é essa ânsia de viver, experienciar e conhecer, mesmo à custa de sacrifícios. Esse espírito jovem evidencia-se ainda: na vitalidade de Luísa, jovem aos 50 anos; no espírito aventureiro dos estudantes que se sujeitam ao instável e desconfortável "auto-stop"; no ambiente descontraído em que vivem, de fofocas e de fossas, bem como na linguagem livre e de gíria que utilizam.

As personagens, Luísa e Celina em especial, são caracterizadas adequada e vivamente. Luísa apresenta-se sobretudo em ação. Nós a sentimos viver e nos esquecemos de sua idade. Talvez possa, à primeira vista, parecer um tanto inverossímil sua atitude, mas ela se adapta tão naturalmente à estória que não podemos falar em inverossimilhança. Seu namoro romântico, ilógico e apaixonante com Antoine não destoa de sua essência, porque sentimo-la oscilar entre encarar racionalmente a situação (como conviria à sua idade) e entregar-se passionalmente ao amor (como pede seu espírito jovem). Sua experiência vital e sexual é que lhe proporciona condições de compreender a ânsia de vida e libertação que transparecem através das

frustrações e traumatismos de Antoine. O final ambíguo, a necessidade de fugir de si ao fugir de Antoine, comprova que a vida a envolve, que ela é vida, embora insegura, que a veihice não a atingiu.

Celina, por sua vez, é uma das colegas de Luísa, e uma de suas confidentes. Celina, ao mesmo tempo que nos revela uma personalidade complexa, estabelece a ligação com o ambiente de colonização alemã em Santa Catarina, donde é originária. A personalidade de Celina não nos é dada em ação, como a de Luísa, mas em recordações, em retrospecto. Sua mente povoada de fantasmas, suas “mórbidas memórias” trazem-nos, em fragmentos coordenados, o passado, que explica o presente. Filha de Natanael — lajeano, getulista fanático, machão e permanente opositor dos alemães — e de D^a Edla — conservadora das tradições e costumes germânicos — Celina vive o conflito entre o conservadorismo e oposição às tradições alemães. Talvez devido ao conflituoso ambiente familiar, seu desenvolvimento psicológico e afetivo enveredou por via anormal: o único homem de que gostou na vida foi o tio Otto, irmão de sua mãe. Na adolescência, teve uma ligação mórbida com uma amiga, Bernadete, que nada sentia com seus dois maridos, mas acabou desvirginando Celina, causando um escândalo na família desta. Esses fatos foram povoando sua mente de angústias, traumas e fantasmas para o resto da vida, e provocaram sua ida para a Europa.

Através de Celina, caracteriza-se o ambiente de colonização germânica no Vale do Itajaí: seus costumes conservadores, sua vontade de trabalhar, os problemas surgidos no tempo de Hitler com a “Klein Deutschland”, as oposições do pai, Natanael, antigermanista e partidário fanático de Getúlio. Tal como o fez Ricardo Hoffmann em *A Superfície*, temos aqui uma narrativa literária, um quadro bem pintado da sociedade imigrante e da problemática de aceitação e integração dos colonizadores germânicos na região.

Mas, o que confere maior valor literário a *Tempo Permitido* é a técnica empregada na sua estruturação. A história nos vem quase insensivelmente. Boa parte é cinematográfica, apresentando-se espontaneamente, sem ostensiva narração. Partes fluem através da memória, quer seja esta de Celina, quer de Luísa, que também distila matéria de memória de Celina. A matéria de memória introduz, por sua vez, o jogo do tempo, fazendo com que muitas vezes o passado se instale insensível mas categoricamente. O tratamento dado a esses dois elementos estruturadores: foco narrativo e temporalidade, confere ao livro madureza técnica, revelando uma arquitetura mais conscientemente estética.

Como resultado, temos um livro que se lê com prazer, pois não é cansativo, mas alcança um bom nível literário. Trate-se de pura criação imaginária ou de transposição literária recriada de experiências vividas na Europa e no Vale do Itajaí, pouca importância tem isso para o fato literário. Importa, que a estória tenha sido escrita com convicção, coerência e técnica, e que nos eleve à participação, à revivência dos sentimentos líricos, melancólicos ou amargos vividos pelas personagens. E isto o livro logrou com êxito, pelo que se realiza literariamente.

O GUARDA-ROUPA ALEMÃO

Publicado em 1975, *O Guarda-Roupa Alemão* constitui um verdadeiro painel da colonização alemã na região de Blumenau, uma espécie de pequena Alemanha meridional.

A narrativa manifesta um nítido trabalho de arquitetura em sua composição. Um livro um pouco difícil de ser lido, exigindo bastante atenção para acompanhar os jogos de tempo e de ponto de vista.

A narrativa é constituída, fundamentalmente, de reminiscências de Homig, um solteirão de seus cinquenta anos, cabelos brancos, despedindo-se de sua vida boêmia. Este, diante do guarda-roupa (“Kleiderschrank” ou simplesmente “Kleid”), trazido há cem anos da Alemanha pelos seus bisavós, Erwin Ziegel e Ethel, recorda a vida de quatro gerações: seus bisavós, os avós Klaus Ziegel e Vó Sacramento, os pais (aos quais há apenas rápida alusão) e sua própria geração. Abrange, portanto, umas três décadas do século passado (fala especificamente das enchentes de 1880) e o nosso século, no qual aparece mais caracterizado o período da segunda guerra mundial, devido à sua repercussão sobre os colonizadores perseguidos e reprimidos.

Por que esse destaque ao guarda-roupa, como centralizador da história? Somente aos poucos sua importância se torna clara, quando sabemos que a bisavó Ethel, ao falecer, trancara a gaveta do mesmo, e nele guardara um segredo que deveria ficar fechado “até o último Ziegel vivo”. Homig, o último descendente (solteiro e velho), acha que chegou a vez de abrir a gaveta. No entanto, hesita diante dessa atitude, de um dia para outro (tempo da narração) e, enquanto isso, reminiscências trazem toda a história das quatro gerações, em torno do “Kleid”. No momento de abrir a gaveta, Homig declara: “Eu tinha de mergulhar no passado, de curtir o mundo de “Kleid” e todo esse mistério mudo que ele encerra” (p.173). O segredo que a gaveta continha era realmente surpreendente, a ponto de ser o golpe final para Homig, já de saúde frágil.

No entanto, a história não é explicitamente narrada por Homig. Apenas flui através de sua mente. A maior parte da mesma está escrita do ponto de vista da onisciência seletiva, uma espécie de fusão de terceira e primeira pessoas, através do monólogo interior, do fluxo descontínuo do pensamento. Contudo, há variantes no ponto de vista, enriquecendo o relato. Assim, por exemplo, extensas partes da história como que aparecem narradas através do próprio guarda-roupa, o elemento centralizador — o passado tornando-se vivo, como se uma fusão cinematográfica revivesse o passado através do “Kleid”. Outras partes são narradas em primeira pessoa, extraídas do diário de Klaus, narradas ou pela professora Lula ou por Hilda. A essa diversidade de pontos de vista corresponde também um jogo temporal, que ora relata o passado, próximo ou distante, ora o presente, mas praticamente sempre presentificando a narrativa, isto é, dramatizando a cena como se fosse presente vivo, e não narrativa fria de fatos distantes. Esses aspectos demonstram não só um bom domínio artesanal, mas também uma consciente arquitetura romanesca.

Algumas personagens merecem destaque pela sua caracterização. Uma figura dominante é a bisavó Ethel, a Grossmutter, tipo germânico acabado, encarnando a

disciplina, a rigidez, a ordem, a limpeza, a exigência consigo e com os demais. Sua autoridade perpassa toda a narrativa. No entanto, o segredo da gaveta do “Kleid” bem demonstra que, por detrás do comportamento real, da máscara social, havia tendências exatamente opostas: “Hilda era como eu gostaria de ter sido...” (p.180) E Hilda escandalizava.

Opondo-se a Ethel, não em atitudes mas em temperamento, delineia-se a simpática Vó Sacramento, uma índia intrusa no clã germânico. É uma personagem pintada com tanto carinho em sua candura, religiosidade e simplicidade ingênua, que realmente comove. Sua iniciação amorosa, conduzida por Klaus, é verdadeiramente edênica. É a meiguice contraposta à rigidez autoritária de Ethel.

Embora rapidamente delineada, é marcante a figura de Hilda, “a última filha da bisavó Ethel, que era um diabo em trajes de gente. Já estava com 16 anos. Pegava cavalo bravo no mato, tirava a roupa toda, montava nua em pêlo e cavalgava à vontade. O falatório da vizinhança” (p.6).

Menininha, uma garota irresistivelmente atraída pela vida, acabou “china” na “Fazenda” de Itajaí. Resgatada depois por um marido supercomplacente, não consegue desligar-se de sua “profissão”, fugindo de casa e voltando com novos filhos para o marido criar.

Observe-se, ainda, que os pais de Homig são apenas nomeados de passagem, exatamente porque não influíram, não marcaram sua vida: “Eu não me lembro dela. Morreu moça, eu e as minhas irmãs muito pequenas (...) Ela não existiu para mim. Meu pai era um sujeito danado de alegre (...) Era uma criança grande que foi morrer na segunda guerra, só por amor à Alemanha” (p.139).

Blumenau aparece marcada pelo permanente problema das enchentes. A grande enchente de 1880 é apenas recordada, mas a de 1911 é revivida em seus detalhes. A colonização germânica da região de Blumenau é especificamente focalizada, evidenciando o trabalho disciplinado e dedicado, o senso de ordem e de limpeza, o esmero no cultivo dos jardins de flores, etc. O sangue germânico é preservado na sua superioridade. A Alemanha continua sendo a mãe. Por isso não há preocupação em adaptar-se ou integrar-se. A língua é a alemã e, quando a necessidade obriga ao uso da portuguesa, essa aparece germanizada, gerando mesmo segundos sentidos, como quando fala o padre sobre a obrigação de ir à missa, mesmo tendo criança em casa: “quando pai fai, cуда mãe. Quando mae fai, cуда pai”. Ou logo em seguida, quando o mesmo padre, na festa, distribui lugares para todos nas mesas: “Os molherres tommomm na frente, as homes no trrás. E acorra, os crreancinhes non tommomm non. Zô comem docinhes de mell” (p.91).

Mas o problema se complica na região quando estoura a segunda guerra mundial, e impera o tenentismo. Os blumenauenses, entusiasmados com a ascensão de Hitler, sofrem rigorosa repressão, quando Getúlio, com poderes discricionários, envia tropas “com carta branca” para mandar e desmandar e, numa campanha brutal, implantar drástica nacionalização.

Examinado em seu conteúdo e forma, devemos reconhecer que **O Guarda-Roupa Alemão** é ficção voltada para a realidade. Se a narrativa é produto da imaginação

criadora, esta alicerça-se no real histórico-social. É um romance escrito com sentimento, mas sem nunca deslizar para o sentimentalismo. Se narra passagens sérias, lances dramáticos, tempera-os com um tom leve, que alivia as tensões e, por vezes, torna cômico o trágico (como, por exemplo, na invasão do Hotel do Weber).

No conjunto, essa narrativa de Lausimar Laus tem profundas semelhanças com **O Forte**, de Adonias Filho. Em ambos os romances a história volta-se para o passado, constituindo-se em grande parte de reminiscências. Essas reminiscências, num caso centralizam-se no guarda-roupa e no outro no Forte, ambos como objetos evocadores materiais, mas como que humanizados. Tanto o “Kleid” como o Forte constituem o elo entrelaçador do passado e presente, influenciando decisivamente sobre a vivência das personagens. Por outro lado, se **O Forte** se enraíza na motivação regionalista da Bahia, **O Guarda-Roupa** retrata a ambiência histórico-cultural da colonização germânica em Blumenau. Ainda mais. Ao nível da estruturação, ambas as narrativas denotam um consciente trabalho de arquitetura, sobretudo considerando-se as variações de pontos de vista, que introduzem, por sua vez, hábil jogo de temporalidade.

Lausimar Laur logrou mais do que a pintura duma sociedade marcada pela tradição germânica. Logrou construir uma obra de arte literária, graças a seu domínio artesanal. **O Guarda-Roupa Alemão** é um romance que se lê com prazer e que pede releituras.

OFÉLIA DOS NAVIOS

Com **Ofélia dos Navios**, Lausimar Laus emite seu conto de cisne. Acredito que a escritura desse romance não tenha chegado ao grau de amadurecimento pretendido pela autora. A insistência no tema da morte, a apreensão e angústia ante essa esfinge implacável retornam com certa frequência, projetando certamente a própria condição existencial da autora, já com um infarto superado, mas sempre sob ameaça de novo, que sobreveio fatal.

Não obstante essa perspectiva, **Ofélia dos Navios** afigura-se-me o romance mais autobiográfico, o romance mais lírico e o romance de cosmovisão mais tolerante, franca e positiva de Lausimar. Exatamente esses aspectos serão desenvolvidos na análise subsequente.

Ofélia dos Navios situa-se na cidade portuária de Itajaí, terra natal da escritora. Historicamente, inicia no período imediatamente anterior à última Guerra Mundial e termina pouco após a conclusão do catastrófico evento. Os reflexos da guerra, inclusive, se fazem sentir em Itajaí, pela quase total paralisação do movimento de navios, gerando desemprego, pobreza e miséria na região portuária. O título se reporta à personagem Ofélia “louca”, figura quase que imaterial, diluída em toda a ambiência, na lembrança e na fantasia de todos, exercendo influência inevitável, sobretudo nas duas adolescentes que centralizam o fio condutor desta narrativa. Moça “bonita, alegre e feliz”, o amor total de Ofélia por Hermann, abruptamente desfeito, transformou-a em alienada e excêntrica.

Mas o romance acompanha particularmente as duas meninas adolescentes: Hannele e Fefé. É igualmente através da mente e da percepção das duas que destila

preferentemente a narrativa, em adequada técnica de fluxo de consciência. Sem narração ostensiva, com naturalidade flui o relato.

Hannele e Fefé são personagens delineadas com habilidade, encarnando a vida, a disposição, a franqueza e autenticidade. Manifesta-se nelas claramente o conflito das gerações, ou seja, a impositiva tradição dos pais sendo rejeitada pelos filhos, que buscam seu próprio modo de viver e realizar-se. Exatamente esse conviver conflituoso, esse rigor de educação, essa castradora repressão por parte das gerações anteriores, contrapostos à ânsia de vida, de liberdade, de extrovesão das jovens, constituem índices transpostos de vivência jovem de Lausimar. Hannele e Fefé revivem sua luta por liberdade mais compreensiva, por uma sociedade menos preconceituosa.

Como nos romances anteriores, também neste Lausimar esmera-se na caracterização de personagens femininas. Hannele e Fefé projetam-se como verdadeiros seres vivos, dinâmicos, que lutam pela sua consciência e autonomia, abrindo seus próprios caminhos na vida, sem para tanto necessitarem de recorrer à revolta e rebeldia. Com naturalidade contornam o impositivismo que as marca de fora.

Se “Fefé era puritana, criada naquela educação rígida do velho Günther”, seu pai (p. 43), não se submeteu nunca a esse modo de viver que lhe foi impingido. Aliás, seus próprios pais não se harmonizavam suficientemente para ela crescer em harmonia interior. O pai, de rígido sistema germânico, e a mãe, neta de açoriana, encaravam diferentemente a vida. E Fefé, desde pequena, apreciava mais a loucura mansa de Ofélia maluca, entregue a seu mundo particular: “Juízo, é sempre o que a mãe inventa prá gente. É juízo, juízo, o dia inteiro. Eu não queria ter juízo. Eu queria ser doidinha da silva, como a Ofélia. Mais, ainda, muito mais...” (p.6). Irrequieta e ansiosa sempre, não pode conformar-se com esse acanhado mundo tradicional. Por isso, “a cabeça de Fefé era um dínamo. Não parava. Nunca parava. As coisas vinham, os olhos azuis se enchiam de céu, de lugares desconhecidos, de pessoas diferentes, de mundos estranhos. Os loucos. Dos loucos ela gostava. Eram gente diferente...” E ela busca e se identifica com o rio — “O rio sempre passando. Nunca parava...” (p.9). Crescendo nessa ânsia de liberdade, esbarrava sempre na repressão frustrante. Mas a ela não se submetia. Quando o pai, na crise da guerra, resolveu mudar-se para Caçador, à época na selva, Fefé experimenta a revolta íntima, transforma-se, como ocorrera com Ofélia dos Navios, e atende o conselho de Hannele: “Se tu não queres ir, não vai mesmo. Deve haver um meio de evitar isso...” (p.52) Sua vida se decide numa firme resolução pessoal, que desvendamos aos poucos — no segredo do preto Silvério, no “fantasma” do chineiro de Maria Taioba e, finalmente, no casamento com o japonês Toshiro Hikari, culminando na comovedora decisão da mortalha às águas do mar, ao som da leitura do Salmo 88. Fefé representa, sem dúvida, parte dos ideais de Lausimar, em busca de vivência autêntica e autônoma, de compreensão tolerante. Fefé rompe as amarras que a sufocam. A vida se lhe apresenta mais forte, dinâmica e atraente do que os costumes tradicionais. E sua figura lírica, consumando-se num amor trágico, não pode deixar de sensibilizar o leitor.

Outra face da mesma ânsia juvenil manifesta-se em Hannele. Criada no rigor repressivo pela mãe, a professora Dona Rosa Garten, sob constantes varadas, Hannele

mantém-se decidida no que quer. Admirando o pai, que considera tão bom, mas sempre distante, viajando, a vara de marmelo da mãe não logra curar seus devaneios e ideais. Fascinada pela leitura dos “pasquins”, vai descobrindo o mundo com ingenuidade, embora a malícia dos adultos nela infiltre a maldade. Nas confidências com Fefé, transmite a esta centelhas de sua personalidade resoluta: “Olha, guria, tenho apanhado de vara de marmelo quase todo dia. Mas ao circo eu não deixo de ir. A mãe não deixa, mas eu vou. Puxa!...” (p.52). Forte, decidida, livre, andeja instável namoradeira, Hannele sofre todos os castigos, mas não toma a mãe por inimiga. Só não entende “por que era que a mãe era ruim e tão boa? Não entendia. Só sabia que, quando queria ficar com raiva dela, não podia. E dizia baixinho para que ninguém pudesse ouvir: um dia ainda vou descobrir por que é que mãe só pensa em coisa ruim, por que mãe é tão esquisita lá dentro dela, por que gosta tanto de dar castigo. Por que é que tem que ser assim?” (p. 37). Na sua vontade resoluta, e com o apoio do tio João Garten, Hannele logra realizar seu sonho: estudar na Escola Normal de Florianópolis para tornar-se professora. Ali começa sua liberdade: “Como ela gostaria de contar suas experiências vividas em um ano na Escola Normal, na Capital do Estado, sem aquele jugo da mãe, sem vara nem bolos, livre, livre como uma pomba sem fel. Mas pomba era feio dizer. A palavra tinha um signo fatal de ordinarismo. Passar por baixo da clitória florescida, da casa da Fefé, também todo mundo evitava. Principalmente os namorados, porque as flores tinham também o significado de pomba (...) Hannele achava tão besta, tão besta aquelas manias de gente boba, que só via o feio, o pecado, o condenável. Ela não entendia...” (p.76). Posteriormente, crescida e amadurecida, casada, Hannele escreverá da Europa uma longa carta à mãe, falando do que lhe aconteceu na intimidade do casamento, inculpando a mãe por não ter-lhe falado sobre tais assuntos: “... se eu estou grávida, não tive nada com isso. As gurias da Escola Normal sempre viviam falando desse tal de prazer. Mas, que negócio é esse, que eu não sinto? Acho que é tudo muito besta. Desculpe a franqueza. Com todo o seu preconceito, eu sei que isso vai até assustá-la. Mas eu sempre fui franca, leal, sem medos, e a senhora sabe disso...”(p.121). Evidentemente que a reação da mãe foi de considerá-la desavergonhada: “A Hannele sempre fez o que quis. Falta de surra não foi. Mas, o que adiantou?”(p.122).

Hannele e Fefé ocupam o fio central da narrativa. São elas as portavozes da cosmovisão da autora. Representam a face lírica e autobiográfica. Encarnam a abertura, a tolerância, a ruptura com a educação repressora. Se a jovem Lausimar Laus saiu de Itajaí para estudar na Escola Normal de Florianópolis, onde conquistou condições de tornar-se professora; se ela posteriormente deixou sua terra para respirar mais autonomia; se ela sofreu educação repressora mas sempre lutou pelos direitos da mulher, principalmente por esta decidir sua própria vida, **Ofélia dos Navios** recupera essas posições, numa retomada autobiográfica

Ainda outros aspectos merecem ser lembrados: a ausência de racismo, manifesta na convivência amiga, principalmente dos jovens, com os negros do Quilombo e na fusão, embora difícil, de açorianos com alemães. Evidencia-se igualmente a ausência de preconceito em relação à prostituição. Com muita naturalidade, e até

com positivo encanto, é apresentado o “chineiro” de Maria Taioba. Por outro lado, Lausimar logra captar e registrar com muita felicidade a ambiência popular. E adequadamente atribui franqueza, tolerância e sinceridade a essas personagens simples mas autênticas. No registro dos costumes, das credices, dos mexericos, dos conflitos de gerações e mesmo do atraso material e cultural corporifica-se a caracterização da ambiência popular. A escritora quer mesmo aproximar-se do povo, estar com o povo, com ele conviver, longe da sofisticação falsa e falsificante.

Na sua estrutura, o romance apresenta-se contínuo, sem divisão em capítulos. Entretanto, não há preocupação com estrita cronologia. O tempo chega a ser diáfano. Recordações e relatos de vivências entremeiam-se à ação progressiva. Embora haja particular acompanhamento de personagens, a preocupação central parece concentrar-se no delineamento de um painel geral de registro da ambiência. E a narrativa progride em sensível fluência. A linguagem tende sempre ao coloquial, na mais comunicativa simplicidade. Lausimar Laus conclui com felicidade seu universo romanescos em **Ofélia dos Navios** — uma narrativa lírica, leve, fluente, portadora de cosmovisão humana e tolerante, buscando franqueza e autenticidade. Neste como nos demais romances, Lausimar deixou a marca de seu humanismo, de sua ternura, de sua fraternal compreensão do ser humano.

CAPÍTULO III:

O POEMA QUE SE FAZ DE PALAVRAS: POETAS EM PROCESSO

3.1 — MAURA DE SENNA PEREIRA: DO ENRAIZAMENTO TELÚRICO À COMUNHÃO SOCIAL

Para Marcos Konder Reis

Maura de Senna Pereira representa, hoje como ontem, a expressão mais lírica, mais sensível, mais qualificada e humana da mulher-poeta em Santa Catarina. O avançar dos anos parece ter nela instigado o agulhão poético, a ponto de, nos últimos anos, estar praticamente a publicar um livro por ano, como que numa tentativa ansiosa de proclamar um pouco mais de beleza, de amor, de justiça, de compreensão e de fraternidade a este nosso tão desumanizado mundo. Reiteradamente apontada como a mais expressiva voz feminina das Letras Catarinenses, nada mais justo que prestarmos nossa homenagem à sua persistente e sólida criação lírica é aprofundarmos um pouco nosso conhecimento desse rico acervo poético, para melhor o valorizarmos.

Nascida em Florianópolis, Maura manifestou desde criança, mesmo antes de saber ler, gosto pelas estórias que sua mãe tão bem sabia contar. E já no curso primário, suas composições despertaram a atenção. Revelando sempre talento esclarecido, cursou a Escola Normal Catarinense e em seguida iniciou dupla carreira: no magistério e no jornalismo. Filha do professor e matemático José de Senna Pereira e de Amélia Régis de Senna Pereira, Maura obteve, com destaque e por concurso, as cadeiras de Português e de História na Escola Complementar de Florianópolis. No jornalismo, destacou-se por presença constante e festejada nos jornais da época.

Iniciou sua carreira de escritora, com destaque particular para a poesia, que sempre soube não só escrever, mas também vivenciar. Mudou-se logo depois para Porto Alegre, onde prosseguiu engajada no jornalismo. Na década de 1940, fixou definitivamente residência no Rio de Janeiro, mas sem nunca esquecer sua terra natal, que sempre amou e a cujos assuntos sempre dedicou seu carinho, apreciando e divulgando a gente, as letras e a cultura catarinense. É casada com o professor catedrático, poeta e grande humanista Almeida Cousin.

Em sua carreira jornalística, destacou-se pela facilidade e eficiência de comunicadora, quer escrevendo reportagens, crônicas ou comentários literários para jornais, quer entrevistando e sendo entrevistada, quer ainda pronunciando conferên-

cias e palestras ou participando de mesas-redondas. Sempre teve especial carinho por temas e personalidades da nossa terra catarinense.

Sua obra literária iniciou com a publicação de *Cântaro de Ternura* (1931). Perdeu os originais do cancionero inédito *Jurerê-Mirim*. Em 1949 voltou com outro livro: *Poemas de Meio-dia*, ao qual se seguiu, dez anos depois, *Círculo Sexto*. Pouco depois tornava a publicar em Florianópolis outro livro de poemas: *País de Rosamor*. Mais tarde, organizou uma antologia, selecionando os melhores poemas dos livros anteriores: *A Driade e os Dardos*. E intensificou a criação e publicação: *Despoemas*, *Cantiga de Amiga*, *Poemas-Estórias* e *Busco a Palavra*. Além desses livros de poemas, publicou em prosa: *Discursos*, *O Parto sem Dor* — reportagens; *Nós e o Mundo* — uma seleção que serve de amostragem do seu mundo de crônicas, resenhas e artigos vários; e *Verbo Solto*, em que reúne algumas conferências, preferencialmente voltadas para temas e vultos catarinenses.

Nesta abordagem, não se torna viável discorrer sobre toda a obra literária de Maura de Senna Pereira. Por isso, a primeira delimitação que estabeleço é de atermar apenas a sua poesia. Mesmo porque, em tudo que escreve, Maura extravasa seu coração lírico, sensível, bondoso, solidário e amoroso. Autêntica e franca, não teme revelar sua interioridade na poesia. Por isso, torna-se tantas vezes autobiográfica.

Sabemos que todo texto poético é rico e inesgotável, devido à polissemia, ao simbolismo, à plurissignificação, às conotações infundáveis que encerra. Na sua tentativa de exprimir o inefável, o poema torna-se, por assim dizer, inexplicável. Vive-se, entende-se, desfruta-se poesia, mas nunca se pode reduzi-la a uma fria análise racional. Por isso, não pretendo abordar a poesia de Maura sob todos os aspectos, nem esgotar a análise de nenhum deles. Após leituras e releituras, sempre agradáveis e enriquecedoras, extraí três linhas temáticas de seus poemas, sobre as quais pretendo discorrer brevemente: o tema do amor, a filiação telúrica e o tema social.

I. O TEMA DO AMOR

O tema de amor ocupa, principalmente, dois livros de Maura:

Cântaro de Ternura e *País de Rosamor*.

Cântaro de Ternura, seu livro de estréia, constitui-se de um conjunto de poemas em prosa, ou seja, de cantos líricos, monólogos apaixonados, gritos unilaterais de amor, dirigidos incessantemente ao amado, do qual exigem atenção constante e exclusividade no amor. São cantos de solidão em busca do “tu” que completa; representam peregrinações do amor em busca da plenitude; constituem ânsia de fusão com o amado, no qual tudo adquire sentido, porque “...somente conheço a glória verdadeira quando tu bebes com o coração esta água samaritana do meu cântaro de ternura”. Se a concepção amorosa é, no fundo, romântica, desse romantismo-estado de alma que existe na sensibilidade de todo ser humano, os poemas consubstanciam aquele enlevo, aquele tocante lirismo bucólico, aquele fraternal envolvimento da natureza, tão decantado pela sensibílimo alma lírico-espírita de Rabindranah Tagore. Assim, *Cântaro de Ternura* marcou com segurança uma estréia promissora, revelou uma alma de grande sensibilidade poética, capaz

realmente de transmitir a ternura no poema.

A temática do amor manifestou-se também vigorosa e permanente em **País de Rosamor**. Este é outro livro exclusivo de amor. Sensível delicadeza e um halo de amor e ternura envolvem esse aprazível “País de Rosamor”, em que penetramos juntamente com o poeta. É como se sássemos deste nosso conturbado mundo, de violências, egoísmos e pragmatismos, e fôssemos magicamente introduzidos num universo edênico revelando-se o poeta verdadeiramente um demiurgo, um plasma-dor de mundos, um criador de atmosferas:

**Fui ontem colher na lua
antúrios que lá plantei.
Tomei o meu barco alado
e logo à lua cheguei.
Fui ontem colher antúrios
e com estrelas voltei.**

É a busca do mito edênico, do mundo sonhado, da ânsia da fantasia. Todo um ritual de delicadeza, de amor e de beleza se desenvolve, suave e sonoramente, enquanto lemos esses poemas. Não é a racionalidade nem a paixão carnal que nos guiam, mas um sentimento lírico, suave e afetuoso, que flui insensivelmente. O poema “Os Arcanjos” bem concretiza esse mito do mundo bom, do triunfo do amor e da bondade sobre o malvado dragão:

**Com leite das ovelhas
por leão apascentadas
doze filhos vou criar
E com rosas simplesmente
— nem espadas nem punhais —
com doze rosas sagradas
farão por terra tombar
Em doze corcéis alados
nosso reino deixarão.
E só depois de plantarem
Rosamor em toda a terra
os doze regressarão.**

Na singela espontânea dos poemas desse volume, há pequenas jóias como a quadra “Bodas”:

**Nos casamentos
a boda é simples:
em torno — rosas
em nós — amor”.**

Não são, pois, poemas de fuga, mas belíssima conscientização da força do amor. Já aqui se insinua uma nova visão do mundo — um mundo socialmente mais harmonioso e humano, temática que assumirá cada vez maior consciência na poética de Maura, como veremos adiante. As seções “Do coração arrebatado” e “Do país sonhado”, deste livro, reproduzem poemas ligados ao tema do amor.

Mas o tema do amor retorna sempre nos livros seguintes. Na antologia **A Driade e os Dardos**, uma seção retoma o tema, rerepresentando poemas dos livros anteriores. Em **Despoemas**, a primeira seção volta a ser dedicada ao amor. Mas, este é um livro já de maturidade, um livro de consciência mais ponderada e de profunda reflexão sobre a frágil existência, sobre a condição humana. E bem por isso não é livro que se

esparrama em palavras inúteis. A ponderação, o equilíbrio, a moderação constituem a tônica desse estágio existencial e da correspondente poética. E a concepção de amor também está amadurecida. Não são abstratas divagações sobre esse tema tão decantado. São poemas gerados por situação concreta na vida da autora — as horas amargas, longas, difíceis, incertas e agoniadas à beira do leito de convalescença do amado, revelando a provação e o sofrimento que acompanham os caminhos, as manifestações e o amadurecimento do amor verdadeiro. A dedicação, o amor constante, o sacrifício e a apreensão transparecem desses dois poemas — “No vale samaritano” e “Sublimação”, delineando, inclusive, as fases do amadurecimento, desde o início — “No princípio era o sexo dominando...”, passando por tantos “outros elos”, até chegar ao “fruto da dor”, que culmina com

**“Uma união ainda maior
que a mais profunda, a mais ardente cópula”.**

Em *Cantiga de Amiga*, um belo álbum de poemas, o amor, esse vigoroso impulso que arrebatava o ser humano, retorna insistente. E ele também se manifesta nos poemas desse livro, quer na espontânea naturalidade, atração telúrica e sincera doação completa de “Anacreônica”, sempre com o carinho dedicado a Almeida Cousin, ou então no “Canto natural” — a defesa incontida do amor, sem moralismos: “Sou fêmea ou fruta sobre o leito”, a defesa da vivência erótica sem preconceitos: “a carne rendida penetrada, a língua sugada como um favo...”

Ainda *Poemas-Estórias* proclama, antes de mais nada, a necessidade do amor, dum amor vivido na decisiva espontaneidade lírica, que o liberta dos constrangimentos e dos preconceitos. “O círculo da flor” e, sobretudo, “A moça que fugiu num barco” fazem irromper essa força do amor, esse sonho arrebatador. Observe-se a aura poética envolvente criada nos versos iniciais:

**“Tia Flor fugiu num barco
(ela gosta de contar)
num barco que encheu de flores
quem a ia deflorar”.**

Mas, nesse como em todos os últimos livros de Maura, o amor ultrapassa constantemente a esfera do individual e do casal, para mais ampla abrangência. É o caráter e a preocupação social que assumem a tônica mais fundamental e marcante de sua poesia, como veremos. A consistência sólida no tratamento do tema do amor pode ser entrevista no exemplo: “Em verdade te digo”:

**Em verdade te digo que não foi naquela hora
que te pertenci:
quando me tomaste nos teus braços poderosos
e me tiveste sob teus beijos e tua respiração.
Em verdade te digo que não foi naquela hora
mas quando, diante do teu, surgiu meu espírito livre e novo
de rebento inquieto deste século
e descobrimos todas as comunhões das nossas almas.
Quando conheceste as minhas derrotas
e disseste que eram triunfos.
Quando viste pulsar meu coração nu
e o festejaste.**

**Quando soubeste que nem sempre
os teus pensamentos são os meus pensamentos
nem os teus caminhos são os meus caminhos.
Mas o amor brilhou como nunca em tua face
e me surpreendeste com a torrente de palavras
de que eu tinha sede
desde a minha primeira hora consciente.
Foi quando te pertenci.**

II. A FILIAÇÃO TELÚRICA

Já no livro de estréia — *Cântaro de Ternura* — um destaque necessário a fazer é o impulso quase incontrolado, primitivo, original e vigoroso da força telúrica que se comunica numa fusão vital ao poeta e que cria a ambiência propícia à vivência amorosa total. No poema 3, ela se confessa “gulosamente devorando as frutas vermelhas que colheste para o nosso farnel selvagem” e se extasia quando “tu espalhas sobre os meus cabelos fartos mancheias de flor de grumixama e de amores verdes”. Em “Êxtase selvagem” o próprio título comunica essa vigorosa sensação telúrica — “Eu estou a caminhar entre os pessegueiros floridos... Enquanto os meus pés descalços pisam, com alegria bugra, a terra morena do pomar...” “O cântico da água” sensibiliza para mais outros aspectos da natureza — “Eu estava sentada sobre a relva e mastigava em silêncio begônias encarnadas e frutos ácidos”, quando ele a conduziu à fonte “e nós dois ouvimos o cântico da água” e surpreendemos “a própria vida cantando o seu grande cântico de dor e de amor!”

“Panteísmo” absolutiza mais ainda a importância telúrica numa concepção quase mística. Inicia como que com bilhete dele: “Eu te escrevo sobre um monte de folhas mortas e, daqui onde estou, ouço o gorgueio dos pássaros selvagens e a canção sonora das cachoeiras. Estas letras te levam o cheiro dos figos maduros que, nos seus galhos, se debruçam sobre o meu peito largo. Ama tudo isso, ó adorada minha”. E ela: “Ah! corri a abraçar-me com os troncos rudes e a minha boca vermelha e úmida foi beijar fraternalmente as plantas rasteiras. Depois bebi o orvalho na própria cabaça das folhas gotejantes e delíciei-me, em morder as flores renascer as que ia encontrando...”. Enfim, “... deitada num divã de mangericões, concentrei-me no meu rito e adorei todas as raízes encravadas no chão”. E, entre outras, “Elogio da chuva” ressalta como ela passou a perceber e a amar a chuva a partir da vivência conjunta que teve com o amado. Muito significativa se revela, assim, já no seu primeiro livro de poemas essa beleza espontânea e mesmo sensual das plantas, flores e pássaros, essa convivência íntima com a natureza, essa comunhão telúrica.

Nos livros posteriores, em todos eles, retornam poemas em que a busca da terra, a irmanação com a terra, a fusão com a terra revelam sensível beleza poética. O senso cósmico e telúrico, a fraternal convivência com a natureza e a mística comunhão com o universo projetam em sua poesia aquele impulso vital; selvagem e primitivo, na sua original pureza e atratividade. Perpassada de um sopro lírico, candidamente orgiaco, a natureza íntegra e virgem constitui o revestimento natural e a expressão constante de seu estado íntimo. É a união cósmica, a fusão telúrica, a fraternidade total. “Veraneio” revela essa alegria pura no gozo da natureza íntegra e “Buscar-me

em flor” canta a selvagem poesia a sorver o hausto vital num éden ainda não conspurcado.

Esse senso telúrico e essa fusão cósmica atingem/mais alta expressão nos poemas dedicados à “Terra catarinense”. Maura, embora há muito residindo fora de sua terra natal, é catarinense autêntica e sua poesia, bem como suas conferências e comentários jornalísticos estão constantemente voltados com grande ternura para a realidade catarinense:

Já no **Círculo Sexto** há uma seção dedicada à “Terra catarinense”, que traz a sugestiva epígrafe: “Abraçada ao universo / tendo as raízes em ti”, harmonizando a universalidade na regionalidade. Todos os poemas dessa seção mereceriam destaque: “Ilha e Mulher”, depois reescrito como “Consubstanciação”, funde Ilha e Mulher numa união total:

**“Meu corpo é o teu imenso corpo de ilha
e meu sangue o rasgão líquido dos teus rios”.**

“Balada para o Vento Sul” exprime diretamente essa identificação e comunhão entre o poeta e a natureza:

**Sou tua namorada, vento!
Leva-me também
leva-me contigo
para longe de mim”.**

“Lagoa da Conceição” retoma a própria gênese bíblica. Em Louvação para Santa Catarina”, essa “filha de nobres, irmã de escravos” externa sua ansiosa espera pelo dia “em que o sol da justiça há de brilhar na terra inteira” e haja “paz entre os homens”. “Retrato de Anita” não canta uma “filha de rei”, mas “uma filha do povo”, que foi prisioneira, sofreu frio, fome, perseguição e privações, mas tornou-se a “Musa da liberdade”, a “Heroína dos Dois Mundos”. O tema telúrico, ligado à realidade catarinense, volta em outros poemas, como “Insular”, “Repto ao sol”, e outros.

Presas a irmandade à terra, projeta-se na poesia de Maura aquele impulso telúrico na sua original pureza. Nessa comunhão cósmica, transparece um genesíaco sopro bíblico, mais pagão do que cristão, no seu constante envolvimento sensual. Unindo-se à natureza, à terra, à ilha natal, Maura identifica-se com esses elementos, em comunhão e fusão, na busca da autenticidade vital, primitiva e original, como comprova a primeira seção deste livro: “Da comunhão com a terra”.

O tema ainda retorna na terceira seção de **Despoemas** — “Terra minha sob o signo da poesia”, cujo poema “Palácio Cruz e Sousa” canta a glorificação do nosso “gênio emparedado”, o “Cisne negro”, ao receber, 80 anos após a morte, a distinção de tornar-se nome do Palácio do Governo, “como se a terra o elegeisse o filho máximo.

Em **Poemas-Estórias** ainda a alma telúrica e catarinense expande seu entusiasmo. No “Fragmento de autobiografia”, Maura reafirma sua alma catarinense — “Nascida em Santa Catarina / nela estou plantada”, não obstante o ambiente preconceituoso, a inveja e a maledicência terem marcado sua “triste infância”. E sua alma se abre num canto de amor à “Árvore que é gente”, à secular pureza “da Figueira da Praça”, essa “árvore gigante e maternal”, que mais parece “um ser humano muito amado”. Essa identidade catarinense — “Eu sou a mulher plantada na terra que era celeiro” — a fez enternecer-se ante “o clamor da terra inundada” em

julho de 1983, sempre conclamando à “fraternidade humana”: “Hoje sou planta sofrida / que a terra está inundada”

Essa é a Maura catarinense, a Maura ligada à sua terra, a Maura que não esquece a autenticidade de sua origem. Essa sua filiação telúrica, se muita ligação mantém com o tema do amor, encaminha-se também decisivamente para o tema social. Isso se evidencia sobretudo no poema deste livro — “Canto sufocado”, bem como no poema “Grumixamas” de *Cantiga de Amiga*. Aqui, ao reviver todo um cenário ecológico de infância e recuperar uma paisagem humanizada na sua descrição, a vivência lírica esbarra no vazio:

**“Mas a máquina chamada progresso
abriu uma rua nova em meu quintal”.**

No entanto, mesmo assim, em “Balada contra a tormenta”, sabe impor seu otimismo e, após a tormenta, “vou pegar vamos pegar punhados de sementes e jogá-las pelas terras boas e poupadas”, pois, se

**“somos os sobreviventes
vamos para frente”.**

O aspecto telúrico da poesia de Maura está muito bem “consubstanciado” no poema “Consubstanciação”:

**Quando me deito nos teus canteiros mornos,
Jurerê-mirim, Isla de Los Patos, Santa Catarina,
não me basta a alegria telúrica
de ter nascido em ti
nem o pensamento quase bíblico
de que sou feita do teu barro.**

**Meu corpo é o teu imenso corpo de ilha
e meu sangue o rasgão líquido dos teus rios
a linfa nervosa das tuas cachoeiras
a água matuta das tuas lagoas.
Plantas rebentam de tuas carnes, de meus chãos
e sinto-me carregada da tua seiva e do teu pólen
em todas as idades
desde tua própria pré-história
até mesmo o teu por-vir.**

**Quando me levanto
a sacudir a tua poeira morena
e unvida com o perfume de vinte lírios novos
e mulher e ilha deixam de ser uma unidade pagã
ainda sinto me prender e me abraçar
e envolver, implacável, a tua existência cósmica
o abraço varonil do mar.**

III. O TEMA SOCIAL

Se no seu primeiro livro, o amor ainda se revestia daquela tendência exclusivista de seres jovens que se buscam na força da paixão total, já nos livros posteriores a poética de Maura vai alargando-se para abranger, cada vez mais decididamente, o amor numa concepção mais social e humanista, fixando-se na temática da participação e do engajamento social. Se o amor consiste em dar-se e receber, essa atitude de abrir-se para compreender e dar-se, para auxiliar, para engajar-se no mundo e buscar o sadio convívio com os semelhantes abre o poema de Maura para o universo social.

Os poemas de **Círculo Sexto** vêm sensivelmente marcados por essa busca solidária do outro. O primeiro poema do livro insere-se já na perspectiva paulina do amor:

“Ainda que” eu fosse isso ou possuísse aquilo,
 **“ainda assim, tudo faltaria
 seu eu não tivesse o humano em todos os meus gestos
 e não fosse capaz de querer
 para todo ser humano
 o pão, a rosa e a paz”**”.

No poema seguinte volta a constatar a necessidade de que “me volte leve e humano / para as angústias e os problemas dos homens”. Toda a seção “Círculo sexto” compõe-se de cantos angustiados e taciturnos ante o dilema trágico: ou cantar na alienação ou sofrer denunciando as “injustiças da terra”. E a decisão final é: “Não calo: grito”.

“Poesia negra” canta a “lavadeira negra negra negrinha” que lava “o linho custoso da casa rica”, mas sente o flagelo da miséria e gerará mais um pária. E o poema se reveste de todo carinho compreensivo pela “linhagem sóbria e forte” que veio “do beijo fecundo dos castigados no tronco”. Em “Queimada”, a “beleza perversa” do fogo que consome a natureza é vigoroso símbolo da opressão do homem que ama a liberdade. No “Poema para Ziró” transparece a sentida emoção pela “Ziró em flor, flor moribunda”, que se consome em vão no trabalho. “Pedra para o templo” busca um novo universo, “sem muros”; e para construí-lo “sobre o ombro, como um cântaro, eu trago a minha pedra para o templo”. “Canção em Rosamor” anseia pelos ideais de solidariedade e pelo direito de todos à paz, ao amor, ao sustento e a condições de vida para todos, sem preconceitos. Interroga-se: “agora olho lá fora. / Será que todos têm pão?” Assim, a face social impõe-se muito viva nesses poemas, sempre de grande e vivo ardor lírico de **Círculo Sexto**. Nas seções “Da comunhão com o mundo” e “Culto à vida”, deste volume, estão alguns dos melhores poemas sobre esta temática.

Despoemas é uma pequena obra de arte, tanto pelo conteúdo poético como pela beleza do seu acabamento gráfico, complementado por leves e delicadas ilustrações. É um livro pequeno em volume, apenas 10 poemas, mas que se transformou numa grande mensagem, na medida em que encerra o coração do poeta, seu amor, sensibilidade e solidariedade, sua visão de vida madura. Constando de quatro seções, a segunda e a quarta ocupam-se fundamentalmente do tema social.

Na segunda seção — “Lua e Luta” — o poema alarga sua abrangência social. “Intemporal” traça a trajetória do ser humano (mulher) no mundo, desde a fase de “simples fêmea das cavernas” até o século... “cinquenta e três” — “com o ser humano já liberto” — “sem traço algum de sangue e desamor...” “Inauguração da Lua” é o canto à “Lua violada”, conquistada pela sede incontida do homem, nunca satisfeito com o que é e o que tem. E o poeta (Ironia?) deseja chegar à lua, “só para usar mirante” e ver “quão mais bela não será a Terra”. O poema centraliza-se no homem, habitante da terra, sempre insaciável, e “domador dos espaços”.

“A estátua” ainda permanece no nível social, ponderando as vicissitudes humanas, as contingências e variáveis, os balanços da sorte ou da desgraça, da honra e glorificação ou da difamação e condenação. Os altos e baixos, a celebração e a

maculação, a glória e o crime já estão sugeridos na construção antitética da primeira estrofe:

**“E a hora primeira do bronze eterno
e altos discursos
e baixos relevos
celebram o herói”.**

“João Paulo I” relembra a passagem meteórica desse surpreendente papa-sorriso, com “teu sorriso puro, claro Albino”, com aquele

**“sorriso irmão
de filho de uma lavadeira de pratos
e de um pedreiro socialista”.**

“O homem & o tempo” sujeita a ser humano à ação irreversível do fator temporal:

**“O tempo marca o homem
e o transforma e consome”.**

O poema revela a consciência do poeta, como ser contingente, ao constatar que o homem, que tanto pode, que até “pode ampliar / a dimensão da vida”, não possa “sequer tocar a asa do tempo”.

E a última seção — “Os adeuses” — reúne poemas conseqüentes a “O homem & o tempo”, enfocando a inexorável ação do destino sobre a própria condição do poeta. Sempre ainda ao nível do social e do humano, em “Eu não verei a Aurora”, o poeta espera a instauração de um mundo novo, humano, fraterno, pacífico — embora a longo prazo:

**“Quando este mundo imundo desabar
caírem as ditaduras, a ignomínia das torturas
tiver fim, os povos forem
livres e fartos...
eu não verei a aurora.”**

E o último poema — “Testamento” traz a consciência lúcida do fim de todos: “a triste morte”, quando “só a vida importa” e sobrevém a terrível apreensão ante o “banquete macabro que eu não quero ser”, a “degradação do apodrecer”, destino inevitável. E o pedido testamentário do poeta ainda aqui vibra:

**“que eu arda morta como ardi em vida
por meu amor, meu sangue, meu amigo,
pelo ser humano, por um mundo melhor”,**

para que depois,

**“num gesto natural de quem espalha sementes
eu seja espalhada pelos ventos”.**

Despoemas resulta, assim, numa pequena jóia de beleza e emoção. É poesia sensível, pura, mas sempre lúcida, consciente e social.

Em *Cantiga de Amiga*, toda a juventude permanente de espírito de Maura e todo o seu carinho pelo homem, toda a sua preocupação social estão presentes nos poemas tão belamente apresentados. Sem ser um fingidor, o poeta aqui se revela em toda a sua espontânea autenticidade. E a poesia capta, retrata e assume decididamente a defesa do humano e do social. Como explica no último poema, sua poesia busca “a palavra em que lateje o presente”, “espelhando o homem do meu tempo”

Em vários poemas, como “A chave”, as preocupações com o espiritual e o transcendente são de certo modo renegadas como inúteis, quando há tanta carência nesta

vida, tanta necessidade social, tanto a fazer por um mundo mais humano e fraterno. “Confiteor” orienta-se no mesmo sentido social, objetivando “Alegrar meus irmãos”. E “A profecia” proclama que “no meio da praça” e do povo é o lugar do poeta, até mesmo para levar seu canto de amor:

**“às sarjetas aos bordéis às prisões
aos que trazem grilhões e mordça
aos oprimidos de todas as raças...”**

Essa busca do homem, na fraternidade, ressoa nítida em “A revoada”. Mas, de preferência, o poema se orienta na defesa dos simples, pequenos, pobres e injustiçados, tornando-se até violentas a ironia e sátira que transparecem de “Culto mutilado”: na edificante celebração do Dia das Mães não há lugar para “a pobre moça expurgada”, a mãe solteira, enquanto no coro

**“uma das vozes mais altas era
a do pai impune e negador do seu ato...
cantando hinos ao Senhor.”**

Também contundente é a denúncia do contraste social de “Carnaval”: A “menininha” pobre e humilde circula entre as mesas de “fortes animais quase pelados” e de “bronzeadas náíades”, suplicando restos preciosos que nem são para ela.

Humana e sensível, a autora se indaga, em “Evolução”, sobre quando e como, “na espécie humana”, evoluiu o “processo covarde” de “Bater num corpo”, tendo

**“sempre como vítima
um ser inerte, atado, indefeso:
a criança o servo o pobre o preso”.**

E no canto que dedica ao trabalho, em “A sábia mão”, considera que “é sempre nobre o labor”, quer seja o cálculo e a planta do arquiteto, quer seja o “colocar o operário o tijolo”.

O engajamento social da autora se manifesta decididamente desde a epígrafe inicial:

**“tendo vivido estas duras décadas
tenho o dever de dar meu testemunho
transformando o meu sentir em verbo
entornando o verbo pelo mundo.”**

E por isso, já no primeiro poema, entremeado muito habilmente com um estribilho típico da cantiga medieval de amiga, à D. Dinis — “Ai flores, ai flores / do verde pino” — denuncia a desvirginização e devastação da terra americana, dos seus tesouros de minas e de florestas (“Oh América”). Preocupada não só com a terra, mas também com o homem, relembra, incisiva, em noite de banquete e festa, um verso do poeta negro Solano Trindade: “tem gente com fome” (“Fome & Festa”).

Maura possui, em essência, um coração solidário, que se abre para os outros, como ainda comprova seu último livro *Poemas-Estórias*. “A saga de uma heroína” cria um quadro de tocante calor humano em relação à boa faxineira Celina. Mas é “O canto” que mais vivo eleva o sentimento social de Maura, ao apresentar a história desse menino injustiçado, desse pária que, quando “pedia registro e aumento — aí lhe apontaram a porta da rua”, e assim, aliciado para a luta de classes pela moça “com os insetos verdes sempre a bailar” nos olhos, encontrou seu duro destino na prisão e no espancamento.

Estes poemas de Maura contêm o carinho e a delicadeza de uma “cantiga de amiga”. Mas, ao mesmo tempo, deles transborda a consciência viva e a denúncia incontida de vasta problemática social, sempre em defesa do pobre e indefeso. A alma sensível e fraterna de poeta ultrapassa as fronteiras do lirismo egocentrista, para assumir ampla irmanação social. É essa a força mais admirável que assume a poesia atual de Maura de Senna Pereira.

O vigor decisivo dos versós de “Quero ajudar” transmitem-nos algo do conteúdo social da poesia de Maura:

**Quero ajudar a construir o mundo futuro
e colocar a minha pedra
no lugar exato e na hora certa.**

**Quero conter a pressa de ajudar
deter os passos vãos e as mãos sófregas
ser vigilante, compreensiva, tenaz.**

**Deixar no grandioso edifício a minha pedra
com a mão segura para que ela não vacile
e role nos espaços
feita escombros antes de ser coluna.
Quero deixar segura a minha pedra.**

**Altos frisos a revestirão
esculpidos por sábias mãos alheias
mas — pequena e anônima, direita e firme —
ela estará lá dentro ajudando.**

**Quero ajudar a construir o mundo futuro
— o mundo sem opressão e sem miséria —
luminoso, rasgado, justo.**

**Quero permanecer alerta
e colocar a minha pedra
no lugar exato e na hora certa.**

Maura é pessoa de extraordinária sensibilidade e humanismo e poeta de tocante lirismo e de profunda consciência social. A pessoa e a mensagem poética fundem-se em vigorosa harmonia, ressoando em nossa sociedade. O poema, sua beleza formal e sua mensagem social e humana conferem ao poeta o maior triunfo, a condição de imortalidade. A palavra viva, a palavra engajada, a palavra carregada de sentimento de compreensão e solidariedade, permanecerá através das gerações, conferindo a todos os poetas a glória do “Triunfo supremo”, como tão bem Cruz e Sousa cantou. E Maura de Senna Pereira conquistou o mérito da imortalidade, não através de uma simples cadeira ocupada na Academia, mas através de uma consistente obra poética, criada conscientemente ao longo dos anos. De *Cântaro de Ternura* até *Busco a Palavra*, sua voz poética e humana ressoará em nossas gerações futuras.

3.2 — O UNIVERSO POÉTICO DE MARCOS KONDER REIS

Para Pascoal Motta

Marcos Konder Reis é um dos integrantes da rotulada e não definida "Geração de 45", poeta de intensa e constante produção, não simples versejador, mas artífice da excelência poética, que ainda não recebeu a consideração merecida dentro do panorama nacional de nosso desenvolvimento poético. Catarinense orgulhoso de sua terra natal, goza em seu Estado da mais alta consideração; mas, em âmbito nacional, embora não seja ignorado, tanto seu reconhecimento como até mesmo seu conhecimento talvez merecessem bem maior estímulo.

O HOMEM E O ESCRITOR

Marcos José Konder Reis nasceu na cidade portuária de Itajaí, entrada do rico, fértil e poético vale do mesmo nome, a 15 de dezembro de 1922. Pertencente a importante família de tradições políticas, esse menino, que nasceu exatamente no ano da explosão do Movimento Modernista, com a Semana de Arte Moderna, estava destinado a conquistar glórias em campo bastante diverso. Após estudos primários na cidade natal e dois anos de ginásio no renomado Colégio Santo Antônio, dos Franciscanos de Blumenau, a família é transferida para Santos (SP), onde Marcos completa o curso secundário no Ginásio Santista, dirigido pelos Irmãos Maristas. Segue, então, para o Rio de Janeiro, em 1938 e, após dois anos de preparatório, ingressa na Escola Nacional de Engenharia, diplomando-se engenheiro em 1944.

Mesmo de posse de um dos mais cobiçados diplomas universitários, nunca teve Marcos emprego estável nem vencimentos tranquilizadores, porque a força e solicitação poética sempre se impuseram à sua atividade. Foi durante anos professor contratado de aerodinâmica e mecânica técnica na Escola de Especialistas da Aeronáutica (1945-50). Ocupou depois vários cargos, quase todos de confiança, mas em nenhum permaneceu estável: no Governo do Estado de Santa Catarina, no Instituto Nacional do Pinho, na CELESC, no Itamaraty, no Instituto Nacional do livro.

Embora continue residindo no Rio de Janeiro, desde que saiu de seu Estado natal, sempre aproveitou as férias e outras oportunidades para passar temporadas nas localidades catarinenses que o marcaram e se identificam sobretudo com sua infância — Itajaí, Cabeçadas, Armação de Itapocorói e Florianópolis — cuja paisagem assume constante destaque bucólico em sua obra poética.

Sua produção literária, hoje de apreciável volume e importância, iniciou em 1944, com a publicação do pequeno volume *Intróito*, pelo "Jornal do Comércio". Um conjunto sistemático de publicações, que poderíamos considerar como sua primeira fase, abrange sete volumes, todos de poesia e editados por Irmãos Pongetti, entre 1944 e 1951; *Tempo e Milagre*, *David*, *Apocalipse*, *Menino de Luto*, *O Templo da Estrela*, *Praia Brava* e *Herança*.

Depois houve um longo hiato, não de produção mas de publicação, e o poeta retornaria a uma segunda fase editorial sistemática a partir de 1965. Nessa fase editou três volumes em prosa: *Figueira Maldita* (de pensamentos e reflexões,

Editora Cátedra), **Caminho de Pandorgas** (crônicas e divagações líricas, Editora de Brasília — com o qual conquistou o prêmio “Golfinho de Ouro” de Literatura) e **Santa Catarina** (prosa paradidática, Bloch Editores), além de nove volumes de poesia: **O Muro Amarelo** (José Álvaro Editor), quatro volumes dentro da coleção “Cancioneiro de Orfeu”, dessa editora: **Armadura do Amor**, **Praça da Insônia**, **O Pombo Apunhalado**, e **Teoria do Vôo**; selecionou e reescreveu vários poemas para sua **Antologia Poética** (Ed. Leitura); publicou ainda: **Sol dos Tristes e Caporal Douradinho** (Martins/MEC), **O Irmão da Estrada** (Lunardelli) e **Campo de Flechas, A Cruz Vazia na Encruzilhada e O Vagabundo Iluminado** (Ed. Cátedra). Recentemente incursionou também pela ficção: **Sete Agônias** (Contos, Lunardelli) e **A Bola Encantada** (novelas, Cátedra).

Estamos, pois, ante um volumoso acervo, resultado de persistente e sistemática atividade de escritura poética. E isso sem contar inúmeros inéditos ainda engavetados, não só poemas mas também contos e peças teatrais. Contudo, simples quantificação volumétrica pouco representa para a valorização de um autor. Por isso, vamos tentar, nos itens subseqüentes, levantar algumas coordenadas básicas do universo poético de Marcos Konder Reis. Não se trata de análise exaustiva nem há pretensões de tornar o poeta exclusivo ou gênio de sua geração. A intenção única visa a despertar a atenção para certos aspectos de valor na poesia konderiana. Para tanto, focalizamos alguns dos que nos pareceram os motivos temáticos centrais de sua poesia e concluímos com observações sobre sua arte poética.

O VAGABUNDO DESLUMBRADO

Nos poemas dos primeiros livros de Marcos, um dos temas mais constantes, ou talvez, um dos estados de alma mais recorrentes é o do deslumbramento. A poesia representa uma verdadeira embriaguez que provoca na alma do poeta um contínuo estado de otimismo, de delírio e felicidade. Trata-se de uma poesia que poderíamos chamar de cosmopolita: o poeta é um turista que percorre o mundo, um incansável “vagabundo” que se extasia ante a contínua beleza que o mundo faz desfilar, como que numa tela, ante seus olhos.

Tempo e Milagre contém vários poemas com essa temática. Em “Libertação” canta o poeta:

“Fizeste-me um marujo vagabundo
O eterno louco do adeus” (p.19).

Evidentemente “vagabundo” aqui não é usado negativamente, mas vem carregado de conotações positivas de afeto, delicadeza e ternura, além de insaciável inquietude e busca ansiosa de lugares e emoções. Denominou outro poema de “Canto do Vagabundo na Estrada de Constantinopla”, em que se incumbe de alta missão:

“Sou o poeta do Divino Vagabundo
Que me soprou no rodopio do mundo
Para os gritos triunfais da liberdade” (p.23)

Todo o poema “Cantos da Cidade Plana” revela o êxtase poético ante as diversões e festejos populares. Em “Sangue”, um poema de amor, volta o poeta a definir-se:

“Eu sou o eterno peregrino
E vou pelos caminhos livres do mundo” (p.51).

A ânsia de liberdade e o êxtase diante do mundo são, pois, constantes.

Nos poemas de David talvez seja ainda mais definido e permanente esse estado de embriaguez, de alegria constante. É o que transparece, por exemplo, no "Canto do Começo do Mundo", inclusive pelas abundantes exclamativas e interjeições:

"Ai, meu coração eternamente bêbado de vida" (p.15).

Acrescenta mais adiante:

"Mas eu quis sempre ser um pierrot bêbado de lua
Buscando a colombina preta e branca
Que dança no telhado bebendo champagne" (p.18)

O termo e tema "vagabundo" retornam várias vezes:

"Quero viver vagabundo..." (p.22)

"Sempre um vagabundo das rotas sem destino" (p.52).

Em "Circo e Adeus", o mundo todo constitui enorme palco, um circo deslumbrante e sem limites:

"É sempre o meu deslumbramento
De sonho, de gozo, de milagre (...)
Amigos, chorando de saudade, de alegria e de deslumbramento.
Porque os canaviais da minha terra estão cantando na tarde clara
Um canto verde que é uma vertigem
Que é um apelo doido de liberdade" (p. 37-8)

"Grito de Alegria" é um extenso canto de louvor à alegria, num grande arrebatamento. Tudo ali é motivo de alegria:

"Grito de alegria
Meu canto de júbilo como a revoada das andorinhas,
Na madrugada de setembro" (p.42).

No poema intitulado explicitamente "Vagabundo", o auto-conceito é claro:

"Vai, vagabundo, sem hora
Com sombra de mundos nos olhos perdidos...
Ama, ri nos corações e chora,
Lava na lua os teus olhos tontos...
Bebe em cada porta o vinho do milagre
Bebe em cada boca o estremecer do espanto,
Bebe em cada estrela o segredar de Deus" (p.61)

E ainda no poema "Vagabundagem" são abundantes as imagens dentro desse tema:

"Meu travesseiro é um baralho de conchas,
Meu corcel um ralâmpago azul,
Minha amada é um sonho boiando nos meus olhos,
Eu sou o poeta, serei um anjo?
Meu cigarro, na treva, é o farol do milagre".

Ainda no terceiro livro — Apocalipse — retorna a mesma temática. É o que revela abertamente o poema "Deslumbramento":

"O meu deslumbramento é tanto, é tanto
Neste céu tão louco, neste olhar sem fim!"
"Tudo é somente um deslumbrar-se sempre;
E é tudo ausente
E eu sou pobre demais para esta ausência"
Ah! ter os olhos em pérolas redondas, redondas mas sem tamanho, sem cor, sem nada...
Só deslumbramento, só tontura, só alma, só infinito" (p.17).

Ainda em "O Novo" retorna o tema:

“Nós somos os vagabundos do céu” (p. 69).

Esse tema do deslumbramento passa por uma série de transformações nos livros seguintes. Em primeiro lugar, sentimos que essa visão entusiástica, positiva e otimista, vai aos poucos cedendo à temática da ausência, da saudade e da desilusão.

Assim, no poema “Barco”, de *A Herança*, o sentido de partir e viajar é bem outro:

“Partir, partir se é nosso por nascença ou por ternura e
pervagar, mas nunca ter na vida um porto certo, se é nosso
o não parar, se estar em qualquer parte nos paraliza e nos
devolve a angústia” (p. 16). Ou

“Não ter destino mais, não ter sossego, amar no peito o inteiro de
saudades vivendo e ser de barco e mar no incerto o sublevado/ Em Busca
do perfil sombrio do abismo” (p. 17).

Por outro lado, o tema da viagem no espaço, do vagabundo cosmopolita que se extasia ante as belezas das terras que visita ou do peregrino de Deus que se deslumbra “pelos caminhos livres do mundo” é substituído pelo tema da viagem no tempo, verdadeira obsessão na obra do poeta: a lembrança e a busca do passado — esse retorno ao passado implica no tema mais fundamental do autor, que é a elegia da infância —; o tempo que tudo transforma; a saída para a morte, etc., segundo veremos.

Mas, o tema da viagem no espaço persiste de certo modo na constante e ansiosa volta do poeta à sua terra natal, à paisagem catarineense que continua sempre a deslumbrá-lo. Também em *O Irmão da Estrada* teríamos o mesmo tema desenvolvido em relação a várias regiões do Brasil, visitadas e apreciadas pelo poeta. Ainda *Campo de Flechas* refaz de certo modo o tema no seu sentido cosmopolita: “... mas deve levantar-se, dançarina, entre anas da áustria, viena / e budapeste, esquinas de paris, terreiros de lisboas ou bahias, / rumblas de barcelonas cavadas por agulhas de velhos gramofones / papagaios, flamencos taconados em granada ou verdes gelosias / de servilha...” (p.17). No entanto, nunca mais seu poema retoma aquele deslumbramento inicial, até, surpreendentemente, seu último livro trazer o título de *O Vagabundo Iluminado*.

A ELEGIA DA INFÂNCIA

No panorama da Literatura Brasileira, creio não haver outro poeta que tão reiteradamente volta ao tema da infância. Se Casimiro de Abreu é conhecido e festejado como o poeta da infância, sua poematica sentimental não alcança nem a profundidade nem a constância do tratamento que MKR confere ao tema. Desde seu primeiro livro ao último, o tema da infância sempre o atraiu, impressionou e sensibilizou para criar os melhores poemas. Seria talvez uma forma de evasão do poeta, alma sensível e emotiva, mas esmagada pelo frio automatismo da tecnocracia, procurando um refúgio no regresso à edênica despreocupação e ao límpido idealismo da criança. E quem não sente, por vezes, tal impulso?

Já em seu primeiro livro — *Tempo e Milagre* — a alma do poeta se identifica com a infância. E essa identificação aqui coincide ainda com sua visão de vagabundo deslumbrado, pleno de ideais. Assim, pode cantar em “Tarde de Domingo e Andorinhas”:

“Eu sou a criança que sente
O desejo devastador
De ser um com a humanidade inteira” (p.38).

Ou então, em “Canto de Amor”:

“Eu sou o menino doido
Que vou cantando na vida
Os cantos loucos do amor...” (p.78).

Anteriormente já frisara: “Eu sou a criança eterna...”(p.35).

David, o segundo livro, retoma o mesmo tema:

“Eu era um garoto... oito anos
Mas eu era uma eternidade” (p.25)

E no “Canto do Menino Apaixonado” se extravasa o edênico e onírico universo infantil:

“Sou um alerquim preto e vermelho,
De noite,
Agarro a lua com minhas mão galhofas
Para beijá-la na boca (...)
Vamos brincar de carrossel nos discos de vitrola.
Tragam valsas, muitas valsas,
Venha toda a música do mundo
Para a dança enlouquecida nos teus olhos e no teu riso” (p.38-9).

E ainda em “Circo e Adeus” é o deslumbramento que se une à infância:

“Sou eternamente o menino despenteado de calças justas”
“Eu sempre quis fugir num circo” (p.39).

Ainda em Apocalipse a busca da infância se impõe, explicitamente, no “Poema da Criança”:

“A criança, simplesmente a criança,
Porque o sofrimento da criança é o choro do universo
E o gozo da criança é a revoada dos anjos...” (p.20)

“Transfiguração” bem evidencia o secreto desejo de volta ao passado:

“Oh! transfiguração!
A madrugada, a corneta e o mar azul de estrelas,
Meu rosto novamente de criança
De criança... é o que importa” (p. 22).

O livro **Menino de Luto** — um dos pontos altos não só no tratamento do tema da infância mas de toda a poética de MKR — é todo ele, como já o próprio título indica, uma constante elegia à infância perdida. Aqui não estamos mais ante o poeta deslumbrado, cheio de sonhos e ideais, mas predomina o tom elegíaco, o canto triste da perda do passado edênico. Desde o primeiro poema — “Forte Elegia” — somos introduzidos nessa temática:

“De que serve a infância, se a perdemos,
Se ela fica inútil como a rosa morta
Na beira do caminho onde não somos?” (p.9).

E a infância passa a ser evocada e exaltada como a melhor fase da vida, como o sonho que se desfez:

“Não, que eu não soube nunca mais aquele sonho
Que foi no meu passado
A impossibilidade do meu rosto.
Mas que, sonho, foi sempre o mensageiro
Da devastada vida que hoje venho
Repor no simples nada do meu sonho” (p.22).

Ou ainda na Ode IV:

“Como é longa a noite nos teus olhos
Ficas esticada em madrugada
Como as distantes sugestões da infância
Ficam afogadas no remoto ser que fomos” (p.27).

O sonho, o ideal e a infância aparecem muito unidos nos poemas desse livro. E tudo parece desfazer-se, perder-se no esfumado horizonte do passado. Por isso, a saudade, a desilusão, a nostalgia voltada à evocação do mundo perdido, a morte e a elegia são constantes. Apenas no poema “A Janela” vislumbra-se uma abertura otimista no recordar o passado. Se em “Eden” a infância é o paraíso —

“No paraíso onde as crianças conversam as amoras,
os lábios novos e a rosa noiva” (p.82) —

em “Menina e Violetas” refere-se expressamente ao “sonho morto de infância” (p. 38), temática repetida em “Noturno”, “O Anjo da Morte”, “Céu Roubado”, “Névoa”, “Poema do Adeus” e outros.

E no livro seguinte — **O Templo da Estrela** — há ainda um poema explicitamente chamado “Infância”, onde volta essa temática:

“Na infância a vida
De sonho e ausência
Dentro de nós...
A infância longe
Acena um lenço
À alma perdida
E a vida foge...” (p.92).

Em **O Muro Amarelo** a evocação da infância persiste em “Carta do Menino que Eu Era Naquele Tempo” (p. 36); na reconstituição do mundo de outrora, em “Os Barcos”, quando o poeta é explícito:

“Paro meu rosto a procurar nos tombadilhos, a esmo
O rosto de um menino chorando de saudade.
Só que, naquele tempo, esse menino era eu mesmo” (p.77).

No poema “Dezembro”, ainda a evocação natalina, tão ligada à infância, com a repetição, em cada estrofe, de: “Menino me lembro” (p.78-9). E o poema “Epitáfio” muito sugestivamente une as idéias de infância e morte:

“Menino, durmo, aqui,
Meu derradeiro sono.
Entre o céu e o Céu, continuo esperando,
Na terra em que nasci.
Somente o amor teceu sobre o meu rosto uma hera verde.
Quero acordar-me Grande” (p.93).

Mesmo **Armadura de Amor**, livro de sonetos dedicado ao amor, não permite ao poeta preterir o tema e deixar de glorificar a infância:

“Teu rosto redescobre harta importância:
O tempo não existe quando, pura,
O sono guarda a dimensão da infância” (p.17).

Praça da Insônia volta à mesma glorificação:

“Porque um menino é sempre um ser que sonha,
Porque um menino dorme imaginando o dia que viveu e a menina que
amou” (p.41)

Ou, mais positivamente:

“Ser menino é ser vivo dentro da alma.
Poder da infância: poder de abandonar-se, poder de abandonar
todas as coisas.

Todo menino é onipotente” (p.42)

O **Pombo Apunhalado**, sobretudo no poema “**Externa-Unção**”, refere-se insistentemente à evocação saudosa da infância ida e perdida:

“Ó tardes da infância, ó tardes consumadas na sensação de
tudo isso ir-se descobrindo durante a vida...” (p.34).

Teoria do Vôo coloca trágica e diretamente o problema da perda da infância:

“Se a vida foi despojando
Cada um do seu menino,
Eu fui na vida ficando
Um pobre adeus sem destino” (p.17).

Mais: parafrazeando e identificando-se com Casimiro de Abreu, o poeta da infância MKR ressalta bem mais drasticamente o problema do que a colocação sentimental de Casimiro:

“Sou Casimiro de Abreu!
E que saudades que tenho
Da aurora da minha vida
Que os anos trazem demais...” (p.77).

Sol dos Tristes e Caporal Douradinho inicia com a evocação do “País Meridional”, a sempre ansiada terra catarinense, em grande parte identificada com o fascínio da infância: “Era uma vez um menino atravessado pela envergadura de um país, como um pombo por uma flecha”.

Em **Campo de Flechas** retornam sempre de novo imagens da infância: “eu não passava de um menino...” (p.18) — “no relógio da matriz, o ponteiro marcava meu tempo de menino” (p. 82) — “uma saudade triste como o sumo da infância” (p.84) — “onde existe um cavalo existe infância” (52).

Talvez o livro — **O Irmão da Estrada** — seja o que menos toca na temática da infância, embora não deixe de registrar imagens a ela referentes. No entanto, nossa exemplificação deve ter sido suficiente para comprovar a constante recorrência do tema na obra do poeta.

A OBSESSÃO DO TEMPO

A poesia de MKR evidencia um poeta cada vez mais obsesionado pelo tempo. O tempo está diretamente relacionado com o anterior: a infância. Se a infância é a época áurea, o paraíso, o sonho encantador do poeta, a passagem do tempo, distanciando a infância, imprime marca cada vez mais dramática a seu poema. O tempo se torna passado, a morte substitui a vida.

Já em **Tempo e Milagre** o tempo desfaz a infância, no poema “**A Volta da Poesia**”:

“— Por que chorar?
— Porque a infância fica longe, no começo da estrada”

Mas a problemática do tempo, desfazendo o paraíso da infância e introduzindo a temática da ausência, da desilusão e da solidão, acentua-se sobremaneira em **Menino de luto**, quase que uma elegia permanente. No poema de abertura — “**Forte Elegia**” — o tom elegíaco é constante, lamentando o tempo que passa e tudo leva

consigo. Repete várias vezes o verso interrogador: “De que serve a infância, se a perdemos?” (p.13). E vários poemas voltam-se obsessivamente ao passado, como: “A Tangerina”, “Névoa”, “A Janela”, “Repetição”. Mas a idéia de desilusão trazida pelo tempo é mais vibrante em “Céu Roubado” ou em “O Anjo da Morte”, esse último explicitando:

“Antes eu podia dizer que o mundo que não tive
Havia de voltar um dia.
Agora só me resta um lamento acorrentado” (p.48).

O **Templo da Estrela**, sobretudo na primeira parte, retoma essa idéia de desolação e ressalta a presença da morte, outro motivo que acompanhará sempre o tempo. No poema “Espelho”, o poeta se retrata:

“Rosto quebrado
Sonha o desfeito
Morto passado
Reflexo eleito...” (p.18)

“O Morto”, “Poema da Morte” e outros acentuam mais a mesma idéia. E no poema “Infância” estabelece novamente a ligação tempo-infância:

“A infância longe
Acena um lenço
À alma perdida
E a vida foge...” (p.92).

Ainda, entre muitos, citaríamos o poema “Ausência” (p. 66) que, a partir do título, mostra como tudo se acaba e só resta o vão passado.

A **Herança**, num nível bem mais reflexivo, acentuando a constante interrogação vital e a preocupação transcendental, introduz ainda outra face da problemática: a idéia platônica de que a alma humana é peregrina nesta terra e de que aqui está escravizada ao corpo, aspirando ao eterno (tema dramaticamente vibrante do soneto “Cárcere de Almas”, de Cruz e Sousa). Essa é a nossa herança no tempo.

Em **O Muro Amarelo** há constante referência a “memória” ou “lembrança”, sempre inclinado a evocar o passado, tempo ido e desfeito, junto com a infância. E o passado une-se com a morte, cuja lenta mas irreversível chegada canta em “A Morte” (p.90).

Mas, contrariamente, **Armadura de Amor**, livro que canta o amor, sabe muito bem colocar o amor acima do tempo:

“O tempo não existe quando, pura,
O sono guarda a dimensão da infância” (p.17)

Por outro lado, no mesmo livro, o amor é identificado com a morte:

“O amor é a morte e a morte nos estende
A tela de neblina em que se entende
A face desvelada contra o mundo” (p.20) ou então:
“O amado é um suicida na eleição
Que faz da morte o amor quando cumprida” (p.21).

Essa paradoxal elevação da morte como confirmação do temporal manifesta-se também em **Praça da Insônia**, onde, por exemplo, o poeta escreve:

“Porque somente a morte estende no tempo a verdadeira estatura de
um comandante,

Porque somente a morte guarda em seu seio tenebroso,
como a semente no âmago da terra,
como a criança no útero materno,
a nossa força, o nosso corpo numa tumba..." (p.14-5).

E nesse mesmo livro volta a idéia de que o amor supera o tempo:

"O tempo não existe... quando de amor a minha alma se abandona a esse
tranquilo imaginar-se livremente puro jasmim de alívio respirado
naquela tarde, agora..." (p.55-6)

No entanto, em **O Pombo Apunhalado**, sobretudo no longo poema em prosa
"Extrema-Unção", obsessivamente volta a idéia do tempo que tudo transfigura e
transforma, implacavelmente. Inicia o poema:

"No tempo cabe a certeza de estares morto, porque o tempo
não pode ser cotado por nada permanente e porque o tempo
te abraça como num bando de andorinhas que se dispersa no
céu do amanhecer..." (p.31)

e continua, num fluxo ininterrupto, para ressaltar adiante:

"porque tudo no tempo nasce para a morte, porque tudo no tempo torna-
se robusto para um crescimento de agonia nos caminhos da morte,
porque o tempo transforma e fortalece todos os seres deste mundo na
fúnebre falange que ele aniquila com ferocidade semelhante à da beleza,
porque o tempo se nutre de uma fragilidade inata do universo..." (p.32).

O poema de abertura do livro **Teoria do Vôo** intitula-se: "Balada do Vento" e seu
final reprisa a idéia do tempo devastador:

"Depois o tempo, como um pano,
Nas mãos pequenas de um aluno,
Apaga do quadro-negro
As frases noivas do engano".

E a estrofe final:

"Pois tudo passa, e o presente
Num sopro se fez passado" (p. 10).

Sol dos Tristes e Caporal Douradinho continua retomando o tema quando, por
exemplo, propõe que:

"Rever é sempre um modo de estar ressuscitando" (p.70)

Ou então interroga, perplexo:

"Entre a lembrança e a promessa,
a que haveremos de comparar
a plenitude do tempo?" (p.78).

No poema "Tempo de Estar no Mundo" ainda transparece a tentativa de superar o
tempo através da lembrança, da memória, que seria também presença e, portanto,
eliminar a distância. Inicia o poema:

"chama-se tempo a estrela
de estar lembrando e ser lembrado" (p.81) e conclui:
"Te lembrar é uma certeza de que me pertences
e isso quer
dizer estar iluminado" (p.83).

Mas essa idéia é praticamente desfeita no poema "Nada mais que Lembrança"
(p.257).

O problema do tempo, matéria de filósofos e escritores, fator que se impõe na
vida de todo ser humano, sempre sensibilizou o poeta MKR e nele despertou a
reflexão. Muito mais haveria a comentar.

O CANTO DO AMOR

O amor, um dos temas mais constantes e permanentes da poesia de todos os tempos e lugares, não está ausente da poesia de MKR. E este assume as mais diversas formas, dentre os três fundamentais: o amor-sentimento, o amor-sexo e o amor espiritual.

Em *Tempo e Milagre* já está o amor, mas um amor talvez inconstante, que não se fixa, que anda livre pelos caminhos do mundo: em “Sangue”, a atração pela amada, por seu corpo e seu beijo, não impede que confesse:

“Mas amada,
Eu sou o eterno peregrino
E vou pelos caminhos livres do mundo” (p.51)

E em “Canto de Amor” volta o apaixonado e deslumbrado canto à amada, mas ávido de correspondência:

“Amada,
Não me conheces mais?
Sou o que te viu uma vez
E foi pelo mundo dos mundos
Beijando sôfrego
Tua sombra perfumada” (p.75).

“Árvore da Vida” — de *Apocalipse* — é um convite à partida, em busca de condições ideais, porque

“Os campos são estreitos para tanto sonho
Nem para os sonhos...
Os sonhos são pequenos para tanto amor”.

Mas em “Três Poemas Simples”, essa idealização cede ao mais ardente anseio carnal:

“Amada, eu sei, eu sou o teu macho.
Terei teu corpo, é fatal...
As prostitutas não me consolam.
Vamos, amada, ao amor da carne
Última migalha de um paraíso longe” (p.34)

Também *Menino de Luto*, embora centrado basicamente na busca da infância perdida, encerra poemas de amor, como “A Rosa e o Gato”, de profundo lirismo amoroso, ou “Tua Elegia” — um canto à mulher e a tudo o que ela pode representar.

O *Templo da Estrela* inclui especificamente uma parte: “Dez Poemas de Amor”, onde este volta a apresentar-se acentuadamente etéreo, vago, diluído, sonho idealizado, longe da carnalidade, como ambiente ingenuamente edênico:

“Sonho um sonhar eterno no outro lado, um claro território
Onde nos fosse infância a plenitude
Onde pudéssemos estar como estariam os anjos que fossem o nosso
sonho,” para
“desejar-te assim / Não como corpo” (p.72).

Muitas vezes platonicamente distante e não confessado, outras vezes sonho e delírio diante da amada, o amor chega à mais autêntica sinceridade, quando confessa:

“Deixa que me apague
Para que tu luzas como luzem elas quando são estrelas” (p.77).

Merece ainda destaque o poema VI, por explorar habilmente a suave musicalidade

que decorre da rima interna:

“Outubro e vem com ele o desalento
De um vento lento que te põe recuada
No amargo dissolver de um pensamento
Vago e nevoento a te afagar, amada” (p.80).

Já no poema “To be in Love” ressoa a face espiritualista do amor, de acordo com o pensamento paulino:

“Estar no amor é estar em Deus, tu sabes...” (p.46).

Em **Herança** destaca-se o poema “A Vinha” — um convite à embriaguez total, do corpo e da alma, mas ainda com ressonância espiritualista:

“Porque a noite do mundo é um cântaro de vinho para beber dançando,
Para beber cantando e te pensando, amada, água ainda há pouco em
vinho transformada.
Seja noite no mundo e seja encontro do Espírito de Deus, o vinho
intenso” (p.29).

E os livros se sucedem, retomando sempre de novo a temática amorosa, explorada sob os mais diversos prismas. **Armadura de Amor**, segundo indica o próprio título, é livro dedicado ao tema. Trata-se de um conjunto composto só de sonetos, geralmente decassílabos, mas não exigindo necessariamente rima. Por um lado, deixam transparecer profunda ressonância clássica, devido à solene majestade, ao equilíbrio e contensão emocional, bem como à tonalidade filosófica. Por outro, são plenamente modernos, na abordagem do tema.

Praça da Insônia, sobretudo no poema “O Aparente Abandono”, retoma o tema do amor, mas com conotações de incerteza. Há um constante apelo: “Acorda, meu amor...”, uma interrogação direta: “Nós não soubemos preservar o amor?” e uma constatação paradoxal: “Que para o amante a amada é como a glória, uma sempre incerteza”. Mas, identifica o amor romanticamente com o sonho: “Todo este tempo de uma noite onde existisse meu amor no sonho” ou “poderoso amor de todos os meus sonhos” (37-41).

Em **Teoria do Vôo** a concepção amorosa lembra o célebre soneto de Camões, ao focalizar sua força prodigiosa:

“Amar é transformar-se
naquele que nos pode transformar” (p.92)

E em outro poema ressalta que, para amar, é preciso despojar-se de si:

“Para corresponder ao amor, é preciso esquecer,
depor,
do lado de cá,
o fardo das lembranças, como uma saca de estrelas” (p.96).

Sol dos Tristes e Caporal Douradinho, um livro que envereda pelo experimentalismo formal, cultiva a desconexão característica do surrealismo e se torna sensivelmente abstracionista, insinua de forma mais sutil a temática amorosa em “Retrato” (p.43), em “Teoria do Conhecimento” (a lembrança, p. 51), no vazio angustiante de “Casaco de Couro” (“Tanto te sonhei, / tanto te perdi” — “Tua falta é uma paisagem triste na memória / e apesar dos pessegueiros” p. 231), nos diálogos vibrantes de solicitações de “Estâncias” (p. 243-48), que terminam com a paradoxal afirmação:

“Dorme, amada minha, noiva minha, dorme,
porque o amor é mais forte do que o tempo
e menos longo do que um bando de aves”,

ou ainda na aparente ingenuidade da “Doutrinhinha de Amor” (p. 157).

Campo de Flechas já foi qualificado de verdadeira epopéia de amor. À semelhança de **Armadura de Amor**, é livro totalmente dedicado ao tema, sobretudo na focalização da busca do amor perdido. No entanto, este livro difere do anterior porque a contensão e o equilíbrio cedem quase totalmente à volubilidade, à variedade, tanto na temática que abrange desde as leves tonalidades do amor sublime e idílico até a violência da paixão carnal, como na linguagem, por vezes transracional e com muito recurso à gíria. Apenas uma passagem citamos para exemplificar essa falta de contensão, essa falta de sublimidade, substituídas pela erupção da paixão bruta:

“ver-te, de repente, no amarelo desta luz que se apaga no banhado, e te rasgar o decote e lacerar teus seios, lancinantes de sangue,
e te morder os cachos e te deitar na lama, sem soluço, e te atirar o corpo numa fossa, no intento de espatifar a lâmina do espelho,
para saltar sobre a sombra de um tempo apenas lamentado” (p.104)

Como vimos, o tema do amor é constante. Une-se ele muitas vezes ao tema fundamental da infância e ambos sofrem os efeitos devastadores do tempo; tanto assim que a atitude fundamental do poeta é muitas vezes de busca, quer da infância quer do amor perdidos.

PERMANÊNCIA DA ESPIRITUALIDADE

A poesia de MKR filia-se bastante sensivelmente à corrente católico-espiritualista de nosso Modernismo, que inclui, entre outras, as figuras exponenciais de um Jorge de Lima, um Tasso da Silveira, um Augusto Frederico Schmidt, uma Cecília Meireles, um Murilo Mendes, um Lúcio Cardoso, um Otávio de Faria e mais outros tantos. Desde seus primeiros poemas, e talvez mais acentuadamente nas obras de sua primeira fase, a espiritualidade, a religiosidade, a oração e a inspiração bíblica estão marcadamente presentes em sua poesia. Aliás, a Bíblia e a Liturgia, como fontes, manifestam-se inclusive em vários títulos, não só de poemas, como mesmo de livros: **Intróito**, **Apocalipse**, **David**, **Tempo e Milagre**, **O Templo da Estrela** revelam tal origem.

Muitos são os poemas formalmente estruturados como orações. Já em **Tempo e Milagre** o poema “Senhor” nada mais é que uma oração em que o poeta confessa sua sede de transcendência:

“A atração irresistível do infinito me emudece” ou
“Eu morro de fome do Infinito” (p.85).

David contém dois poemas na mesma linha: “Oração do Caminho”, que revela singelo sentimento religioso e “Ante o Rosto do Cristo”, viva oração de confiança plena no Senhor de tudo.

Vários poemas de **Apocalipse** denotam inspiração bíblica, como o próprio poema-título, ou: “Árvore da Vida”, “Dia Novíssimo”, “Luta de Jacó nº 2”, “O Novo” (a nova Jerusalém) — todos eles relacionados com a idéia escatológica do fim dos tempos. Além desses, há um conjunto de sete “Poemas à Mãe do Céu”, em que o poeta canta a sublime predestinação de Maria, como em “Menina de Deus”:

“Mas sei que tu brincavas de carrossel na redondeza do mundo,
Sei que Deus era o teu jardim de infância,
Era o teu campo novo!
Sei, ó espanto, que eras a infância da própria Vida,
Que eras o espelho do riso divino” (p.41).

Ou então canta a missão perene da “Mãe” dos homens:

“Mostra que és mãe
E põe nossa cabeça louca no teu colo
Para que enfim sendo crianças
Possamos nos salvar” (p.52).

Em **Menino de Luto** os títulos de inspiração bíblica continuam: “o Anjo da Morte”, “Céu Roubado”, “A Busca do Anjo”, “Éden” ou esse “Barro Morno” que se fundamenta no pensamento bíblico de que o homem veio do barro e a ele retornará; mas sobretudo o poema “Clama, ne Cesses”, oração em que busca apoio:

“Na enorme noite, ante o teu Deus sangrando,
Desesperado espera
Que surja finalmente o novo céu e a nova terra
Para o riso e para a festa
Que perdeste e que sonhaste” (p.107).

A **Herança**, a par da tonalidade mais reflexiva, retoma em quase todos os poemas a idéia espiritualista.

Em **Teoria do Vôo**, livro em que transparece a ansiosa aspiração de partir, de voar, de atingir algo necessário, além do horizonte limitante, o poeta confessa que:

“... o universo sem Deus
É uma cadeia sem Porta” (p.72)

Ou então, utilizando ainda terminologia bíblica, pergunta retoricamente:

“Quem sabe do meu segredo,
Senão Aquele que É?” (p.80).

Sol dos Tristes e Caporal Douradinho, ao lado de muitas imagens bíblicas, contém dois poemas de tocante beleza, orações singelas e ingênuas “A Nossa Senhora Aparecida” (p. 185 e 195).

Ainda o livro — **O Irmão da Estrada** — dedica a segunda parte: “De Cores ou as Estrelas de Boaventura” a revalorizar o profundo sentimento religioso que se encontra arraigado na alma do poeta desde a infância e se manifesta espontânea e convictamente, ao referir-se aos “Cursilhos de Cristandade”.

Seu penúltimo livro — **A CRUZ VAZIA NA ENCRUZILHADA** — representa mais um estágio nessa vasta construção poética de uma vida dedicada à poesia. Talvez mais do que nos livros anteriores, corporifica-se neste uma intensa aspiração espiritualizante, expressa por constante intertextualidade bíblica. O poeta místico abebera-se da fonte bíblica, resgatando o Cristo dos evangelhos e envolvendo-o com as situações existenciais.

O livro compõe-se de duas grandes partes, cada qual constituída de um longo poema subdividido em seções. A primeira parte intitula-se “A encruzilhada” e vem perspectivada pela epígrafe do Gênesis, que apresenta Abraão, o grande vocacionado, aquele que correspondeu a um novo nascimento e tornou-se o pai de um grande povo. O título “encruzilhada” indica essa perplexidade ante várias escolhas possíveis, ante várias direções — ir para frente ou para trás, posicionar-se ante o

passado e o futuro que se cruzam no presente. Especialmente o poema XIII esclarece a “encruzilhada” como exigência de ir aos outros, de levar fé, de repartir com os necessitados.

No conjunto de toda essa parte, o poeta se apresenta como um novo profeta, um novo João Batista, um novo Elias, ou então um novo místico João da Cruz, como que a reescrever os passos de Cristo no evangelho, a pregar a boa nova dum mundo renovado na alegria. Claramente se definem cenas evangélicas como: a anunciação de Gabriel (primeiros poemas), a beleza do nascimento em Belém (poema VII), a fuga para o Egito (IX), o retorno e a vida oculta do Cristo / poeta (X), o deserto, a penitência e a necessidade do renascer de novo (XI), a vocação dos apóstolos e do poeta (XVII-XVIII), as bodas de Caná, recriando belamente o primeiro milagre, com o vinho do “porre de amor” total (XIX-XX) ou a cena de expulsão dos vendedores do templo (XXI).

Nesses poemas de estreitos laços evangélicos, o poeta ora se identifica com o destino do Cristo, ora se vê responsável pela cruz daquele. Qual novo profeta, pregando e vivendo o processo de renovar-se e de nascer de novo, o poeta está sempre a construir-se, consciente de que “não passo de um desejo”, ou então, “sei que ainda não sou o que hei de ser” (p.40), pelo que sempre de novo retorna a expressão “aquele que hei de ser...”

Na esteira de João Batista, de Elias, de João da Cruz ou do próprio Cristo, o poeta místico se purifica e se aperfeiçoa, numa ascese exigente, para amoldar-se ao divino. Daí ser visto como um louco pelos “homens racionais”.

Estamos assim diante de uma poesia de quase permanente êxtase, de arrebatamento místico, de comunhão com a divindade. Mas ela enfoca o arrebatamento pelo amor e pela vocação sublime, ao mesmo tempo que o destino ambíguo do ser-no-mundo, a carnalidade e o mal a exigirem seu tributo. Os poemas dessa primeira parte exprimem o anseio permanente pela liberdade, sobretudo por “amar em liberdade”, e culminam com uma expressiva oração de alta mística, de reconhecimento do caminhante imperfeito, do peregrino ainda impuro, que sente a imperiosa necessidade de decrescer no que é, para crescer no amor do Senhor (poema XXV).

Também a segunda parte — “A cruz vazia” — consiste num longo canto místico, desdobrado em faces múltiplas, envolvendo vivências, lugares e pessoas que partilharam desse peregrinar que é a vida. Como na primeira parte, não há continuidade lógica nos poemas, sucedendo-se por vezes imagens desencaixadas, caóticas, com passado e presente, o ontem e o hoje fundidos, comprovando que o pensamento e o sentimento são extremamente ágeis e versáteis. A racionalidade já não é mais a única orientadora, pois quem ama beira os estágios da loucura e tudo para ele se envolve em acentuada surrealidade.

Esse segundo longo poema, subdividido em partes, afigura-se mais um contínuo canto elegíaco em torno do amor ido e morto. A força do amor foi tamanha que, uma vez desaparecido, transforma-se toda a vida do amante e o envolve em ares de loucura que tudo desfigura em surrealidade. Resultam, assim, poemas profundos e complexos, extremamente pessoais e ao mesmo tempo universais, que cantam as

faces do amor carnal-profano, sacro-místico. Por isso a multivocidade das imagens de caráter apocalíptico percorre essas páginas de intensa força emotiva. E projeta-se uma trágica e dramática luta entre opostos: o mundo deste e o do Outro Lado, o bem e o mal, o mundo da imanência e o da transcendência, o do amor construtivo e o da destruição apocalíptica.

Enfim, **A CRUZ VAZIA DA ENCRUZILHADA** se projeta como o mais místico dos livros de poemas de Marcos Konder Reis. Repletos de constante intertextualidade bíblica, caminhando da ascese purificatória para a união mística, destinam-se esses poemas a serem lidos com calma e vagar, sem tendência a tudo racionalizar, mas como uma lenta reflexão, como meditação espiritual, pois na ascese da alma a purificar-se da contaminação e a elevar-se no místico caminho da identificação espiritual com o amado, a lógica racional pouco conta e o salto radical no escuro é indispensável. Nesse livro, a face espiritualista da poesia de Marcos Konder Reis atinge seu mais alto ponto místico, sem deixar de ser profundamente humana.

_

Vários outros temas bastante freqüentes na poética konderiana haveria a ressaltar. Como não podemos alongar-nos infinitamente, apenas fazemos referência ao intenso sentimento bucólico, à constante busca da natureza, retratada com amor, naquilo que oferece de belo, de agradável, de edênico, de tranqüilizante ao homem. E destaque especial daríamos ao mar, sobretudo na vibrante força e beleza com que é cantado em **Praia Brava**, um dos mais profundos e bem realizados livros do poeta.

E poderíamos ligar ao bucolismo, em parte, a acentuada vibração do poeta em relação à sua terra natal, Santa Catarina, sua paisagem, seu mar, suas praias. Em **O Muro Amarelo**, o poeta pede mesmo que “A Minha Sepultura” seja na amada terra natal, em plena natureza:

“Desejo que me reserves, no chão do cemitério de Itajaí, cidade
Que fica à foz do rio do mesmo nome,
No Estado de Santa Catarina,
Um pedaço de terra silencioso, mas que tenhas certeza
De que a brisa irá soprá-lo, como naquele tempo,
Como naquelas tardes” (p.92).

Esse vivo sentimento de amor pela terra natal, ante a qual o poeta constantemente se extasia, revela-se sobretudo nos livros **Sol dos Tristes** e **Caporal Douradinho**, que abre com a parte “País Meridional”, toda dedicada à sua “Santa Catarina, Santa Catarina! Pequena pátria minha verdoenga e de amor”, como também em **O Irmão da Estrada**, onde canta na primeira parte a “Elegia de Florianópolis” e dedica a segunda “A/O Verde Catarina”.

Após essa exploração da temática, apenas na medida suficiente para despertar o leitor, vamos concluir este estudo com algumas observações sobre seu trabalho formal.

A ARTE POÉTICA

Marcos Konder Reis é um poeta que sempre teve plena consciência da missão e das exigências do fazer poético. Sua poesia não é divagação gratuita, não é evasão estéril, não é simples jogo de palavras. O poeta é, de certo modo, um privilegiado, um iluminado, um ser especialmente sensível ao universo circundante, que, sem a me-

nor violência impositiva, tem a missão de alimentar e transformar o espírito e a sensibilidade humanos. A poesia, a atuação do poético é indispensável à plena vivência do ser humano, como dotado de inteligência e sensibilidade superior. À poesia estaria reservada a alta missão de promover o entendimento e a comunhão entre os homens. Mas, essa elevada e transcendental função da poesia realiza-se de forma, muito sutil, muito natural e espontaneamente, sem nenhum recurso à imposição ou à violência. O poeta, além de demiurgo, desempenha um autêntico sacerdote. Por isso o poeta pode cantar em **"Campo de Flechas:**

"Quisera o meu poema, como um molho de lenha,
que acenda uma fogueira contra o mundo de invernos" (p.89).

Para tanto, o poeta vive intensamente, vibra em todo o seu ser. E no poema **"Sangue"** pode confessar:

"Eu a tenho no sangue
A poesia estalando" (**Tempo e Milagre** p. 51)

E assim, qual outro demiurgo, o poeta é um plasmador de universos, um novo universo em si mesmo:

"Eu sou o mundo?
Sou um mundo onde tudo é possível,
Onde as papoulas dançam nas taças,
A lua copula com pescadores à sombra salgada das redes encardidas,
Estalo dedos e crio bailarinas..." (**David**, p.11)

O poema inicial de **O Muro Amarelo**, intitulado explicitamente **"Uma Arte Poética"**, torna a apresentar o poeta como um deus criador, um demiurgo, um animador da vida e do amor.

Mas, mais do que isso, ou melhor, para tornar-se realmente um criador, a arte exige adesão plena do poeta, seu empenho, sua luta, sua dedicação total para captar a intuição e incorporá-la à forma verbal devida. É o que se depreende da comparação entre a luta do poeta e a luta de Jacó com o anjo, em **"Luta de Jacó nº 2"**:

"Destino de Jacó... destino do poeta.
Lutar de madrugada um duelo demente. um duelo sagrado.
Esgrimir a liberdade com o Rei dos Reis.
Cavaleiro novo a tremer de força,
Arrancar à face do Infinito o Poema maior
Para a cambalhota no mundo" (**Apocalipse**, p.65)

E no livro **Campo de Flechas**, a par de inúmeras outras referências, envolve o poema nessa surreal roupagem:

"um poema não passa de um jogo de palavras, de um brinquedo,
que me desvele, no escuro, mas arrancando a roupa,
com uma faca, e sorrindo na lâmina, no aço, de um toledo
de muros sobre o tejo, desescalado por lençóis, no escuro
de uma noite descalça, de uma noite encantada,
de uma noite amable mas que la alborada" (p.92-3).

Contrariando de certo modo uma tendência bastante geral da Geração de 45, MKR normalmente utiliza o verso livre, não se prendendo à medida certa, nem explorando sistematicamente a sonoridade da rima. Inclusive o próprio verso não se lhe impõe; incorrendo não raro em trechos de linhas contínuas, desfazendo as fronteiras rígidas entre prosa e poesia. **Praia Brava**, um dos pontos altos de sua lírica, é todo em prosa, sem com isso nada sofrer em seu permanente clima poético. No entanto, Marcos não despreza o poema metrificando e rimado, a ele recorrendo quan-

do o julgar a forma mais apropriada para incorporar sua poesia, cultivando inclusive a forma fechada do soneto, como em **Armadura de Amor**.

Entretanto, se a forma é livre, a linguagem é permanentemente poética. A conotação, a metaforização, a eufonia, o trocadilho e outras muitas formas originais marcam sua expressão. Apenas alguns exemplos colheremos a esmo para confirmar o trabalho artesanal do poeta sobre a linguagem. Assim, a marca estilística do maior destaque seria sua pujante capacidade de criar imagens originais, carregadas de grande beleza poética. Das dezenas de centenas que poderíamos citar, selecionamos:

“Nada mais, nada mais...
Só minha paisagem interior chorando no silêncio...
Só minha paisagem menina chorando na fonte
Dança de lua nos laranjais silvestres” (David, p.31)
“Porque a noite do mundo é um cântaro de vinho para beber
dançando...” (A Herança, p.29)

“O mundo tem dois travesseiros brancos
onde o sonho mergulha,
uma colcha piscina de lua,
um céu machucado de filó
e um lençol onde os pés ficam boiando” (David, p.9)
“Uma lança de luz rompe a neblina” (p.54) ou:
“Sopra o vento firme, e o mundo é uma fruta
madura e marejada no ar de uma vitrine feia” (p.89)
(O Muro Amarelo)

O vazio que cria com as três palavras de conotações negativas:
“E despe tristemente a solidão” ou o vigor de:
“O amor é um potro novo e nada o doma...” (Arm. de Amor, p.32)
“Toda a alma é um príncipe à procura de uma
coroa abandonada” (Praça da Insônia, p.18)

Corno vemos, é constante a passagem e fusão entre abstrato e concreto, ora diluindo ora condensando realidades, aproximando elementos aparentemente inconciliáveis. É o que vemos ainda em:

“No sono, outubro era no fundo
um bando de pássaros a reclamar
sua presença feita de abraços” (Teoria do Vôo, p. 20)

O mesmo livro apresenta a sugestividade dessa referência à infância:
“a infância:/ essa equipe de pássaros/ a que pertencemos” (110)
Ou a receita de extrema singeleza:

“Ser feliz não se chama viver cem anos,
mas caminhar sob o sol” (p. 126) — ou ainda:
“Viver é tripular um mesmo arcanjo” (p. 31)
“...se a carga das lembranças se fez memória
e nos agasalha em seu casaco de estradas” (p.96).

Vários exemplos dados tangenciam a metáfora específica que é a sinestesia: excelência poética do Simbolismo e do Modernismo, que freqüenta o poema de Marcos assiduamente. Já no poema “Circo e Adeus” o bucolismo e o senso telúrico se revigoram através da sinestesia:

“Porque os canaviais da minha terra estão cantando na tarde clara
um canto verde que é uma vertigem,
que é um apelo doido de liberdade” (David, p. 38)

Em **O Templo da Estrela** colhemos três outros exemplos sugestivos:

“Pássaros brancos / voam redondos” (p.13)

“Desolado morde / um susto surdo” (p.20)

“Bebo a paisagem” (p.36).

E assim em todos os livros a presença da sinestesia figura. Em **O Muro Amarelo**, canta no poema “Lembrança”:

“Outrora...

Armo a manhã lendo andorinhas,

Entre Roseiras frias” (p.59) Ou em “Dois Poemas Sonâmbulos”:

“Na madrugada de neblina, o mar se veste

De pássaros e gritos” (p.63).

E citaríamos ainda duas passagens de **Armadura de Amor**:

“O amor floresce crespo à tarde, e quente,

Alastra-se na carne” (p.10)

“E de repente, descobrir, da inveja,

Nos canteiros do susto desvelada,

A aurora de uma rosa marejada...” (p. 31)

Além da rima normal, cultiva a rima interna, animizando a natureza em “**Tota Pulchra**”:

“Vento do Sul, ajoelha no mar azul.

Vento do Norte, curva o mundo forte.

Vento do Este, põe a lua em êxtase.

Vento do Oeste, comove o sol, comove o sol” (**Apocalipse**,p.44)

A constante aliteração em “**Noturno com Luz**” é de sugestivo efeito:

“Mornas mãos e morenas,

Misteriosas mãos

Milagrosas e místicas. Musicais,

Murmurantes mãos mulheres,

Mergulhadas no meu beijo” (**Tempo e Milagre**, p. 48)

Para concluir, tornamos a ressaltar que nosso estudo é apenas introdutório e esquemático. Nada pretendemos esgotar nem estabelecer em definitivo. Se este estudo contribuir para tornar um pouco mais conhecido o universo poético de MKR ou se motivar algum estudioso para aprofundá-lo, dar-nos-emos por satisfeito e gratificado. O que pensamos não ser justo é deixar de valorizar a volumosa e rica produção poética de Marcos Konder Reis.

3.3 — O MOVIMENTO DA CATEQUESE POÉTICA

Para Lindolf Bell

A POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Durante as duas primeiras décadas do século XX, a poesia brasileira oscilou entre o Simbolismo e o Parnasianismo. O Simbolismo Brasileiro — embora de sensível importância, por ter produzido um Cruz e Sousa, emparelhado às maiores figuras universais do Simbolismo — foi uma escola que, sofrendo os embates do prestígio do Parnasianismo, não atingiu popularidade nem estabilidade, embora sua contribuição estética tenha sido extremamente relevante. Por isso, os poetas parnasianos mantiveram a linha de frente, em relação ao prestígio.

A partir dos anos 20, no entanto, o grande movimento que marca a poesia brasileira é o Modernismo, pluridirecional e não delimitado. Se os modernistas iniciaram por uma fase de ruptura e destruição, sabendo o que não queriam, mas ainda não sabendo o que queriam, exatamente essa indefinição de rumos possibilitou uma abertura constante até o presente. E várias conquistas suas se impuseram: a depuração da subjetividade, a nacionalização da temática, a poesia social e o canto do cotidiano, a incorporação da livre associação de idéias, fruto da psicanálise e a libertação formal pelo verso livre.

Se a primeira geração modernista, dos anos 20 a 30 aproximadamente, desencadeou verdadeiro vanguardismo poético, a segunda geração se concentrou mais no romance. Mas a terceira geração, a chamada Geração de 45, injeta nova revitalização poética, retomando maior equilíbrio em certos pontos exagerados do Modernismo: retornam em grande parte à forma metrificada e a temática assume maior universalismo, no sentido de focar o humano geral.

Seguem-se vários movimentos de vanguarda, todos eles com a tônica fundamental centrada na forma, no experimentalismo formal: o CONCRETISMO, na década de 1950, rompendo com o discurso sintático, desintegrando o verso e conduzindo mesmo ao desmembramento da palavra-objeto. A liberdade formal é levada ao extremo, através duma poesia antiexpressionista que valoriza sensivelmente o significante e explora sobretudo o aspecto visual.

Num momento de crise do grupo, surge a POESIA PRÁXIS, já pela década de 1960, retomando o verso sintático e preocupando-se com organizar e mostrar esteticamente uma realidade situada, empenhando-se no ato de compor, através da tomada de consciência de um projeto, mas sem esquemas.

Enfim, já adentrada a década de 1960, surgiu a tendência ao POEMA PROCESSO, que valoriza as artes gráficas, trabalhando essencialmente com o aspecto visual e praticamente suprimindo a própria palavra. Aqui é a simbologia do signo visual que desperta as conotações e o poema exige intensa participação do leitor, como co-criador dentro do processo.

Se examinarmos esses estágios na evolução da poesia do Brasil, constatamos facilmente sua tendência constante e fundamental ao vanguardismo, ao experimentalismo formalista, o que acarretou um crescente hermetismo e um conseqüente elitismo na destinação de nossa poesia. Essas conquistas estéticas na expressividade formal, no entanto, contribuíram sensivelmente para o distanciamento entre produtor e consumidor da poesia. Esta tornava-se cada vez mais um produto de elite, afastando-se do grande público consumidor. E houve verdadeira crise.

CRISE NA COMUNICAÇÃO E CONSUMO DA POESIA

O distanciamento entre produtor e receptor da poesia, em decorrência do hermetismo ocasionado pelo experimentalismo formal, gerou sérios problemas de comunicação da poesia com o público, provocando uma crise na própria poesia. A poesia, como toda forma de arte, tende normalmente a restringir-se a um público consumidor mais elitista. Mas, quando o público consumidor diminui demais, a obra artística entra em crise, porque ela só existe e se completa em contato com o público. E o povo

já não lia nem consumia mais poesia. Constatou-se a falência do livro, instrumento agora ineficiente para a comunicação e condução do poema. O próprio poeta tomou consciência de que não podia mais trancar-se em seu gabinete, isolar-se em sua “torre de marfim”, mas, além de produzir, devia levar seu poema ao público, ir de encontro ao homem, onde quer que esse se encontrasse. Urgia refazer os elos partidos na cadeira da comunicação.

Considerando, em síntese, os seguintes elementos da corrente de comunicação — emissor, mensagem, código e receptor — poderíamos apontar alguns problemas na crise da comunicação do poema:

a) Ao nível do emissor ou produtor: constatava-se que o poeta muitas vezes evitava o público, refugiava-se na sua “torre de marfim”, para não se contaminar, pois considerava-se superior, um “eleito dos deuses”, um privilegiado das musas, um predestinado inatingível e não um cidadão comum. Tal atitude criava barreiras para o público.

b) Ao nível da mensagem: esta não raro era completamente alienada ao público. Se o poeta não vivia entre o povo, não podia sentir seus problemas e muito menos cantá-los. Tradicionalmente o poeta era visto como um sonhador e, conseqüentemente, sua mensagem tendia mais ao sonho e à evasão do que à realidade concreta — e o povo, pressionado pelas dificuldades do dia-a-dia, não tinha mais condições de sonhar. Além disso, o poeta consciente tinha muitas vezes seu canto reprimido, quer por autocensura, quer por censura política à liberdade de expressão. E a mensagem do poema pouco ou nada dizia ao grande público.

c) Ao nível do código: segundo já vimos, esse constituía um problema crescente. A ênfase de um código hermético (concretismo, processo), o desenvolvimento de uma linguagem cada vez mais cifrada e abstratizante, o constante formalismo e experimentalismo cortaram em parte o diálogo com o público, o diálogo entre emissor e receptor, em decorrência de dificuldade de decodificação. Essas dificuldades também se originavam, por vezes, de uma atitude explícita do poeta que, temendo abordar abertamente certos temas e assuntos, envolvia sua mensagem num código ambíguo, obscuro, não facilmente decodificável. E o grande público não a recebia.

d) Ao nível do receptor-consumidor: uma série de dificuldades restritivas — como a diminuta consciência de vida, o baixo nível cultural do povo e a quase nula motivação estética — afastavam o povo das manifestações artísticas. O público leitor e espectador, envolvido cada vez mais na civilização áudio-visual, não lia e não lê mais quase nada, muito menos poesia. O livro, portanto, não era nem é mais veículo razoável de comunicação da poesia.

Tomando consciência dessa crise na comunicação da poesia, o poeta enfrentava um dilema: ou nada mais produzir, ou encontrar outra forma de comunicação da poesia. Sabia ele que o poema, como toda obra de arte, só se completa e realiza plenamente através da fruição e interação com o público-consumidor. Não comunicada, não fruída, a obra artística resulta frustrada. E o próprio autor só terá condições de sentir o pulso, de medir o grau de alcance de sua obra através da reação que esta provoca no público. É o público leitor-espectador-consumidor que revela a obra de

arte ou o poema ao seu autor. Era, pois, urgente reatar o diálogo com o povo, fazer a poesia chegar ao consumidor, empreender a catequese poética do público.

DESENVOLVIMENTO DA CATEQUESE POÉTICA

A arte, em todas as suas formas de manifestação, sempre foi atividade restrita a um grupo mais ou menos iniciado, a uma elite cultural da sociedade. No entanto, sempre houve a intenção de aproximar a arte a um maior número de consumidores, de aproximá-la do povo. Experiências nesse sentido foram, por exemplo, as do teatro popular e operário de Brecht ou as contribuições do famoso artista declamador russo Evtuchenko, divulgador da poesia. Aliás, a poesia nasceu mesmo sob a forma oral, ao contato com o povo. A forma mais antiga de poesia é exatamente aquela dos jograis e menestréis, dos bardos e trovadores. Levada ao público de viva voz, através da declamação e do canto. Nesse sentido, o movimento da Catequese Poética, ao empreender a tarefa de oralizar o poema para levá-lo a um público maior, não constituía propriamente uma novidade.

Nos inícios da década de 1960, um grupo de poetas, chamados "novíssimos", congregava-se em São Paulo em torno do editor Massao Ohno. A partir de 1963, houve dissidências no grupo e uma facção do mesmo passa a reunir-se sob a liderança do Lindolf Bell. Era gente inquieta e indagadora do momento, uma geração marcada pelos conflitos da guerra e com uma visão aguda das inquietações políticas, sociais e culturais que marcavam essa fase histórica. O grupo dissidente, tendo consciência da crise por que passava a poesia, dedicou-se a estudos sobre o consumo e a comunicação da poesia. E de imediato sentiram a necessidade de que a arte e a poesia deviam aproximar-se mais da realidade e do homem, deviam fomentar a participação do próprio artista nos problemas vitais do ser humano, deviam ser meios de inserção do artista na vida.

Esses jovens inquietos, para concretizarem sua intenção, procuraram, ainda em 1963, o contato direto com o público, através de um comício poético, realizado na central Praça da Sé. Tal como os jograis e menestréis da Idade Média, declamaram poemas e pregaram sua profissão de fé poética diante do grande público de curiosos que acorriam. Em seguida, ainda no mesmo ano, o grupo promoveu outro espetáculo de integração das artes, de vivência social da poesia, ao reunir-se numa residência da rua Angélica para "rezar à luz das velas a sua arte". As experiências tiveram boa aceitação do público, a imprensa as comentou e assim estavam lançados os fundamentos da nova missão catequética dos poetas.

Segundo Bell explicou em entrevista, "esse grupo se propôs levar o poema com a maior simplicidade, sem enfeite e sem teatralidade, usando apenas o seu próprio poder verbal, sua própria boca, o seu próprio corpo para levar o seu poema e, acreditando que uma vez o poema levado, ele pudesse trazer gente para a poesia ou para o consumo do poema".

Considera-se oficialmente inaugurado o movimento de Catequese Poética a partir do show realizado a 8 de maio de 1964, na hoje extinta boate "Ela, Cravo e Canela", ocasião em que Lindolf Bell declamou seus poemas, acompanhado pela coreografia de dançarinas. O sucesso da iniciativa estimulou Bell e outros poetas a

procurarem o público em diversos locais: apresentaram recitais nos teatros Oficina e Arena, com superlotação de público, havendo gente em pé e sentada no chão. A poesia, portanto, não desagradava ao público; pelo contrário, o contagiava e fazia vibrar. Havia, pois, abertura do povo para receber a comunicação poética. Necessário era ir ao encontro do público com o poema.

E gradativamente o grupo de poetas catequéticos estendeu sua missão de comunicadores vivos da poesia às ruas e praças públicas, aos estádios e fábricas, procurando o público nos lugares em que este costumava encontrar-se. Inicialmente o movimento se desenvolveu dentro da cidade de São Paulo. Mas já a 24 de janeiro de 1965 Bell estava no Rio de Janeiro, para um recital no teatro Santa Rosa. E no Rio os estádios da PUC e do próprio Maracanã vibraram ao contato da poesia trazida de viva voz pelo poeta.

E assim o movimento se alastrou e conquistou novos adeptos. Em 1966 já havia inúmeros núcleos da Catequese, além das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro: em Belo Horizonte, Curitiba, Salvador, Recife, Manaus. Além das capitais, cidades do interior paulista aderiram: Campinas, Ribeirão Preto, Jundiaí, Assis, Sorocaba, Araraquara, Rio Claro, Piracicaba, etc., como também a região natal do poeta e líder Lindolf Bell: Timbó e Blumenau, em Santa Catarina. Em 1966 promoveram uma Feira de Poesia na Rua Augusta, atraindo interessados e curiosos em grande número. E a ascensão franca do movimento continuou até 1967, repercutindo mesmo no exterior: Angola, Itália, Áustria. Em 1968 o grupo central lançou sua *Catequese Poética — Antologia n° 1*. Destacavam-se sobretudo três poetas: Lindolf Bell, Rubens Jardim e Luís Carlos de Mattos.

A partir de 1968, no entanto, o movimento, como trabalho de um grupo bastante coeso, ressentiu-se profundamente ao impacto de um série de medidas que levaram a uma implosão cultural. Nessa dificultosa situação, Lindolf Bell aceita um convite para participar do “International Writing Program”, da Universidade Iowa, nos Estados Unidos. Lá divulga os ideais da Catequese, através de vários espetáculos pelo país, declamando e lendo poemas, tendo sido muito comentada sua apresentação no “Museum of Contemporary Arts” de Chicago. Em 1969 foi convidado a ler poemas no “Museum Guggenheim” de Nova Iorque, lá tendo comparecido também Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto.

Ao retornar ao Brasil, em 1969, Lindolf Bell não mais se integrou no grupo da Catequese, que perdeu assim o seu líder natural. Embora não esquecendo os ideais do movimento, Bell estabeleceu-se na cidade catarinense de Blumenau, onde fundou a primeira galeria de Arte do Estado de Santa Catarina, dedicando-se à divulgação das artes plásticas.

Ainda nos Estados Unidos e depois no Brasil, Bell desenvolveu o “poema-objeto”, unindo a escultura com a poesia e favorecendo a participação do público no processo. Com esse tipo de experiência tomou parte na Pré-Bienal de 1970 e no I Congresso de Poetas, em 1972.

Na sua sempre continuada ânsia de divulgar o poema, criou, a partir de 1973, o “Poema no Corpo”, o “Corpoema” ou seja, a “Camiseta-Poema”, escrevendo poemas

em camisetas que, vestidas, comunicavam o poema através do corpo. Sua atividade seguinte consistiu no “Poema em Varais”, levando a poesia à praça de Blumenau. E a experiência mais recente, em 1979, consistiu em promover uma exposição de artes plásticas e de poemas no refeitório de uma fábrica, ensejando o contato diário e imediato do operário com a arte.

Portanto, as idéias e os objetivos da Catequese continuaram e continuam existindo e assumindo novas formas, embora condições adversas tenham provocado recesso e dispersão nas atividades dos poetas do movimento, considerados como um grupo coeso e ativo.

OBJETIVOS, ATUAÇÃO E TEMÁTICA DA CATEQUESE

A Catequese Poética não foi propriamente um movimento novo dentro da poesia brasileira, considerada como forma de expressão artística; não foi mais um movimento de vanguarda ou de experimentalismo formalista. Muito mais do que um exercício formal, foi um exercício vital. Sua tônica não se apoiava na pesquisa formal, na originalidade da expressão (embora sem menosprezá-la), mas objetivava fundamentalmente a revelação do poema, a comunicação dinâmica com o público. O movimento propôs-se e procurou realizar “o desentranhamento do poeta e seu ressurgimento no quadro social”, ou seja, a “Catequese é um movimento que propugna pela revalorização do poético e seu alastramento na realidade brasileira”.

A intenção básica dos poetas do grupo visava a derrubar a “torre de marfim”, superar o isolamento do poeta, levar a poesia ao povo, despertar o poético que existe em cada homem e, assim, reativar a participação do público na vivência poética. Nesse sentido, Bell declarou em entrevista acreditar que o poema “é sempre o reflexo da criatura humana, o reflexo vital da criatura humana”, e, portanto, “a humanidade de cada homem só estará completa à medida que lhe for revelada a possibilidade poética”.

Compromissado com sua geração, o poeta decide ser ele próprio o instrumento de revelação e de condução do poema. Daí a dupla missão do poeta: por um lado, gerar e informar o poema como obra artística, sua missão tradicional; por outro, revelá-lo, conduzi-lo, comunicá-lo ao público consumidor, provocando o diálogo — função específica da Catequese. E a decisão com que foi assumida essa tarefa de comunicação foi ressaltada em entrevista de Bell: “a distribuição da poesia, intenção básica da Catequese Poética, sempre foi proposta em termos de transmissões sem concessões”. Para atingir o público, os poetas iam ao encontro do homem nos lugares onde este normalmente se encontrava: na rua ou praça, na escola ou clube, na fábrica ou casa, no teatro, boate ou estádio, etc. E seus recitais, declamações e diálogos poéticos eram complementados por efeitos áudio-visuais apropriados para torná-los mais vivos e atraentes: cartazes, artes gráficas, objetos, iluminação, música, som, dança, etc., numa abertura de instrumentos e efeitos para auxiliar na comunicação.

Não obstante procurado, o público não era facilmente atingido pela comunicação poética, por ausência de condições de receptividade. A tecnologia moderna e sobretudo os meios de comunicação social despersonalizam e massificam o grande

público, nivelam as pessoas, embotando-lhes a sensibilidade e tirando-lhes as características pessoais, dirigem seus gostos e interesses, tolhendo-lhes em alto grau a capacidade de raciocínio e de livre arbítrio. O homem assim massificado contava com poucas condições de sentir-se tocado pela poesia.

Dentro dessas condições, os integrantes da Catequese pretenderam revelar o poema e o homem, revelar o poema ao homem e revelar o homem através do poema. Para revelar o poema ao homem, os próprios poetas foram ao seu encontro. Mas, atingir o homem, revelar o homem através do poema, revelar o homem a si mesmo, conscientizá-lo e fazê-lo sair da massificação era algo mais difícil. Para tanto, era indispensável fazer chegar-lhe uma mensagem de vivo interesse, isto é, gritar-lhe aquilo que ele mesmo gostaria de gritar se tivesse poder e condições: denunciar aquilo que o feria, oprimia, despersonalizava. E a época era crítica, de inquietações, angústias e medo, de restrições à liberdade pessoal e de pensamento. Então os poetas da Catequese assumiram a missão de vigias da época, para protestar contra a situação e denunciar os problemas angustiantes: a falta de liberdade, a exploração do trabalhador, os altos preços e custo de vida, as guerras quentes e frias, a bomba atômica, as ameaças e a insegurança, a pobreza, a fome, a solidão, o cientificismo e a tecnocracia. A poesia deixava assim de ser sonho e evasão para tornar-se instrumento de revelação e conscientização, de participação e luta, de antiacomodação contra a massificação e coisificação do ser humano.

Os poetas e artistas em geral eram levados a um múltiplo engajamento: através da sua própria participação e tomada de consciência dos problemas sociais da massa; através da integração desses problemas na sua temática poética; através da decorrente conscientização da massa social sobre seus próprios problemas.

Em conformidade com essa atividade prática do poeta, nessa autêntica revivência do bardo, há toda uma concepção de poesia, de lugar do poema e do lugar do poeta. Para Lindolf Bell. "o lugar do Poema é onde possa inquietar. O lugar do Poema é estar em presença do consumidor de Poesia. Ou do provável consumidor". Para tanto, o Poeta o projeta e o atira à distância: "Atira-se à distância, porque é próprio do Poema libertar-se do autor. Torna-se propriedade comum, à medida que se incorpora como objeto natural à própria cultura, da qual descende em linha reta". Mas, como pode o poema chegar ao consumidor? "Entre o Poema e o consumidor haverá o instrumento de condução da corrente: livro, projetor, rádio, televisor, revista, ator, o próprio poeta". No entanto, esses instrumentos estão sujeitos à lei do acaso, a não ser o Poeta mesmo, quando leva diretamente sua Poesia ao consumidor, como propõe o movimento, pois, "é preciso expor o fruto poético com toda violência possível na grande feira de repressão lírica".

Assim considerado, "O Poema é o delírio organizado precariamente. Seu lugar é onde possa desorganizar. O lugar do Poeta, onde queira detonar a linguagem poética do deslumbramento, do rompimento do mundo interior, da agressividade à acomodação fora do sonho, fora do coração, fora do homem, centro criador e receptor de toda atividade poética. O lugar do Poema é todos os meios de comunicação. O lugar do Poeta é todos os lugares. O Poema não é um fruto petrificado, impossível de

trincar. E compete ao Poeta, mais do que nunca, mostrar sua possibilidade de consumo”.

Tendo consciência de que “o lugar do Poeta é onde possa estabelecer diálogo, dúvida, reflexões”, o movimento procurou alcançar esses objetivos através da confrontação direta entre Poeta e público. Só assim “o Poema sai do estado de tensão e passa a viver, quando cria um estado de comunicação. Libertando sua tensão, exigindo do leitor ou ouvinte renúncia à indolência emocional, às adiposidades mentais, aos conceitos e preconceitos, onde o universo e o homem e a beleza se vejam encalhados, propondo um universo visto de novos ângulos (com imagens imaginadas) descobertas e construídas fora dos esquemas cotidianos da palavra, da emoção da razão, da sensibilidade, adquira foros de existência real (sem lugar nem tempo certos). Feito o poema, o poeta leva-o. É sua forma de contribuir à vida e à cultura. Seu canto e seu grito. Cantogritar em qualquer lugar, única forma de atender ao múltiplo destino da Poesia”.

Dessa forma, na palavra de Bell, a poesia procurava o ser humano dentro do grande público, revelando-se-lhe como criação artística; mas também integrava-se na vivência desse mesmo público, engajando-se na sua problemática vivencial. Ganhava a poesia um novo e mais amplo público consumidor e ganhava a massa popular um novo instrumento de humanização: o poema. No entanto, deve-se ressaltar que os poetas da Catequese nunca assumiram atitudes gratuitamente contestatórias, nunca fizeram do poema arma de subversão ou de anarquia, mas de conscientização humanista, de respeito aos valores intrínsecos do ser humano.

BALANÇO DAS CONTRIBUIÇÕES DO MOVIMENTO:

Poderíamos sintetizar alguns aspectos característicos e algumas contribuições sensíveis à vivência poética e artística em geral, trazidas pelo movimento da Catequese Poética:

a) A Catequese Poética não constituiu mais um movimento vanguardista de revolução da estrutura poemática, mas teve por objetivo básico a comunicação da poesia, a distribuição do poema, a oralização e condução do poema ao grande público pelo próprio poeta, reativando a integração da poesia com o povo. Tinham consciência de que “é preciso ir às praças e às ruas para que o canto da poesia sobreviva, é preciso rejeitar a rendição, lutar por novos amanhã, onde a ternura e o amor não se submetem à cruel realidade da técnica e da fábrica, à cruel presença da estrutura científica”.

b) A poesia, dessa forma, perdia seu tom de solilóquio, de unilateralidade e abandonava sua condição de poesia pura e abstrata, para assumir deliberadamente um tom mais dramático, uma função de integração social, um instrumento de interação social, segundo declarara Bell numa entrevista já em 1963: “Em verdade, nós todos somos um montão de coisas destruídas, e ao poeta cabe esta tarefa de tecelão, de unir nervos e células e de reconduzir um a um, não ao rebanho, mas à proximidade pela ternura, homem a homem. O alheamento não tem perdão...”

c) Os poetas da Catequese assumiram, pois, a poesia como uma verdadeira missão artística, no sentido de relacionar novamente o povo com a poesia e com a

arte em geral. E a grande importância desse movimento sobre outros consiste na conquista de novo público consumidor de poesia, na reconquista de consumidores de poesia, no interrelacionamento entre produtor e receptor de poesia e arte. Inicia-se, por assim dizer, uma nova era artística: a da arte entregue ao consumidor pelo próprio produtor.

d) Ocorreu, em decorrência, uma verdadeira desmistificação do poeta. Este passou a ser visto como um ser humano igual aos demais; não mais um eleito ou privilegiado dos deuses, um predestinado que se situava em posição inatingível, mas como um cidadão comum, um homem como os outros, um irmão consciente de suas obrigações para com sua geração.

e) O movimento teve propósitos de enfatizar a responsável participação do artista no processo sócio-político-cultural do desenvolvimento nacional. Os artistas e escritores passaram a ser vistos não mais como sonhadores alienados, como pessoas desobrigadas da participação na realidade nacional, mas como co-responsáveis pela situação do homem no mundo. Sua participação, no entanto, não deveria restringir-se a simples engajamento partidário e sim consistir na criação artística consciente, levada diretamente e de viva voz ao público. O movimento foi, portanto, profundamente humanista, ressaltando que “o único compromisso do poeta é a sua geração, é o canto não conformista da vida” e que “os propósitos estéticos, afinal de contas, são apenas um meio de integração do homem, de seu descobrimento, de sua ligação com os outros homens”. Era a atitude estética intimamente relacionada com a atitude ética.

f) Finalmente, o procedimento dos poetas da Catequese abriu perspectivas para toda uma nova série de manifestações artísticas em comunicação direta com o público, como a criação de um museu de esculturas ao ar livre no parque da Catacumba do Rio de Janeiro, como a Coletiva Nacional de Artes da Rua, realizada por muitos anos em Brusque (SC), como exposições de pintura, escultura, apresentações teatrais ou concertos sinfônicos ao ar livre, que vêm ocorrendo freqüentemente nesses últimos anos.

A Catequese Poética foi, portanto, um movimento dinâmico de revitalização da vivência poética, que teve o mérito de estender suas conquistas às demais artes. Sua ação foi profunda e seus objetivos básicos ainda não perderam sua força, estando constantemente a assumir novas formas de comunicação do poema ao público maior.

3.4 — LINDOLF BELL: POESIA E CATEQUESE

Para Zoraida H. Guimarães

A importância de Lindolf Bell no panorama literário e artístico tem sua base em diversos suportes: Bell representa uma das mais expressivas vozes poéticas da atualidade; Bell foi o líder dinâmico do movimento de popularização da poesia, na “Catequese Poética” e Bell é um dos mais destacados promotores e divulgadores das artes plásticas em nosso Estado.

Nascido em Timbó, em 1938, Lindolf Bell já foi lavrador, polícia do exército, funcionário de escritório, contabilista, jornalista, professor, orientando-se todas essas atividades para suas funções atuais de poeta, crítico de arte e mantenedor de uma galeria de artes plásticas. Diplomou-se em Dramaturgia pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Em São Paulo, em 1962/63 contactou com os “novíssimos” poetas da capital, liderados pelo Editor Massao Ohno. Em 1964 inicia o movimento da “Catequese Poética”. Em 1968/69 participou, nos Estados Unidos, do “International Writing Program” na Universidade de Iowa, sob a orientação do poeta Paul Engle. Voltando ao Brasil em 1969, estabeleceu-se em Blumenau, onde iniciou a primeira galeria de arte do Estado — a Açu-Açu.

Detentor de vários prêmios, a nível estadual, nacional e internacional, Bell já conta com apreciável volume de obras publicadas, a maior parte de poesia: *Os Póstumos e as Profecias*, 1963; *Os Ciclos*, 1964; *Convocação*, 1965; *Antologia Poética*, 1967 — englobando os anteriores; *A Tarefa*, 1967; *Catequese Poética* (Antologia em coautoria), 1968; *As Annamárias*, 1971, reeditado em 1980; *Incorporação*, 1976, incorporando produções anteriores; *As Vivências Elementares*, 1980 e *O Código das Águas* (1984). Além de alguns contos, publicou ainda, em 1967, *Curta Primavera*, uma “narrativa lírica”, envolvendo sensível transbordamento da subjetividade, concretizada na própria linguagem, com predominância do poético sobre o prosaico. Centralizando-se num adolescente, a novela compreende cinco capítulos, cada qual narrado de foco narrativa diverso, ampliando as perspectivas sobre o fato enfocado. Desenvolverei, a seguir, maiores considerações sobre a obra poética.

A ANTOLOGIA POÉTICA

A ANTOLOGIA POÉTICA de Lindolf Bell, publicada em 1967, engloba os livros anteriores: *OS PÓSTUMOS E AS PROFECIAS*, *OS CICLOS* e *CONVOCAÇÃO*.

Essa poesia da primeira fase de Bell revela um poeta inquieto e inquietante. Testemunha de seu tempo, traduz em linguagem poética suas ânsias e as ânsias de todos os que muitas vezes se vêem frustrados ao embate da crua realidade, suas amargas constatações de seu protesto ante a situação vital e as contingências impositivas.

Em *OS PÓSTUMOS E AS PROFECIAS* percebemos as reações do poeta ao contato com o mundo e sua busca de um sentido para o existir. Poemas altamente impregnados de simbologia e em linguagem polivalente revelam as perplexidades ante a existência, ante o destino do mundo e da geração humana, ao mesmo tempo que ressaltam a consciência das dificuldades e a necessidade da luta pela vida. O poema XIII, da pág. 53, servirá de exemplo:

“Que tribo errante somos dentro da noite
no colher de limo nas franjas da rua
Não há quem nos pergunte caminhos
porque desconhecemos
Não há quem nos abra as portas —
crianças traídas, crescemos sem fé

As palmas jazem agora
No rosto do anjo o rumor da asa
E na balsa frágil a levar-nos
de um a outro lado da vida
precedemos a solidão”

Em **OS CICLOS** registra a vida, como se apresenta através dos tempos, com a carga atávica que acompanha o homem (“Existe em nós não o novo / mas o renascido”) e a sobrevivência da imagem da infância. O mundo é um contínuo apelo e desafio. Da consciência da solidão, nasce a ânsia de comunicação, a busca de contato, a necessidade de união, amor e amizade entre todos: é a sede de fraternidade:

“Sempre há duas solidões que se aguardam
Por isso quero estar junto e viver-te
como a sede junto à fonte.
Atenta ao ruído que anoitece e adentra
do catavento sobre a nenhuma presença
para dar-nos ternura,
nós que tanta ternura presumimos dar.

.....

Sempre há duas solidões que se aguardam
prestes a pousar sobre o breve corpo” (p.75).

O poema todo repete sugestivamente o verso inicial, dando a tônica fundamental da solidão que busca comunicar-se.

• Em **CONVOCAÇÃO** temos as vigorosas “Cartas aos Desconhecidos” que, paradoxalmente, são: a mãe, o pai, o irmão, a amiga, o amigo, o adolescente, o suicida e o amor. Sentimentos, constatações e admoestações extravasam aqui do coração jovem o perplexo. Constate-se a beleza das imagens vigorosas e a expressividade do pensamento neste final da “Carta a uma mãe”:

“Oh! Mãe,
arca primeira do corpo,
primeiro chão,
primeira lasca do tronco abafido a machado,
engendraria nosso coração
tamanha cidade
para habitarmos todos como irmãos?” (p. 86).

Nos seis “Poemas de Horror de uma Cidade Destruída ou os Poemas de Amor no Fundo de um Porão” revelam-se a tensão, a angústia e o horror ante a absurda destruição, a ilógica guerra, a inevitável morte, que pendem ameaçadores (“dormem granadas nos postigos”) sobre qualquer um, pois,

“Siquer fomos eleitos
Siquer fomos designados”, e assim
“Toda morte é estúpida morte”.

Nesse ambiente tomado pelo terror,

“Os largos estão vagos.
Os berços estão limpos.
Fir-gir para viver!” (p.102).

E amargamente termina o poema VI:

“Alberta: no longo caminho para os outros
a flor sucumbe na pele,
a febre desfaz o cerne.
Inútil construir fortes.
Inútil como praças alvorar” (p.105).

Os três poemas de “Os Convites”, mais uma vez, retratam a perplexidade ante a vida, a ânsia pela liberdade, pela realização das possibilidades, em meio ao grito terrível:

“Oh! Funeral do homem-coisa,
Sobre esta precariedade me construo...” (112)

Nos “Outros Poemas”, ressaltamos o grito repetido: “Há uma vida por fazer”; e a constatação do poeta (“Poema ao Morto Cotidiano”), com a sensibilidade lixada (pelo cotidiano), de que não mais sente comoção:

“E por que alguém deixou de mover os braços
e os membros inferiores
e deixou de pensar
e de comer
e de se preocupar
e de levantar
e de copular
não consigo comover-me” (p.118).

No entanto, como é de praxe e o meio social o exige:

“Mas como muita gente
finjo comover-me...” (p. 119).

No “Poema debaixo do Viaduto” vibra vigorosa crítica à civilização tecnológica:

“Grande deusa de cimento, úberos de ferro, espalmada asa
de todos os ventos as tuas janelas encabuladas, tuas
crianças de concreto
Os pássaros do acaso com seus sonhos de acaso...” (p.125).

A última parte — “Poemas de Protesto” — contém alguns dos melhores poemas da *ANTOLOGIA*, revelando um poeta plenamente participante, comprometido com seu tempo e sem medo de gritar seu protesto.

“O Poema das Crianças Traídas” já o revela desde logo e da forma mais clara possível:

“Eu vim da geração das crianças traídas.
Eu vim de um montão de coisas destroçadas.
Eu tentei unir células e nervos mas o rebanho morreu
Eu fui à tarefa num tempo de drama.
Eu cerzi o tambor da ternura quebrado.
.....
Eu arranquei das pocilgas um brado.
Eu amei os amigos de pés no chão.
Eu fui a criança sem ciranda.
Eu acreditei numa igualdade total.
Eu não fui canção mas grito de dor.
Eu tive por linguagem materna, roçar de bombas, baionetas.
Eu fechei-me numa redoma para abrir meu coração triste.
Eu fui a metamorfose de Deus...” (p.133).

Em “A Bomba” e “A Paz” parece-nos clara a influência de Carlos Drummond de Andrade, no seu também autêntico compromisso com sua gente e seu tempo. Profunda ironia transparece nessa “Paz”, não autêntica, mas antes própria de “guerra

“Eu conheço a paz
A rotunda paz
a paz pregada
a paz relegada” (p.141).

O longo poema “A Descoberta do País do Carnaval” é um clamor de conscientização, com fina ironia e aberta crítica à realidade nacional. O próprio título, reportando a Jorge Amado, já o revela.

Finalmente, no último poema, sem título, ainda uma vez o poeta se define:

“Não venho para vos bajular
contar piadas picantes
ou cantar canções de amor adolescentes
.....
Venho para dizer-vos como se diz para irmãos
.....
Alegra-te que a poesia é um canto,
ainda é canto,
e é grito, ainda é grito,
e o poeta vai à praça
levando um povo pelas mãos
e um coração na grande vontade de amar” (p.171).

Eis a primeira fase da poesia de Lindolf Bell. Há nela uma viva consciência da realidade, uma sincera agressividade e o estigma da vocação para conduzir: é o compromisso do poeta. Este não se omite, não tem receio de dizer o que sente e o que constata, e o diz às vezes em linguagem virulenta. Transparece o vigor da juventude: a sinceridade, a sede de comunicação, a ânsia de liberdade e cooperação, a preocupação com o semelhante, o arrojo na denúncia e no protesto o revelam.

O tom grandiloqüente, as ressonâncias da eloqüência (poesia para ser dita e não lida), o arrojo das imagens e os vôos imaginativos lembram, por vezes, o condoreirismo de um Castro Alves.

Nada aqui há de frio, de distante, de vazio ou de alienado. Não há dizer por dizer. A consciência é profunda e o compromisso é contínuo. Bem o caracterizam as palavras de Homero Silveira: “Sua poesia tem carne. Grita. Blasfema. Vive, portanto, e de uma vida que não se compraz em usufruir a hora que passa. Nem no dizer banalidades líricas.”

A EXPRESSIVIDADE FORMAL

Se compararmos a produção poética de Lindolf Bell, englobada na **ANTOLOGIA POÉTICA**, com seus poemas posteriores, creio ser possível perceber uma sensível diferença. Se na sua primeira fase há maior preocupação com o vigor do pensamento e com o compromisso perante a realidade, amoldados em versos vibrantes e eloqüentes, na sua segunda fase pensamos encontrar um poeta mais preocupado com a própria elaboração e expressividade formal de suas criações.

A **TAREFA**, na sua primeira parte, ainda conserva semelhança com a fase anterior, embora a temática já difira. Os poemas de “Submersão” parecem centralizar-se sobre a própria essência poética e sobre a “tarefa” do poeta: “Poesia / é terrível soerguimento” (p.9), um desafio sempre indevassável:

“E tentaste decifrar-me
como a um símbolo perdido
como se o mistério tão claro
fosse um santo mistério
um mistério necessário de sua participação” (p. 19).

Ante esse paradoxal “mistério tão claro”, não estranha a irrupção caótica da surrealidade:

“Na mais alta colina,
a dos crimes e milagres,
atravessa um rio sem margens,
um cavalo de limo e jogo
palpita no berço” (p.9).

A tarefa do poeta é árdua e ingrata:

“Em solidão, eu sei, há que lavar” (p. 17).

O poeta, verdadeiramente:

“é o homem mil vezes repetido,
é o homem dos tenros olhos
na espreita de sua imagem,
é o homem que traça na fantasia uma estrada
que deuses sombrearão com palmas.
É o homem feito de muito desvio” (p. 25).

Este poeta, criador, eternamente perplexo, pode dizer:

“Tudo me fascina,
me dilacera,
me acelera,
me corrompe,
me solidifica,
me solidariza.

Viver é campo de passagem.

Tenho sempre um tempo de transição” (p. 23).

Este mesmo cantor do indizível também pode estar sujeito à lei do desgaste massificador, e então:

“Já não sou mais o do Espanto
e o da Pergunta,
a criança das salas escuras...” (p.32).

E assim,

“Talvez ouças todas as coisas
e volte o rosto.
Talvez tenhas medo
e até mesmo uma estória para contar
como um livro fechado na estante” (p.34).

Já nessa primeira parte há prenúncios de preocupações formais que se tornarão mais explícitas em seguida. Assim esse trocadilho, que ao mesmo tempo cria rima interna: “Amanhã o dia será de novos deuses e novos adeuses” (p. 14); e também as contínuas anáforas do poema XIV (p.24) e o mesmo processo anterior: “Aqui recolho e colho”

Mas na segunda parte — “Emersão” — essa exploração formal torna-se mais explícita. O poeta, consciente de sua tarefa, admite logo de início:

“Na área da palavra
Lavro o canto.
Cantar é lavar”.

E dessa sua lavra nasce a rima, mesmo em versos metricamente diversos, o que não

existia anteriormente. Também outros efeitos gráficos e sonoros com implicações semânticas surgem, como a formação de palavras complexas ou o desentranhamento de uma palavra de outra:

“Da flor,
 lavro a flortaleza
Do pássaro alegre,
 a gr-ave melodia” ou
“Destino?
Desatino?
Avanço por declives e pl-anos” (p.39).

Evidentemente, maior é a criatividade formal aqui presente. E o final desse poema é todo ele confirmação, sobretudo das modulações fônicas e da criatividade vocabular:

“O meu futuro
É um fut-urro
Por isto meu sussurro
É um soco no escuro
E meu silêncio
Um grito fundo
Nas carnes do Mundo” (p.40).

“Ruaugusta” é todo criativo, onde ressaltamos, sobretudo, o efeito da antítese, da aliteração, dos processos iterativos, da enumeração expressivamente caótica:

“Caminhar, Caminhar, Caminhar: Augusta-Angústia:

bares
becos
bacos
bandos
barbas
bundas
botas

Sobe a rua, colhe a lua.

Sobe a veia. Sobe a via. Sobe a vida” (p.43).

A constante anáfora de “Da Lua e da Praça” e as rimas quase constantes de “Pequena Noite de Loucuras” revelam a mesma preocupação com a forma mais expressiva.

Mas, nesse livro ainda vários poemas revelam o poeta engajado, o poeta testemunha do seu tempo, a denunciar os males sociais. Merecem ser lidos nesse sentido o poema XV (p.25), o “Poema à Rua Operária”, o “Poema Testemunho” etc. “O Inventário” é uma terrível ironia sobre a situação do mundo, com exploradores e explorados, comunistas e capitalistas, onde “Paz e Liberdade” estão inscritas em “uma bandeira de silêncio”.

Nos poemas de L. Bell, incluídos na Antologia **CATEQUÊSE POÉTICA**, o mesmo exercício formal é nítido. No “Poema da Grande Cidade”, que capta com rara felicidade a problemática desta, diversos são os recursos poéticos utilizados: rimas internas e finais, trocadilhos, paronomásias, transformações de palavras:

“E a chuva estala
e eu me instalo”.

“Chove
 chovo
 chuvo
 chuivo”.

Ou esses versos: “rio, rio, rio-acho, rio que racho
 nas entranhas deste pesadelo” (p. 21)

Ou ainda: “Só, sol, solo, solar
 Solidão” (p.22)

Os jogos habilidosos com as palavras (e poesia se faz com palavras) são constantes: o poema “O Muro” termina com esses trocadilhos:

“A solução?
 Soluços não.
 Bastam duas mãos
 sobre o muro
 para eliminar (iluminar)
 este escuro”.

Ou então o mesmo processo de desarticulação das palavras, por trocadilho, nestes versos de “Um sonho Sul-Americano”:

“Amazonas?
 Amo as zonas verdes” (p.27).

Os processos reiterativos, enfáticos, são também freqüentes, seja em final de verso, como no “Poema À Ibitinga”:

“de dentro do trem
 dentro do trem
 e fora do trem
 nas rodas do trem” (p.29),

seja sobretudo sob a forma de anáfora, de que “Poema de Amor” é ótimo exemplo.

Entre os poemas “As Transparências”, o V ainda confirma a técnica formal cultivada:

“Cubo, quadrado, barca.
 Barca é sempre partir,
 arca de sempre porvir.
 Quadrado é raiz
 de Tudo e Nada
 do que me fiz.
 Cubo é vir e ir
 é ver é ir
 é ir ir ir” (p.37)

Integram ainda a Antologia alguns “Exercícios”, que se centralizam numa palavra, valorizando a disposição gráfica, a exemplo da poesia concretista, com a diferença de que ainda o cabeçalho do “Exercício” orienta a interpretação da palavra-objeto:

“Exercício da primeira viagem da primeira nau
 NÁUsea”,

em que evidentemente é preciso saber inglês para entender a formação por justaposição da palavra “Náusea” de “Nau” + “sea” (mar).

Outro “Exercício” valoriza a disposição gráfico-visual:

Exercício sobre uma alegre tarde de verão
com chuva no início
e no telhado
p i n g o s
brincam de saltar
cordas invisíveis”.

Bastante diferente é o livro **AS ANNAMÁRIAS**. As *Annamárias* representam os mais líricos e estilizados poemas de Lindolf Bell. Os treze poemas que compõem esse painel polifônico são variações em torno de um tema único — o amor, tema esse que subjaz sutil e insistentemente às faces visíveis e sensíveis que caracterizam sua manifestação, desde o êxtase eufórico do encontro, o erotismo sutil, até a ânsia da espera ou o duro desespero da ausência na partida. As imagens do sol, água, pássaro e viagem apontam para a dinamicidade, mas também para a instabilidade do estado emocional. Sobretudo a metáfora do pássaro — “amada alada... pássaro que voa no escuro lugar ferida” p.11 — perpassa quase todo o poema, aludindo por um lado ao dinamismo e por outro à fugacidade, à permanência e à fragilidade do sentimento amoroso. O tempo também é fator decisivo, quer na busca da intemporalidade (“sem datas de ir nem de vir”, p. 28), quer na fruição da instantaneidade (“com dalias do único instante” p. 23), quer na sua irresistível passagem (“passam os cavalhos do tempo” — repetido no poema VIII), quer na recuperação pela memória (“o sol bate nos telhados da memória” p.28).

Se já Camões, no célebre soneto “Amor é um fogo que arde sem se ver”, baseou toda sua construção sobre o oxímoro, que tenta captar as inexplicáveis contraditoriedades do amor, Bell do mesmo modo recorre a esse e a outros recursos estilísticos para informar sua concepção. Primeiramente, destacaríamos o hábil tratamento do estrato sonoro. A sugestiva musicalidade dos versos decorre principalmente do cultivo de rimas e trocadilhos. Os poemas não exploram a rima sistemática nos finais dos versos. Às vezes ela ocorre, mas o tipo mais comum, que contribui grandemente para a leveza e fluência do ritmo é a rima interna, em eco, dentro do mesmo verso ou ainda ligando este com o vizinho, como em:

“no largo amado de nosso tempo amado / alado e desatado”

Essa mesma exploração da sonoridade acontece através de trocadilhos que resultam de parônimos ou de combinações de palavras que, além do aspecto fônico, implicam claramente direcionamentos semânticos. Exemplificação exaustiva seria enfadonha, fora do contexto, pelo que apenas seguem algumas citações: “e a pressa presa” (p.11); “a que piso nos dias que me fecham (me flecham)” (p.19); “na cidade que peso, que peço, que passo” (p. 19); “nas veias e vias” (p.48); “é o tempo que ilumina/ e elimina ” (p.40); “Ihar?/ Compartilhar?” (p. 28); ou o trocadilho combinado com o quiasmo: “Parada brusca, busca arada” (p.23); ou as múltiplas sugestões decorrentes da decomposição/ composição de palavras, como em: “Quem lavra a terra lavra a dor” (p.40); “que paira no porvir / dentro das coisas por vir” (p.19); “estou contigo só terra soterrado” (p.44); “Aqui é pó e mar: / pomar da mesma querida” (p.56).

Ainda ligado ao nível fônico, embora também transcendendo-o, teríamos figuras como a repetição anafórica, especialmente perceptível no poema II: “vaga, vaga lua / vaga cheia, vaga plena...” (p.11) e outros poemas, ou a sua forma oposta, e epístrofe, particularmente sugestiva na caracterização do vazio indiferentismo subsequente ao estágio em que “annamária partiu”: “E acordo no lugar qualquer / de um tempo qualquer, / no salto perpétuo qualquer, / que circula em mim qualquer” (p.48).

Mas a coroa da retórica é a metáfora, que aqui assume expressões vigorosas, muitas vezes em forma de sinestesia ou invadindo o surreal. E exatamente esse variado direcionamento sêmico, essa plurissignificação que extrapola o nítido e o evidente abre perspectivas sobre os obscuros, indevassáveis e multifacetários caminhos do amor. Assim, os poemas crescem entre metáforas vigorosas e expressivas: “o tigre ferido dentro do rosal / esmagando o ovo de um pássaro” (p.44) ou sinestésias, como: “te viram com seus olhos sonoros” (p.19); “e ouvir o espesso som do escuro” (p.38), ou fazendo irromper, não raro, franca surrealidade: “os pássaros tecem o tempo / com bocas e agulhas” (p.38); “amei a tarde de olhos e narizes e bocas / na praça aberta de meu tempo interior” (p.52). Esse multidirecionamento obscuro e ambíguo das conotações e do amor se completa no clímax do oxímoro, com a tentativa de fusão dos contrários: “vais em mim e vens e vais e vens (...) e nunca dizes sim e nunca dizes não” (p.15).

A mesma fusão contraditória figura em “como se vai o que não se vai / como se tem o que não se tem” (p.23). Mas radical é a constatação de que “tudo passa/ mas tudo fica” (p.40) ou “Aqui é algum lugar,/ nenhum lugar” (p.55).

AS ANNAMÁRIAS revelam um trabalho estilístico apuradíssimo. Essa poesia é leve, mas ao mesmo tempo profunda; alada e livre, mas que tende ao abismo; poesia que se entrega, mas que também se reserva, que nunca se esgota, resistindo a quantas leituras for submetida.

AS VIVÊNCIAS ELEMENTARES

Se para Fernando Pessoa “o poeta é um fingidor” (e muita sutil verdade contém a afirmação), preferimos hoje concordar com Bergson, para quem “o poeta é um revelador”. E Lindolf Bell, com o seu livro **AS VIVÊNCIAS ELEMENTARES**, coloca-se, sem dúvida, nessa linha.

O homem é, em geral, um ser pragmático. E a tecnologia moderna cada vez mais oculta a verdadeira realidade ao espírito humano, automatizando-o. Obnubilados pela ação, pelo partido ou proveito a tirar, pelo utilitarismo dos nossos hábitos, apenas nos limitamos a ver rapidamente as aparências do real. Um véu, um distanciamento, um fosso nos separa da realidade em si mesma, devido à distorção da nossa sensibilidade, da nossa percepção. Felizmente, para o artista esse fosso ou véu é muito diminuto e facilmente superável, pois seu grau de intuição é muito mais desenvolvido. E essa sensibilidade intuitiva chega mesmo a constituir-se na marca indelével do verdadeiro artista, ser capaz de desligar-se do imediatismo pragmatista e de surpreender o real na sua espontânea originalidade, de perceber as coisas na sua pureza e naturalidade e de revelar essa realidade abscondita aos demais homens, restabelecendo assim o elo de comunicação do homem com a natureza e com os

outros homens. À intuição poética cabe verdadeiramente a função de revelar-nos a face velada das coisas. Tanto assim que, se a realidade fosse diretamente captável, se ela nos atingisse diretamente a percepção, na sua autenticidade íntima, certamente a arte seria inútil.

Essa é, em essência, a doutrina da intuição, exposta por Henri Bergson, no seu ensaio *La pensée et le mouvant*, em que encontramos passagens como a seguinte: “Desde há muitos séculos, existem homens cuja função é exatamente ver e fazer-nos ver aquilo que não percebemos naturalmente: São os artistas (...) Que procura a arte senão mostrar-nos na natureza e no espírito, fora de nós e dentro de nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? O poeta e o romancista, que exprimem um estado de alma, não o criam, totalmente, não o inventam em tudo; jamais os compreenderíamos, se não observássemos, em nós mesmos, até certo ponto, o que eles nos contam de outrem. À medida que nos falam, descobrimos matizes de emoção e de pensamento que se poderiam ter manifestado em nós, desde há muito, e que todavia permaneciam invisíveis; tal como acontece à imagem fotográfica ainda não mergulhada no banho em que se revelará. O poeta é o revelador”.

Muito feliz e comprovando verdadeira intuição poética foi a escolha do título por Lindolf Bell: **AS VIVÊNCIAS ELEMENTARES**. Inicialmente, “elementares” poderia sugerir conotações negativas, no sentido de primárias, superficiais, pouco consistentes. Entretanto, essa impressão desaparece rapidamente com o início da leitura dos poemas. A palavra “elementar” aqui volta ao seu sentido originário, profundo e autêntico. Elementar nasce de elemento. E a palavra elemento evoca aquela acepção original da filosofia grega, que buscou os elementos primeiros constituintes do mundo. E esses elementos primitivos, autênticos e essenciais aqui estão no substrato dos poemas: a terra, a água, o fogo, o ar — sobretudo os dois primeiros. O poeta, com sua sensibilidade intuitiva, conserva ainda a capacidade de vivenciar tais elementos, de senti-los, de apreendê-los na sua intimidade e simbologia, e de transmitir-nos tais vivências. E assim, toda possível superficialidade ou efemeridade dessas “vivências elementares” cede lugar à percepção em profundidade e autenticidade. Esses elementos — com os quais convivemos diariamente, embora sem percebê-los na sua intimidade, devido à rotina — são hoje outros, mas cuja função “elementar”, básica, essencial, continua a mesma. Aliás, muitos desses elementos apresentam-se-nos totalmente apoéticos, somente poetizados por sensibilidade particular: a terra, o rio, a carroça, o portão da casa, o pomar, etc. Mas foi o contato com esses elementos que despertou em Bell **AS VIVÊNCIAS ELEMENTARES**.

Ressalte-se que três poemas desse conjunto — “Do Tempo”, “Do Vale do Itajaí” e “Do Rio Itajaí-Açu” — conferiram a Bell, em 1978, sem a menor hesitação, o primeiro lugar no Concurso Estadual de Poesia, prêmio Luiz Delfino.

O poema “Da Terra” é riquíssimo em “vivências”, despertando por um lado o senso lírico-telúrico e, por outro, o da tarefa árdua, da faina de lavrar, fundindo homem-natureza, terra-corpo numa só realidade, através de significativos jogos de palavras: “Lavro a terra... a alma lavro” — “Lavo o corpo de terra” — “Lavoura de homem” — “Livro o corpo...”

“Do Tempo” e “Do Destino” são temas que aprofundam as vivências, transcendendo os elementos sensíveis. “Da Noite” continua a pluralidade de conotações, sobretudo ligada à temática tempo-eternidade. Superando qualquer sentimentalismo romântico, o poeta aprofunda facetas despercebidas dessa realidade cotidiana desgastada:

“Noite extraordinária do desafio,
no obscuro desfiada
e afiada no silêncio das lâminas
e nas urdiduras da noite fiada
da fala” (p.38).

“Do Vale do Itajaí” e “Do Rio Itajaí-Açu” constituem poemas longos, desdobrando um riquíssimo panorama em que a natureza elementar se transfigura, se desvela, numa riquíssima epifania diante do olhar perspicaz do poeta. O vale e o rio são animizados. E o poeta manifesta sua íntima relação com tais elementos:

“Levarei o vale / à vala comum”.
“Devo ao rio / o coração sem margens...”
“O rio lava a roupa, a alma.
O rio lava / O rio livra”.
“Rio agrário” — “Rio proprietário” — “Rio operário”.

Trata-se realmente de “poesia maior”, trabalhada na linguagem plurissignificativa, de múltiplo efeito estilístico, desvelando a verdadeira face do real, além da aparência, que nossa percepção superficial normalmente não atinge. Esse desvelamento profundo do real em suas faces originais continua em “Do Pomar”, que se ocupa de nada menos do que da apoética laranja; em “Da Carroça”, veículo tão rústico, mas que assume novos aspectos; em “Do Portão da Casa”, fundindo novamente a realidade exterior, material, com a interior, humana:

“Abri o portão.
O coração rangeu...”

O imprevisto da imagem, na transposição de níveis, cria ótimos efeitos.

E como o poeta desvenda poesia em todas as coisas, mesmo nas mais corriqueiras e banais, o próprio poema, o fazer do poema, a significação do poema, a razão do poema perpassa muitas páginas. Na busca do elementar, origem de tudo, pergunta-se o poeta:

“Onde está o poema
a não ser no fundo da terra?” (p.89).

Em “Do Pão de cada Dia”, o pão e o poema se identificam, ambos considerados alimento essencial: “Estes poemas

(este pão da vida)...”(p.119).

“Das Circunstâncias do Poema” ocupa-se mais especificamente dessa criação essencial, absolutamente vital e não alienada, viva e atuante:

Não seja o poema / um pendão dobrado /
na gaveta / da palavra dobrada” (p.123), mas,

“Seja o poema / nos bancos da praça/
e a vida / passada a sujo”

“Seja o poema / a deflagração do homem” (p.125),
porque ele é o resultado de um especial empenho do criador:

“Os poemas suados / da luta com a palavra /
e do corpo e sua luta” (p. 127).

E no último texto — “Da Esperança” — sadio no seu lírico otimismo, é ainda o poema a preocupação do poeta:

“O poema... / cresce / onde em geral nada mais cresce”.

“Cresce o poema / sem adubos nem manifestos”.

“O poema se levanta / da riqueza recusada...” (p.146-47).

E o poeta, desvelador do real e do humano, embora saiba muito bem o que é a solidão e o silêncio essencial à criação, vence-os pelo conviver, pelo seu canto humano que aproxima o ser do ser, que faz o ser redescobrir as vivências sadias, mesmo nas coisas mais elementares, que supera as contingências do tempo e as insinuações da morte, para apreender o verdadeiro sentido “Do Amor”:

“Meu nome é

eu-te-lavro-na-manhã-na-memória

eu-estou-estarei-contigo-para-sempre” (p.137)

ou para chegar ao irmão que está tão próximo:

“Estende a mão / em direção do próximo”

“Quebra o vidro do telhado / da tua casa”

“Deixa entrar na sala / o tempo da sala de fora...” (p.109-111)

Esse é o poema vigoroso que Lindolf Bell apresenta em **AS VIVÊNCIAS ELEMENTARES**. Entretanto, mesmo buscando essas “vivências elementares”, básicas e fundamentais, não estamos diante de um poema facilmente devassável, de um poema que se deglute como se masca um chiclete. Constantemente simbólico, explorando alegorias não convencionais, suas imagens transcendem muitas vezes a materialidade do efêmero e do profano. Observe-se, por exemplo, a sutileza significativa de imagens como a seguinte:

“Abri o portão de minha casa.

E a ferrugem (ou seria o orvalho?)

desatou o nó da palavra

pendurado por um fio

no fundo da garganta” (p.95).

Ou então, na transposição de níveis ou na fusão de realidades díspares, a emergência do surreal:

“Navegar é destino entre os telhados de vidro

como um gato aceso, lânguido,

sozinho” (p. 112).

Deve-se ressaltar também, ao menos de passagem, o grande efeito obtido no jogo de reiteraões, muito constantes, em busca de infinita ampliação:

“Tu serás o tempo, simplesmente.

Tu serás o tempo na pedra

e a pedra.

Tu serás o tempo na pedra

e a pedra no estilingue.

Tu serás o tempo da pedra no estilingue

e a pedra na caça...” (p.27).

E poderíamos continuar, lingamente, a desfiar a riqueza conotativa dessas **VIVÊNCIAS ELEMENTARES**. É mais um livro de Lindolf Bell, que comprova sobejamente sua condição de poeta maior no Estado. Um livro profundo, sensível, humano, para se ler e reler e reviver.

A POESIA RESGATA A CONSCIÊNCIA DO SER

A poesia é o termômetro do sentimento, é a consciência da humanidade. O ser humano e a sociedade, à medida que perderam o senso lírico, eclipsando-se na majestuosidade hipócrita de sua vil subserviência ou prepotência, acabaram por conduzir o mundo e a vida a essas formas infamantes que hoje nos subjagam e que envergonham a própria condição humana. Qual trágico Quixote, o poeta ainda hoje brada, ergue seu grito, vibra sua palavra. Mas é cada vez mais largo o deserto que absorve sua voz. O pragmatismo, a massificação, a opressiva despersonalização, a subserviência vergonhosa, a inversão violenta de valores, interiorizada, exigida e imposta mesmo com violência, são marcas da prepotência ditatorial dos nossos tempos democráticos, a tolherem os valores humanos e a sufocarem com inclemência o vagido lírico, tão arraigado na essência humana. O poeta busca o homem, busca a si mesmo, a sua identidade essencial e ancestral, mas seu eco perde-se quase sempre no deserto sem vida a que foi reduzido o mundo governado pela bestialidade. Será viável ainda o resgate do homem e da poesia, da poesia no homem, do homem pela poesia?

Lindolf Bell, desde os tempos da Catequese Poética, na heroica resistência dos anos 60, colocou sua palavra a serviço da poesia e a poesia a serviço do homem. Partindo do âmago lírico do ser, mas atingindo polêmica e agressivamente as estruturas despersonalizantes do homem no mundo, a poesia de Bell se reveste da maciez de pluma, ao mesmo tempo que se enrijece na agudeza penetrante do aço temperado. Sua frágil subjetividade lírica se robustece ao assumir ofensivamente a revolta consciente do oprimido contra todas as formas de despersonalização.

Poeta preocupado em não perder suas raízes, poeta da terra, poeta das “vivências elementares”, poeta ligado à ancestralidade original, Lindolf Bell confirma sua sempre lúcida consciência poética e crítica no seu décimo livro de poemas: **O Código das Aguas**.

Algumas palavras-chaves perpassam esses poemas, como forças expressivas e linhas temáticas de impressionante vigor sugestivo: palavra, sonho, liberdade, tempo, solidão, desterro, morte. Delas depreende-se uma certa tendência desilusória, não de derrotismo pessimista e sim de realismo consciente. Em meio a essa consciência e denúncia, entre a interiorização madura e a agressividade resistente, emerge como linha condutora central a busca segura de si mesmo e dos valores e significados, linha que culmina com os impiedosos questionamentos levantados em “Onde ficaram as nossas aves abatidas?” (p.111-13) — uma sucessão de perguntas que desinstalam a modorra comodista e buscam o valor dos valores.

Nos primeiros poemas a palavra, essa força criadora insuperável e arma poderosa do poeta, é posta em questão. O poeta sente-se impelido à busca incessante, incansável, inconformada, instigante da palavra, na sua significação e poder totais, e também na sua “enfermidade, efemeridade” (p.9). E na busca da ancestralidade, das raízes, do rio da infância, o tempo perde sua determinação ante a eternidade, e o espaço também não importa, impondo-se o lugar “onde a geografia se faz de sentimentos” (p.29). Desligado das coordenadas aprisionantes do pragmatismo, o poeta

pode captar toda a beleza pura de “Andorinhas escrevem no ar” (p.31) e a descreve.

Assim, o lirismo criador e transformador, que não conhece limites, que dilui qualquer fronteira entre o possível e o impossível, entre o real e o imaginário, entre a imagem e a referência, se manifesta vivo no sentimento que transborda de “Ah! não fosse este rio chamado amor” (p. 36), desse amor que é medida do homem finito. O mesmo lirismo criador integra no poético o cotidiano: na plasticidade de “um touro atravessa a tarde”, o real é visto em dimensões profundas, simbólicas, místicas e surreais, mas com vigoroso tom de busca, revolta e denúncia; também “o bem-te-vi” poetiza o cotidiano, através da intuição que ultrapassa as aparências.

Mas o lírico é um permanente questionador de si mesmo e da realidade apreendida no seu prisma pessoal. Todos os poemas de *O Código das Águas* o confirmam. “Doído coração doído” revela essa tentativa de penetrar em si mesmo e de compreender, conhecendo, a realidade indevassável que é um ser humano. Por isso, retorna sempre de novo o tema do empenho em confronto com o destino ou da busca esbarrando na solidão. Daí a sensação de “Desterro”: o poeta-ser-humano apercebe-se “em pleno século XX / desterrado de Platão”, isto é, dividido, dilacerado pelas arbitrariedades, buscando o destino e a esperança em meio ao desespero.

Mas, desterrado na condição humana, desvirtuada, o poeta reencontra-se no “minifúndio”. Lá, onde “tudo é redondo”, apesar de que “não se vai a lugar nenhum / sem carregar a moita do mistério”, existem perspectivas de equilíbrio, de harmonia; de encontro consigo mesmo. Por isso, o poeta pede: “enterrem-me na palavra”, “porque o minifúndio se faz / na terra da palavra”. Nesse minifúndio da palavra o poeta sente poder resgatar-se.

Do minifúndio emergem o senso telúrico e os laços irremovíveis das “vivências elementares” que prendem o poeta à sua terra, expressos na beleza das aliterações e das harmonias fônicas: “no fundo do Vale do Itajaí / ali rastejo, festejo / o coração colono / na calma colina” (p. 58).

Dessas condições existenciais, o poeta penetra no destino que se lhe impõe: tempo, morte, eternidade são realidades que se apresentam como desafio instigante, que o fazem aprofundar-se nos mais secretos reinos da condição humana: “o tempo é curto / o tempo é certo” (p.70) ou então, tal como a esfinge antiga, que hoje apenas assumiu novas formas, o desafio é imperativo: “Decifra-me / ou te devoro / diz o tempo / ao homem” (p. 66). Nessa dialética do latifúndio/minifúndio, da morte/vida, do tempo/ eternidade que envolve o homem, como pode esse ser pensante situar-se superior à natureza, às aves, às plantas e flores? O senso criativo do poeta busca então insinuar nas próprias soluções formais esse desconcerto antitético abemolizado: “Eu vejo animais nas nuvens. / Eu vejo animentos nas navens” (p. 76).

Esse mesmo homem dividido e estilhaçado vê-se posto em xeque diante de sua imagem, de seu reflexo, de sua realidade no espelho que ainda reaviva a dialética verdade / máscara: “O espelho / é onde o pássaro do tempo pousa. / Se reflete, / se debate ferido, aferido. / E deflagra a morte provável” (p. 79). Da conscientização surge a tarefa interminável do ser frente a si mesmo na luta sem tréguas, desolada e dilacerada, do homem em liberdade (“Semanário”, p. 84). E o “poema matemático”

assegura que nenhuma operação se aplica adequadamente ao homem. Daí “o amargo gosto” que perpassa suas sensibilidades. Mais ainda: vaidoso, olímpico “herdeiro dos deuses”, para sua amargura, “o poeta descobre-se no sebo”, nesse sebo que “liquida duplamente / a poesia”.

Resta ao poeta, sempre insaciável, sôfrego, sensibilidade à flor da pele, lúcido mas idealista, a árdua condição de “andarilho”, condição em que pode repetir para si mesmo, incessantemente: “menor do que meu sonho / não posso ser” (p.96-104). Opta ele pela profunda consciência de ser, de afirmar-se, não de refestelar-se em “confortáveis salas / da subserviência”, não de desolar-se e sentir-se esmagado, mas de resistir, não de prostituir-se nem despersonalizar-se, mas de projetar sua convicção e sua luz. No seu idealismo quixotesco, qual “andarilho / de paisagens precárias do sentimento”, prossegue o poeta desafiando as convenções e arbitrariedades, brandindo o gládio do seu verbo inflamado, em busca do “sonho” redondo, pois no coração e no mundo, que são redondos, vislumbra “a forma redonda da esperança”.

Assim, *O Código das Águas* restitui-nos o vigor lírico de Lindolf Bell e contagia-nos com autêntica aura lírica. O signo poético, habilmente envolto na beleza expressiva de metáforas, aliteraões, trocadilhos, rimas, ecos e harmonias sonoras dos mais diversos matizes, comunica-nos a poesia do poeta e faz-nos contactar consciente e maduramente com a realidade existencial que nos envolve, com o ser humano de cuja natureza participamos. O poeta vivencia a beleza, sabe da vida, sensibiliza-se com o homem. O poeta resgata a consciência da humanidade. Comuniquemos com o poeta!

3.5 — MARTINHO BRUNING: A REVITALIZAÇÃO DO HAICAI

Para Gilberto Mendonça Teles

Em 1980, fui procurado por um senhor, já não mais pertencente à faixa etária da adolescência ou da mocidade, com seus arroubos, suas instabilidades ou ousadias. Trazia-me esse senhor uma grossa pasta de escritos, solicitando minha leitura e apreciação desse acervo poético, produzido ao longo de uma vida quase sexagenária. Seu nome, naquele momento, nada me dizia. Como eu andasse inventariando a criação poética em Santa Catarina, aceitei a incumbência.

A leitura daquele volumoso e denso conjunto de poemas foi despertando gradativamente minha atenção e entusiasmo. E redigi um prefácio para *O mesmo canto natural & outros poemas*, livro que constituiu a estréia poética do blumenauense Martinho Bruning. Hoje, sinto orgulho por ter merecido tal distinção, pois aquela foi certamente uma das mais gratificantes surpresas de toda minha atividade de crítico literário. Assisti ao nascimento de um poeta autêntico. Participei da árdua batalha do escritor para romper a barreira do silêncio e revelar ao público sua alma lírica, codificada no poema.

Martinho Bruning nasceu em Tubarão, a 10 de janeiro de 1921. Formou-se em Filosofia, pela PUC de Porto Alegre. Exerceu as atividades de revisor, professor, funcionário público. Há muitos anos está radicado em Blumenau, onde participa de

diversas entidades culturais, como Teatro Carlos Gomes, Fundação Casa Dr. Blumenau, Conselho Municipal de Cultura.

Só em 1980, praticamente sexagenário, resolveu iniciar a publicação de sua criação poética, escrita ao longo de muitos anos. Estreou com o livro **O mesmo canto natural & outros poemas**. Seguiram-se, anualmente, sucessivos volumes, consagrando em definitivo um novo poeta na primeira linha dos líricos catarinenses: **Folha e flor do campo** (haicais, 1981), **Novos poemas & outros haikais** (1982), **Meditações quase poemas** (1983), **Um tempo para o coração** (1984), **A flor e o cosmos** (1985), **Haikas escolhidos** (1985) e **Micropoemas** (1986).

À margem das atividades profissionais, ao longo dos anos, tomou corpo todo um itinerário lírico, que Bruning, com sábia prudência, não teve pressa em publicar, mas deixou amadurecer. Consciente e sereno da segurança atingida, está agora partilhando com o público seu permanente canto de amor à natureza, à vida, ao homem e a Deus. A trajetória de amadurecimento poético desenvolveu-se lentamente, abeberando-se em fontes filosóficas — sobretudo nas insuperáveis origens gregas (Heráclito, Platão); em fontes místico-religiosas — a influência bíblica, o pensamento de Cristo e, especialmente a filosofia religioso-mística oriental (Buda, Zen); e no vasto manancial dos poetas — quer na ressonância romântica (Gonçalves Dias), parnasiana (Raimundo Corrêa) ou simbolista (Cruz e Sousa), respectivamente na entusiástica admiração pela natureza, no misticismo e na musicalidade, na segurança formal e no equilíbrio temático. Mas destaca-se sempre mais a assimilação da poética modernista — a elevação do tema banal, cotidiano e real a foros de poeticidade, à semelhança de um Drummond de Andrade ou de um Manuel Bandeira e a força da sensibilidade simbólica de um R. M. Rilke, de um R. Tagore, de um Fernando Pessoa.

Seu denso volume de estréia abrange duas partes. “O mesmo canto natural” compreende poemas da fase mais antiga do poeta. Predomina ali, em absoluto, o canto da natureza, a busca do verdadeiro e autêntico real, o constante apelo à integração com o telúrico ambiental, a revivência e ressensibilização pelos elementos espontâneos de que a natureza nos cerca: o dia, a noite, a lua, a chuva, o mar, a flor, a árvore e a valorização lírica de elementos apoéticos, como: o cavalo, (ode ao) chuchu, (ode ao) abacaxi, a insistente recorrência do canto do galo. Há poemas muito longos, como o fascinante “Passeio”, que descortina a natureza do corriqueiro, não visto na lida rotineira, mas agora poetizado. Mesmo incomodando certa mentalidade modernista, esses poemas nos desvelam a beleza espontânea e gratuita, não desvirtuada ou poluída pelo apossamento pragmático, e nos fazem sentir a necessidade do homem libertar-se do mundo mecanizado e massificado, para penetrar de novo e viver na sua autenticidade o universo natural, calmo, sereno, equilibrado.

A segunda parte — “Outros poemas” — constitui produção mais recente, revelando maiores tendências modernistas, tanto na temática abordada, como também na versificação livre, embora permaneça um bom número de sonetos decassílabos, de metrificação perfeita. Podemos distinguir vários conjuntos temáticos: os poemas

de amor, aqueles sobre cidades, os “momentos musicais”, a série “claro-escuro”, que desvela o íntimo do poeta e aborda a condição de ser humano, as “seqüências”, em que aflora a problemática atual do fluxo constante do tempo, dos ciclos do evoluir e estar no mundo, da massificação, da vertiginosa corrida desenvolvimentista, da transformação ecológica. Há poemas constituídos de seqüências de “flashes” existências ou de pensamentos curtos, quase provérbios, repletos de sugestões reflexivas: “A fidelidade das coisas / é a surpresa de cada manhã” — “Quando a noite fria vier / acenderemos uma fogueira na serra” — “De cordeiro é lobo / cada um tem um pouco”.

O poema de Bruning revela, a par da emoção e do sentimento espontâneos, amadurecido equilíbrio formal e de conteúdo. Transparece constante substrato filosófico, que induz ao pensar, ao meditar. Longe da imatura e apressada agitação do adolescente, estamos diante de poemas adultos, maduros, de sentimento calmo e equilibrado, de ritmo lento, grave e solene, envolvendo uma sadia contemplação do mundo, um racional perquirir da condição humana, um constante aprofundar do pensamento reflexivo.

A imagística da linguagem, sobretudo as metáforas e comparações, buscam o elo que une o homem à natureza. A forma evidencia consciente elaboração, revelando-se particularmente expressiva na construção de parataxe nominal, na valorização do infinitivo, na exploração das camadas fônico-sintáticas — através de rimas finais e internas (“na manhã de Pá” — “teme treme” — “cai o balão de São João”), de imagens acústicas (“Em funda furna / noturna” — “Em langues movimentos longos”), de aliterações significativas (“Árvore — barco, vela verde ao vento largo” — “Leve ao alvor de leite e lua” — “Serenos o ser / silêncio, sossego imenso... / sono e sonho ser”), de jogos de desestruturação e combinação de palavras (“Amo ver-te / verde, verde” — (a flor) “a sorrir, a florir”), de hábeis trocadilhos (“primeiro as ilusões no jardim da juventude, / depois a juventude no jardim das ilusões”), das freqüentes insistências anafóricas (ver “Ondas”, “Verde canto”, “O silêncio”, “Viva a diferença”...), da valorização da pausa métrica, não só pelo “enjambement” ou cavalgamento, mas até pelo corte do verso (“Encanto / melan- / colia” — “Quero o ver- / de nos olhos” — “Com/ pom- / pa, / com/ esplen- / dor”). O poeta o é de palavras e de idéias.

Assim Martinho Bruning venceu, depois de longos anos, a barreira do silêncio e iniciou a revelação de sua criação poética e, através dela, sua cosmovisão sadia, realista e otimista. E se foi lenta a gestação do poema, gradativo o seu amadurecimento, também sua leitura exige tempo e disponibilidade, a fim de que o leitor possa contemplá-lo sem precipitação nem pragmatismo e chegar à verdadeira empatia, à mesma intuição individualizadora e desveladora do poeta.

Com seu segundo livro — **Folha e flor do campo** — começou a projetar-se a preferência de Bruning pelo cultivo da forma difícil e sintética do haicai.

O haicai é uma pequena composição poética, verdadeira obra de arte na sua síntese, originária do Japão, onde começou a ser cultivada pelo século XII, atingindo a plenitude pelo século XVII, com o mestre Matsuo Bashô. O haicai, na sua forma

concisa e fixa. consta de apenas três versos, um de 5, outro de 7 e o último novamente de 5 sílabas, somando ao todo apenas 17 sílabas métricas. A temática central que aborda é constituída pelas estações do ano, descrição de um momento ou cena da natureza, uma paisagem, um estado emocional. É composição adequada à tendência oriental para a condensação sentenciosa, que procura a maior simplicidade possível, objetivando a humanização da natureza e a correspondente naturalização do ser — daí ser avesso a tratar qualquer temática de violência. Na poesia ocidental, o haicai penetrou a partir do Simbolismo, principalmente devido ao seu saliente aspecto metafórico. Poucos autores o cultivaram no Brasil, destacando-se entre eles sobretudo Guilherme de Almeida, que, inclusive, procedeu à adaptação da forma. Originalmente, o haicai não era rimado, mas G. de Almeida passou a rimar os finais do primeiro e terceiro versos e a cultivar rima interna no segundo verso, como no exemplo intitulado “Infância”:

“Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se “Agora”.

Martinho Bruning, que já revelou a serenidade madura de sua alma sensível no conjunto de poemas do livro de estréia, volta agora com poemas curtos que correspondem a pensamentos e máximas, de tendência lírico-filosóficas, cujo enunciado breve e conciso sugere uma infinita abertura à reflexão ou à sensação. Se o poeta é um ser sensível, um desvelador do real, este livro confirma um poeta, pela constante e profunda ressensibilização do ser tecnológico diante da natureza. Inclusive vários poemas ressaltam a preferência do natural sobre o artificial, como:

“Abandono o livro:
sobre a mesa a borboleta
abre e fecha as asas”.

Esses haicais são “flashes” existenciais, vitais, naturais, captados com muita fineza de sensibilidade e aptos a redespertar o leitor para a mesma vivência sensível. E essa síntese habilidosa sem dúvida é mais difícil de ser obtida do que a espraiada divagação em longos poemas. Observe-se a síntese ecológica seguinte:

“A cidade cresce,
selva de ferro e cimento.
Essas pobres árvores...”

O tema ecológico aqui está ressaltado. E se a forma haicai prefere a temática da natureza, Bruning é um cantor convicto da natureza desde o seu primeiro livro. A natureza é a fonte essencial de inspiração desses haicais. Alguns deles, inclusive, poetizam com intensidade o que aparentemente seria banal demais:

“Terneiro que mama,
a vaca que lambe o bezerro:
o bezerro delá”

Observe-se a própria lição de vida que transpira desse quadro de uma serenidade naturalmente edênica. Ou então, o exemplo seguinte:

“Menino doente:
quanto afeto, que ternura
no olhar do seu cão.”

É preciso não ter sucumbido ao automatismo e à massificação da tecnologia e

manter a intuição suficientemente viva para perceber a sutileza expressivamente natural que decorre destes exemplos. A natureza é constante fonte, inspiração e mestra do próprio ser humano. Diante de sua naturalidade, a própria vaidade humana se dobra:

“Dizes que são tristes
os salgueiros. — Teus cabelos
como te envaidecem.”

O equilíbrio, o amor, a admiração, a sensibilidade aguda do poeta diante da natureza e da vida transparecem constantemente, atestando a revelação calma e ponderada de quem amadureceu com segurança. Haverá, sem dúvida, aqueles “avançadíssimos” espíritos sofisticados e estruturalizados, que estarão “numa outra” e para quem serão medíocres ou ultrapassados poemas de uma naturalidade ingênua como:

“Menino faminto
a cenoura crua estala
a rijas dentadas”.

O haicai, na sua forma sintética e sugestão metafórica, exige às vezes mais esforço do leitor que, a partir de poucos mas ricos dados, deverá participar da gestação do poema, deverá criar o discurso analítico a partir da síntese sugestiva. Nesse sentido, livros como este não podem ser “devorados” em poucos minutos (embora materialmente seja possível lê-lo assim). Pelo contrário, cada pequeno poema é suficientemente rico para fornecer um pensamento que alimente a ação mental, sensível e espiritual diária. Reflita-se sobre este paralelo entre o ser humano e o inseto:

“Estou só em casa.
Um grilo que canta alegre
minha solidão”.

Evidentemente, muitos destes haicais foram criados dentro de circunstâncias ou vivências muito específicas do autor, de modo que nem todos os leitores terão condições de recriar em si toda a mesma gama de sensações. Sobretudo patenteia-se uma intensa e sadia vivência e convivência com a natureza, que motivou diversos poemas. Sem a mesma vivência, sem o mesmo amor pela natureza e por todos aqueles aspectos aparentemente banais do cotidiano, o poema sofrerá no seu alcance, por deficiência de condições mínimas para chegar-se à empatia indispensável à sua plena recepção. Entretanto, o particular é muito habilmente alçado à condição universal e a revivência do estado pessoal de alma do poeta torna-se facilmente possível por parte do leitor. Quem nunca viveu um momento semelhante para refazer agora em si mesmo a sensação de paz e tranqüilidade que o poeta logrou, através de uma reiteração vocabular como esta?:

“ — Tarde calma, as árvores
— calmas: à espera que andemos
calmamente entre elas”.

Na tentativa de enriquecer ao máximo a brevidade dessa forma fixa, o poeta busca os recursos da experimentação formalista, como:

“Serram o silêncio
os insetos serradores.
Serram — e consertam.”

Algumas vezes o poema alcança a graça, a naturalidade e o humor que o tornam leve e sadio como uma brincadeira de criança:

“Fatia de melancia,
ou nova versão
de gaita de boca?...”

Estes poemas nos fazem reconhecer em Martinho Bruning um poeta que nos abre os olhos e a sensibilidade para os fatos mais comuns e banais do nosso convívio cotidiano, desfazendo em nós o embotamento que nos impede de perceber a sua beleza. E o poeta, através de uma expressão tão concisa, em nós desperta uma riqueza profunda de reflexões. Ele nos aproxima e harmoniza com nosso meio natural: a natureza.

O terceiro conjunto de poemas de Martinho Bruning — *Novos poemas & outros haikais* — continua a desafiar a sofisticada artificialidade do homem contemporâneo das selvas de concreto. Desprezando e depredando o natural e substituindo a harmonia natural por artificiais automatismos mecânicos, o civilizado homem tecnológico só desestrutura sua própria personalidade. Daí a terapêutica do poema natural e existencial de Bruning, captando e recolocando o universo natural diante da nossa sensibilidade.

Ainda neste volume, o melhor está no haikai. O haikai é o que poderíamos chamar de poema-pensamento, cuja riqueza reside na ampla gama de conotações, de valores metafóricos, de sugestões que encerra. Assim, praticamente todas as palavras da composição seguinte podem sugerir ampla diversidade de interpretações:

“Anoiteceu cedo,
não sabe a ave o caminho
de volta. Nem eu.”

No haikai temos instantâneos colhidos no dia-a-dia, sempre sobre fundo essencialmente natural. O objetivo consiste em lançar uma idéia que desperte a reflexão, a meditação, a contemplação do leitor. E, creio que, através do haikai, penetrou no espírito do poeta Bruning grande influência da própria filosofia oriental: a serenidade, a superação da inquietude e da perturbação, o equilíbrio emocional, a natural atitude contemplativa, de profunda implicação intuitiva, capaz de perceber e desvelar aquelas filigranas ocultas na significação da natureza e da vida. A harmonia do ser consigo mesmo e com a natureza e a sociedade que o cercam, tudo colocado numa síntese profundamente expressiva, eis o que marca os haicais deste poeta.

A esses poemas curtos e densos, é preciso lê-los sem pressa, com disponibilidade, com tempo para releituras, sem pressas de chegar ao final, mas com abertura para receber e contemplar a realidade desvelada e sugerida. Se o poema é curto, a sua síntese é densa. Penetrá-lo e receber sua riqueza de sugestões exige nossa intensa participação. Algumas sugestões podem servir de aperitivo para buscar o livro.

O poeta capta o bucolismo da natureza e a beleza da noite calma:

“Dos muitos ruídos
do dia — nem um mais. Só
o riacho na noite.”

A visualidade plástica reforça a sensação que decorre do poema:

“Neva, a tarde toda...
Mais e mais aconchegadas,
as ovelhas brancas.”

O experimentalismo formal reforça o poder sugestivo da palavra:

“A primeira f(r)esta
de luz — e a treva f(l)echada
vencida de novo.”

E o otimismo é tônica fundamental do poeta em harmonia:

“O dia é tão amplo
e é tão pleno — não cantar
desagrada aos deuses.”

Eis uma simples exemplificação inicial. A tendência seria transcrever todos os poemas, pois todos encerram elementos ricos de sentimento e reflexão.

Nos livros seguintes — **Meditações quase poemas** e **Um tempo para o coração** — intensifica-se mais o tom filosófico e o caráter reflexivo-contemplativo dos poemas de Bruning. De livro a livro, esse poeta consolida sua vivência lírica, sua visão sadia e equilibrada do universo e do homem, sua serena segurança perante a existência. Sem sombra de dúvida, estamos diante de um poeta-filósofo. Um poeta que tem o que comunicar, que não necessita de extravagâncias ou formalismos mirabolantes, pois toda a sabedoria de uma existência vivida com sentido denso e maduro brota de sua palavra. Claro que é um poeta preocupado com a palavra, com o que a palavra pode comunicar e com o que ela pode falsear. Martinho tem consciência de que a palavra pode ser plena — o Verbo, mas pode também ser vazia, oca, pura ressonância; que a palavra pertence ao nosso mundo material, contingente e limitado, mas que ao mesmo tempo ela é meio capaz de sugerir a transcendência, a plenitude do Além. E o poeta, através da palavra, busca corporificar uma visão do Todo, da integridade da Vida, sentida na plenitude da liberdade de ser e não apenas de (a)parecer.

Do poema de Bruning decorre a clara noção do ser finito perante o infinito; da sensibilidade dos sentidos ao material, ao lado da abertura da alma ao espiritual. “Longe da suntuosa mediocridade”, restitui-nos o poeta a visão serena e sólida do homem ponderado e maduro; resgata o mundo original, primitivo e puro, não maculado pelas deturpações irracionais do único ser racional deste mundo; retorna constantemente às sensações primárias, aos elementos primitivos e originários dos filósofos gregos, à visão simples e quase infantil da realidade, buscando em tudo o equilíbrio da autêntica sabedoria de vida.

Seus poemas breves são a síntese da sabedoria. Dessa sabedoria verdadeira, ponderada, sem extremismos, que não se coloca acima de tudo e de todos, mas que reconhece o lugar e a vez de cada elemento. Sabedoria realista, que desmistifica a grandeza, a força e os projetos ilusórios do homem tecnológico ganancioso. Sabedoria que reage contra o tempo avassalador, contra a massificação desenfreada que subtrai o sentido dos seres e dos gestos, para recolocar cada coisa “em seu tempo e lugar”, e apreender novamente a beleza na sua própria fugacidade breve da vida, vivendo a todo instante o “momento eterno”, tal como Cecília Meireles cantava feliz

“porque o instante existe”. Sabedoria que lê como tudo brota “do coração da Matéria”, e tudo acontece “no momento certo”, porque nós somos dotados da inteligência para contemplar “o espetáculo do mundo” e admirar “no universo a eterna criação”.

Sabedoria que recupera a comunhão amiga com a natureza, que busca o silêncio e a harmoniosa música da natureza em oposição aos ruídos brutais da tecnologia. Aliás, a natureza é o elemento essencial que equilibra toda a cosmovisão de Martinho Bruning. Revalorizando a beleza singela das palmeiras, restituindo sentido ao “canto natural” do galo ou do grilo, desfazendo as deturpações do coice do cavalo, traçando um paralelismo entre a espontânea liberdade do cavalo e do vento, redescobrimo a beleza da violeta violentada à beira da estrada, experimentando a sede “da água da fonte pura”, conscientizando-se da “minha relação íntima” com todas as coisas naturais, tornando a respirar “a cósmica energia vital” que recoloca nossa vida em comunhão com o universo e com a história, o poeta Martinho nos redimensiona no meio em que vivemos, redescobre-nos a arte de “Cuidar de suas plantas, / conversar com os animais”, porque “nenhum gesto (de amor) ficará perdido”, uma vez que na universal “comunhão mais dinâmica”, só “o amor nos bastará”, porque, “por Lei suprema, tudo é dom e graça”. E o poeta, perante o ceticismo e a náusea das filosofias contemporâneas, recoloca-nos diante do espanto admirativo dos primeiros filósofos.

Influenciado pelas filosofias místicas dos orientais, pelo Zen-Budismo bem como pelo Evangelho de Jesus Cristo, Bruning desvela o dinamismo irresistível do homem no universo e seu indispensável equilíbrio; renega a corrupção a que ficou sujeita a palavra amor — “tão fácil dizer: “Amor”; toma consciência de que, para o poeta como para a criança, “tudo fala”; de que, através do efêmero concreto, o transcendente se diafaniza; de que, vivendo no “tempo”, o homem constrói a “eternidade”; de que “Deus em tudo” está como também “tu em tudo”. E por tudo isso, porque o amor existe; porque onde estamos é “o centro do mundo”; porque não pode haver solidão se tudo e todos no universo estão conosco; porque, se “a fuga sonora das horas” tudo dissolve, o tempo também tudo renova; “porque a paz é possível”, o poeta tem inúmeros “motivos de louvor” ante a beleza infinita que nos cerca e que gratuitamente está colocada à nossa disposição, sem que nós muitas vezes tenhamos olhos para contemplá-la e coração para fruí-la.

Para Martinho Bruning, a poesia encontra-se em toda parte, ou melhor, a alma sensível desvenda poesia em todas as coisas — na gente simples, nos pequenos gestos da vida cotidiana, no espírito humano, nas faces espontâneas da natureza, no Cristo do Evangelho. Alma mística, espírito fraternal, experiente e lúcido participante da existência, sabe o poeta sentir e retratar, com desprendimento, a beleza que nos cerca, sem cair na alienação, bem como sem dela querer apossar-se egoísta e deletariamente.

O poeta Bruning, acima de tudo, é um ser livre, sereno e consciente, que descobriu o sentido autêntico da existência. E seu poema revela essa segurança interior e essa sensibilidade pura perante o mundo. Escrito em versos livres, sempre com

grande poder de síntese, seu poema contém sempre a emoção refrescante, governada pela razão, mesmo quando retrata quadros e cenas existenciais. O haikai, essa forma nascida do espírito oriental e que magistralmente sintetiza o pensamento reflexivo, encontrou em Martinho um dos mais sérios cultores brasileiros. Em muitos poemas seus, cada estrofe constitui um haikai. Assim, a solidez espiritual, a reflexão filosófica e o sentimento vivo do mundo se manifestam sintética e contagiosamente em seu poema.

O sexto livro de Martinho Bruning — *A flor e o cosmos* — encerra um apreciável conjunto de poemas, na sua maioria curtos, sintéticos e densos de carga semântica sugestiva. O poeta é um ser que intui minúcias ou facetas do real, com sua refinada sensibilidade, e transmite de certa forma intacta essa argúcia perceptiva, exigindo do leitor uma recriação participativa. De modo geral, seus poemas revelam uma percepção bem mais profunda do que aquela dos nossos sentidos convencionais. Há constante transcendência da realidade primária, nas suas limitações de matéria finita, para entremostrarem uma espécie de convivência só admissível extra-sensorialmente, num alto senso místico e cósmico.

Isso talvez decorra da absorção e integração, por parte do autor, das filosofias místicas orientais (sobretudo do Zen-Budismo), entre as quais se destaca essencialmente a harmonização do homem consigo mesmo e com o cosmos, aquietando as angústias e os desejos, como transparece do “princípio Zen”, do “recolhimento”, do estado tranqüilo e sem “nenhum apego” que conduz à “Meditação profunda”, ou então desse avançado estado de purificação e nirvana de “Último desejo: não desejar mais nada”, tão oposto às neurotizantes inquietações insaciáveis do homem tecnológico, no qual “por enquanto não têm fim nossos desejos”.

Nessa trilha da sabedoria-tranqüilidade interior, transparece uma profunda sinceridade do poeta para consigo mesmo. Sua poesia não representa a concepção de Fernando Pessoa, de que “o poeta é um fingidor”, mas é poesia que busca a verdade, busca o sentido das coisas e dos seres. Mas, não raro, o poeta se defronta com as limitações da comunicação humana, pois nossas palavras são tão pequenas e restritas diante daquilo que nossa mente e mesmo nossa percepção sensorial são capazes de conceber. O poema “O tempo não conta” bem sugere como os conceitos humanos são limitados e incapazes de tudo avaliar:

“O tempo não conta:
a flor dura um dia
(e que longo foi seu caminho)
e as pedras duram sempre.

O volume comporta várias séries de poemas, em que o espírito intuitivo-reflexivo-filosófico do poeta melhor se exprime como nos vários “Diálogos” entre Mestre e discípulo, sempre muito orientados para a sutil sabedoria oriental, às vezes ambígua e misteriosa para a pragmatista “lucidez” ocidental; os seus vários “Estudos” com suas indagações filosóficas; as “Meditações”, perscrutando os mistérios significativos do homem e do universo.

Uma constante na poética martineana é a valorização constante da música, com seu seguro valor catártico e tranqüilizador — seja a música dos mestres clássicos, uma “Toccatina e fuga em ré menor”, um “Opus 135” ou uma “Sonata ao luar”, sejam mesmo os “acordes dessa Sinfonia Cósmica”, só perceptíveis aos espíritos aquietados e iniciados. Também se destaca nessa poética a valorização e mesmo a identificação com tudo o que é natural, simples, espontâneo. Assim, o poeta “Da Arte e da Natureza” destaca apenas como “A Natureza fez a sua parte...”, podendo-se inferir pessoalmente o que caberia à Arte. A harmonia dentro da natureza está magistralmente sintetizada nesse haikai:

“A chuva e o sol,
e os ipês todos em flor
ao sol e à chuva.”

Já a deficiente integração entre homem e natureza, no ambiente tecnológico-urbano, é denunciada em outro haikai:

“Árvore da praça
— pessoas em grande número,
pássaro nem um.”

Existem também freqüentes referências aos “ciclos” da natureza, em paralelo à existência do ser humano. Tudo segue num fluxo natural e irresistível, harmonioso e integrado — desde que a inteligência humana não perturbe essa harmonia do universo (como se pode constatar no poema-título).

Se na selva urbana de concreto, o homem se defronta com um autêntico “Apocalipse”, se o homem experimenta a sensação de estar perdido e acabrunhado “dentro dum sistema / estranho e pequeno”, se o homem depara com jogo ambíguo ante seu destino (i)mortal, se a criatura humana é capaz de vivenciar profundos paradoxos, a natureza em si é harmoniosa e transmite lições de sabedoria, quer nos seus “estratagemas” protecionistas, quer por exemplo na perfeita comunhão cósmica da árvore, “em contato com o Universo todo”, ao contrário das “inteligentes” ânsias agitadas do homem em seu “descompasso”.

Esse fascínio da alma simples e pura do poeta para com a espontaneidade harmoniosa da natureza também se estende para o ser puro, simples e natural das “crianças”, às quais está ligada a cativante ingenuidade da “aula”; crianças essas que não criam tão neurotizantes barreiras entre o real e o imaginário, como mui candidamente expressa o poema “Noite de Natal”:

“Noite calma, noite feliz,
as crianças sonham
coisas verdadeiras”.

Ao contrário delas, no adulto sempre de novo se manifesta o atrativo irresistível e utópico pelo que existe “atrás do morro”, pelo mundo além do horizonte, com seus mistérios e desafios, por aquele mundo que não é o aqui e o agora. Destaque-se ainda a ternura sólida experimentada e comprovada nos caminhos da vida, que encerra o poema “O Nome” ou que transparece de “Ubiquidade”, ambos dedicados à esposa Julieta:

“Escrevo teu nome claro
no quadro negro da noite.”

Os poemas de *A flor e o cosmos* vão-se desdobrando como um riquíssimo repoi-tório de forças poética. Seus poemas de versos curtos, cultivando a expressão elíptica, a frase nominal, carregam de conotações enriquecedoras a expressão por vezes tão singela como “Na biblioteca pública”:

“Em um livro antigo
o amor-perfeito guardado.”

Recursos estilísticos são explorados constantemente, como os efeitos paronímicos de traço/traça, a construção do poema em quiasmo, o aproveitamento dos valores antitéticos, até em relação à função do próprio poema (“Um grande poema / é como o dia e a noite”), a contradição do silogismo filosófico e, sobretudo, o extraordinário poder conotativo da palavra, em transcender sua referência imediata. Assim se projeta ricamente sugestivo o poema natural, místico e filosófico, mas sempre humanista de Martinho Bruning.

O poema de MB caminha cada vez para maior concisão. Quanto menos palavras usa, mais se densifica seu conteúdo. Embora poesia se faça com palavras, e não com idéias, como queria Mallarmé, sempre os poetas reconheceram a insuficiência da palavra para a comunicação (veja-se a sempre falada “luta pela expressão”, ou a específica luta com a palavra em Drummond). Bruning abre seu último livro com um poema / prefácio sobre a ineficiência da palavra: “As velhas palavras, / é preciso repeti-las! / Criar outras / novas. / E esquecer / todas.” Mais para o final do livro, no poema “Tautologia”, destaca as “redundantes palavras” e posiciona-se incisivamente: “De palavras — basta! / Pobres palavras, / vaidade, impropriedade...” Diante das limitações expressivas e comunicativas da palavra, MB reduz cada vez mais o uso da palavra, buscando essencialmente seu poder sugestivo, evocativo e metafórico.

Talvez seja essa uma das razões de sua sensível preferência pelo haikai, há muitos anos. Seu sétimo e penúltimo livro se constitui somente de *Hai-Kais Escolhidos*. E a contribuição de MB à literatura brasileira, na forma do haikai, não pode mais ser desconhecida a nível nacional, tendo-se ele projetado como um dos mais assíduos e profícuos cultores dessa síntese poética em nosso país.

Para tornar a comunicação de um pensamento ou enunciado completo viável a partir de um mínimo de palavras, o haikai exige do poeta um extraordinário poder de síntese, que só se obtém após assídua exercitação. O culto dessa forma requer mesmo toda uma assimilação do espírito oriental, originária que ela é do Japão medieval. Contrariamente ao dinamismo moderno, à estética futurista, ao agitado, nervoso e pragmático espírito ocidental, no haikai se intensifica mais o convívio com a natureza, para dela extrair a lição da aquietação dos desejos, a tranqüilidade, o equilíbrio. Por isso, segundo Eico Suzuki (*A Literatura Japonesa*), os temas centrais no haikai são “as estações do ano, a natureza, a paisagem, o sentimento”.

Sempre na maior simplicidade possível, o haikai se volta para a natureza e para as realidades do cotidiano. E sabemos que a natureza constituiu sempre um convite à vivência e sensibilização líricas. Para essa focalização da natureza, contribui mesmo

o aspecto religioso. A religião predominante no Japão, o Xintoísmo, consiste numa crença aborígene voltada para a veneração dos espíritos naturais. E a doutrina zenbudista influenciou essa forma poética a partir do seu grande mestre que foi Matsuo Bashô. No haicai japonês, esse convívio com a natureza chegou a formar ciclos, de acordo com as estações do ano. E tal valorização da natureza conduz freqüentemente à figura retórica da prosopopéia — a personificação ou animização da natureza.

Na sua síntese de acentuado poder evocativo, o haicai nunca se esgota na sua denotação, mas sempre transcende a sua referência direta e “busca, segundo Massaud Moisés, alcançar o Reino da Sensação, das melodias jamais ouvidas, das peregrinas emoções desencadeadas pela comunhão, instantânea e fugaz, com a eternidade e a imortalidade.” (Dicionário de Termos Literários). Por essa razão, exige do leitor lenta paciência, freio total à presa, muita sensibilidade perceptiva e imaginativa, boa iniciação cultural e um decidido esforço para entrar na faixa da meditação. Como essa forma poética pouco declara mas muito sugere, cabe ao leitor recriar em si e concriar com o poeta a mesma emoção estética. Daí constituir o haicai até uma forma de terapia e reeducação do leitor massificado e automatizado da nossa agitada e consumista civilização.

Lendo esses minipoemas de MB, constata-se como do haicai emerge a antítese da vivência contemporânea: a calma, paz e harmonia da natureza, a interiorização, o antipragmatismo, a desmassificação, o desautomatismo, a fineza de percepção, a sensibilidade, a valorização da individualidade e do estado pessoal sobre a socialização e massificação, etc. Nota-se como nesses poemas é muito grande a sensação de movimento, mas movimento ordenado, equilibrado e interior, dentro da harmonia dinâmica do universo.

Por isso, estilisticamente, há uma grande preferência pelas frases nominais, sem presença de verbo ou com verbo não conjugado. Essa ausência verbal reduz a ação, o movimento e a agitação no sentido de pura exterioridade, para conduzir ao dinamismo interior, ao estado de reflexão, de meditação. Mas, como nada existe no intelecto que não tenha passado pelos sentidos, a função da sensorialidade é permanente nos haicais. Sobretudo a visualidade e a audição marcam grande parte dos poemas, embora os outros sentidos também entrem em função. Exemplifiquemos um pouco. O colorido plástico atrai a visualidade no haicai:

“Bia vai alegre,
sombriinha florida, e, em volta
quantos beija-flores!”

A habilidade na criação de ambiências, une-se ao sentido auditivo no haicai:

“Dos muitos ruídos
do dia — nem um mais. Só
o riacho na noite.”

A sugestão do sentido do tato também transparece, com suas conotações, em:

“Toco num rochedo:
Sensação de estar tocando
em antigos rostos.”

Até mesmo alusão ao olfato existe:

“Perfume campestre,
do dia a pálpebra se abre:
beijam-nos na face.”

Muitas vezes, a fineza intuitiva do poeta faz aflorar o humor, a descontração sadia, leve e até ingênua, em meio à singeleza do cotidiano:

“Menina a comer
sozinha. Com beterraba
pinta lábios, rosto.”

Estilisticamente, a concisão do haikai de Bruning explora a expressividade da pontuação, sobretudo o caráter sugestivo das reticências, bem como a função de paralelismo, decorrência ou explicação que sugerem os dois pontos. Destaca-se também o recurso quase constante ao enjambement — a ligação lógico-sintática entre dois versos, como exemplificam as transcrições supra. Constata-se ainda que a alusão à natureza mui freqüente se coloca em paralelismo com a realidade humana, servindo aquela como comparação, analogia ou antítese para com esta. Além de exemplos dados, a animização contida no seguinte haikai estabelece tal paralelismo:

Escutem... parece
que há uma voz humana
na voz do riacho...”

Portanto, na concisão do haikai encerra-se todo um universo de sugestões para a reflexão ou contemplação do leitor. Em decorrência, essa forma poética exige leitura lenta, repetida, pausada e individualizadora, que proporcione gradativa familiarização com a harmonia profunda que emerge da cosmovisão de MB. Não tivesse esse poeta outros méritos, somente sua contribuição através do haikai já lhe conferiria um destaque nacional.

Entretanto, seu mais recente livro — **Micropoemas** abre outras perspectivas sobre a função do poema. E pergunto-me: Martinho Bruning é poeta blumenauense? Estadual? Nacional? Universal? Quais são as contingências que definem o destino de um poeta? Sim, porque o que há de mais universal, humanamente universal, profundamente transcendental, densamente místico-filosófico do que a poesia desse autor? Convenço-me, então, cada vez mais, que não só é inútil como quase impossível escrever explicativamente sobre a poesia de Bruning, como sobre toda verdadeira poesia. Ela é. Ela se comunica. Ela se basta. E pronto... é só recebê-la.

Mas, para receber com maior plenitude esses poemas cada vez mais curtos e sintéticos, é preciso readquirir um coração simples e uma intuição não distorcida, banir a sofisticação complicadora, voltar a ser criança e contemplar ingenuamente (isto é, autenticamente) cada coisa no seu lugar, no seu valor, na sua função. E não hierarquizar demais. E abater um pouco a nossa superioridade intelectualizante. Porque o poeta Bruning não se preocupa com a impressão que pode causar, com o que vão dele pensar, com os julgamentos a que está sujeito. Ele é, e nos seus poemas se desvela a si mesmo e a sua cosmovisão sincera, sem preocupar-se com as máscaras ou ilusões do aparecer.

Por isso, o que há de mais permanente e sólido em seu poema é a Vida e o Amor, o movimento dinâmico em busca da realização plena, a renovação incessante, a ânsia pelo novo. O caráter positivo, otimista e construtivo emerge de sua poética, como

que a partir da lição da natureza, que sempre se renova nos seus ciclos. Daí a responsabilidade pessoal de cada um na construção do mundo, pois entre o “Bolo” de massa e o da vida, o paralelismo é evidente:

“Não há receita.
Os ingredientes da vida são bons,
mas as misturas que fazemos...”

Assim, na poesia de MB são constantes o paralelismo e a transposição simbólica que passam da natureza para o ser humano, destacando-se a sabedoria natural que, apesar da convivência milenar, vem sendo cada vez mais esquecida pelo homem. Com a natureza, “As Pessoas” têm muito a aprender:

“As pessoas não têm tempo,
estão ocupadas consigo mesmas...
Doces, dóceis
a um apelo divino,
os pássaros cantam...”

Decorre já deste exemplo a constante busca de transcendência, a valorização de um espiritualismo sólido, como base de tudo na vida do homem. Espiritualismo que se enraíza na busca de conciliação entre os opostos “Finito/infinito” ou “Tempo e Eternidade”, ou na intertextualidade bíblica de “A ordem do milagre” ou de “Se Paulo já não existe”, para densificar-se na sugestividade dessa síntese de “Sexta-feira santa”:

“Sepultado na terra, o Grão germina...”

A tendência a superar, pelo espiritualismo transcendente, o pragmatismo materialista evidencia-se também na sensível afinidade do poeta para com as filosofias espiritualistas orientais, afinidade expressa em muitos termos-chaves, como: “Tao”, “Zen”, “Karma”, “Yoga”, “OM”, “Mandala”, que remetem de imediato ao orientalismo, aliás tão destacado pela própria psicologia de Jung. O poema “Zen II” encerra algo desse denso e tão diferente pensamento oriental:

“Tudo. Sem nada.
Sem uma palavra.
Sem um pensamento.”

Partindo não raro de interrogações, de indagações sobre o sentido das coisas e dos acontecimentos, numa busca conscientizadora, a poesia de MB nos conduz quase que necessariamente à reflexão, à mentalização, orientando-se para a harmonia interior, a aquietação das pressas agitadoras, dos desejos insaciáveis, das ambições desenfreadas. Mesmo assim, coerente com as limitações da nossa natureza, essa poesia retrata a nós, seres humanos, paradoxalmente como “saciados sempre — e sempre sedentos, à insaciáveis”. O mesmo paradoxo se insinua nos poemas intitulados “Coisas pequenas, e grandes”, que evidenciam como as coisas pequenas são grandes. Na linha das coisas pequenas, simples e puras, retorna sempre a referência às crianças, com sua sabedoria pura, sem implicações e sem questionamentos estéreis, pois elas são e não precisam fingir: “Todos / representamos, / menos as crianças, / que não se chamam pessoas.”

Por vezes, o poema de Bruning constitui simplesmente um convite para a contemplação da plasticidade do puro quadro que delineia, como em “Movimento no jardim”:

“Na flor entreaberta
a borboleta — abrindo
e fechando as pétalas.”

Muitas outras vezes, o poema-síntese é apenas uma sugestão para nossa reflexão amplificadora. E outras vezes ainda a exigência de participação é explícita, quando a nós cabe “completar” os versos de “milhões de pessoas estão...”, ou então, quando o poeta apenas indica os temas de “Alguns poemas não escritos” e que a nós cabe desenvolver.

Enfim, podemos concluir que, se não estamos diante de uma poesia de direto engajamento social, certamente esta não é uma poesia alienada nem alienante. Trata-se antes, de uma poesia voltada para o homem integral, nas suas múltiplas dimensões. Procuram esses poemas despertar o homem para seu caminho interior, íntimo e pessoal, para a atividade conscientizadora do homem adulto, maduro e ponderado, capaz de ver cada elemento no seu lugar, na sua função, no seu valor, dentro da harmonia do Todo. Nesse sentido, essa poesia é tanto filosófica quanto existencial, é tão mística como humana, refere-se ao estritamento pessoal e ao amplamente universal.

Nos poemas de MB, a palavra poética corporifica um universo denso e rico, embasado em sólida cultura clássica, humanística e filosófica, bem como em sadia, consciente e serena experiência vivencial. Ler essa poesia é contagiar-se com sua emoção poética e enriquecer-se com suas lições de sabedoria de vida. Por isso, hoje, é impossível falar da poesia em Santa Catarina sem, de imediato, conferir destaque à criação lírico-filosófica de Martinho Bruning. Omiti-lo é confissão de ignorância. Bruning não teve pressa em levar ao público seus poemas. Preferiu amadurecê-los lenta e solitariamente. E sabemos que toda criação astística se desenvolve na solidão, para depois explodir na comunhão. Hoje Martinho tem sua posição poética solidificada. Nenhum estudo, nenhuma antologia, nenhuma exposição futura sobre literatura em Santa Catarina poderá deixar de conferir o devido destaque à obra madura desse poeta que, após estréia retardada, vem anualmente ampliando, não só em volume mas também em qualidade, o acervo denso e sensibilizador da expressão de sua experiência e visão do mundo através da palavra. Martinho Bruning é poeta — e isso basta.

3.6 — ALCIDES BUSS: A CRIAÇÃO POÉTICA E A VEICULAÇÃO DO POEMA

Para Maura de Senna Pereira

Alcides nasceu em Rio do Sul em 1948. Licenciou-se em Letras em Joinville, Faculdade em que posteriormente lecionou Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Em Joinville também dirigiu a edição dum Suplemento Literário dos **Diários Associados** e coordenou o grupo literário **O Cordão** que editou vários números duma publicação alternativa. Pós-graduou-se em Literatura Brasileira pela UFSC, sendo posteriormente contratado por essa Universidade, onde é professor de Teoria da Literatura.

Na UFSC iniciou, há alguns anos, nova alternativa de divulgação do poema, criando o **Varal Literário**, movimento e técnica hoje amplamente conhecidos e explorados. Na mesma Universidade está também orientando, com boa participação, um **Laboratório de Criação Literária**, estimulando sobretudo os jovens iniciantes na expressão literária.

O **Varal Literário** foi concebido e planejado dentro das atuais condições sócio-culturais, bastante adversas à Literatura e ao livro. A civilização tecnológica está esquecendo a leitura. A atratividade da imagem visual (devastação arrasadora dos lares pela TV!) substitui o interesse pelo livro. Este afigura-se mais e mais um objeto obsoleto e ineficaz. Urge, então, encontrar meios alternativos para veicular o poema, para estabelecer o contato entre o público e o texto literário. Nesse sentido, a sobrevivência e penetração social da literatura passaram a ser preocupação marcante de Alcides Buss, que concebeu o **Varal** como possível alternativa de solução.

Levar a poesia ao povo, à sociedade, às pessoas, nas praças, nos salões, nas escolas; introduzir o poema no cotidiano; dar oportunidade aos que se iniciam na arte de escrever para levarem seu poema aos leitores; sensibilizar o público para a leitura e apreciação dos valores literários parecem constituir, entre outros, objetivos do **Varal Literário**. O **Varal Literário** faz-se iniciativa capaz de deselitizar a cultura, de democratizar e socializar a literatura. O projeto vem recebendo franca aceitação. Revalorizando e popularizando a poesia, está redespertando para a leitura, reconduzindo ao livro.

Em fins de 1983 Alcides Buss organizou uma **Antologia do Varal Literário**, com “textos escolhidos pelo público”. Nesse volume estão reunidos alguns dos melhores textos selecionados pelo próprio público, a partir das exposições em praças, ruas, salões, salas de aulas, corredores, etc. Poetas consagrados emparelham-se a nomes ainda desconhecidos. Vitalidade jovem e consciência do momento presente impregnam os textos. A participação feminina assume proporções inusitadas. E beneficiados resultam leitores e escritores. Na introdução, Alcides Buss esclarece como surgiu o **Varal**, em que consiste, o que pretende e qual o seu alcance. Trata-se de documento lúcido que deveria ser objeto de leitura e debate entre grupos sociais, artistas, escritores, professores e, sobretudo, entre estudantes secundários e universitários em sala de aula. A **Antologia do Varal Literário** é documento que consagra o movimento.

Além de trabalhos divulgados em antologias e em inúmeras publicações alternativas por todo o Brasil, Alcides Buss publicou, até o momento, os seguintes livros de poesia: **Círculo Quadrado**, 1970; **O Bolso ou a Vida?** 1971, obra que venceu o Festival Catarinense de Poesia Universitária, promovido pelo DCE da UFSC; **Ahsim**, 1976; **O Homem e a Mulher**, 1980 e **O Homem sem o Homem**, 1982.

CÍRCULO QUADRADO é um livro escrito aos vinte anos. Esse aspecto deverá ter sua influência na temática abordada e na forma de expressão. Muito salutarmente, grande parte dos poemas desse livro empregam ainda o verso tradicional, de medida certa e com rima. Escrever em versos livres pode parecer o ideal, porém, quem não domina a metrificação regular, dificilmente saberá utilizar devidamente o

verso livre. Alcides exercitou-se primeiro no verso medido. E mais, explorou muito uma forma fixa, o soneto, considerado um requinte formal, forma clássica, fechada. Nada menos do que 27 sonetos constam nesse livro. O verso medido e mesmo a forma fechada do soneto não desaparecem, mesmo no modernismo. Vejam-se, por exemplo, os sonetos perfeitos de C. Drummond de Andrade (sobretudo em **O FAZENDEIRO DO AR**), de Vinícius de Moraes, de Jorge de Lima, de A. Frederico Schmidt (estes sem rima) e tantos outros. A liberdade também aqui é melhor exercida quando a escolha é possível: quando se domina tanto o verso medido como o livre.

Se levantamos esse aspecto, não queremos afirmar que a melhor poesia de A. Buss esteja no verso tradicional. Pelo contrário, consideramos muito superior sua produção posterior, em que francamente utiliza o verso livre e nunca mais aparece o soneto. Mas, como fase preparatória para alcançar o domínio técnico, a metrificacão é salutar.

A temática varia bastante nesse conjunto de poemas, embora seja quase constante uma certa perplexidade do autor diante do mundo e dos homens, provocada pelas contradições e aspectos antitéticos ou paradoxais com que se depara, a partir do próprio título. Mesmo sendo poemas de um jovem, transparece um tom reflexivo, filosófico, sobre o destino dos homens e do mundo diante da vida, do amor, da morte.

Muitos aspectos agradáveis e positivos são abordados em relação à vida: a natureza com o sol, a lua, a folha, a flor; a vida, envolvendo a infância e a idade do amor; a mãe, como um apoio seguro, e Deus como a segurança última. Mas, nem tudo é belo e agradável. O amor, por vezes, parece tudo resolver:

“O amor é um riacho dourado
que nasce num ser e
desemboca noutro.
Por este rio
um ser navega
para o outro ser” (p.40).

Entre muitas passagens, afirma o jovem de vinte anos:

“O amor às vezes engana,
destrói
e mata.
O amor às vezes é um caminho florido
com pontes caídas,
caminho que desaba.
Eu posso dizer, porque amei” (p.93).

Essa desillusão e esse desgaste da vida assumem proporções maiores:

“Tarde. Tudo se cala
no beco da vida.
O corpo desgastado
luta doidamente
para não ficar sem alma”

E termina o poema reforçando as antíteses:

“Mas pobre, mesmo sufocado, vivo;
mesmo vivendo, morro.” (p.103).

E o desencanto existencial chega a um clímax na “Biografia do Homem”, ao convencer-se que o homem,

“Fugindo do sofrimento
e lutando contra a morte,
fugiu da vida!
Nasceu apenas para que pudesse fugir,
para que pudesse morrer.” (p.94).

Aliás, o tema da morte não é muito infrequente nos poemas, havendo mesmo um intitulado: “A Morte”, em que esta se apresenta sob a forma de “uma jovem esbelta” (p.64).

A essa temática desiludida, correspondem aspectos da vida na era tecnológica. É o que transparece de “Pobre Ilha”:

“A tempestade dos dias
me tornou
uma ilha” (p.12).

Ou a revolta de “Ser no mundo” — tudo tabelado, numerado:

“Eu sou sem portaria
e sem quadro social.
Sou sem convite,
sou sem camarote,
sou de uma só luz.” (p.15)

A despersonalização e inconsciência do homem está em “Terra Seca”:

“ ..Era um dia simples, com céu e sol.
Num prédio anônimo
alguém se lembrava de existir.
Entre instintos
cresciam fumaças,
como a vida...
....
A terra abandonada pedia pelo homem,
e o homem não sabia onde estava” (p.17).

Essa consciência social ante a vida mecanizada é vivamente colocada em “Sentimento da Vida”, através do efeito de “acionado”:

“Fui acionado
no espaço e no tempo
pelos jatos do amor” (p.35).

Não é de estranhar, por conseguinte, que esse estado de coisas reconduza ao passado, à infância, em “Terra dos Meus Olhos”, ou à recordação nostálgica de amores, em “As Dançarinas do Amor”.

Nesse contexto, a evocação da imagem da mãe, segura e bondosa, decorre naturalmente da situação sentida. Os poemas: “Olhos de Mamãe”, “A Alma pelo Avesso” e “Mamãe” invocam-na vivamente:

“Estarei nos olhos de mamãe,
e mamãe estará nos meus olhos,
inteira, pronta
para emergir em minha ajuda” (p.96).

Ainda nessa mesma linha poder-se-ia interpretar a alusão constante (em 17 poemas) a Deus — como libertação, refúgio, solução.

Em “Mundo Sujo” assim se expressa:
“Numa estrada suja do mundo,
numa estrada suja de vida,
nos que levam somente desgraça,
e nos que são somente devassos,
pede-se urgente a presença de Deus!” (p.63)

Ou então o apelo — perpassado de ironia — em “Leia, Urgente”:

“Enquanto o mundo galopa,
Eu me arrasto
na procura de Deus
no espinhoso caminho
de seu esconderijo.
Quem souber de seu paradeiro
que me avise

...
Quem souber de Deus
que avise à Rua Anônima,
número eletrônico
Mundo. Terra.” (p.74).

Nesse primeiro livro de poemas de Alcides Buss, se há evidências de imaturidade, de poeta estreante, de linha tradicional, já se manifestam também valores dignos de menção. Trata-se de um indagar sério do autor diante do universo. Não é poesia de adolescente alienado. Os grandes temas vitais aqui estão levantados, e não com superficialidade.

Devemos ainda ressaltar que a linguagem poética já se apresenta num bom nível, como pode ser constatado nos exemplos dados. Ou então, avalie-se o valor de metáforas como:

“Sou um covarde, uma flor eu desprezei
entre os becos da minh'alma, abandonada” (p.81)

Ou esse pensamento expresso em forma tão feliz:

“Não faças dos olhos teu refúgio,
mas faze deles refúgio
para as luzes do universo,
para o canto da alvorada,
para o abraço do anoitecer” (p.82).

A exploração do espaço e a disposição das palavras no verso também são feitas conscientemente. Assim, diferente seria o efeito e o valor poético se as palavras seguintes não estivessem em três linhas:

“a mulher é a flor
cós mica
a soma das outras flores” (p.37).

Alcides Buss já estreou com valores poéticos

O Bolso ou a Vida? constitui um enorme passo adiante em relação ao livro anterior. Se **CÍRCULO QUADRADO** revela um poeta de boas idéias, o tratamento da forma ainda é imperfeito ou convencional. Mas, **O BOLSO OU A VIDA?** nos traz um novo poeta, intensamente preocupado com o tratamento formal. Não significa isto que aqui desapareceu a preocupação conteudística; apenas que ela se reveste de uma roupagem muito mais rica. O livro divide-se em duas partes: “Aprendizagem 1”, que consta de poemas ainda sintaticamente perfeitos, e “Aprendizagem 2”, em que desaparece a sintaxe e é explorada a palavra-objeto, técnica da poesia concreta.

Temos ainda aqui abordagens filosóficas de aspectos existenciais, como em “Fim da Linha”, a meditação de um velho casal:

“A vida está passando
e lá no fundo do quintal
está aquela lata.

uma lata vazia
simplesmente como a velhice
em nosso quarto de núpcias”.

Um mundo de reflexões é capaz de despertar o curto poema “Enigma”:

“Dentro da rua há um ser que passa.
Dentro do ser há outro ser
e não há rua.”

Os poemas “Extensão” (I a IV), todos curtos, impregnam-se de alta concentração conotativa. “Extensão IV” retoma a preocupação com o ser, que é bastante central no autor:

“Ah Deus,
abre o cosmos
pra mim passar
pro outro lado
do ser!”

Essa preocupação com o ser, com a salvação do homem como homem, é central em “Agora, Ora”, em que declara explicitamente:

Isso interessa; libertar as dimensões
do ser. Os pés, as mãos,
os olhos, os ouvidos e a língua.”

Desses temas altamente humanos e existenciais, pode o poeta passar para temas aparentemente banais, e deles extrair alto significado ou profunda ironia, como em “O Dedo Achado”, que lembra aquele conto de Lygia Fagundes Telles; na aparente insipidez de “Paredes”; no “Dedão Brasília-Americano”, que cairia no mau gosto, não fosse o efeito da ironia; na singeleza da infância expressa em “Dentro da Capoeira”; ou na cínica ironia do “Jornal”:

“Um jornal fechado
é um mundo embutido
Um jornal aberto
é um mundo fedendo
Um jornal lido não é nada”

A maneira de poetar de Alcides Buss é bem do tipo de certos poetas modernistas. A partir do próprio título percebe-se já a semelhança com C. Drummond de Andrade. Muitos poemas lembram nitidamente Drummond, como por exemplo “Ao Amor” — que se assemelha a “Mãos Dadas”:

“Não quero fazer um poema
de pessimismo.
Quero fazer um poema
de amor...”

Ou então os versos de “Agora, José” parecem ressoar em “Fim de Dia”:

“O dia terminou
o amor terminou
o sonho terminou
tudo terminou
e só eu restei
na minha noite.”

Outros poemas, como “Poder” ou “Estrela” lembram torneios sobre o cotidiano, à

maneira de Manuel Bandeira. Ou ainda “Quem sabe nadar?” tem sabor à Fernando Pessoa.

Mas, o que merece destaque especial nesse conjunto de poemas é o poder da palavra, trabalhada com muita precisão. Em relação à exploração do encanto poético da palavra, temos a ressaltar a montagem de palavras, o uso da paronomásia, do trocadilho, de processos reiterativos, de metáforas originais, etc.

Quanto à montagem de palavras, temos exemplos em “Fome”, onde a palavra “vazivazio” em sua reduplicação aumenta consideravelmente o efeito procurado; em “Cavalar” o mesmo efeito é obtido ao concluir o poema com “semparsemparar”; ou em “Agora, Ora”, a interação em:

“Ser, vivendamando a um tempo.
Viver, sendamando a um tempo.”

em que se obtém efeito muito mais expressivo que a simples justaposição.

A paronomásia, pela semelhança fônica sugerindo uma aproximação semântica, torna muito mais agressivos os versos de “Vitória Enigmática”:

“Vou enterrar o meu extinto
o meu instinto burguesino
entre as latas e diversas podridões
do lixeiro público legal”.

O recurso ao trocadilho é muito freqüente, talvez com a finalidade de reforçar a fina ironia que transparece. Avalie-se o efeito intencionado em alguns exemplos.

“Agora, Ora” explora duas vezes o trocadilho na primeira estrofe:

“Não quero dizer integração da agricultura,
que de qualquer forma é uma
cultura agre,
ou da integração política
ou ainda da integração econômica,
quando há a entregação do ser”.

Tão consciente é o processo no poeta que ele aparece no próprio título de um poema: “Trocadilho Familiar”, no qual a ironia subreptícia tem ótimo efeito. O poema “Pretesto” (!) sobre a Amazônia é um só trocadilho.

Também os processos reiterativos são freqüentes. Em muitos poemas o poeta faz variar apenas alguns versos, ou partes de versos, enquanto outros são repetidos à saciedade, numa enfática insistência. É o que ocorre em “Insinuação”, “A Aranha” ou “Pela Volta do Pai de Vidro”. Se o poeta recorre à repetição de versos no seu todo ou em parte, ele não o faz inutilmente. A reiteração é sempre sinal de insistência, sem a qual por vezes a intenção não seria percebida.

Merecem ainda destaque especial as metáforas criativas, novas, discordantes, as sinestésias e as enumerações caóticas, que evidenciam a modernidade dos poemas. A metáfora de “Operação”:

“e me espanto
no espelho quebrado
do pretérito”

ou a sinestesia de “criança de grito verde” não são nada banais. Assim também não o é a enumeração caótica de “Quem Sabe nadar?”:

sonoridade, de seu ritmo, de sua articulação — que se impõe com vigor extraordinário. Não há nenhuma preocupação servil com o verso medido, e a rima, quando aparece, é natural e espontânea, mas não necessária. O que há é a procura da palavra exata, da palavra adequada, diria mesmo da palavra-objeto, da palavra que, em sua riqueza de sugestões, dispensa quase a frase, porque em si mesma constitui um rico microcosmo. Isto é mais evidente na “Aprendizagem 2” — que encerra suas incursões pela poesia concreta — mas também já é perfeitamente perceptível nos poemas ainda sintaticamente bem comportados da primeira parte, onde já detectamos certas palavras-temas que, repetidas ou não, encerram em si todo o poema.

Na esteira de Raul Bopp, como indica na apresentação, Alcides pretende com **AHSIM** uma retomada do **COBRA NORATO** de Raul Bopp: “Imagino o poeta Raul Bopp me apresentando Cobra Norato. Ah Sim, três vezes prazer! Desfaço-me da pele elástica da cobra, mudo de nome e saio por aí, na geografia aberta-engomada. O Sem-fim agora é aqui...”

COBRA NORATO figura, ao lado de **MACUNAÍMA** e **MARTIM CERERÊ**, como uma das mais características manifestações das tendências primitivistas e nativistas daquele final da explosiva década de 1920.

Mas, se o poema de Raul Bopp se situa completamente no terreno mítico-indianista da região amazônica, ao acompanhar as aventuras do herói Cobra Norato, em busca das utópicas e paradisíacas terras do Sem-Fim, onde procura “visitar a rainha Luzia” e “casar com sua filha”, em **AHSIM** de Alcides Buss desaparece esse distanciamento temporal e espacial, conforme bem destaca a orelha da capa: “sob um clima de magia o sem-fim do universo natural de Cobra Norato passa a ser o espaço delimitado pela civilização que, gradativamente, instaura a dependência, a corrupção e o alienamento. A personagem, que na obra de Raul Bopp se veste de cobra, substitui a pele por todos os modismos que a cultura lhe impõe. À procura de sua consciência, questiona-se até onde pode, obrigando-se, por fim, a uma fuga de dúbio sentido e evocando, quem sabe, o próprio destino do ser contemporâneo”.

Estilisticamente, há bastante proximidade entre **Cobra Norato** e **AHSIM**, considerando-se aspectos como: o envolvimento num clima de magia, o tom de humor e ironia, a imagística concreta e visual, sobretudo a contínua personificação da natureza.

Mas, **AHSIM** apresenta muito mais desenvolvido o exercício da linguagem, explorando o “poder encantatório da palavra”, levando tematicamente a um tema permanente de Alcides — a preocupação com o ser — como ainda ressalta ele mesmo na nota de apresentação: “Ah! Entro no pá da palavra e vibro, descortino horizontes até o limite, limites, deslimites. Sim. Um dia te encontro, a ser-viço do ser. Então voAREmos, gaivotas... Ou seremos o m do mar?”

Na dedicatória do exemplar meu, Alcides refere-se a **AHSIM** como “esses exercícios de vida-linguagem”. Exatamente aqui parece-me estar um dos aspectos mais relevantes do livro: o exercício da linguagem como expressão ou reflexão da vida humana. E logo o primeiro poema nos introduz de imediato nessa “oficina” da palavra:

“O homem viaja inconcluso
entre o café diminuído
e a desgraça ignorada”.

A imagem de “Fim de Dia” é expressiva em seu caráter discordante:

“Os beijos ficaram
pendurados no tempo
como pingos de saudade...”

Semelhante é a discordância em “Retorno”

“Sentei
no degrau da vida
para esperar a manhã.”

Muitos outros exemplos poderiam ser aduzidos para mostrar o senso de criatividade demonstrado nas imagens empregadas. Aqui realmente o caráter poético é evidente e a palavra cria sua própria realidade.

Não podemos deixar menos evidente o valor da segunda parte: “Aprendizagem 2”, onde o poeta caminha decididamente para a palavra-objeto, para a poesia concreta, em que desaparece a sintaxe. Para entender tais poemas faz-se necessária maior participação do leitor, porque aqui mais do que nunca se evidencia a “obra aberta”.

Assim, o poema “Ciclo Carnal” sugere todo um processo mental ao leitor, através de três palavras com um tronco comum:

AFETO

FETO

DESAFETO

O poema “Hamor”, a partir do próprio título, é sugestivo, porque o “h” tem suas conotações (humor?):

C M N A U I O P L V D
A I H R N D S E A I A

Amor e humor estão integrados, como os versos devem ser lidos integralmente, para sugerir a integração / desintegração vitais.

As sugestões que se podem formar a partir do poema “A Empresa” são muito mais facilmente percebidas:

SUB — ORNO

SUB — ORDINADO

SUB — ORDENADO

Dignos de transcrição seriam “Apelo”, o humor irônico de “Exercício de Amor” ou as exigências ambíguas de “Exercício”. Devido à grande mensagem, ressaltado ainda o poema “SER”, um grande painel constituído pelas palavras SER e seu reverso RES. A riqueza de sugestões provenientes do confronto entre o SER (essência) e RES (do latim: objeto, coisa, ou do português: animal quadrúpede, gado), são inúmeras. Assim outros poemas poderiam servir de exemplo para inúmeras deduções.

Concluindo diremos que, embora não desminta a primeira parte, sem dúvida nesses poemas Alcides Buss faz válida a segunda parte da afirmação de Mallarmé: “Não é com idéias que se fazem versos, é com palavras” Alcides apresenta-se aqui como um exímio artífice da palavra. Mas, não é palavra vazia. É palavra rica de conteúdo, de vivência, de protesto, de conotações. É o valor da palavra — de sua

“a pá lavra
o círculo do nada...”

e todas as estrofes começam repetindo esse verso inicial, até aparecer na última estrofe:

“a palavra
a comunhão”.

Estamos, pois, estritamente no reino da linguagem, na expressão da palavra que cria seu mundo. E os poemas se sucedem sempre nesse caráter experimentalista dos exercícios com a palavra. Nesse sentido, é sugestiva a epígrafe de J. Joyce, que denuncia influência desse mito literário de nosso século. Mas, mais próxima de nós, é visível a influência de Mário de Andrade e do nosso grande Guimarães Rosa, um invulgar culto da palavra. Principalmente a criação de neologismos por processos diversos denuncia tais influências:

“Posvenho do baile” (p.7)
“O mundo só e pouco / vai-se diurnando” (p.8)
“O sol se desencolhe” (p.8)
“Fio a fio desveste o treval” (p.35)
“A rua polianda: / homens em virir...” (p.54)

Formas diminutivas estranhas, como

“O Louc' sorriuzinho” (p.38)
“Aastantas, discursa unzinho, unzinhos...” (p.42) ou

adverbializações a partir de substantivos, como:

“irmâmente” (59) ou “solmente” (75),

plurais de invariáveis:

“espiritualmêntes” (57) ou
“dentro de logos...” (46)

são todos processos que muito lembram a linguagem de G. Rosa.

Por outro lado, Alcides recorre a outros processos, como sejam: supressão de fonemas de palavras, união de várias palavras num só bloco, separação ou fissão da palavra, reduplicação de sílabas ou palavras, ou então a ausência da palavra.

A supressão de fonemas ocorre em casos como:

“Fábricas nuas comem silên .” (p.7)
“As árv res tão tomand xarop d ar/ contra moledura” (p.34).

Une várias palavras num bloco ótico-fônico, numa fusão de tudo: típico exemplo ocorre em “Alma das Horas” (p. 80). Ou então:

“Lua ua ua / levantou seu vestid / pramemostraraspernas” (p.23)
“Não possuo tempodeler” (p.60)
“(a chuva vem) diasafios” (35) ou “surdomudoecego” (p.37).

Belíssimo é o arranjo e a disposição no poema “Por-de-sol”:

“O / SOL / sonã / vestiu-se / de / pijama / pradeitar //
puxará / um cobertor de montanhas

Recorre também à fissão ou divisão da palavra, criando novas conotações, como já aparece no próprio título de “Sub-IR” (p.81).

Interessante efeito obteve com esse processo para caracterizar O LOUCO:

“Ca — caminhou
an — andou — dou — andou
an — andando — dan — andando — do — andando” (p.38).

Há poemas em que a palavra desaparece e a linha pontilhada, como em “Piá no Ar” (p.60) ou a musicalidade do “m” em “Quietação” (p. 78) criam maiores efeitos.

A reduplicação é também recurso freqüente para reforço:

“o vento maciomacio” (p.67)

“e ninguém olhar-olhou” (p.20).

Intitula mesmo um poema de “Manhamanhã” (p.46).

E esse processo conduz imediatamente a outros recursos fônicos, como o da aliteração, aliada ou não à paronomásia, também processos reiterativos para criar reforço. Inúmeros poderiam ser os exemplos:

“comendo caminho” (p.8)

“fitando fitou ficou” ou “fitaram fitando ficaram” (p.38)

“uma luta de ritmos ritos rimas” (p.72)

“soando suando” ou “fingindo, fugindo” (p.7)

“o sol vai-se amolecando amolecando” (p.25).

Recurso estilístico de vastíssimo emprego é a contínua animização ou personificação da natureza, num verdadeiro clima de magia, tal como também ocorrera no poema de Raul Bopp. Para exemplificar, transcrevemos o poema MEIO-DIA, no seu

início:

“Atrás e adiante
as ruas se quebram, mesmas,
monologando.

Sol lambe
a calçada descalça.

Os fios de luz
andam
quietamente
mordendo a distância.

Nas bandas
morros cobertos
olhosengolem.” (p.9).

Também deve ser ressaltada a habilidade de criar imagens originais, metáforas realmente inovadoras, em que a impertinência valoriza a construção:

“O amor apega / desabotoa os sentidos” (p.26)

“... Sentaram-se na escada da vida / e ficaram ouvindo /
o silêncio do des-emprego” (p.43).

“Três urubus num telhado / comem paisagem” (p.47)

“As ruas penduraram-se num braço de tempo acostumado” (p.25).

O mesmo arranjo discordante é retomado no poema seguinte: “Vibração”.

Abordando rapidamente o nível da significação, percebemos que em **AHSIM** a natureza não é mais bravia e virgem, como em **COBRA NORATO**. Aqui há a interferência da civilização tecnológica, a poluição da fábrica, a ameaça da “bombatômica”, o devassamento pelo avião, e sobretudo a intromissão do homem e da sua inerente burocracia. A simbologia do poema é riquíssima e torna-se patente o questionamento do sentido do ser humano envolvido pelo complexo da civilização. Assim, se nos poemas de terceira parte (AhSim) a leveza da malícia sensual que transparece é deliciosamente provocante, bom número de poemas, sobretudo mais ao final, levanta as grandes indagações vitais: vida, morte, Deus, igreja, história etc. Diversas vezes indaga-se:

“Sucinte: quant ocê daria por um homem?” (p.41)

“Quanto vale a vida na tua tese?” (p.43)

“O que será que será a vida...?”

A vida é um saco furado / que a gente vai enchendo...” (p.67)

e logo no poema seguinte:

“A morte?... é um cosmos

que não cabe no fio da mente;

onde convivem os que não estão vivos” (p.68).

E no poema “Caminho”, a pergunta e a resposta:

“Pra onde é a vida?

A vida não tem direção. Siga sempre” (p.85).

Indispensável é ler Ahsim. Sua riqueza é inexaurível. Se o livro pode ser lido até facilmente pelo grande público, num determinado nível, conserva na sua implícita ambigüidade uma reserva enorme para a perspicácia dos leitores mais exigentes.

ALCIDES BUSS DESVESTE O HOMEM E A MULHER — Alcides Buss, um dos mais dinâmicos batalhadores da criação literária e uma das mais expressivas vozes poéticas do nosso Estado reclama e atrai as atenções dos leitores com seu livro **O HOMEM E A MULHER**. Poeta sempre em renovação, buscando novas técnicas e formas de veiculação da vivência poética, Alcides já consolidou segurança ao fazer poético.

O novo livro não constitui apenas uma ampliação no volume de suas obras ou um desdobramento de sua produção. Atraente e agradável desde sua apresentação gráfico-visual, seus poemas vão desvelando uma riqueza muito profunda e variada de forma e de conteúdo. **O HOMEM E A MULHER** mantém grande unidade temática, que se desdobra numa complexa variedade de enfoques. Leituras e releituras, análises das mais diversas perspectivas permitirão sempre novos elementos.

Nesta sucinta abordagem, pretendo apenas abrir algumas perspectivas e fixar mais detalhadamente um ponto de análise.

Poderia iniciar dizendo da riqueza do livro, devido à multiplicidade de abordagens e de perspectivas de enfoque. Há poemas de nítida postura romântica, frente ao tema amoroso, embora não defasado no tempo, devido ao tratamento dado. Assim seria “Contigo” e “Sem ti” (p. 22-23), “Rituais do Sexo III” (p. 53) ou essa

“Aspiração”: “Quero num momento

tão entrar o teu corpo

e em tudo estar

de tal forma tão afim,

que por um instante

tu deixes de ser tu,

eu deixe de ser eu

e tu sejas todo eu

e eu seja toda tu.” (p.44)

Outros poemas, sobretudo a série “Unhas Cravadas”, revelam já uma abordagem realista do tema, embora mantido o nível poético — como em “Visão do Artista”:

“mulheres proletárias;

operárias do dia, da noite,

operárias do corpo, da alma;

grávidas virgens, mães enfurecidas,

donzelas no cio, crianças dormindo...” (p.64).

A influência simbolista perpassa grande parte do volume, sobretudo pela desmaterialização, pela diluição dos contornos, pelo vago e indefinido que caracteriza muitos poemas, segundo ainda destacarei (até mesmo Ismália de Alphonsus retorna). Entretanto, apesar de tudo isso, estamos diante de poemas essencialmente modernos, quer na sua forma livre, quer no tratamento específico do tema, sendo bastante perceptível a aproximação com um Drummond, sobretudo e sempre, com o canto do amor de um Vinicius, com o poema de Jorge de Lima, entre outros.

Isso demonstra, por um lado, a riqueza variada de enfoques nesses poemas, e por outro, que todas as classificações histórico-estilísticas são frágeis e mais um suporte didático do que espelho da realidade.

Em correspondência, o amor é retratado a partir das mais diversas perspectivas. Há o amor-sonho, vago, atemporal, da "Lição Quase Sonhada":

"Quando subimos ao Estado
das veludas borboletas,
onde se despe o tempo
e o infinito aclara
— algo luz e todo
nos absorve." (p.12).

Há o amor-sereia (p.14 e 37), a impor-se, atraente e fatal. A imagem de Fênix renasce constantemente das próprias cinzas e assim também o amor (p.21). O amor erótico está magistralmente sugerido na belíssima alegoria da "Laranja" (p.39). O amor-sexo apresenta-se realisticamente em "Carne" (p. 61). Também o amor fusão e reprodução se realiza, por exemplo, em "Bom Abrigo" (p.26). Há ainda o amor subserviente, prostituído, frustrado e frustrante do "Poema às secretárias" (p.59), "Prostitutas" (p.70) ou desses dois poemas verdadeiramente trágicos na sua profunda ressonância humana e social, que são "Ante-suicídio de Glória" e "Suicídio final da boa, guerreira e cativa Margot" (p.71-75). E muitas outras faces do amor se desdobram através dos poemas.

O amor (assunto e idéia) funde-se nesses poemas com a palavra (poesia). Assim "Deluana" celebra a própria sonoridade do nome:

"Eu encarno Deluana,
o seu nome
de curvas e alturas sonoras" (p.16).

E a forma passa a buscar a adequada veiculação do assunto. Chamo a atenção para modulações fônicas, como a seqüência de nomes:

"Faz-se Rosália,
Emília,
Amélia..." (p.15);

para significativos cortes ou separações de palavras, como:

"... é a sereia, que vi-
rá envolver a vida" (p.14)

"Pássaro e navio
serei no m-ar" (p.29)

"tu vibras ai-rosa" (p.45);

para reiterações anafóricas de grande efeito expressivo, como em "Ante-suicídio de Glória" (p.71) ou a reiteração mais insistente (símploce) de "Flor dentro de mim"

(p.30); para a busca de significativa disposição visual das palavras na página, incluindo a habilidade expressiva na suspensão do verso (enjambement):

Entretanto, mais do que todos esses artifícios e mais do que a permanente criação de imagens — a rica metaforização, gostaria de destacar particularmente a perfeita adequação dos seguintes recursos utilizados com bastante freqüência: a enumeração caótica (surrealidade e impertinência dos termos), a antítese e a sinestesia.

A enumeração caótica ou a impertinência de termos conjugados ocorre freqüentemente, ora em maior ora em menor escala, como no início de “Passagem”:

“Chego no tempo,
abro as malas de espanto
e exponho-te mel
e visões” (p.43).

O relacionamento de tais construções com as atitudes e implicações amorosas (tantas vezes impertinentes) é muitas vezes sugerido.

Mais expressivo parece o recurso quase permanente à antítese e ao paradoxo. Apenas um rápido inventário nos forneceria os dados seguintes:

- p. 21 — “disperso-me
no amor imenso que une”
- p. 24 — “Tua forma se dilui
no espírito da carne”
- p. 24 — “tão internamente exposta”
- p. 26 — “Embora externa ao meu corpo,
é interna ao meu ser”.
- p. 30 — “Há céu que é mar que
é terra dentro de mim”.
- p. 31 — “... mistos de carne e infinito,
cimento e eternidade”.
- p. 38 e 45 — são poemas totalmente construídos sobre oposições.
- p. 60 — (leis) “de tão abstratas tão concretas”
- p. 61 — “... à luz da noite”
- p. 69 — “a morte / e a vida” — “vamos ; e voltamos”.
- p. 71 — “Glória vai suicidar-se” — as conotações do nome (+) se opõem às do verbo (-);
- p. 73 — “De dia, o espectro da morte
a perseguia; de noite,
a vida a insultava”.

Essa insistência na antítese ou no paradoxo, essa constante aproximação dos opostos, essa busca permanente de fusão dos contrários é profundamente significativa em relação à temática tratada. Não é o amor o sentimento mais sujeito a contradições? Amor, ciúme, ódio não estão facilmente entrelaçados? Camões já construiu um belíssimo soneto sobre essas harmoniosas contradições do amor. O próprio título — **O HOMEM E A MULHER** — coloca de imediato uma oposição fundamental que busca a aproximação, a conciliação, a fusão. E a construção do poema-título ressalta essa oposição:

“SOU o homem” — ÉS a mulher”

e termina: “EU, palavra homem — TU, metáfora mulher”.

Além da constância das oposições, encontramos com muita freqüência a sinestesia. Somente alguns exemplos:

p. 12 — “onde se despe o tempo”

p. 43 — “As mão te ouvern”

p. 46 — “um fio de sentimento ; escorre...”
“e sangra o frio...”

p. 47 — “Não podes ; aquecer o sonho”

p. 48 e 69 são poemas em sinestesia quase permanente.

p. 52 — “nossas vistas riem”

p. 59 — “de vossas salas / escorre a vida...”

p. 60 — “Vossos chefes, sim ; tateiam o perfume liso das mãos”

p. 63 — “os sentidos se evaporam...”

A sinestesia igualmente corresponde com perfeição à temática desse conjunto de poemas. Essa é outra figura de fusão, de conciliação. A sinestesia envolve todos os sentidos, associa-os, funde-os todos numa vivência conjunta. Portanto, desconhece as delimitações entre um e outro, introjetando um no outro. Por outro lado, dilui também as delimitações entre abstrato e concreto, entre definido o indefinido, muitas vezes como que desmaterializando o real. Daí sua participação significativa nesses poemas. O amor desconhece limitações, desconhece classificações, desconhece funções isoladas. Constitui uma vivência conjunta, completa e complexa, num amálgama de intensa participação de todos os sentidos.

E perguntaríamos: teria o poeta intencionado tudo isso? Criou conscientemente tais recursos com essa intenção significativa em relação ao amor? E por que não? E se não teve essa consciência direta, o efeito produzido diminuirá?

O **HOMEM E A MULHER** é, de fato, um livro bem realizado, rico em facetas de conteúdo e em recursos formais. São poemas feitos para o leitor, para releituras constantes. O tema antiqüíssimo reveste-se de novo tratamento.

O **POEMA SOCIAL** — Alcides Buss é um desses poetas da terra, da sociedade, do homem. Entre os vários livros que publicou, após focalizar as relações de amor entre o **HOMEM E A MULHER**, ocupa-se em seguida desilusoriamente de **O HOMEM SEM O HOMEM**. Alcides optou por uma poesia decididamente comprometida com o homem. Com o homem que está deixando de ser homem. Com o homem desumanizado, explorado e massificado, vítima da “febre do consumo”, da sede inesgotável de riqueza, do progresso corruptor. Nos poemas deste livro, o progresso capitalista superpõe-se às aspirações do ser humano, desfigurando a condição humana e gerando dramática crise social. É o operário — “vendes teu dia/teu rumo / a custo de nada” para a “riqueza incontida / de poucos patrões”; é a “Rainha do lar”, reduzida a “insípida vida”, na solidão e miséria; são as empregadas domésticas que brincaram de sonhar, mas, aniquiladas e sugadas, trepadas pelo poder explorador, se consomem em função dos outros; são os aposentados, na paciência depressiva; são os vigias, revestidos da farda da segurança, protegendo os outros, na sua prisão terrível e solidão, sem saberem “pra que lado é a vida”.

E o poema de Alcides devassa a desumana sociedade atual, na qual se avoluma a gradativa corrupção do ser humano. É a “Elegia do trabalhador” que retrata a

deprimente condição sub-humana a que este se vê reduzido — fraco, esgotado e explorado, pois

“De uma morte vai-se a outra
e se aprende a não viver”.

É o “Ciclista” que reduz o operário à automação, até mesmo na hora de ir para o serviço, em sua bicicleta, quando a pessoa se sente já uma peça de engrenagem, pois,

“O ciclista não pedala;
ao contrário, é pedalado”.

É o “Progresso” que tudo justifica, tudo contamina, tudo desfigura, em amarga ironia:

“Humano
e desumano, me corrompo
nas lições de cada dia —
aprendizagem de direitos e deveres”.

É o “Discurso assassino” da “Autoridade” que se isola e se impõe, absoluta:

“Assim é fácil
Governar (dominar)”.

São os malefícios de alienação e esvaziamento que a divinização da TV causa,
“distanciando

o homem
de si próprio (e dos homens)”.

É o “desconcerto” do mundo e o “vazio” cada vez mais vazio que o homem experimenta, no meio da cidade, sujeita a “muita servidão”. E um grito de revolta íntima sufoca-se ao explodir — “Pobre de mim” — porque aquele que não se integra (entrega) aos desmandos e explorações, acaba não sendo e não sabendo “o que é gente”. E na “Ode ao exílio natural” aflora ainda a nostálgica lembrança da infância perdida, enquanto se aviva a amarga consciência da vida desvirtuada:

“Sob a trama dos homens poderosos
sob a dor e a morte dos pequenos”.

“Ter ou não ter” é a ideologia que tudo impulsiona — buscar sempre mais e não viver nem com o que se tem, na ambição nunca satisfeita, nos estados de contínua carência criados pela habilidade sutil da propaganda. E sob a ironia patética de “O justo”, continua sendo “O homem adiado”: mesmo com a alternância sucessiva do poder e da dominação — sempre em plano elevado, inacessível, soberano — o homem continua esquecido, adiado, oprimido, sugado, pois sua função é sustentar o poder, reduzido a ficar

“em pe-
da-
ços”.

Esta é a visão desolada, solitária, destroçada, que Alcides oferece do “homem sem o homem”, do homem apesar do homem, do homem explorado pelo homem. A solidão, a desumanização, a corrupção radical no relacionamento humano chegam aos limites do desespero. E a própria linguagem — na sua plurissignificação conotativa, na decomposição de palavras, no isolamento de termos pela disposição na página — revigora a vigorosa mensagem humana e social dos poemas. Mas não são poemas panfletários ou derrotistas. Da caótica e dramática situação denunciada, emerge impositiva energia de reação. Entretanto, embora centrado no homem, no

povo, na massa, não é um poema simples e acessível a qualquer aproximação. Alicerçado em linguagem constantemente poética — em que cada palavra tem seu peso e consistência, em que as conotações se enriquecem pela homogeneidade do enfoque temático, em que a descontinuidade das linhas assume decisiva função de destaque de termos, em que a própria disposição visual é altamente significativa — o poema se entrega lenta e gradativamente ao leitor disposto a refletir e tomar consciência da realidade que o cerca.

3.7 — HUGO MUND JÚNIOR: O ARTÍFICE ORGANIZA A LINGUAGEM

Para Terezinha O. Michels

Nasceu em Mafra, em 1933. Realizou seus estudos secundários em Florianópolis, no Colégio Catarinense e no Instituto de Educação, época em que participou do Grupo Sul, com desenhos, gravuras, contos e teatro. Depois transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, trabalhando com Vasco Prado e Oswaldo Goeldi. Em 1958 retornou a Florianópolis, dedicando-se à gravura e ao desenho e sendo coeditor do *Jornal Oásis* e das *Edições do Livro de Arte*. Em 1962 passou a residir no planalto central, onde lecionou na Universidade de Brasília, produziu seus primeiros poemas visuais e integrou grupos de trabalho do MEC e da Fundação Cultural de Brasília. Participou da criação da Feira de Artes e Ciências de Brasília e da implantação do Centro de Criatividade, tendo sido também programador gráfico junto à Escola de Administração Fazendária do Ministério da Fazenda. Poeta e artista plástico, participou de exposições no Brasil e no exterior. Trabalha em pintura, programação visual, poesia e artes gráficas.

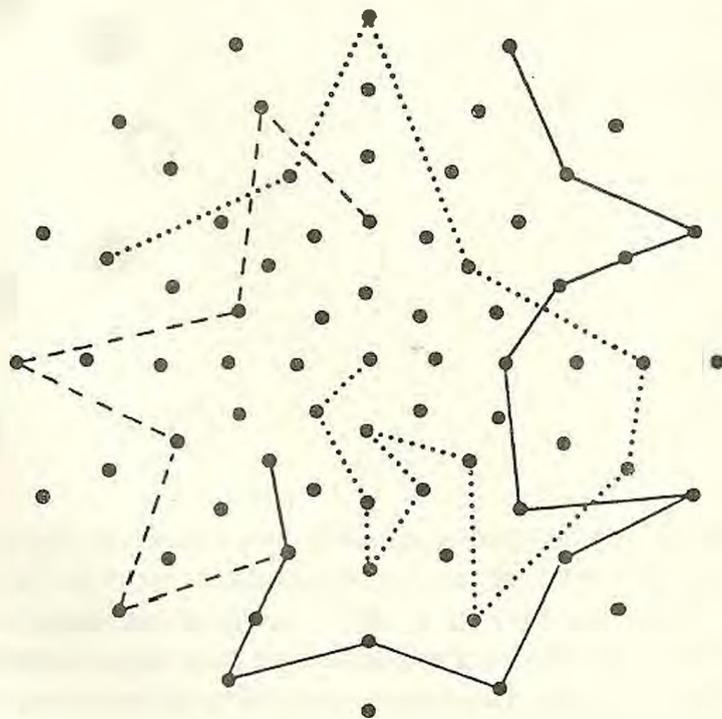
Ao tempo da participação no Grupo Sul, sua atividade mais constante relacionava-se com a ilustração, estando seus desenhos e composições presentes em quase todos os números da Revista SUL. Escreveu alguns contos: “Últimas Horas” (*O Estado*, 9/10/49), “Constrangimento” (*O Estado*, 5/02/50) e “No bar e café Expresso” que foi incluído na antologia *Contistas Novos de Santa Catarina*, 1954. Participou também do teatro, preparando cenários e escrevendo “O Louco” (*Rev. SUL* nº 10), peça de um ato e cena única em que se defrontam duas personagens: um assassino que se sente bem e agradável após o crime e um estranho que faz as vezes de consciência e espezinhar o assassino: “Eu sou a justiça do espírito”. Na sua meditação e resistência, o assassino afirma que “A consciência é a assassina do homem” e, pressionado pelo constante aliciamento ao suicídio — “enforca-te, afoga-te, envenena-te” — diz-se livre no momento em que se atira sobre o estranho para matar a consciência para sempre.

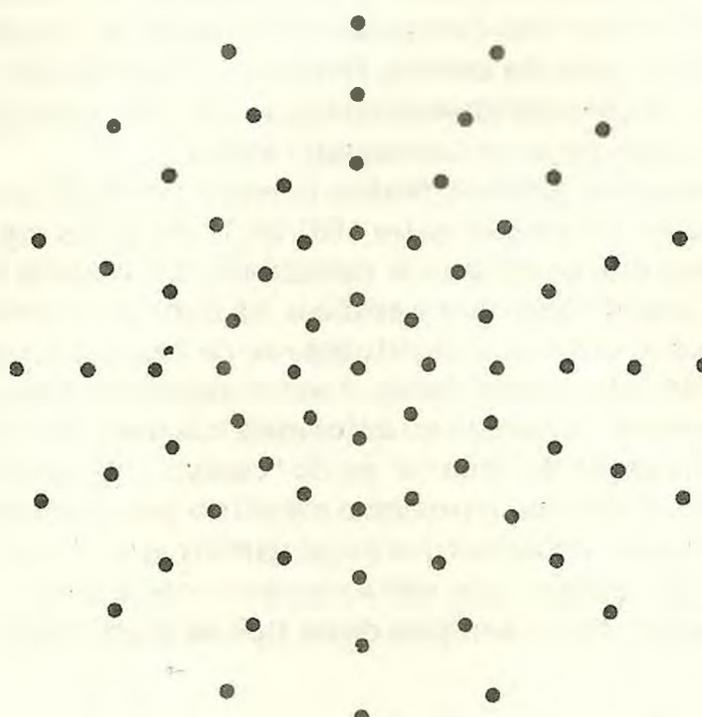
Embora já venha compondo poemas há muito anos, percebe-se uma intensificação notável da criação poética de Hugo Mund nos últimos anos. Poderíamos, de certo modo, distinguir três fases na sua poesia.

Uma primeira fase destaca fundamentalmente o elemento visual e pouco o verbal, e este na linha do concretismo. Nessa fase, além dos livros mais diretamente ligados às artes plásticas — *Desenho de Observação*, 1968 e *Percepção*, 1969, publicou os seguintes livros de poesia visual: *Gráficos*, 1968, *Palavras que não são palavras*, 1969 e *Germens*, 1977.

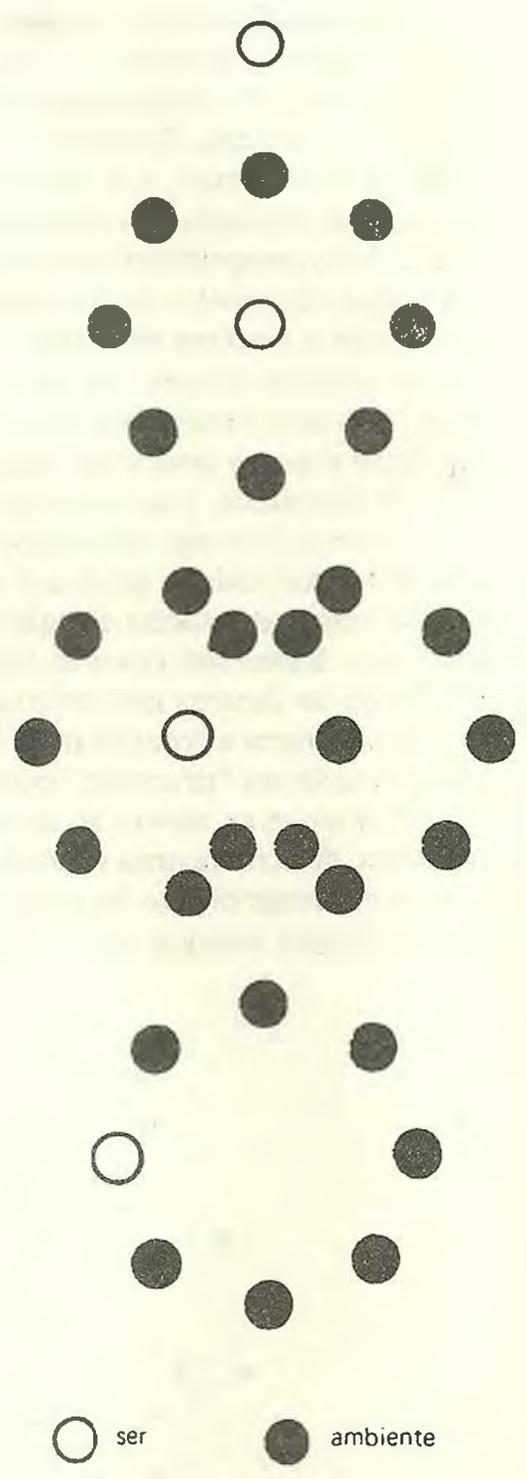
Partindo da imagem visual, Mund aproximou-se da palavra, tentando criar uma nova expressão poética — o poema gráfico, resultante da fusão do desenho com a palavra, sempre preocupado com a comunicação visual. Para ele, “o artista, como nunca, é a antena do porvir” e conceitua arte como “atividade de fazer algo, se sentindo muito bem, e se relacionando integrado com o meio”. Sua criação poética inscreve-se na linha do concretismo e, principalmente do poema processo. No entanto, é um pesquisador e experimentalista que não se prende a movimentos, não se preocupa em ajustar-se a tendências. Segundo declara, “meu trabalho visa essencialmente à **poética do visual**, isto é, extrair dos elementos visuais uma estrutura que se poderia chamar de poética, no sentido da **poiésis**. Declara-se “não radical”, pois “não tenho compromissos com formas”, respeitando outras tendências, porque “quando a gente quer dizer alguma coisa, todas as formas são válidas”.

Em *Germens*, o autor incluiu “imagens, gráficos, textos, poemas, projetos”, ou seja, formas diversas de textos poéticos compostos entre 1967/1977, nos quais predomina a disposição gráfica e o traço que se dirigem à visualidade. Predomina o poema não constituído de palavras, mas de desenhos e gráficos. na linha do poema processo. Esses são poemas totalmente gráficos, constituindo-se de conjuntos de linhas ou de figuras geométricas. Não raro, nesses casos, o autor sugere apenas o projeto, fornece a “matriz para um poema”, cabendo ao leitor mais intensa e direta participação no “processo” poético. A partir da “matriz” ou do “código”, inúmeras possibilidades se abrem ao leitor para continuar o processo e sentir o poema à sua maneira, dentro de uma espécie de jogo de armações que exige participação. Certamente estamos diante de outro tipo de “poesia” que não a convencional, e da qual pouco resolve indagar pelo “significado”. Dois exemplos desse tipo de poema são:





determine sua rota



Há poemas gráficos que ocupam toda uma seqüência de páginas. Num poema desses, o autor já une os quatro elementos primordiais: ar, fogo, terra, água.

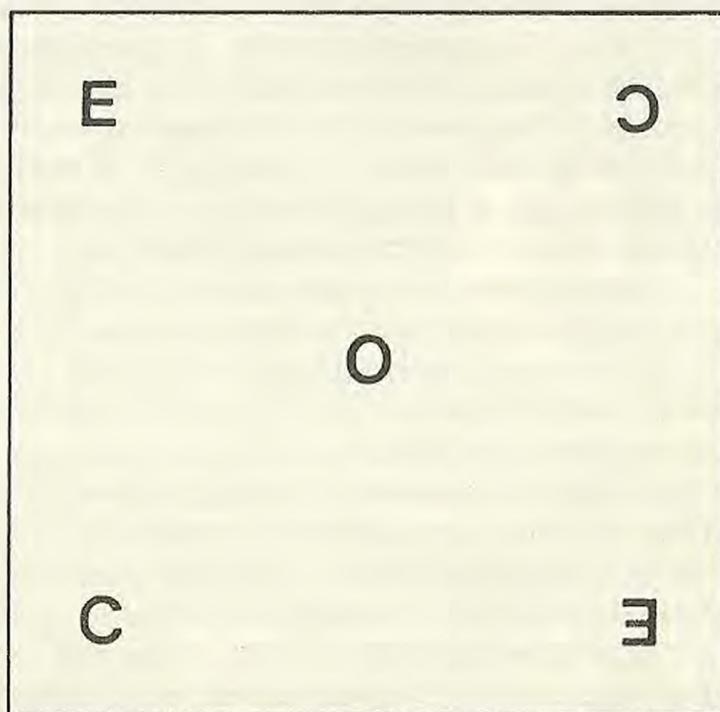
Outros poemas trabalham com fotografias, montagens fotográficas ou desenhos, chegando mesmo a poetizar toda uma seqüência de desenhos do Batman. É o artista plástico que aqui mais se manifesta, entremostrando em branco e preto uma leitura do mundo e do homem nele envolvido. É a linguagem gráfica, plástica, visual que sintetiza por vezes bem mais do que a palavra.

Finalmente, existem também poemas feitos de palavras, sobretudo na linha do concretismo. Por vezes são seqüências infundáveis de palavras ligadas diretamente umas às outras, nomes próprios de poetas e artistas amalgamados num bloco suges-

tivo. Outros poemas constam de palavras isoladas, mas coordenadas, que interagem, como também há casos de utilização de palavras em idiomas diversos (francês e inglês). É a força sugestiva da palavra em si que então se busca, palavra que pode decompor-se (AMANHE / SER), que pode interagir com outras (VAI/VEM — SEIVA/SELVA/RELVA), ampliando assim sua potencialidade expressivo-comunicativa. Dois exemplos podem comprovar a versatilidade do poeta na linha concretista:

S S S S S N S S S S S
 S S S S N N N S S S S
 S S S N N N N N S S S
 S S N N N N N N N S S
 S N N N N N N N N N S
 N N N N N N N N N N N
 S S S S S S S S S S S
 N S S S S S S S S S N
 N N S S S S S S S N N
 N N N S S S S S N N N
 N N N N S S S N N N N
 N N N N N S N N N N N

sim/não



Concluindo, deve-se convir que o livro contém e propõe, de fato, “germes”, sementes, faíscas, sugestões que deverão contar com intensa participação criativa do leitor / espectador para incorporar-lhes a maior amplitude significativa. Convém ainda ressaltar o que escreveu Walmir Ayala sobre a importância desse tipo de poemas: “um livro para todas as idades, para a compreensão do poema em nova pauta, e para a condução da leitura dinâmica do exercício plástico... um breviário de educação visual, um estimulante da participação intensa e racional, como o bom jogo das combinações primeiras que ordenam o ritmo da vida e da elucidação... um livro para ser contado e projetado, para dia a dia ser aplicado ao mais elementar dos atos de ver e aprender — a verdadeira cartilha da era da comunicação visual...”

Recentemente, o poeta Hugo Mund Júnior experimentou uma fase de grande explosão poética, em que se expandiu sensivelmente sua criatividade, ao mesmo tempo que ele retomava a poesia na sua expressão essencialmente verbal. Essa segunda fase poética de Mund se corporifica numa tetralogia, que expande uma poética dos quatro elementos fundamentais, já colocados na base da existência pelo pensamento filosófico dos gregos: a terra, o fogo, a água, o ar — respectivamente enfocados nos livros: *Ícones de Terra*, 1958; *Espelho Ardente*, 1985; *Flauta de Espuma*, 1986 e *Exercício em Branco*, 1986. São livros pequenos em volume, mas que se enriquecem pela profunda potencialidade plurissignificativa de sua construção aberta, atestando a vitalidade lírica sempre renovada deste poeta.

A excelência desses quatro elementos vem sendo destacada desde a mais remota antiguidade. Menosprezados e malbaratados, abusados e poluídos pela era tecnológico-industrial, a consciência contemporânea não raro anseia pelo resgate de sua valorização e preservação.

Foi entre os filósofos pré-socráticos gregos, a partir do séc. VI a.C. que esses elementos receberam sua sistematização básica. Assim, primeiramente Tales de Mileto explicava a constituição do universo como “o surgir da água”. Logo em seguida, segundo Anaxímenes, o universo teria resultado das transformações de um “ar infinito” (pneuma ápeiron). Já para Heráclito de Éfeso, este mundo “é e será sempre um fogo eternamente vivo, que se acende com medida e se apaga com medida”. Finalmente, Empédocles explicava a formação do universo como resultado de quatro raízes: a água, o ar, a terra, o fogo, elementos governados pela isonomia, isto é, são iguais, eternos e imutáveis, resultando a diversidade das coisas da sua mistura em diferentes proporções.

Dessa forma, os fragmentos dos pré-socráticos que possuímos atestam a extrema valorização desses elementos dentro da concepção cosmogônica.

Entretanto, provavelmente a Grécia recebeu germes do pensamento hindu, talvez remanescentes da avançada civilização do vale do Índus, onde floresceu Moenjodaro, “a cidade moderna da antiguidade”, há cerca de três mil anos antes de Cristo. E no pensamento oriental, sobretudo dentro da concepção do Yoga, alguns desses elementos vinham merecendo a mais fundamental valorização, que continua até os nossos dias, quando o ocidente está vagamente percebendo a sabedoria e a fonte de bem-estar e saúde que subjaz a essa filosofia e prática de vida.

O ar constitui sabidamente elemento essencial à vida, tanto assim que podemos permanecer dias sem comer, mas nenhuma pessoa que não esteja cabalmente adestrada em exercícios respiratórios resiste a cinco minutos sequer sem respirar. A concepção do ar foi infinitamente enriquecida pelos hindus, pois o ar é o veículo do prana, dessa energia cósmica e vital que tudo regenera, tanto que milenarmente vêm eles desenvolvendo a “ciência do pranayama”. A riqueza que está por detrás dela não pode ser aqui abordada. Mas o ar é nosso elemento vital.

A água não é menos essencial, biologicamente. Ainda, se resistimos à falta de alimentação sólida, a falta de água, a desidratação conduz o organismo rapidamente à morte. A água alimenta, purifica, regenera, proporciona bem-estar, alívio, saúde. O líquido e úmido estão ligados à origem da vida, à sensualidade.

O fogo teria sido arrebatado aos deuses do céu pelo herói Prometeu e dado aos homens. A partir do fogo, que gera luz e calor, que destrói e produz, que constitui energia fundamental, deu-se todo o desenvolvimento humano, tornando-se possível a industrialização. Ao mesmo tempo, e desde remotas eras, o fogo carrega-se de poderosos simbolismos.

Finalmente a terra pode ser até o componente humano-somático, desde que a Bíblia, simbolicamente ou não, coloca o homem como feito de barro, devendo ao barro voltar. Mas a terra é nosso solo firme, é o apoio seguro dos nossos pés, ao mesmo tempo que é a produtora do nosso sustento. A terra interage constantemente com as irradiações cósmicas e nos envolve em tudo isso.

Observe-se, assim, como adquire fundamento amplo uma poética em torno dos quatro elementos, como encontramos em Hugo Mund Júnior. Evidentemente o poeta não é cientista nem filósofo, pelo que aborda essas raízes à sua maneira. E nesse sentido mais nos enriquecemos com a sua leitura.

Nos quatro livros de poemas em que aborda o assunto, Hugo Mund Júnior volta a fazer poesia com palavras, retoma o verso sintático, mas não em sua discursividade plena. Os poemas são todos breves e sem título, os versos são curtos, preferentemente constituídos por frases nominais, dispostas em parataxe, com bastante autonomia. Nem sempre se procure coerência estrita e coesão necessária entre os versos, mas tome-se em consideração sobretudo sua disposição visual, a melodia fônica e as sugestões semânticas deles decorrentes.

Os poemas de **Ícones da Terra** fundamentam-se em dois motivos centrais: o telúrico e o sagrado. Da era tecnológica, urbana e materialista, emerge a nostalgia do sagrado e a necessidade impositiva do contato com o natural, o verde, a vegetação, a terra, com o silêncio e a paz harmoniosa, propiciando a contemplação lírica, o ser autêntico, longe do bulício atordoante da cidade.

A terra constitui elemento sólido, primordial, seguro, que fornece ao ser humano a estabilidade sadia, o equilíbrio e até mesmo o estímulo de vitalidade criadora, e dela emanam eflúvios que corporificam todo um sistema ecológico no qual a pessoa se sente integrada.

O descampado planalto central abre ao poeta o anseio e a necessidade de espaços largos, onde olhares amplos se perdem nos horizontes. A própria cidade de Brasília emerge numa visão quase mítica (p.31). E em meio a esse espaço aberto, as antenas poéticas captam a beleza diáfana da lua, cantada na beleza das aliterações: “ave / vaga nave / de nuvem / navega / leve lua / lanterna / de neve” (p.22). Por vezes o poeta cria verdadeiros poemas lúdicos, tanto na referência como no discurso verbal (p.30).

Autêntico trabalho artesanal, fino e delicado como o lapidar de pérolas, é o que executa esse poeta, filtrando no crisol (p.50) ou esculpindo a cinzel (p.54) a expressividade lírica. Dos recursos estilísticos, Mund explora sobretudo os valores expressivos da aliteração (em especial p. 22 e 66), dos paralelismos e trocadilhos, da profusão de metáforas, bem como o valor melódico das rimas e modulações fônicas, sobretudo na combinatória de vogais altas e baixas, abertas e fechadas (“a” e “u”, passando por “o” à p.59). Sempre sintético, e assim densificando ao máximo sua expressão, o poema de Mund atém-se às palavras essenciais e significativas (substantivos, verbos, adjetivos), evitando todo supérfluo prolixo. Com algumas exceções, como o enfoque da prisão dramática (p.60) ou da dilacerante divisão interna do ser nos seus “eus”, os poemas preferem cultivar a delicada, frágil e harmoniosa revelação da beleza exterior e interior, captada pela sensibilidade lírica.

Já **ESPELHO ARDENTE** se apresenta como um original e sutilíssimo tratado sobre o amor e seus jogos eróticos. Aqui o destaque se relaciona com o fogo, não tanto como elemento físico e material, mas como energia explosiva, tomado no seu valor simbólico de calor e paixão que envolvem o sentimento humano, sobretudo o mais fundamental que é o amor.

Bem diversamente da grosseria do sexo explícito, a beleza sutil e a delicadeza irresistível das imagens carregadas de sensualidade e erotismo aqui sugerem os ritos, êxtases, desejos úmidos e líquidos, excitações, latejos e ardências do amor. Sugestões múltiplas decorrem, por exemplo, da fina delicadeza e das imagens de suave ternura que perpassam poemas como: “tuas janelas / abrem distâncias / vagas e calmas / — por que não pousas / em uma delas / teu corpo exausto / de tantas ânsias?” (p.29).

O livro, em suas quatro partes, acompanha todo o percurso amoroso, desde os enlevos e estímulos preparatórios, até a explosão da entrega erótica (sobretudo na terceira parte — “festim agreste”) e desenlace ou despertar da intensa vivência (p.57).

Esses poemas sempre breves e condensados, como pensamentos sintéticos à semelhança da técnica oriental do hai-cai, evidenciam lampejos da riqueza da linguagem poética, capaz de criar sua própria realidade plurissignificativa (p.29); a difícil comunhão entre os seres (p.31); a faculdade do ser humano criar seu paraíso ou sua desgraça (p.32); a beleza original da sucessividade de estações e tempos (p.38) ou a sugestividade múltipla do signo verbal, diluindo a referencialidade direta, para abrir perspectivas da infinita sutileza erótica:

“Emudecidos e fluentes / dedos percorrem / sítios eflorescentes /
ao menor toque / sulcos e saliências / acodem pressurosos /
recantos velados / mostram franquias / receptivas e dóceis /
vertentes sombrias / indicam apoios / ignotas acolhidas” (p.45).

Dessa linguagem depurada ao máximo e condensada em seu poder comunicativo-expressivo, das imagens carregadas de sugestões (como “rósea / rosácea / rosa” p. 59), das modulações fônicas sempre cuidadosamente dosadas (p.22) resulta uma poesia de irresistível beleza, sempre sutil e delicada, que se entrega e se retrai, que sugere e não se esgota, que enraíza a mais pródiga fecundidade na economia mais depurada.

Os poemas breves de densos de Hugo Mund Júnior devem ser lidos e relidos sem pressas nem angústias, não como que em posse prostituída e descartável, mas sim em lenta excitação e entrega, numa revivência e ressensibilização que conduza o leitor à comunhão do estado poético transfundido pelo autor. E para saborear toda a sua riqueza, convém mesmo que sejam lidos em voz alta e pausada. São poemas de leitura inesgotável, cuja centésima leitura torna-se mais agradável e significativa que a primeira. Esse é o melhor critério para atestar sua alta literariedade.

Flauta de Espuma canta o elemento água, sobretudo o mar, que constitui envoltório de infinda beleza a circundar a Ilha de Santa Catarina.

Composto também de quatro partes constando todas de um conjunto de sextilhas sem título, cada parte transcreve, como epígrafe, pequeno excerto de relatos de navegadores estrangeiros dos séculos XVIII e XIX que aportaram na Ilha de Santa Catarina e se deslumbraram diante da beleza exuberante de sua paisagem, fauna e flora. Observa-se, por exemplo, a percepção lírica de Langsdorf: “Colibris dourados sugavam as flores açucaradas da bananeira e o canto desconhecido de pássaros ecoava nos vales bem irrigados”. Praticamente o livro inteiro constitui um ininterrupto canto lírico ao fascínio da Ilha de Santa Catarina, seu mar envolvente, sua fauna e flora. Nessa “ilha e mundo de encanto”, estamos quase que diante da natureza original (Lisiansky escrevia: “Estas fascinantes costas podem ser reconhecidas como a Natureza própria do paraíso...”), pura e espontânea, onde praticamente não se percebe presença ou vestígio (tão corruptores!) do ser humano, embora por vezes o natural e o humano estejam como que fundidos, mas então numa harmonia lírica e agradável. Exemplificam-no os poemas:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| o vento desenha árvores | nesta relva praieira |
| galhos curvos e ásperos | tua nudez reclinada |
| cercando praias bravias | é paisagem soprada |
| nenhuma vivência ocorre | pelo vento na areia |
| neste azul de maio | magia sussurrada |
| nenhum escorpião se move (p.66) | no ouvido do momento (p.56) |

Tudo no livro parece tender à harmonia, à fusão num todo. Desaparece a desastrosa dicotomia que nasceu entre os gregos, foi projetada por Descartes e embasa todo o pensamento ocidental. O cosmos mundiano está muito mais próximo do Uno oriental, da grande síntese unificada. Assim, a própria natureza é um todo: “encosta a mata no mar / ramas abrindo janelas / céu tão perto e azul...” (p.33), ou então: “o áureo palor do espaço indiviso / onde o mar se junta ao firmamento...” (p.32). Mata, mar e firmamento estão unidos numa só unidade. Assim também o ser humano não é visto como hostil à natureza, como depredador e poluidor ecológico (como de fato é), mas esse ser humano está aproximado, fundido, harmonizado com o seu ambiente. Então, “andamos incansáveis” por “essas praias que em segredo / acompanham nossas vidas” (p.40), onde tudo se funde numa harmonia edênica: “nudez quente de corpo / dunas de areia malva / a noite trazendo agora / lua feita de espuma / recesso cintilando / rubra chama inflamada” (p.67). Pode, então, o último poema conclamar: “dá-me tua mão e juntos viajemos / os espaços desta praia entardecida / lírios fenecem nas espumas...” (p.76).

Criando sempre uma ambiência leve, delicada e atrativa, o poeta reconstitui todo o mistério da lagoa, todo o caráter primitivo, rústico e aprazível da natureza que encanta:

| | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| nesta noite de prata | ruas e muros frondosos |
| a lua se faz espuma | quintais madurando romãs |
| sopro tênue de flauta | canta o verão da cigarra |
| que se distancia na rua | no interlúdio dos ventos |
| um relógio bate a hora | postigo de inócuo segredo |
| estrela que se anuncia (p.75) | aberto ao azul do proscrito (p.60) |

Nessa atmosfera suave e amena — diríamos quase virgilianamente bucólica, não fosse o bucólico ocupado simplesmente pelo natural e espontâneo — a totalidade do tempo torna-se envolvente, quer o dia tão convidativo, com o “céu tão perto e azul”, estando o “corpo ardendo ao sol / branca areia na praia” (p.33), quer a noite enlustrada, com sua atmosfera de intimidade delicada, como se manifesta no poema acima transcrito.

E mais ainda, uma intensa participação dos sentidos, aliciados e despertados por inúmeros fatores, propicia uma vivência plena e totalizante nessa ilha aprazível: a visão participa constantemente na captação da paisagem, quando “o olho colhe a imagem...” (p.72); o próprio título do livro alude à audição, pois, sempre delicada, “uma flauta / sussurra no ouvido / e silencia” (p.65); o típico “cheiro de café torrado” desperta o olfato e a delicada maciez das “espumas” do título ou das “relvas praieiras e fofas / espumas de ondas leitosas” acaricia o tato. A sextilha da p. 57 praticamente envolve todos os sentidos.

Nessa sensibilização geral, também às diferentes sensações que despertam as estações do ano são referidas: “o inverno solicita agasalho / casa fechada e perto / um fogo a cozer pinhões” (p.58), enquanto o leitor a seguir, “nada retêm da flor o fruto / sonhando na semente a primavera” (p.73) e, depois “canta o verão da cigarra / no interlúdio dos ventos” (p.60).

Nessa ilha de encanto edênico, a tradição popular consagrou certas atividades ligadas à alimentação — o café torrado, os beijos, a canoa de pesca (p.71), como também desenvolveu suas credices — “as bruxas da ilha / com suas atlantes irmãs” (p.55) — podendo o poeta reunir tudo numa síntese rica de elementos folclóricos típicos, nos poemas seguintes:

| | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| pai mateus traz o boi | ó ilha quando não de corvinas |
| que morre em meio à dança | tainhas de ovas douradas |
| entra urubu e feiticeiro | casco inchado de baleeiras |
| cavalinho recomeça a farsa | farinha em prato de barro |
| as crianças escorregam | rendas de bilro e tarrafas |
| na bocarra da bernúncia (p.70) | bruxas por vezes lamparinas (p.35) |

Como se constata, a riqueza poética que se depreende da síntese lírica dos poemas mundianos é quase inesgotável. O poema, de fato, se torna poesia, contém poesia, comunica a sensação poética na medida em que supera e transcende o prosaico, o banal, a trivialidade cotidiana percebida e devassada, para entreabrir, através da intuição, as percepções mais sutis, mais tênues e profundas, inusitadas e não convencionais. Somente é poeta quem dispuser de intuição perceptiva que vá além do olhar e da percepção comuns. E Hugo Mund o comprova de livro a livro.

Embora os poemas de **Exercício em branco** estejam mais diretamente ligados ao elemento “ar”, a esse “ar que somos” (p.25), ainda aqui recorrem os elementos anteriores: terra, água e fogo. Os poemas continuam sem títulos e sem pontuação, inclusive com iniciais minúsculas, como que a indicar que se constituem em inúmeras células, ou talvez melhor, em partículas ou excertos dum macrocosmos, sem começo nem fim, como infintos segmentos que se complementam enriquecedoramente, não devendo ser considerados como poemas estanques, fechados, isolados, completos em si. Pela sua apresentação gráfica e formal, os poemas constituem como que “flashes”, cortes inconclusos, mas ao mesmo tempo revelam-se indefinidamente interligados.

Constata-se sempre de novo que Mund compõe um tipo de poesia que desafia o leitor. Não há como lê-la sem intrigar-se. Trata-se de um poema que não se dá, não se oferece ou se entrega gratuitamente, mas que simula, finge e encobre, que alicia e se retrai, que se entremostra e novamente se recolhe no seu mistério. E o leitor entrevê um mundo que se insinua em cada verso, mas que exige leituras múltiplas para possibilitar uma penetração lenta, gradativa e plenificante.

Mund não escreve para o leitor apressado que busca apenas veleidades superficiais, não escreve para o leitor acomodado que quer receber tudo mastigado e temperado, para engolir sem deglutir. Este tipo de poema exige participação, perspicácia, intuição, sensibilidade e, sobretudo, disponibilidade, para concriar e assim poder dar-se aquele tipo de jogo amoroso entre o poema e o leitor-receptor, aquele

negaceio, aquele revelar-se e retrair-se, num aprofundar de simpatias e de devassamento.

Nos poemas desse livro aflora a presença muito freqüente do divino, do mitológico, dessa força cósmica ancestral que sustenta tudo, pois se o ar representa o elemento fundamental, se o poeta canta essa “fatura aérea” (p.58), também engloba “os deuses que estão no ar” (p.26). Mas não os enfoca dentro de um misticismo sentimental, e sim dentro de uma concepção racional, embora não separada do existencial. Afinal, também “os deuses são elementos / mutável alternância / de Eros e Tanatos” (p.32), como tudo neste mundo é um constante evoluir e transformar-se (p.28). Aliás, no geral dos poemas, o equilíbrio racional supera de muito qualquer extravasamento sentimental, embora com freqüência se insinue o reino da magia. Até mesmo muitas vezes há referência direta a elementos científicos — “enxofre — mercúrio / e sal — a substância / matriz do azoto” (p.59, também p.53 e 56) — mas ao lado da ciência química se fazem presentes toques de alquimia e cabala — “o um contendo o duplo / tríade alquímica / e base cabalística — tudo” (p.59).

Não raro esses poemas assumem um certo caráter sentencioso, podendo mesmo as várias estrofes de um poema constituírem-se em sínteses, pensamentos ou quase que aforismos, como na cosmovisão sólida, segura e axiologicamente ponderada do lar, ou na beleza de vários conceitos que se enfileiram:

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| “o lar é fogo interno | “cicatriz |
| unidade que constitui | não só perfume é a rosa |
| a energia suprema...”(p.24) | fere o espinho |
| | fonte |
| | derrete-se um espelho |
| | e tem-se água |
| | salto |
| | para o passo |
| | o abismo é a dança” (p.44) |

O poeta vai desvendando os mistérios da poesia a partir do “campo / poético da analogia / fabuloso despertar / dos sentidos férteis” que desvelam as “sombras engenhosas / (que) ocultam o significado / dos hieróglifos” (p.33), porque o poeta não se prende só ao racional e lógico, mas “no ilógico e arcaico / funda os primórdios / do pensamento”, incorporando também o insólito, uma vez que “qualquer ciência / tropeça quando exclui / o insólito” (p.31). Por isso, observa que “em todo verso / há um sopro de loucura” (p.30).

A poesia autêntica não nasce pronta. não resulta de nenhuma recepção passiva da inspiração das musas, mas é resultado de esforço persistente, análogo ao do salto acrobático. Assim, “a poesia / é o esforço / do trapézio / não a pausa / do almoço” (p.47). O poeta é o resultado de seu próprio empenho e a poesia é criação sua, não dos deuses: “dos deuses banido / e confiando nas formas / imortais do eterno / persegue o poeta / o vômito do néctar” (p.52). O poeta não transcreve o reino do óbvio e do banal, mas em sua linguagem plurissignificativa “a reserva de enigma / jamais é abolida / no gosto do oculto / persiste a natureza” (p.27), pois o poeta se situa na esfera do áugure que penetra as camadas mais secretas dos acontecimentos: “o áugure fala ao âmago

/ do ser quando propõe / silente acesso ao abismo / no romper do envoltório” (p.29).

Entretanto, o vate autêntico logra até mesmo desvendar o poético do “trivial” (título da terceira parte desse volume), formulando conceituações tão originais como essa do “telefone / olho d’água / da voz que aflora / um ribeirão / no ouvido” (p.41). Isso porque o poeta sabe criar condições de silêncio e disponibilidade para a intuição realizar sua função: “aflora o autêntico / quando o artífice / se ausenta — faz-se / ouvir o silêncio / o vazio se enche” (p.60), pelo que ele admoesta “impõe-te ao silêncio / para que o abismo / se faça ouvir” (p.54).

Concluindo este respigar de facetas múltiplas do **Exercício em branco**, constata-se novamente como o poeta que intui as profundezas, penetrando além das fragmentações e antinomias, chega à grande síntese, ao uno indissolúvel, onde “a parte é o todo — o todo é um / por estar em mais de um o ar é único” (p.43).

De certo modo, José Santiago Naud sintetizou a arte poética de Mund, sobretudo nessa tetralogia dos elementos primevos, através das palavras seguintes: “Unidade consciente de si mesma superando-se na constância de um círculo traçado, aberto em espiral, a poesia de Hugo Mund Júnior reúne os extremos num ponto intermédio e harmoniza os contrários, opostos mas complementares, para abrir-vos a visão de uma hierarquia angélica não indiferente à matéria. Assim, na direção da quadradura dos ventos que sopram em circular e fazem regressar as imagens e os conceitos na figura de gráficos ou versos, este ofício essencial é o de desenvolver-nos a magia perdida e resgatada pelo exercício do olhar aliado à audição, com uma força que já nos primeiros livros era evidente e anunciava tudo quanto devia vir, como totalidade de cultura ocidental arrinconada em terras brasileiras”.

Com **Véspera do Coração** abre-se uma terceira fase na poética de Hugo Mund. Aos experimentalismos vanguardistas da “fase visual” seguiu-se a quadriédrica construção em torno do fascínio pelos elementos primordiais, em que predominou uma forma essencialmente concisa e contida. A depuração verbal, a contenção, a antidiscursividade, sempre complementadas por profundo caráter simbolista, embora conservando uma sóbria rigidez racional, marcavam os poemas desses quatro livros.

Véspera do Coração conduz a expressão estética ao início de novo estágio, embora sem evidenciar tanta diferenciação com os livros anteriores. A acentuada antidiscursividade, a frase nominal e a parataxe cedem lugar a um mais pleno corpo sintático. Por outro lado, salienta-se bastante a aproximação de imagens díspares, num jogo quase que surrealista, embora conservando-se fundamentalmente racional e lógico. A palavra constitui cada vez mais o foco central do seu labor poético. Essa palavra que se corporifica numa espécie de “ícone”, palavra representativa, palavra irradiadora, palavra que cria em torno de si todo um campo magnético, que se avoluma em círculos concêntricos, ampliando sua abrangência horizontal, ao mesmo tempo que, vista em si mesma, sugere profundezas verticais incomensuráveis. Esse é o reino misterioso e demiúrgico do poeta.

Pois poeta é aquele cuja intuição rompe o espesso e opaco véu que encobre ao nosso olhar a realidade na sua verdade natural; aquele que desfaz a visão puramente

interesseira e pragmatista que nos relaciona tão superficialmente com os seres e as coisas; aquele que desdobra ante nossa sensibilidade a pureza íntima e original da natureza e do homem, ao intuir, captar e vivenciar, antes de exprimir verbalmente, a essência espontânea tanto do existente fenomênico como do mistério insondável do intimismo. O poeta pode, sim, ser um fingidor, mas primordialmente faz-se um revelador. Com sua intuição aguda e intensa, suas refinadas antenas captadoras, sua percepção variada e precisa, o poeta penetra o âmago do real e os meandros secretos do imaginário, por todos os seus ângulos, captando-os na sua individualidade, para desvelar-nos o mundo de beleza e de verdade que subjaz inatingido pelo nosso olhar massificado, mecânico e utilitarista. O poeta desfaz os rótulos com que catalogamos, empobrecedoramente, as categorias gerais, para restituir-nos o ser, a pessoa, a coisa, a sensação, em todo o seu frescor, esplendor e valoração individual. O poeta criador desvenda-nos o caminho para que nossa vivência limitada comungue com a experiência ampla e a aspiração ilimitada do homem e do mundo, integrando-as em nosso universo pessoal, a fim de proporcionar-nos ilimitada sensação de plenitude que, simbolicamente, compense nossa carência experiencial e nosso anseio de universal união com o todo.

Mas o poeta que assim age também arma constante desafio ao leitor. O poema de Mund não é coca-cola que se ingere automaticamente. Nele, cada palavra é pensada, na sua abertura simbólica, para sugerir o máximo, pois a palavra nunca é suficientemente expressiva e comunicativa. Já o poeta Cassiano Ricardo se indagava e tentava dar-se uma resposta: “Que é Poesia? / uma ilha / cercada / de palavras / por todos / os lados”. O núcleo lírico é sempre inefável, como também Drummond reconhecia ao escrever: “Gastei uma hora pensando um verso /.../ Mas a poesia momento / inunda minha vinda inteira”. A palavra é insuficiente, mas é o instrumento do poeta. Hugo Mund é hábil e criterioso artífice da palavra, que nos propõe o enigma poético.

Véspera do Coração é livro que se compõe de cinco partes e, de certo modo, retoma e aprofunda o tema fundamental do amor, o campo insaciável do desejo, já tão bem decantado em **Espelho Ardente**. Aqui, de parte a parte, vai-se desdobrando todo um rito, toda uma refinada liturgia da experiência amorosa. A primeira, terceira e quinta partes são constituídas por poemas intitulados e que parecem imprimir uma linha progressiva à vivência amorosa, enquanto que a segunda e quarta partes são conjuntos de poemas sem títulos, que parecem funcionar como interlúdios, responsáveis mais pela sugerência de atmosfera.

A parte inicial se apresenta como o “Portal da Estrela”, expressão polissêmica que pode estender sua força sugestiva desde o nível sensual-erótico até o místico-sagrado. Crescem os símbolos dos pássaros (“pássaros de altos vôos desabam / na incontida celebração da argila / fazendo-se ânfora, a estrênuo / ânfora do corpo...”), das raízes que penetram além da superficialidade, da estrela — esse “guia seguro” que compensa nossa falta de visão interior (“Indica o rumo/ a mais alta estrela, / cegos que estamos / à claridade interna”), das águas e do sol — a limpidez, a umidade e o ardor complementando a sensualidade, essa “mesma água” que, mesmo no charco, “espelha o sol”. Movendo-se na esfera de mistério da “vigília”, entre miragens

ilusórias do “arcaico engano”. os poemas dessa parte situam-se no “limiar do êxtase”, pois “qualquer lugar se faz espera / quando pasma o coração à espreita”. Em torno desse “corpo hipotético”, “luminoso palor que circunda o mito”, ante “este vestibulo de treva”, circunscreve-se o “perímetro do diáfano” (“a vitalidade da chama / condiciona o perímetro / do diáfano que a circunda”). Nessa linguagem até surrealmente metafórica, nesse hermetismo simbólico abre-nos o livro o “Portal da Estrela”.

A segunda parte, na sucessão de poemas sem títulos, vai adensando toda uma atmosfera que envolve o ritual do amor, com seus “sinais de abismos”. Persistem as imagens simbólicas dos pássaros e suas asas, dos peixes, das águas e da sereia. Na lenta e “sinuosa trilha” do rito, no “devaneio ilógico”, o tempo avança (“a tarde adianta / o limiar do escuro”), enquanto “branca melodia / perpassa o ar” e “sussurra o alento”, numa propícia interação ambiental. À harmonia dos elementos exteriores contrapõem-se os “sinais de abismos” interiores: “O ardor desperta / rosas dormentês” e “pastoreio” os desejos que se avolumam, “a fervura / do mar / que trago”, para conduzir à epifania final: “Atrás dos espelhos / nasce o plenilúnio / de todas as luas. / o êxtase / de uma deusa nua”.

Na terceira parte, entre “vertigem e susto”, explode a imagística refinadíssima erótica de “Casulo”, quando “a subterrânea vontade da raiz / rompe a escuridão do leito”. Agora, na receptividade do “Cristal silente”, “o corpo é só verão, ardência” e as coordenadas de espaço (“longe daqui, tão perto”) e de tempo (“hoje é ontem e amanhã / o mesmo invólucro de abafo”) se esfumam na sensação da integralidade única. E brilha a “Estrela-guia”, a “Estrela da Manhã”, dupla e única, do dia e da noite, insinuando ao mesmo tempo a possível orientação mítico-mística que “conduz ao berço / do Menino, o divino...”

Na quarta parte — “Regaço da águas”, pela própria expressão “regaço” já se insinua a idéia de repouso, como que um poslúdio, que registra reflexões mais serenas, mais acalmadas e até racionalizadas em torno do ato, da vivência, do mito e miragem. Após a “noite gasta e finda”, apenas “palpitam asas em segredo e magia” e, à distância, “os horizontes escondem pássaros tardios”. Esse é o “momento em que ressurge o afogado / na pálida manhã do sulfúrico mágico”, num “madrigal, quase elegia”. Há quadros plásticos que exalam quase que estaticamente essa atmosfera:

E este dorso nu, regato de prata,
a escorrer da cobertura muda e grata,
e este ressonar de animal manso
a preencher a noite com seu descanso.

Essa placidez do repouso restaurador conduz a uma certa nostalgia final, de vaga saudade, que busca “memórias / de uma idade em que vagamos / no regaço das águas e dos ventos”.

Finalmente, a última parte — “Véspera do coração” — faz ressurgir simbologia líquida e úmida das águas, ao mesmo tempo em que se reacendem a “flama” e as “ardências”, tudo em torno de “ínsula legível do delírio esquivo”. Reconstitui-se, de certo modo, a circularidade, numa sucessão infinda desse jogo de amor, jogo de subidas e descidas, de excitamentos e de distensões, de arroubos e de vazios. Entre imagens de mais delicada beleza (como “pássaros de veludo no luar da face”), entre vazios e carências e excitamentos, reinstaura-se constante o ritual amoroso, sempre

delineado por linguagem refinadíssima, cujas imagens se tecem em delicadezas sutis e em refinadas sugestões eróticas, como nesse "coração indistinto":

Mergulho na maciez do nenúfar,
acolchoado nicho a tremeluzir veludos,
bandolins no escuro, espadas
decependo lírios brancos,
a serenata deste rio indistinto,
sementeira de musgos, silêncios e arcanjos,
áspero dardejar de prata entre cílios
a demorar esta promessa que faz o limo
vitrificar o coração da pedra.

Esta é apenas uma tentativa de leitura de **Véspera do Coração**, percorrendo sua sinuosidade erótica-amorosa. Sem dúvida, não esgota a riqueza plurívoca de sua linguagem.

E encerrando esse incipiente exame da criação poética de Hugo Mund Júnior, convencemo-nos com facilidade de que estamos diante de um poeta autêntico, irrequieto, constantemente renovado, de um hábil demiurgo que sabe jogar com o poder da palavra, de alguém que se inscreve seguramente entre as maiores expressões líricas brasileiras contemporâneas. Seu compromisso permanente relaciona-se com a beleza da expressão estética, a revelar uma densa cosmovisão lírica.

CAPÍTULO IV

A EXCELÊNCIA DO CONTO CONTEMPORÂNEO

4.1 — HARRY LAUS: ENTRE A FICÇÃO E AS ARTES PLÁSTICAS

A memória de Lausimar Laus

Harry Laus é personalidade catarinense que ilustra a nossa cultura e a projeta no Brasil, quer pela sua criatividade ficcional, quer pela sua crítica de artes plásticas.

Nascido em Tijucas, Harry ingressou ainda jovem no Exército Brasileiro, onde fez carreira de 1941 a 1964, embora sem muitas afinidades e realizações pessoais. Pouco afeito à rigidez disciplinar e à "rotina avassaladora" da vida militar, praticou a leitura, abundante e seleta, que o conduziu à produção literária. E surgem seus primeiros livros de contos: *Os Incoerentes* (1958) e *Ao Juiz dos Ausentes* (1961), com ótima aceitação crítica. Passa a seguir à atividade de crítico de arte, na qual permanece após afastar-se da carreira militar. Residindo nos centros culturais de São Paulo e Rio de Janeiro, só em 1978 retornou a Santa Catarina, ao tempo em que retomava também a produção literária de ficção. Hoje divide-se entre as artes plásticas e a ficção. Publicou recentemente: *De-Como-Ser* (1979); *Monólogo de uma Cachorra sem Preconceitos* (1981); *O Santo Mágico* (1982) e *Bis* (reunindo os contos de *Os Incoerentes* e *Ao Juiz dos Ausentes*, 1982).

De Como Ser é espécie de depoimento confessional, de crônica de vida, de romance autobiográfico. Uma experiência de vida e uma luta profissional por detrás dos bastidores dos órgãos de imprensa, bem como um vasto panorama das artes plásticas no Brasil constituem alguns aspectos básicos do livro. O tom leve, envolvido em humor e ironia, a linguagem fluente e o estilo jornalisticamente comunicativo transformam em prazer autêntico a leitura do livro.

BIS é o título que reúne num só volume os contos de *Os Incoerentes* e *Ao Juiz dos Ausentes*. Nesses vinte e um contos, Laus de fato nada fica a dever à arte literária. São narrativas densas, variadas na temática e na forma de expressão, que trazem ao leitor vivência contagiante, porque são retratos habilmente intuídos de múltiplas facetas existenciais. Fazem jus realmente ao entusiasmo de Jorge Amado: "Que contista da melhor raça, que sutil criador da vida!"

Os treze contos *Os Incoerentes* estão classificados em três partes, e não sem razões fundadas. A primeira parte abrange três contos, cuja temática uniforme parece-me ser a introspecção, o devassamento interior das personagens protagonis-

tas, visando a detectar a precariedade de seu relacionamento humano. “Os minutos do professor” procede a um instantâneo devassamento íntimo, em que se revelam sua timidez e insegurança em ver seu íntimo revelado a público. “O professor de inglês” surpreende o difícil e dúbio relacionamento humano, registrando magistralmente como as interferências precipitadas desestruturam a naturalidade desse relacionamento. Mas o destaque insubstituível vai para “As horas de Zenão das Chagas”, essa sim uma verdadeira obra-prima que, por si só, consagra um escritor.

Mesmo concentrando-se numa única personagem, para enfocar uma única ânsia obsessiva da mesma, a riqueza múltipla de apreensão da existencialidade que o relato encerra quase que extrapola da pequena célula do conto. A crescente angústia, a ânsia incontida, sôfrega e indessedentável do ser em busca da revelação da verdade, em busca do sentido da vida, reveste-se de tal dramaticidade trágica como poucos escritores lograram atingir depois dos trágicos gregos (e o nome Zenão remete indubitavelmente aos gregos!). A própria estrutura da narrativa, explorando os efeitos visuais da disposição dos relógios, regulados em ângulos estratégicos, em meio aos quais Zenão aguarda a revelação, contribui decisivamente para seu efeito expressivo. Aqui há grande literatura!

A segunda parte abrange cinco contos relacionados de alguma forma com a temática da morte. Destacaria dois deles: “A coroa”, em que retorna o problema do relacionamento humano ineficiente, a dificuldade de comunicação, os acanhamentos e as inferioridades, tendo como saldo final a insuportável desolação de Edite, sozinha em sua dor e incompreensão; e “Réquiem”, um quadro em que a morte de um familiar se apresenta como um misto de alívio e saudade, de sentimento de angústia e de vazio existencial, mas ao mesmo tempo, a partir do alívio, abre esperanças de uma nova vida futura. São narrativas de marcante realismo, evidenciando como a arte busca sua matéria nas variadas situações existenciais do dia-a-dia.

A terceira parte compreende outros cinco contos centralizados na vida militar. O que deve ser ressaltado nessas narrativas, bem como em todos os contos de Laus, é a perspicácia psicológica com que surpreende facetas do caráter das personagens. Aqui, por exemplo, são enfocadas as reações e os anseios de integrantes da carreira militar, ante as decisões e manipulações que acontecem “por baixo dos panos”. Assim é a obsessão de “Alarico sem batalhas” que, desiludido ante a inútil espera da grande promoção por mérito, se transfere tresloucadamente para os galos de rinha; é a humilhação e inferioridade de “Podalício revoltado”, lembrando as manobras como “comandante da companhia fictícia”; são as obsessões do Major Pitanga diante do comunismo e da infidelidade de sua mulher, que o levam a atitudes comprometedoras, com dificuldades encobertas no “Documento Secreto”; é o paralelismo sutil criado pelo cabo amanuense entre seu pai e “O Coronel”: na sua frágil inferioridade, o cabo escreve quase que ingenuamente à mãe, partindo da rigidez do rigor, para desvendar facetas de sensibilidade e de humanismo no Coronel. E o conto-título do livro “O incoerentes” capta mais outras facetas psicológicas das personagens — quatro presos num quartel, que planejam e executam a fuga, mas se desentendem, ficando um deles a curtir a solidão e o peso da consciência.

Se alguns contos do livro foram destacados, na realidade todos eles revelam irrecusável domínio na arte de conceber e de estruturar as narrativas.

Os relatos de *Ao Juiz dos Ausentes* aprofundam praticamente a mesma temática, comprovando a sutil perspicácia no delineamento das personagens. Os fatos do cotidiano, as ambíguas motivações dos atos, os dúbios relacionamentos humanos, o enfoque da indevassável individualidade que é cada ser humano estão incorporados com segurança em narrativas como “Crime”, “O zelador”, “O cardápio”, “Isabel” ou “Segredo”.

“Pelos olhos de Helena” — que capta com muita propriedade a inconstância, a insatisfação e a perplexidade de Gaspar do Lago ante os amores de Helena, Olga, Alice, evidenciando as marcas indelévels e insubstituíveis do primeiro amor — já contém os ingredientes estruturais da novela, entrecortando-se em tempo de memória as várias micro-narrativas. “Tamanduá-Bandeira” e “Ao juiz dos ausentes” retomam a vida de quartel. As decepções e desolações, os desencontros existenciais, a inútil busca de relacionamentos sólidos e estáveis, já subjacentes em “Segredo”, “Pelos olhos de Helena”, “O cardápio” ou “Isabel”, retornam na segurança e beleza narrativa de “Ao juiz dos ausentes”. A estrutura descontínua do relato — fazendo entremear à tomada do termo de espólio dos ínfimos bens deixados pelo soldado João Lira a história dos seus amores com a prostituta Santana, apaixonada por ele — contribui sensivelmente para reforçar as sensações de desolação, tristeza, vazio e inutilidade de sentido da vida, tanto da parte do soldado que nada deixou, como da parte da amante que tudo perdeu.

Nos seus contos, em todos e em cada um deles, Harry Laus comprova grande sutileza psicológica na caracterização das personagens, enraizamento constante de sua temática no real cotidiano, surpreendido na naturalidade espontânea de seus pequenos dramas, e irrecusável segurança e fluência na estruturação de seus relatos.

O Santo Mágico é uma pequena novela que, novamente, aprofunda sondagens existenciais sobre algumas personagens. O relato se ambienta na pacata praia de Porto Belo, tentando preservar a simplicidade do viver de seus habitantes, a beleza natural e a privacidade de sua natureza, e denunciando a perturbação da paz pelos turistas de veraneio e pelo avanço da tecnologia destruidora.

Toda a narrativa se desencadeia a partir do fato de o pescador Luca, em certa manhã de sábado, ouvir crescente zumbido e ver, sobre o marco da marinha, “qualquer coisa luminosa (que) gira com tanta velocidade que não pode ser identificada”. Além de focar as reações do povo, da massa inconsciente que se deixa levar ao sabor das lideranças, buscando novidades, esquisitices, alimento para seu sincretismo de crenças, a novela acompanha particularmente as reações diversificadas de três personagens: o próprio vidente Luca, um pescador de tradição familiar, com seu restrito mundo de ambições, satisfeito pela realidade imediata que o envolve, bem relacionado com a mulher Frida, mas com todos os sonhos concentrados no filho — Mundinho; Altair, muito mais idealista, sonhador, irrequieto, místico, existencialmente angustiado, não muito seguro na convivência com a mulher Maria, e desequilibrando-se psicologicamente na ânsia quixotesca de comunicar-se com o mistério;

finalmente o Pe. Anatólio, frustrado na vocação de bailarino, feito padre por imposição, a perder-se no alienado ritual de maquilagens e fantasias extravagantes, sem a devida disposição para encarar a realidade de suas funções.

A novela, na sua concisão, levanta os véus mistificadores da realidade e evidencia como um incidente qualquer pode desestruturar personalidades e comunidades sem a devida consistência. A mesma imotivada e surpreendente instantaneidade que dá origem aos conflitos também os desfaz no nada, restabelecendo o inconsistente equilíbrio da massa social sujeita a toda sorte de manipulações. Ressalte-se ainda a habilidosa técnica de estruturação do relato, aproveitando a construção contrapontística, que reveza os vários temas tratados, indicando mesmo por parágrafos que seguem a outros sem pontuação a passagem de um tema a outro. As fotografias artísticas de Ildefonso Bayer Reichman conferem maior beleza visual ao volume graficamente atraente.

Harry Laus, como crítico de arte, sabe que literatura é arte. E não o esquece ao construir sua literatura. Sua obra cresce em volume e importância. Resta somente crescer em conhecimento e justa valorização dos leitores.

Harry Laus comete um verdadeiro assalto aos leitores tradicionais e convencionais, ao publicar a novela **MONÓLOGO DE UMA CACHORRA SEM PRECONCEITOS**. Em formato grande, com planejamento gráfico e diagramação esmeradíssimos, o volume ostenta ainda outra característica relevante: entremeiam a narrativa oito gravuras de Darcy Penteado, ilustrações especialmente desenhadas para a novela. Quanto ao texto em si, e com perfeita adequação ao título (Monólogo), apresenta-se na melhor linha modernista de Joyce, sem nenhuma pontuação. E aqui deve-se reconhecer que um feito nada fácil foi cometido: apesar de inexistir pontuação, o texto flui com muita naturalidade, num ritmo leve, até mesmo impelindo o leitor para uma leitura ininterrupta, sendo perfeitamente acessível e compreensível a comunicação.

Como a composição do título habilmente sugere, tratar-se de um “Monólogo sem preconceitos” que acaba sendo “de uma cachorra”. O “monólogo” não é puro artifício técnico, mas já profundamente denunciativo em si mesmo: é o antônimo, o oposto, a antítese do diálogo. E, portanto, remete à unilateralidade, à imposição e impotência. E é exatamente o que acontece com a cachorra-símbolo. É “sem preconceitos”, porque o autor não teme abordar explícita e abertamente a problemática-tabu do homossexualismo. E esse tema não é explorado puramente em si mesmo, mas em todo um amplo relacionamento com um sistema dominador e repressor, que nivela por cima e à força. Entra agora o terceiro elemento do título — “de uma cachorra”. Profundamente metafórico, o título remete à cachorra como imagem do ser dominado, dirigido, explorado, reprimido, deslumbrado e desorientado ante um universo incoerente, impositivo e repressor.

Aparentemente, trata-se até de uma história ingênua — uma cachorra dálmata com pedigree, Lady Águia, é adquirida por um sujeito, que ela chama de “o Cara”, e passa a acompanhá-lo em sucessivos lugares, como Bom Abrigo e Porto Belo, mas sobretudo na sua vivência livre de homossexual, em convívio mais longo com os dois

jovens — Suave e Curitiba, esse último iniciando experiências com a própria cachorra. Entretanto, as vivências que a cachorra tem — como presenciar, em festinha de rapazes, a liberdade sexual, o Amigo “dedilhando as partes mais escondidas dos moços”; o “prazer-dor” que ela sente com Curitiba e o decorrente pesadelo em que se vê “assaltada por bastões e tripas de todas as cores”; ou a calor que experimenta no sangue quando, no cio, encontra outro cachorro — não marcam negativamente sua vida e sim a repressão vigilante do Cara, sempre dizendo “não pode”, pois a “Lady Águia pura sangue” não pode misturar-se. É a desorientação e opressão que traumatizam toda a sua vida. E as conotações políticas irradiam de todas essas situações.

Assim a narrativa se aprofunda, transcendendo a fábula simples, e atingindo mesmo reflexões de grande alcance, como a consciência social de “o Cara” (observe-se um bom exemplo da linguagem contínua): “é preciso começar tudo de novo Águia porque descobri que a gente não é só a gente que a gente talvez seja muito mais os outros do que a gente não temos o direito de fazer os outros sofrer uma vez que lhe fornecemos uma imagem de amor que não devemos destruir sem mais nem menos mesmo que a gente não tenha amor pelos outros quando descobrimos o amor delas por nós temos que respeitar nos realizarmos um pouco nesse amor desinteressado a gente nunca está só porque sempre existe em qualquer lugar alguém pensando em nós se preocupando esperando uma grande coisa ou pelo menos uma notícia de que nada nos perturba temos a consciência tranqüila estamos pacientemente esperando que aconteça o milagre do trabalho da criação da justificação de nossa existência sendo útil aos outros cotucando a inteligência dos outros acho que ainda posso ser útil ou pelo menos bem menos egoísta” (p.28).

Ou a setença de Suave: “A gente nunca deve sair do lugar aonde nasceu porque depois não se encontra mais” (p. 41). Ou então passagens carregadas de viva poesia, como a cena do beija-flor morto, no sentimento amargo da beleza que se desfaz: “...fui me deitar na varanda da frente estava pousado nos fios da luz que vinham da rua até à casa aquele passarinho lindo ver-dourado bico fino sugando as flores imaginei como seria bom destruir aquela beleza competindo com a minha mas como alcançar aquelas alturas sem ter asas de repente senti que o passarinho estremeceu naturalmente o coração falhou caiu dos fios no chão ploc corri até ele tão abandonado tão belo na sua solidão verde-dourada que descansei a cabeça sobre minhas patas sem coragem de tocá-lo lembrei-me da festa do Senhor dos Passos (...) e de repente a contrição como pode um beija-flor morrer assim como pode um rei ser castigado dessa maneira coberto de veludo roxo bordado a ouro todo mundo chorando acompanhando sua viagem a cruz nos ombros cada um responsável irresponsável arrependido da sentença dada sem coragem de voltar atrás querendo não querendo a hipocrisia nas mãos nos olhos nas palavras dos cânticos na incerteza do andar na incerteza de dar a única verdade possível que é a esperança” (p. 34-36). Observe-se como é ágil e maleável a associação livre de idéias, buscando e rememorando passagens à maneira de Proust.

Assim é “este papo de Lady Águia escrito em Paris rua Quincampoix casa de Ceres Franco a quem o papo é dedicado com muito amor depois de reescrito em Porto Belo vendo-se ao longe a luta entre o céu e o mar na linha do horizonte ambos

querendo provar sua enorme beleza ninguém aceitando ser juiz dessa discussão infinita”.

MONÓLOGO DE UMA CACHORRA SEM PRECONCEITOS é uma novela diferente, nada convencional. Da ingenuidade da fábula que se centraliza nas desconcertantes vivências e percepções de uma cadela, até as indagações, denúncias, questionamentos e reivindicações político-sociais que o livro simbólica e alegoricamente levanta, a narrativa se enriquece no seu significado. É nesse caráter simbólico, metafórico e conotativo que reside e se fundamenta a verdadeira obra de arte. E Harry Laus sabe o que é arte.

4.2 — FLÁVIO JOSÉ CARDOZO: POVO E TRADIÇÃO DA ILHA DE SANTA CATARINA

Para J. P. Silveira de Souza

Na década de 1970 constata-se um verdadeiro “boom” da literatura em Santa Catarina, sobretudo na área do conto. Anos após a consciência literária criada pelo Grupo Sul, revitaliza-se a literatura, sem um movimento específico e sem uma liderança determinada. O fato é que se reafirma a literatura, com o surgimento de escritores novos, a multiplicação de lançamentos, o reavivamento da crítica, enfim com o surgimento de uma nova consciência e dinâmica literárias.

Flávio José Cardozo situa-se como uma das figuras centrais desse “boom” do conto. Nascido em Lauro Müller, sua experiência literária se iniciou enquanto cursava jornalismo na PUC de Porto Alegre, sendo premiado em concursos de contos entre universitários. Em 1968, menção honrosa no Concurso Nacional de Contos do Paraná tornou seu nome mais conhecido. E assim, em 1970, estreou com o volume de contos **Singradura**. Escrevendo sem pressa de publicação, voltou em 1978 com um segundo livro: **Zélica e outros**. E em 1982 apareceu o terceiro livro do autor, desta vez de crônicas: **Água do Pote**. Flávio exerce o serviço público há anos, responsável por uma das Diretorias da Imprensa Oficial do Estado. Selecionando alguns trabalhos dos dois primeiros livros, Flávio publicou, em 1986, um terceiro livro de contos: **Longínquas Baleias**.

SINGRADURA é um conjunto de vinte contos, que têm como ponto comum ambientarem-se todos na “Ilha de Santa Catarina, seus ambientes mais autênticos, sua gente sem retoques ou artifícios de civilização urbana”. Quase todas as localidades da Ilha estão representadas: Trindade, Morro do Mocotó, Arataca, Pântano do Sul, Rio Vermelho, Caieira, Costeira, Saco dos Limões, Alto Ribeirão, Armação, Lagoa, Itacorubi, Ratoles etc. As personagens são praticamente todas populares, incultas, ingênuas, vivendo emoções simples e primitivas, aparentemente sem grandes rasgos, embora o contexto imprima importância às mesmas para quem as vive. As histórias são as mais diversas: jocosas, tristes, amorosas, trágicas, trágicômicas etc. Situações diversas, focalizadas e captadas no que apresentam de inusitado ou de surpreendente, formam um grande painel da vivência primitiva e original na Ilha de Santa Catarina.

Muitas dessas histórias são insólitas, quase mágicas: “Terça-feira de Cinzas” vem marcada pelos recalques e escrúpulos da costureira Emerência que, a custo de muitos rogos, participa nos preparos e no desfile de carnaval, mas em pleno desfile abandona seu posto, precipita-se para a igreja, onde “a soberana ardeu em chamas aos pés do altar-mor”

“Olindona” chega a beirar o mágico, o conto fantástico: a mulher mandona e caprichosa, mas irresistivelmente atraída pelos homens, exige como condição de entrega um torneio de nado entre o hercúleo Jó Bagualão e o nanico Mingotinho Três por Quatro. Embora o desfecho resulte trágico, os próprios nomes das personagens, como também a situação em geral, conotam um realismo magicômico.

Em “Pistoleiro, a Cabra, o Mundo” novamente aflora o realismo mágico da cabra que causa desgraças. No entanto, embora a aparente situação trágica se desfça com o alívio do pistoleiro pela morte da cabra, retorna o insólito quando este pede que a enterrem no quintal, onde está sepultada sua mulher.

O conto que dá título ao livro — “Singradura” — é uma alegoria poético-fantástica: contrapõe o idealismo da bela e aluada Marília (à espera do príncipe que a faça princesa) à rude realidade do amor do pobre Pedro. Com o “ataque felino” de Pedro-criança, “a ilusão se destrói”. “E o mar crescente, no tirual da maré alta, roubará todo o sonho e toda a espera: e a singradura viverá bilênios”.

Grande parte das estórias gira em torno do amor, visto sob diversos ângulos: “Em Casa do Banjoísta” — é o amor insatisfeito e frustrado de Marialva: o banjoísta Mané Flor, seu marido cego, dá-lhe a maior liberdade (e deixa de dar-lhe...); a proposta de Vicente, com seu bandolin e suas anedotas, assusta-a; e Carlos Borges “repeliu-a com toda a força e coragem” quando ela o procura. Depois disso tudo, onde andaré Marialva?

“Ares Gentis de João Dinis” (que rima!) trata do amor de trágico desfecho entre João e Marcela, na própria noite de núpcias.

“Perturbação do Rapaz das Louças” focaliza a ambição e a ignorância sexual que desorientam a vida do órfão Horácio, fazendo-o perder Adelaide e sair pelo mundo como o pai.

“O Moço Talvez Rico” celebra a festa da laranja, na Trindade, na qual um moço “talvez rico” decide os destinos de Marcelina e Noêmia.

Em “Pandorga Marinês” é Emanuel que recebe novamente, agora de volta, o amor de Marinês, que marcou sua infância, ao lado da pandorga.

O amor marca ainda diversos contos, como o próprio “Singradura” e outros que veremos a seguir.

Diversas situações familiares constituem temas de outras tantas estórias:

“No Tempo de Comício” ressalta a infelicidade de Florinda, ao constatar que as campanhas políticas do marido, ótimo orador, estão orientadas mais no sentido da mulher do candidato, Marieta.

“Tremor de Terra” focaliza seu Jesus, um cinquentão que já fez de tudo na vida e agora, aposentado, deixa a mulher trabalhar o dia inteiro, enquanto ele recebe em casa a alemoa Ingarda.

“Desafogados” é outro conto tragicômico: três viúvas choram de luto e rezam pelos

maridos que a tempestade levou, há três dias, quando iam pescar. No entanto, ao terminarem a reza, os três voltam, informando que tinham ido ao Terno dos Reis. A indignação das “viúvas” mistura-se com a alegria por tê-los de volta. Sutil ironia insinua-se na atitude deles.

“Chamamento” retrata as sofridas noites que não permitem o devido sono e descanso ao casal Silvano/Natália, às voltas com o filhinho José. “Felícia” narra os desentendimentos do casal em relação ao nome a dar à filha, e as conseqüências posteriores dessa resolução.

Outros contos enfocam, por sua vez, personagens em certo estado de desequilíbrio ou portadores de alguma excentricidade: “Ti’Orquídea” apresenta a lavadeira Isolina na sua ânsia de amor e compreensão, à procura de um pouco de afeto e consideração que a ajudem a sair do automatismo e do anonimato de sua vida. No entanto, a pobreza é sempre mais forte.

“Navio” explora o retardamento mental de Celino (Jucelino), que aceita ser dono e patrão do navio que visita.

“Santa Amelinha” traz a paixão de Lalau pela briga de galos e pelos galos de briga — paixão que provoca grandes sofrimentos à sua pobre mulher, a “santa Amelinha”, mas que são solucionados com o nascimento da filha.

“O Mestre” é uma espécie de monólogo a um confidente, em que o narrador, desconfiado e despeitado, não se conforma com a construção duma escola no campo em que vinha treinando seu filho Raimundinho para mestre no futebol. Seu filho — um negro — poderá acaso ser doutor?

“Longínquas Baleias” retrata o ressentimento e a decadência de Ordálio: não consegue corresponder à tradição pesqueira dos antepassados, e o filho não corresponde ao seu desejo de vê-lo pescador — está muito bem e contente na cidade (com a aprovação da mãe).

“Corda e Caçamba” também é um conto tragicômico, ao focalizar os apuros de Salvador, que perdeu todo o seu ordenado em apostas de corrida de cavalo e tortura-se não querendo aparecer em casa, diante de Doralice, que está de oito meses. No entanto, decide-se e, pesadas as várias “formas de loteria” a que se submeteram, ambos terminam rindo, apesar das perdas sofridas.

A série variada de contos enfeixados em **SINGRADURA** evidencia um ficcionista preocupado com seu ofício. Não são contos completamente transparentes, embora as personagens e as situações o sejam. O trabalho de seleção, de montagem, de estruturação fez-se visivelmente presente. De maneira geral, o autor explora a função poética da linguagem, faz presente a conotação, o que dá como resultado boa dose de caráter simbólico e de ambigüidade.

Muitas vezes a estória se apresenta em pleno entrecho, deixando o leitor desorientado. Aos poucos, no entanto, este deverá relacionar coisa com coisa, para formar seu entendimento. Por vezes o narrador como que assume posição coletiva do povo, introduzindo a ação de um plano geral, para em seguida acompanhar sucessivas personagens, “com” quem a estória se apresenta. A onisciência torna-se, assim, bem trabalhada, não deslavadamente intromissiva, para combinar-se com visões particulares de personagens.

A linguagem, como não poderia deixar de ser, é literária; porém, permeada de um vocabulário popular. Palavras como: enticar, desgranido, jaguarada, fubica, etc. são de cunho nitidamente popular e interiorano. Também a linguagem crua empregada, por exemplo em “No Tempo de Comício” — burro, vaca, porco — revela o mesmo caráter popular e remete para a caracterização de personagens mais rudes.

A estruturação da fábula merece a atenção do ficcionista: “Ti’Orquídea” é um conto todo em tempo interior, revelando ação meditada pela lavadeira Isolina.

“Desafogados” faz toda a situação passada fluir enquanto as três mulheres rezam pelos seus maridos desaparecidos.

Em “Chamamento” a montagem tenta retratar a confusão mental das personagens sonolentas, nos seus sucessivos acordares de noite.

“Santa Amelinha” inicia com o desfecho, desorientando o leitor; mas aos poucos os antecedentes preparam todos os elementos para o entendimento global.

“O Mestre” é o único conto formalmente narrado em primeira pessoa (forma, aliás, muito acessível aos principiantes), mas tratado como uma espécie de monólogo a um confidente.

E assim outros aspectos relevantes poderiam ser levantados, comprovando a presença, em **SINGRADURA**, de um ficcionista não sem tato, preparo e experiência. A estréia não é vacilante. O domínio técnico já existe. E a intuição também é perspicaz. Flávio José Cardozo retratou muito bem o que houve (e haverá ainda?) de autêntico, primitivo e rude na Ilha de Santa Catarina. Merece um lugar em nossas Letras.

Fundamentalmente, **ZÉLICA E OUTROS** continua a temática e a linguagem de **SINGRADURA**. Também aqui o cenário permanente é o interior primitivo, sub-desenvolvido, inculto, mas autenticamente tradicional de Ilha de Santa Catarina. Também aqui as personagens estão talhadas de acordo e presas a seus ambientes sem artificios. E a própria linguagem, com seu colorido e fluência muito próximos à oralidade, mas com seu permanente substrato de leve humor e inofensiva ironia, envolve habilmente o leitor nos dois livros.

Mas, talvez pudéssemos perceber alguma diferenciação entre os dois conjuntos de contos. Penso que **SINGRADURA**, de modo geral, é de mais difícil assimilação e **ZÉLICA E OUTROS** mais fácil porque de exposição mais direta. O conto de **SINGRADURA**, tanto na linguagem como na arquitetura é menos penetrável diretamente, menos transparente no seu conteúdo, devido à constante elipticidade e ambigüidade de sentido. Extremamente hábil na armadura do desenvolvimento, o autor sugere muito mais do que declara. Isto constitui crédito estético, mas diminui a popularidade. Já **ZÉLICA E OUTROS**, sem absolutamente decair ou banalizar, apresenta-se muito mais direta e explicitamente ao leitor.

Na sua estruturação, os contos do primeiro volume mais do que os do segundo conferem relevo especial ao início da narrativa, que não é compreendido de imediato, porque mais parece uma divagação dissertativa de caráter generalizante. Geralmente o início delinea o ambiente peculiar, ou fornece as coordenadas essenciais do conto, atirando-nos com naturalidade no meio do relato, pelo que experimentamos um passageiro estado de confusão, que é desfeito aos poucos, enquanto

procedemos à travessia pelo corpo da narrativa.

A própria narração torna-se mais direta e linear nos contos de **ZÉLICA E OUTROS**. No entanto, poucas vezes há narração propriamente dita, fria e objetiva. Predomina geralmente a “cena imediata”, a dramatização através do fluxo mental de alguma personagem. Daí a narração fluir geralmente do interior, através do reflexo da ação sobre a consciência das personagens. Decorre dessa técnica sensível presentificação da ação, de forma a torná-la muito mais viva, envolvendo o leitor como se fosse uma espécie de participante, observador ou confidente.

Quanto à temática, há grande unidade nos dois volumes. De uma forma ou de outra, normalmente todas as situações são geradas em torno do amor. Não se trata, no entanto, de contos românticos, de situações privilegiadas ou exageradas, em que a força do destino tudo supera. Flávio, ao contrário, situa suas personagens com os pés na terra e num ambiente muito específico, real e desmistificado, fazendo-as viverem suas humildes e limitadas vidas com perfeita coerência dentro do seu acanhado universo. Talvez pudéssemos constatar nos contos de **SINGRADURA** maior dificuldade na realização do amor, apresentando-se como mais árduo, enfrentando mais obstáculos à realização plena, esbarrando nos pequenos desencontros e nas arestas das personalidades. E a insatisfação ou frustração é bem mais constante, porque o desfecho trágico marca maior presença. Não há necessidade de exemplificar, porque esse tom trágico, embora contido e velado, não explosivo, é quase constante em **SINGRADURA**.

Já em **ZÉLICA E OUTROS** o humor associa-se em proporção bem mais elevada à ironia, e a solução aos obstáculos torna-se mais leve e fácil. Os contos já não tendem mais tanto ao dramático, inclinando-se mais à leveza cômica. A trágica frustração é superada, mostrando que a força do amor muitas vezes surpreende e encontra meio de triunfar, apesar das circunstâncias e intenções diversas.

Assim acontece em “Camélia Nicós no gasto da liberdade”, que acompanha, num clima de humor ao modo do **O CORONEL E O LOBISOMEM**, a desilusão de Zuzarte, posto de lado por Nelinho quando este, publicamente desmascarado, acaba renegando sua noiva Maria Bolota e resolvendo-se pela bem vivida mais conservada Camélia Nicós, viúva de três maridos.

Já em “Pedrinho Menez vai voltar rico” o golpe de amor não atinge seu objetivo, porque o olho esperto e explorador do velho Lindauro Duarte não se deixou enganar ante as ardilosas propostas de Pedrinho para obter sua filha Vidalma, que continuou vegetando, a sustentar o pai.

Mas “Lourenço Roxadel garante as horas da casa” novamente encontra geniosa saída, quando o próprio Lourenço, após tentar todos os recursos para recuperar o filho Altino, decide-se a preservar a honra da casa e pacificar as vontades da bonita e moça Dilnéia, infeliz ante a paralisação de seu não consumado marido.

E “Zélica Tavares, cuja filha, Meu Deus, que malvadeza”, não obstante todo o zelo controlador de mãe, acaba registrando a fuga de Marivone para unir-se ao seu Roberval, no barraco da malfadada tia.

Também “Otávio Bodilha e essa flor de mãe Dona Violeta”, mesmo armando através do próprio namoro um ardil de difamação, acaba tendo Margarida casada e

feliz com seu Otávio Bodilha, enquanto o tio desta, Solimão, em lugar de vingado, comprova sua própria vergonha.

“Uliano Torres de curto porém vistoso reinado” foge da temática amorosa para focalizar uma dessas excentricidades de um velho pobre, criando uma situação de pungente ridículo.

E “Serenita Reis defendeu-se, fez muito bem” retoma a temática, mas ainda na linha dramático-trágica. A figura de Serenita, sofrida e serena ante a jogatina do marido, mas decidida quando a situação o exige, impõe-se como viva no conto.

“Simão Pedro na porta como um soldado” acena para os perigos do “amor moderno”, quando teme a sorte das duas filhas ingênuas em casa, vendo a praia assaltada por rapazes de costumes livres na temporada de verão.

Finalmente “Malvina Queluz, assim fugaz, qual um peixe” ainda retrata o anseio amoroso da moça solitária, que vislumbra uma esperança no desconhecido visitante, mas logo retorna à solidão.

Observe-se a originalidade do autor na própria formulação dos títulos de seus contos, não constituídos do simples e tradicional núcleo nominal, mas de um conjunto sintático mais longo. E a sugestão que parte desses títulos muito contribui para o próprio tom de leveza, humor e ironia, que vai caracterizar normalmente os contos.

Mérito especial deve ser creditado ao autor pela sua hábil naturalidade na criação de personagens. Se o conto, pela sua reduzida extensão, normalmente não permite um aprofundamento na caracterização das personagens, deve-se reconhecer que FJC sabe, com poucos traços, colocar diante do leitor uma personagem viva, normalmente tirada de contexto popular, inculto e ingênuo, vivendo emoções simples e primárias, mas que para ela representam a aspiração a que realmente pode tender. Sem muito incorrer em descrições estáticas, sabe dinamizar a ação de tal forma que a personagem surge atuante e assume a tipicidade característica de representante da população tradicional do interior da Ilha de Santa Catarina. Assim é sobretudo Camélia Nicós, conservada, atraente e sempre decidida, mesmo depois de três enviuvamentos: assim é a forte e mandona Zélica Tavares, bisbilhoteira a controlar todos os gestos da filha adotiva; assim é Serenita Reis, paciente e conformada com a jogatina do marido, mas que na hora decisiva sabe impor-se. Esses retratos femininos são extraordinários, ao lado de outros de menor delineamento, como Malvina Queluz, Dona Violeta, Margarida. Mas também há personagens masculinas muito bem caracterizadas, como a excentricidade de Uliano Torres, a perplexidade de Simão Pedro, a astúcia atraente de Otávio Bodilha, a impositividade de Lindauro Duarte a arruinar os planos de Pedrinho Menez, a astuciosa manobra de Lourenço Roxadel a driblar o próprio filho.

Todas essas personagens surgem e se enquadram com perfeição no espaço-ambiente. Constantemente há referências a pequenas localidades do interior da Ilha: Ribeirão, Santo Antônio, Caieira, Pântano do Sul ou locais indeterminados, mas com paisagem caracteristicamente ilhoa. Se a descrição espacial não preocupa muito o autor, a ambientação é perfeita na tradicionalidade simples e primitiva dessas regiões. A limitação do universo das personagens é acentuada diversas vezes,

como por exemplo no início de “Pedrinho Menez...” p. 21) ou de “Uliano Torres...” (p.70). Essa restrita circulação espacial das personagens remete para o acanhado mundo mental das mesmas. E em meio a essa atmosfera rústica, simples e primitiva, decorrente do espaço limitado e da reduzida evolução intelectual que se reflete nas constantes superstições, credices e pequenas manias ingênuas, transparece a insistência nostálgica numa civilização peculiar da Ilha, que está em franco desaparecimento.

Enquanto o leitor catarinense continua à espera de novo livro de contos de Flávio José Cardozo, possivelmente com nova linha temática, pois espera-se dele um aproveitamento literário da problemática dos mineiros de sua região natal (Lauro Müller), nada melhor do que insistir na releitura dos seus dois primeiros livros, cujas narrativas estão arquitetadas com sutil perspicácia. Nesse sentido, a Editora Lunardelli publicou o terceiro volume de contos de Flávio Cardozo, sob o título de **Longínquas Baleias**, que consta de dezoito contos selecionados de **Singradura** e **Zélica e outros**.

A literatura contística de Flávio Cardozo retrata com invulgar habilidade a problemática da preservação/degradação da cultura popular na Ilha de Santa Catarina. Seu conto é a imagem fiel do povo simples, de uma ingenuidade muito ladina, cujos costumes, tradições e valores próprios preservaram sua identidade enquanto não foram contagiados pela civilização tecnológico-urbana. A seleção e seqüencialidade das narrativas desse novo volume parecem indicar com muita propriedade os traços antropológicos de uma cultura e a problemática de seu gradativo tangenciamento ou invasão por outra.

Nos primeiros contos, destaca-se a capacidade do autor em dois sentidos complementares: primeiramente na caracterização dos costumes populares, da psicologia comportamental do povo, da sua simplicidade às vezes astuciosa mas sem suberfúgios de falsidade maliciosa. das credices, superstições, paixões idiossincrásicas. humor e aceitação do destino que marcam as formas primitivas mas autênticas do viver desse povo; em segundo lugar, o resgate e a preservação do tipo humano popular, com sua espontânea manifestação, com suas aspirações, e conflitos. com sua vivência exposta, a partir dos desejos e paixões. É notável a habilidade do escritor na captação e registro desses aspectos.

Nesse sentido, ao nível da própria forma, grande parte das narrativas inicia como que a partir de uma perspectiva popular mais ampla, de uma espécie de narrador extra ou supratextual que tudo supervisiona e liga. Em “Tremor de terra” temos praticamente um foco narrativo popular coletivo, sendo o povo quem observa e comenta os procedimentos nada ortodoxos do aposentado Jesuíno em relação à esposa e à alemoa Ingarda. “Olindona” inicia com uma panorâmica de exemplos — casos. que correm na boca do povo, para caracterizar idiossincrasias da quente dama Olindona. exigente nas “práticas do ofício fêmeo”, revestindo-se tudo de uma atmosfera de leve humor. Em “Felfícia” a perspectiva do narrador inicia por uma espécie de consciência superior e coletiva, do povo, tecendo considerações, reflexões ou argumentações a nível mais geral, para então enveredar pela análise fina da psicologia do comportamento popular. incorporando o discurso indireto livre, revestido de colo-

qualidade popular, referente ao casal Eliseu e Carolina, que não se entendem quanto ao nome a dar à filha. Também em “Ti’Orquídea”, antes de delinear o retrato pungente da simplicidade carente dessa velha preta de coração tão sensível, há como que uma reflexão mais generalizante em torno da lavadeira Isolina. “Otávio Bodilha...” inicia com uma avaliação coletiva, o mesmo acontecendo em “Uliano Torres...” Mais explicitamente em “O pistoleiro, a cabra, o mundo” consta que as histórias vêm do povo. Outras vezes a narrativa inicia com uma espécie de discurso avaliatório, de monólogo interior, quase que um diálogo de alguma personagem consigo mesma, pelo nível de coloquialidade. Veja-se nesse sentido “Camélia Nicós...”, “Terça-feira de Cinzas”, “Pandorga Marinês”, principalmente.

Convém ressaltar explicitamente como Flávio se destaca na criação de tipos, no delineamento de personagens. Em “Ares gentis de João Dinis”, por exemplo, contrapõe-se a índole pacífica e ponderada do pai Noé — sempre a contemporizar e a dar um jeitinho — com a irascibilidade sangüínea do filho Onírio. E “Pedrinho Menez” se defronta com a resoluta decisão de tipo duro e radical de Lindauro, que não cede a mão da filha a quem não tem recursos: “Na miséria nunca”. Por outro lado, nesse conto, o próprio nome de mulher carrega-se de significado para o noivo: Vidalma. A protagonista “Olindona” impõe-se por seu caráter e exigências, temporando tudo com humor irreverente. Também “Camélia Nicós” apresenta caracterização esmerada de personagens, dentro de um humor jovial; por outro lado, a decisão invergável de Camélia, mulher vivida que faz a vida pela sua cabeça, se sobrepõe à fragilidade indecisa e medrosa de Tibério, que não é homem para Camélia. Os tipos de “Otávio Bodilha” e seu rival Solimão igualmente se impõem pela vivacidade e segurança de traços, com seus embates dramáticos envoltos em descontraído humor, que ajuda a amenizar um pouco as facilidades nos relacionamentos sexuais. Finalmente, “Uliano Torres” cresce e assume figura viva e inesquecível de um novo Quixote, devido à sua incontrolável fascinação pela luxuosa japona que não tem condições de adquirir.

Ainda se situam praticamente na linha do delinear da pura e autêntica vivência popular os seguintes contos: “Santa Amelinha”, que enfoca o desentendimento e a separação do casal Lalau e Amelinha, devido à insuperável paixão dele pelos galos de briga, que muito mais atraíam sua atenção do que a própria mulher; “Desafogados”, uma aparente tragédia popular, envolta em ironia e humor, destaca a supremacia e autonomia do homem-pescador em oposição à sentimentalidade caseira das mulheres; e a incursão pelo fantástico de “O pistoleiro, a cabra, o mundo” em que a credence e superstição populares ligam os fatos macabros a procedimentos impiedosos, dentro de uma acanhada visão psicológico-social-teológica.

Um série de outras narrativas abordam a problemática da preservação dessa cultura popular simples e ingênua, no momento do seu tangenciamento ou convivência com a civilização urbana mais sofisticada. “Terça-feira de cinzas” levanta por primeiro essa situação, quando a simplicidade reta e a rígida tradição religiosa de Dona Emerência não logram compactuar com as exigências carnavalescas, culminando em tragédia. “Longínquas baleias” coloca fulminantemente o problema da ruptura de Reordálio com a tradição de balseiro-pescador de várias gerações, devido

ao aliciamento pelo emprego urbano, enquanto o pai Ordálio interpreta a atitude como rebeldia e decadência, saindo, mesmo desiludido, à procura das cada vez mais longínquas baleias. “Perturbação do rapaz das louças” bem retrata a psicologia popular da adolescência frente à educação repressora, evidenciando como o universo acanhado de Horácio não resiste quando em contato com horizontes mais largos. “Malvina Queluz: assim fugaz qual um peixe” é uma das narrativas mais curtas, sintetizando bem a estranha ambigüidade experimentada abruptamente por Malvina em relação ao anônimo homem da praia, ambigüidade que se reporta ao relacionamento do pequeno mundo de dentro com o grande mundo aberto de fora. “Uliano Torres” é o Quixote que sente rompida sua harmonia psicológica (acanhada) diante do objeto estranho a seu meio simples — a japona luxuosa, tornando-se elemento ridículo em meio aos banhistas da praia. Mas, acima de tudo, o conto que encerra o volume — “Simão Pedro na porta como um soldado” indica a drástica subversão dos tranqüilos valores populares tradicionais, quando a região praieira tão reservada se vê invadida por carrões de play-boys da cidade e as duas filhas ingênuas em casa ficam expostas aos novos perigos. O ciclo da tradição simples, ingênuo e acanhado se vê radicalmente desfeito pela irrupção de outros (des)valores na perspectiva popular.

É preciso ainda reconhecer na contística de Flávio Cardozo o mérito da arquitetura narrativa e da linguagem. Seus contos aparentam um desenvolvimento simples e bastante direto, o que mantém perfeita adequação com os cosmos popular retratado, mas, artilhosamente, sua estrutura se revela trabalhada, descontínua, fundindo as perspectivas ora interna das personagens, ora de uma espécie de visão mais ampla e abrangente de toda uma globalidade popular. Já acima ficou ressaltado como em quase todos os relatos existe uma espécie de prólogo que antecede a narração diegética propriamente dita. Muitas vezes parte ou mesmo o núcleo principal do conto se recuperam em forma de analepse, como em “Santa Amelinha”, “Ti’Orquídea”, “O pistoleiro, a cabra, o mundo”, “Desafogados” ou “Perturbação do rapaz das louças”. Muitas vezes é matéria de memória que passa a ser recuperada ou reavivada, num fluir do tempo de percepção, expresso pelo monólogo interior. A estrutura em paralelismo de “Pandorga Marinês” cria todo um envolvimento lírico de ambigüidade plurissignificativa, como são os meandros amorosos: por um lado, o menino Emanuel, envolvido por sua grande pandorga que lhe escapa e, por outro, a menina Marinês; entre ambos, os negaceios do chegar-se e afastar-se, dos amuos e ciuinhos, tudo num hábil jogo de afinidades ambíguas.

A linguagem é algo que não pode ser olvidado na narrativa de Flávio Cardozo. Seguindo sempre o padrão correto da gramaticalidade, sua linguagem não deixa de estar ao mesmo tempo próxima da popularidade, pelo seu ágil e leve fluir oral. Nesse sentido, a passagem da narração direta para o monólogo interior se dá com tanta naturalidade que se torna quase imperceptível. Algumas palavras, pouco utilizadas no linguajar normal, indicam particularmente a captação do nível popular, como o uso repetido de verbos e seus derivados: enticar e influir-se, significando, respectivamente, mexer com e enxer-se de si. Assim, numa linguagem de destacada fluência,

Flávio Cardozo logra reconstituir e resgatar todo um painel cultural e humano, através de cortes verticais que retratam cenas ou tipos delineados ora com humor, ora com realismo, numa atmosfera ora lírica ora patérica, através das diversas pequenas vilas que ponteiam a Ilha de Santa Catarina.

4.3 — HOLDEMAR MENEZES: SEXO E EXISTENCIALIDADE

Para Iaponan Soares

Médico, cearense e membro da Academia Catarinense de Letras, Holdemar Menezes integrou-se perfeitamente na nossa cultura. Surgiu e projetou-se de imediato como um dos representantes eminentes do conto nos anos 70. Um tema obsessivo ocupa sua literatura: o sexo e suas vivências, até as anormalidades, desmistificando a sociedade bem comportada.

Nascido em 1921 no Ceará, Holdemar formou-se em Medicina no Rio de Janeiro em 1949 e em 1951 radicou-se em Santa Catarina. Inicialmente residiu em São Francisco do Sul, onde participou da vida política, elegendo-se deputado estadual, e onde escreveu e ambientou os contos do seu primeiro livro. O golpe militar de 1964 trouxe amargos dissabores à sua carreira política. Transferiu-se para Florianópolis, dividindo seu tempo entre a prática médica, o magistério superior e as atividades literárias.

Sua obra literária compreende os seguintes livros, além de participações em antologias: Um volume de ensaio: *Kafka e Outro* (1970); três volumes de contos: *A Coleira de Peggy* (1972), *A Sonda Uretral* (1978) e *Os Eleitos para o Sacrifício* (1984); dois livros de crônicas: *O Barco Naufragado* (1976) e *A Vida Vivida* (1982), e ainda dois romances: *A Maçã Triangular* (1981) e *Os Residentes* (1982). Mantém ainda livros inéditos.

A Coleira de Peggy é um volume relativamente pequeno, de apenas 60 páginas e contendo 11 contos. Em contraposição, sua qualidade o eleva a um grande livro, capaz de, sozinho, projetar seu autor. Trata-se, inclusive, de livro que melhor se revela em releituras. Na primeira abordagem do texto, o impacto chocante do conteúdo dos contos é tão violento que o leitor não tem condições de perceber a cuidadosa elaboração formal dos mesmos. E o leitor ingênuo, romântico e sonhador, não alcançando o vigor másculo da literatura-verdade que subjaz ao texto, não resiste ao seu impacto e prefere condenar o autor como "maldito-pornográfico". A releitura, longe de tornar-se enfadonha ou sem interesse, é capaz de fazer o leitor perceber o vigor da temática e, sobretudo, o esmero formal.

O conto de Holdemar Menezes é estranho, mas estranhamente atraente. Holdemar não trata de situações normais, de homens "normais". No entanto, o estranho de seus casos também não é artificial, forjado, exagerado. Não ignora o autor que a sociedade não é constituída apenas dessa face aparente, depurada, mascaradamente perfeita. Não. Há na sociedade de todos os tempos e lugares a outra face: a marginalizada, a deseducada, a instintiva, aquela que se esconde por detrás da máscara civilizatória. E Holdemar deixa aflorar, sem medo nem camuflagem, essa

outra face. Por isso, seu mundo e suas personagens parecem estranhos, quando, na realidade, eles existem ao nosso redor, apenas que nos não os queremos ver.

Como o próprio autor declara, a pequena cidade portuária de São Francisco do Sul serve de pano de fundo para esses contos, que registram preferencialmente o submundo da marginalidade, entre prostitutas, criminosos, contrabandistas, traficantes de drogas ou então o jogo sujo ou as aberrações ocultas entre gente de bem. Há constantes referências a explícitas coordenadas geográficas, que enraízam a ficção na realidade catarinense. O nome da cidade é substituído por metonímias como: ilha, arquipélago, porto de embarque, a estação ferroviária, a Pedra do Biguá, a Pedra do Boto, a Praia dos Paulas, a Ilha das Cabras, ou há alusões extensivas a localidades circunvizinhas: Ubatuba, Araquari, Joinville, Curitiba, Joaçaba, Blumenau, etc. “A Vingança” apresenta descritiva panorâmica cinematográfica da cidade: “Uma pequena faixa da orla da praia ao sopé do morro. As ruas descendo em direção do porto. A igreja colonial, a pequena praça, o prédio da Prefeitura, dos Correios, os sobrados com ervas nos seus beirais...” Também em “O Ruminante” consta outro quadro descritivo da tranqüila paisagem: “Olho o céu azul, a baía azul, as montanhas azuis, do outro lado. Os barcos descansando das longas travessias. As casas envelhecidas pela espera do amanhã. Seus habitantes dormindo ainda...” No entanto, a ação dos contos normalmente não transcorre nesse cenário amplo e vago, preferindo os ambientes restritos e específicos, refúgios da marginalidade, como os numerosos bares, já sugestivos pela própria denominação: Bar da Égua, Bar do Marinheiro, Bar Sereia, Bar do Dragão, ou então as casas de mulheres: Ninho das Garças, Buraco da Otília, Rua da Prostituta Margarida.

As personagens desses contos não são heróis no sentido clássico e tradicional, de caracteres íntegros e superiores, de seres portadores de força e bondade, realizadores de feitos grandiosos, dotados de perfeição de qualidades. São, ao contrário, anti-heróis, saídos do submundo que, afinal, nos envolve. Com elas penetramos no universo dos marginalizados, dos canalhas, dos tarados, dos anormais. Vivem essencialmente num plano instintivo, com vigorosa consciência de saberem o que querem. As personagens, em geral, provêm de classe social inferior, como os marginais e tarados de “A Vingança”, “A Encomenda”, “Doralina”, “A Espera”; ou então mantêm imagem social superior, mas vivem desbragadamente suas excentricidades instintivas, como é o caso dos crápulas (narrador e Arquimedes) de “O Sócio”; da elite revolucionária cercada de marginais (Frango Assado, Bunda Rica, Bosta de Vaca, Punheta, etc.) de “Movimento”; do corno manso e do substituto contratado de “A Proposta”; do seminarista de “A Tatuagem”, com seus martirizantes exercícios auto-punitivos e ascéticos, bem como sua obsessão e seu complexo de Édipo; do intransigente Promotor concursado de “O Ruminante”, que reage ao “mar de lama” moral que o cerca, mas sente arraigar-se cada vez mais sua estranha mania de comer plantas, estando em treinamento para chegar à ruminância; ou ainda do estranho e monstruoso Peggy, com “pouco de ser humano”, mas mesmo assim capaz de estuprar e estrangular. As personagens desses contos declinam, pois, do seu viver real e pessoal, da relativa nobreza de que estão revestidos.

Há, pois, personagens de vários níveis sociais, porém niveladas por constituírem desvios do padrão convencional da sociedade civilizada. Muitas vezes a própria denominação das personagens já as caracteriza, dentro da fauna marginal. As referências caracterizadoras são muitas vezes cruas, empregando a gíria do calão das próprias personagens, como em “O Sócio”: Arquimedes “era um escroto de marca

maior”. “a besta da Iracema”, Daise, uma galinha pedrês”; em “A Vingança”, Petrónio era “negro tarado” por “comer defunta”, e a moça do estripitise, “aquela égua velha”; o marginal de “A Espera” aparece com “complexo de macho, que tem tara por mulheres branca, loura, melosa”, e a Geni Navalhada é “Catedrática do amor e do ritmo bem balanceado”; a moça branca é “essa égua ruça”; o narrador de “A Encomenda” é chamado de “bezerro”, devido à sua tara por mamar, e assim por diante. Não há, pois, nenhuma personagem de caráter nobre ou que apresente comportamento ético a nível dos padrões convencionais da sociedade. Há, sim, todo um submundo a revolver-se e a agir naturalisticamente no seu contexto.

A caracterização das personagens é máscula e decidida. Poucos traços físicos, mas algumas palavras apenas ou pequenos gestos marcam imediatamente o tipo. E são tipos realmente essas personagens, representando certas facetas, certos traços, certas camadas da sociedade. São tipos representativos da face “anormal”, da instintividade, da marginalidade. Mas os tipos se impõem, marcam passagem, adquirem vida diante do leitor.

Em decorrência, temos contos de ação constante, que fogem do respeito aos convencionalismos das aparências da sociedade bem. Somos assim introduzidos no “underground”, naquela margem maldita da sociedade, cuja existência é conveniente desconhecer. Todo embelesamento romântico desaparece para ceder lugar ao cru, cínico e amargo desmascaramento naturalista. Aflora realisticamente a outra face do nosso mundo-cão, a vivência instintiva, o comportamento desenfreado dos que vivem à margem da lei e das convenções.

A cosmovisão revelada pelo autor está intimamente relacionada com essa categoria de personagens. É uma cosmovisão centrada na sexualidade, na instintividade. Não numa sensualidade rebuscada, platônica, sonhadoramente idealizada. Ao contrário; numa sexualidade instintiva, vivida sem freios nem peias, buscada como um objetivo, um alvo. Apenas dois contos do volume — “Movimento” e “O Ruminante” — não aludem explicitamente a vivências e experiências sexuais de todo o tipo: marido que trai esposa e vice-versa; o tarado por mulher morta; o corno manso, o tarado por mamar, a prostituta, as depravações na prática sexual, o estupro, a iniciação pela “Academia de Vida”, etc.

Se em “A Tatuagem” o problema é armado num tom sério, envolto inclusive em poemas de Michel Quoist, de modo geral nos demais contos a tonalidade é marcadamente cínica, desmistificatória, desbragada. Não há receio de dizer as coisas como são, não há tabus nem sacralidades. Tudo é nivelado, tudo é “natural”.

Na estruturação de todos os contos, há uma constante: todos são narrados a partir de um ponto de vista interno, de primeira pessoa. Portanto, não há mediador objetivo e distanciado dos fatos, mas estes nos chegam diretamente, através de alguém que os vivenciou no todo ou em parte. Essa técnica justifica o constante presente fictício, a vivacidade dramática dos relatos e o imediato envolvimento do leitor. No entanto, esse narrador diegético também não cai na tradicional narração cronológica e perfeitamente arranjada dos fatos. O narrador, além de agente da ação, funciona como observador, como catalizador da ação e das várias perspectivas que se entrecruzam, como se fosse câmara cinematográfica que registra dramaticamente os fatos ao vivo. Evita, assim, a deslavada onisciência e reconstitui-nos a cena viva. Aliás, o caráter cinematográfico também se faz presente na montagem. Praticamente todos os contos constam de uma série de cenas e quadros, que se passam em

locais ou tempos levemente diversos, montados imediatamente lado a lado, por corte direto. Veja-se, por exemplo, a perfeição de “A Vingança”, que se constitui de uma série de quadros, resultantes dos diversos locais, todos do mais baixo calão, por onde passa o narrador à procura de Petrônico, para conduzir ao mais frio e desconvençional desfecho. Portanto, o ponto de vista e a montagem — duas técnicas que aproximam a narrativa literária de Holdemar da narrativa visual cinematográfica — decidem a estruturação dos seus contos e elevam a viva dramaticidade dos mesmos.

Por fim, a linguagem constitui outro elemento dramaticamente aproveitado. O autor utiliza muito a linguagem oral, a dialogação, inclusive interna, liberta dos convencionalismos gráficos, como também o monólogo (ótimo o de “A Espera”). E o aproveitamento da coloquialidade mais uma vez se harmoniza e reforça a natural vivacidade dos relatos, na medida em que a fala popular, espontânea e realista, permanece ao nível das personagens. Conserva mesmo o falar agramatical, como: “Depois eu vou lhe apresentar ao Peggy”, “Foi no velório” ou “fui levar o doutor no consulado”. Por outro lado, integra no nível literário o palavrão, a linguagem crua, desbocada e debochada das personagens no seu dia-a-dia: “Frango Assado vai ficar puto da vida”, “Porra, Alfredo, você não viu o merda do Petrônio”; “puta que o pariu”; o doutor, “seu puto de anel verde”; o comandante, “filho da puta de grande e tão cagão”. Vemos que também a linguagem se apresenta desconvençional, espontânea, natural, crua e chocante, perfeitamente adequada ao nível das personagens e da ação.

Concluindo, constatamos que Holdemar logrou conduzir com muita felicidade todos os elementos da diegese no sentido de uma perfeita integração harmônica. Espaço, personagens, linguagem, temática, tudo caracteriza complementarmente um universo forte e realista. Dessa integração diegética resulta o vigoroso impacto dos contos de **A COLEIRA DE PEGGY**, que se impõem ao leitor como um violento soco esmurrando todas as convenções burguesas.

A temática da ficção de Holdemar está perfeitamente definida em torno do sexo. Mas, não é simplesmente mais um escritor de contos eróticos. Sua abordagem do comportamento sexual, sob as mais variadas formas, é processada de forma máscula, realista, sem concessões ou complacências, num tom profundamente irônico e cínico, o que confere especificidade à sua cosmovisão revelada e à sua expressão lingüística.

Os dez contos que constituem **A Sonda Uretral** poderiam ser organizados em torno dessa temática sexual, orientada em cinco enfoques diversos: 1) O desvirtuamento pela homossexualidade — habilmente encarnada pelo empresário do império hippie de “Longa é a Noite”, que, ao final, inicia o sofisticado ritual com seu eleito, apresentando-se como mulher perfeita: “Sou muito mais completo do que qualquer mulher de nascimento. Fiz a minha opção, sou mulher por vocação e não por acidente”, o que deixa perplexo seu pupilo: “Como progrediu a Medicina!”. Também a imagem do transexual crítico musical Dadoni, de “A Nona Sinfonia”, sugere a proximidade com esse enfoque. 2) Os caminhos da iniciação sexual estão simbólica, elíptica mas realisticamente indicados no freudiano “O Chefe da Orquestra”, com seu “peru” inflamado por “picada de formiga” e que, ao final, delira, quando seu “peru”, agora desimpedido, vence a competição de “cuspir mais longe” e, como recompensa, recebe a cabrinha para exercitar-se, a quem dá o nome de sua Melinha. 3) A fruição livre do sexo nos caminhos da vida é abordada no cínico “Acertando os

Ponteiros” que, ao lado de séria problemática do comércio do sangue humano e da complexa neurose do médico, delinea o plano do responsável pelo Banco de Sangue e da recepcionista de abrirem uma “Academia de Vida para ensinar os macetes aos inexperientes”, proporcionando assim “uma profissão decente”. Também “A Arma do Crime” enfoca a mesma utilização desbragada do instrumento do crime que, afinal, o criminoso não pode deixar de portar e nem mesmo de usar, porque “também serve para outras utilidades” e “ainda moço e de muita saúde” julga a proibição de utilizá-lo “desnecessária e pode prejudicar este requerente”. Muito interessante na ironia e humor que envolvem o ambiente e a linguagem grosseiramente baixos de nível popular, este conto é talvez o melhor do volume. 4) A difícil posição do corneado, que não se conforma com sua situação, é também abordada: “A Lenta Descida” retrata a incurável fossa e a violenta revolta do narrador que, não encontrando mulher para satisfazê-lo, reúne amigos para aplicarem o devido corretivo ao “garranhão” que desfrutara sua mãe. Em “Final de Noite”, Domingos desabafa-se, através de longo monólogo desesperado, no Galo da Madrugada da puta Dinamarca, por ter sido abandonado pela sua Gladys. “O Envelope Azul”, numa original técnica de registro em segunda pessoa, insinua, através de suas ambíguas elipticidades, as dúbias intenções entre o narrador e a mulher que o procura, fugindo da casa do marido. 5) Finalmente, os dois últimos contos enfrentam impiedosamente o penoso declínio da potência e fruição sexual: “Cleyde e a Opção” acompanha a longa indecisão do narrador, já de idade, conhecido até aqui como desfrutador de boas freguesas de hotéis, mas alegando agora forte gripe para disfarçar seu receio de infarto ante emoções fortes, para negar as sucessivas ofertas de garotas — até experimentar sensível alívio com a proposta de adiar o encontro com a Cleyde para o dia seguinte. O conto-título — “A Sonda Uretral” — é talvez o mais amargo de todos, retratando o narrador já além dos 50 anos, médico, mas humilhantemente doente, pressentindo o fim, visitado pela família e pela antiga amante, cuja presença o deprime ainda mais, até apagar-se lentamente. O frio retrato de sua condição, o cru realismo do ambiente, o deprimente confronto com a vitalidade amorosa da amante e o semi-consciente apagar-se final imprimem ao conto uma profunda amargura que atinge o leitor.

No entanto, o que revela criatividade em Holdemar não é sua exploração da temática sexual, única e constante. O que define sua originalidade é mais sua linguagem, seu tom narrativo e a cosmovisão específica que decorre dum enfoque peculiar dado à temática. Sua linguagem é direta, bastante próxima ao coloquial, comportando com naturalidade o palavrão, que se encaixa perfeitamente dentro da cosmovisão.

Seu tom narrativo é profundamente irônico e até mesmo abertamente cínico, retirando implacavelmente os véus que poderiam encobrir ou embelezar o real cotidiano, para revelá-lo na sua crua verdade. Sua ironia assume formas diversas, desde o humor ameno, ao cinismo profundo e até à dramaticidade amarga. A ironia unida ao humor leve e agradável transparece, por exemplo, nas conotações do próprio título de “A Arma do Crime” e principalmente na petição final deste conto; em todo o enfoque do problema do menino com seu “peru” inflamado em “O Chefe da Orquestra”; no nome de “Maria Dente de Ouro” e no nome da “Suíte para Cuíca, Pandeiro e Caixa de Fósforo”, de “A Nona Sinfonia”; nas associações de iniciação à vida de “Acertando Os Ponteiros”, ou seja: “Academia de Vida” e “Escritório de Assessoramento para Assuntos Biológicos”, além de outros.

A ironia em nível mais profundo, conduzindo à visão cínica do mundo, declara-se já em “Longa é a Noite”, no tratamento dado aos fetos: “No fim do expediente separava os fetos por idade. Os pequenos desciam facilmente quando eu apertava o botão da descarga e os maiores eu tinha que dividir em pedacinhos”; em “Acertando os Ponteiros” muito cinicamente é tratado o degradante comércio do sague humano; “Final de Noite” traz os frios cálculos de Domingos sobre a densidade espermática que se perde.

Outras vezes a ironia reveste-se de grande dramaticidade, como nas atitudes do narrador de “A Lenta Descida” ou na caracterização do desilusório e humilhante declínio e inutilidade sexual nos dois contos finais do volume.

Quanto à estrutura, os contos de **A SONDA URETRAL** são sempre narrados em primeira pessoa, com exceção de “A Arma do Crime”, todo ele montado em forma de processo criminal, aliás perfeita estrutura para o tipo de conteúdo. Essa narração em primeira pessoa é constantemente entrecortada pelo diálogo interno e, principalmente, pela técnica de associação livre que se insinua natural e espontaneamente, trazendo o fluxo de consciência com sua matéria de memória para explicitar através dos antecedentes a situação presente. Mais do que narração convencional, a mente do narrador abre-se e revela-se ao leitor. Daí decorre grande fluência e continuidade perfeita nos relatos, homogeneizando passado e presente num todo complexo.

Holdemar Menezes é um hábil e implacável desmistificador da realidade, à qual retira todo e qualquer halo romântico que possa revesti-la. Frio, realista, irônico e cínico, revela um universo cru e instintivo, retratado com pulso vibrante e másculo. Mais do que descrito, seu universo ficcional deve ser sentido pelo contato de leitura. É o que cabe ao leitor.

A palavra é apanágio do ser inteligente. O poder da palavra é, ao mesmo tempo, terrível e ilusório, decisivo e fútil. A palavra cria, a palavra revela, a palavra destrói e mata, a palavra aproxima e estabelece comunhão, da mesma forma que afasta e divide. A palavra abre caminho e simpatias ou fecha passagens gerando antipatias. Pela palavra, tanto autêntica como detratora ou bajuladora, delineiam-se imagens impositivas de pessoas, quer restituindo-as na sua integridade, quer retocando seus defeitos ou obnubilando seus predicados. Pela palavra, o ser inteligente transforma-se em novo demiurgo, capaz de dar origem a mundos novos. A palavra cria e molda destinos. Como que num passe de mágica, através da palavra consolidam-se personagens, configuram-se situações, condensa-se todo um novo universo. E a mesma palavra, qual condão fantástico, vivificador de títeres, faz e desfaz a seu bel-prazer tal cosmos. O poder gerador e manipulador da palavra é terrível. Mas é também desilusoriamente ilusório. Qual a autenticidade, consistência e estabilidade desse cosmos verbal?

Holdemar Menezes comprova em **Os eleitos para o sacrifício**, como aliás de livro a livro publicado, sua vigorosa garra no manejo da palavra. Em Holdemar a palavra cria, sim, mas sobretudo ilumina seres e fatos. Desvelando subterfúgios múltiplos da condição humana, desmistifica o falso verniz das fachadas que ocultam a verdade pessoal de cada um. Daí conter sua literatura dose permanente e concentrada de violência. Quer a nível puramente verbal — na linguagem crua e direta que não enfeita o palavrão — quer a nível de ação, de atitudes e de constituição das personagens, a violência emerge e se sobrepõe em todas as narrativas. Expressamente reconhece o narrador de “Campo de batalha”: “Meus personagens cultivam o ódio, o

ódio que emana de mim. Cultivam o ódio e o amor, pois não há qualquer diferença entre os dois” (p.98).

Sempre fiel à opção fundamental pelo universo das tendências instintivas e marginais desse ser racional e social que é o homem, Holdemar desvela mais do que cria, por sua palavra iluminadora, a crueza brutal daquela outra face do nosso ser, que tanto procuramos manter velada sob aparências polidas. Em constante atitude de revolta contra as hipocrisias podres da nossa civilização, do nosso contrato social, das injunções políticas e mesmo da imagem pessoal que de nós mesmos cultivamos, as narrativas de Holdemar retiram-nos abruptamente o solo firme em que pisamos, desinstalam-nos da cômoda segurança que pensamos ter-nos construído, questionam desafortadamente os valores tradicionais sobre os quais reclinamos despreocupada e automaticamente nossa consciência. Agredindo-nos com a violência intrínseca que as robustece, essas narrativas mexem conosco, impossibilitando-nos de permanecer na passividade alienada.

OS ELEITOS PARA O SACRIFÍCIO prossegue nessa cosmovisão desafiadora. O ponto de referência permanente dessa visão do mundo e desse enfoque existencial é a mulher. Na vivência compulsivamente instintiva dessas personagens, o sexo exerce função imprescindível, talvez mesmo para descontrair e descarregar a permanente dose de violência de que são portadoras, predominantemente masculinas que são.

Os nove contos desses volume mantêm-se fiéis, com uma única exceção, à visão narrativa em primeira pessoa, com narrador-personagem explicitamente agente da ação, quando não protagonista. É a técnica preferida por Holdemar. São contos estruturados com muita segurança, rompendo não raro a estrutura tradicional do conto fechado e redondo, preferindo o corte transversal que deixa a situação em aberto, para obter mais densa verossimilhança e favorecer a empatia do leitor.

A ironia, que atinge freqüentes níveis de mordacidade, perpassa todos esses universos verbais — na crueza e no grotesco de “A cidade submersa”, na malícia dúbia do pistonista de “O Anjo Gabriel”, no cinismo e na ingenuidade sonsa de “Hímen complacente”, na desbragada ridicularização da paternidade de “Festinha íntima”.

Forte dose político-social impregna os relatos. Todas as narrativas contestam, por princípio, a sociedade bem. Ora colocam-se personagens ao lado do poder, na defesa dos opressores e exploradores, sempre atingidos por ferina ironia, como acontece com as autoridades públicas de “A cidade submersa”, que, em meio à calamidade geral, se entregam ao “escocês legítimo”, alienadas “das misérias do mundo”; ora transparece mesmo forte simpatia pelo comodismo burguês, como no caso das regalias ilimitadas do embaixador-bicheiro de “Os eleitos para o sacrifício”.

Mas ironia e mordacidade, com certeiro endereçamento político-social, atingem níveis inusitados em “O povão na TV”, um programa “patrocinado exclusivamente pelo vereador César Santos”, que “defende os interesses do povo”. Única narrativa que foge da visão de primeira pessoa, adequadamente apresentada em registro cinematográfico de observador, denuncia violentamente a demagogia e a politicalha eleitoreira, explorando sentimentalmente quadros deprimentes e fazendo desfilar aberrações e caricaturas populares. A virulência do conto é impressionante.

Mas um dos contos mais reveladores, que por sinal denuncia maior proximidade entre o narrador, o autor implícito e o autor social, é “Campo de batalha”. Embora seu início pareça ostentar erudição cultural de jazz, aos poucos faz emergir toda a tensão interior da personagem que narra, em decorrência das frustrações, ódio e ciúmes por

não manter o domínio exclusivo sobre a amante. No terrível jogo entre amor e ódio, entra em xeque a própria capacidade onipotente do sexo, conduzindo a cosmovisão por angustiantes sertões sem veredas, à semelhança do muro sartreano. A pura existencialidade e a distensora fruição sexual esbarram num irreconhecido apelo metafísico, e o narrador constata que “a pior batalha é a que travamos com nós mesmos” (p.99).

Conduzidos com madura habilidade estruturadora e moldados em linguagem direta e fluentes, marcada pela coloquialidade comunicativa e contagiante, os contos de **OS ELEITOS PARA O SACRIFÍCIO** exigem leitor conscientemente adulto, agridem o comodismo piegas e desafiam a consciência alienada, mas, no dizer de Donaldo Schüler, “contra todo acomodamento hedonista. (...) se impõem obstinados e irrecusáveis”. Neles as potencialidades da palavra impõem todo o seu vigor.

4.4. EMANUEL MEDEIROS VIEIRA: O SEXO E A SOCIEDADE DE CONSUMO

Para José Júlio e Dorinha

Um dos escritores mais vigorosos que integram a explosão do conto nos anos 70 em Santa Catarina, Emanuel Medeiros Vieira vem imprimindo à sua literatura de ficção forte participação social e intenso sentimento de contestação e revolta dessa geração que vivenciou um momento político difícil no Brasil.

Nascido em Florianópolis em 1945, Emanuel cursou o secundário e a Faculdade de Direito em Porto Alegre. Nesse período começou a escrever contos e a ocupar-se com o cinema. De 1970 a 1971 viveu em São Paulo, lecionando e praticando jornalismo. Em 1972 tornou a radicar-se na Ilha de Santa Catarina, lecionando, escrevendo e exercendo funções públicas. No final da década de 70 transferiu-se para Brasília, onde exerce funções públicas junto à Câmara Federal.

A obra literária de Emanuel M. Vieira compreende, até o momento, cinco volumes de contos e três novelas. Sem dúvida, sua melhor literatura está no conto: *A Expição de Jeruza* (1972); *Sexo, Tristeza e Flores* (1976); *Num Cinema de Subúrbio, num Domingo à Noite* (1978), *Teu Coração Despedaçado em Folhetins* (1978) e *Um Dia Estarás Comigo no Paraíso* (1985).

Publicou também pequenas novelas. *Love Story Paulistana* (1979) está marcada pelos mesmos ingredientes básicos de sexo, folhetinesco, grande cidade, revolta e violência que já figuravam nos contos anteriores. A sede desenfreada pela posse da mulher, o ambiente noturno, a marginalidade de estrutura político-social na grande cidade, as atitudes desesperadas, exageradas, e a linguagem crua marcam o relacionamento dramático e quase dramalhônico entre o narrador e Milena no “underground” paulistano. Realismo de atitudes e palavras mesclam-se na novela com a erupção explosiva de sentimentos românticos, assim como tentam coexistir na mesma o lirismo amoroso com a machista posse sexual. Decisivo em tudo parece ser o ambiente. As personagens se debatem e lutam desesperadamente por viver conscientemente dentro de uma atmosfera política e de uma estrutura social que degradam o ser humano. E a novela ironiza e denuncia esse aviltamento do humano no social.

A segunda novela *Uma Tragédia Catarinense* (1982) explicita no subtítulo a confessionalidade e a irresistível subjetivização do mundo circundante pelo eu narrador: “Biografia (auto) estraçalhada de agosto — ou: aviso aos desterrenses — confissões

de um escritor incauto”. Quase metade da novela é ocupada pela introdução — “verborrágica, insana, venerável”, justificando a tendência ao folhetinesco, pastelão e dramalhão.

O caráter confessional transforma o relato em novela-ebulição: o eu e o mundo se fundem e conflitam; a emotividade e paixão tudo envolvem na corrente turbulenta e desesperante; o constante tom de protesto e de insatisfação busca a catarse liberatória em meio aos estilhacamentos do meio ambiente. E nesse amálgama psicanalítico, passado e presente se interpenetram; traumas de infância e opressões político-sociais se misturam com o dia-a-dia amorfo e conflituoso.

Da tragi-grotesca personagem “Bilé das Flores ou Bilé do Retiro ou Bilé da Ponta das Almas ou Bilé da Praia Mole ou Bilé do Canto da Lagoa ou Bilé da Costa...”, a quem o pequeno-burguês narrador dá carona em seu Puma, da quixotesca odisséia dos dois pela cidade, desemboca o relato no encontro com Marina e, de imediato, o narrador “estava perdidamente apaixonado pela mocinha, debilmente apaixonado, uma paixão vulcânica...” e, machista, já se imagina senhor da ninfa. Sempre agindo como possesso, metralhadora, masoquista, a subjetivização é tal que chega a declarar: “Sou eu, perdoem o acesso de narcisismo, a tragédia catarinense”.

Confessadamente “dionisíaco”, portanto distante do apolíneo, o relato assume a explosiva erupção de um temperamento. O estilo pessoal, a emoção incontida, o irresistível fluxo catártico, o palavrão e o destempero, a irreverência em todos os níveis, a promíscua convivência das heterogeneidades, a busca desesperada da totalidade marcam essa “tragédia catarinense”, que se apresenta como “bufa, grossa, chá. Tragédia pastelã”. Ressaltam-se, em toda a narrativa, a vitalidade e a insubmissão, a permanente denúncia e o protesto incontido contra todas as opressões exploratórias e traumatizantes. A violência do relacionamento, a convivência impessoal, a massificação dos sentimentos são alguns aspectos de destaque dessa “tragédia” ou “brincadeira. Vulnerável...”

A Revolução dos Ricos — Memória de 1963-1964 (1986) não é nenhum ensaio histórico-sociológico, mas a terceira novela de Emanuel Medeiros Vieira, na qual evoca com sentimento carregado a degradação aviltante que decorreu da conhecida revolução militarista.

Escrita em primeira pessoa, pelo “magrão espinhento” João, moço de dezoito anos que vivia a morder folhas ou gravetos, balconista de loja comercial que estuda de noite, a novela é autobiográfica do narrador, mas visa e logra com muita segurança e propriedade recriar toda a atmosfera política sentida pelo jovem na cidade de Porto Alegre, ao tempo de derrubada do Presidente Jango pela “revolução dos ricos”. No fundo, todos os elementos se revestem de certo caráter simbólico e a novela resulta numa grande alegoria de sentido drasticamente deprimente.

O narrador mora numa pensão “muito fodida”, trabalha e estuda penosamente, alimenta-se no máximo com um PF no “Bar do Zé”, que se situa na zona baixa e quente da Rua Sete de Setembro, rua que “à noite ficava deserta de homens de “bem”, proliferando nessa hora “putas velhas, putas novas já velhas, sífilíticos, alcaguetes, beleguins, leões de chácara, “machos” das mulheres, funcionários públicos, aposentados, assaltantes, marginais” (p.34), ou seja, a mais baixa fauna social. Nos fins de mês, ao receber o salário, o narrador “pegava prostitutas na Rua Sete de Setembro”, ambiente ao qual se via relegado, uma vez que, no estado de opressão-exploração, não lhe era dado realizar o sonho de ascensão social para ter

seu bangalô na Menino Deus. Essa degradante ambiência, com seu vazio e frustração, é gritantemente simbólica dentro da narrativa. Mas, mesmo nessa situação e até diante da mais vil consciência dentro do puteiro, retorna a nostalgia do paraíso perdido, a nostalgia da beleza e pureza, da infância, do “guri soltando uma pandorga” (p.22), num grande lirismo.

Mas há outros elementos dentro da grande alegoria. O narrador visita, cada fim de semana, seu pai, Fulgêncio, paranóico-psicótico internado num sanatório da Glória. Esse pai representa igualmente a decadência, a solidão, a frustração dos sonhos, embora o tratamento de choque o tenha reduzido ao sossego. Lá, no sanatório, tudo era “asséptico e descarnado”, desprendendo-se um clima de tristeza, melancolia, indiferença, e entre pai e filho não há lugar nem jeito para manifestação de ternura ou carinho, que permanece sufocada no narrador.

Mas, se do pai se desprende a sombra da tristeza, o narrador encontrou entre as prostitutas da Rua Sete (observe-se a gritante ironia) a menina Wanda, “de gente pobre arrumada”, que representa o sol, a luz da vida, figura pequena mas repleta de vivacidade, cabelo curtinho e jeito de moleque a assobiar. Através do relacionamento com Wanda irrompe sempre de novo a nostalgia do paraíso perdido, a ilusão da felicidade possível, os passeios ingênuos de mãos dadas. Com ela o narrador vai ao cinema, extravazando-se assim toda uma velha paixão de Emanuel.

No entanto, o sonho de sair dessa vida miserável, com Wanda, ou a utopia da bandeira do grêmio estudantil de tornar vitoriosa a grande “aliança operário-estudantil-camponesa” fracassam e, de repente, tudo se precipita com a morte do pai, os desfiles da vitoriosa “revolução dos ricos” e a partida de Wanda. A melancolia deprimente e o sonho nostálgico cedem lugar ao vazio total, à consciência do inútil e do sem sentido. O próprio estilo narrativo se faz alongar por páginas ininterruptas, através de longos fluxos descontínuos do pensamento, aproximando realidades díspares, sem lógica e sem pontuação conclusiva, numa corrente eruptiva que globaliza a vivência e sensação totais, independente das coordenadas de coerência espaço-temporal, com diálogos internalizados, como que numa tempestuosa torrente que tudo arrasta consigo. Entremeiam-se ainda slogans políticos relacionados com o golpe de 64.

E assim termina, na desolação do vazio total, essa “memória de 1963-1964”, em cuja exposição o narrador nunca logra manter um frio equilíbrio racional, que seria incompatível com seu modo de sentir a situação. Confessando abertamente que “ainda sou uma besta sentimental”, o narrador de fato deixa a todo momento sua evocação impregnar-se de intenso caráter afetivo e sentimental, manifestação inseparável de toda a expressão literária de Emanuel (o dramalhão, o folhetinesco). E essa forte tonalidade emotiva, dentro do contexto sócio-político expresso, não deixa de contagiar vivamente o leitor. Nesse misto de lirismo, sonho, drama, frustração e tragédia, a alegoria da novela adquire seu melhor sentido.

Os treze contos de **A Expição de Jeruza** ambientam-se quase todos em Santa Catarina, alguns na grande metrópole paulista e um especificamente em Porto Alegre. Alguns elementos reiteradamente explorados nesse conjunto de contos podem ser considerados os seguintes:

A experiência existencial aproveitada através do tom confessional. EMV não separa a ficção da vida, e a própria ficção muitas vezes enraíza-se na vivência, cede ao apelo de “contar a vida”. O passado vivido é buscado em fragmentos, em cenas

marcantes, como algo perdido mas desejado, com uma certa ânsia afetiva, agora desfeita. Nesse sentido, sobretudo na lembrança do universo familiar de outrora, reiteradamente surge a figura de mãe, uma imagem terna e benfazeja, transparecendo um nostálgico desejo de regresso ao seu aconchego e segurança (“A Viagem”, “Anunciação da Memória”, “O Porão”, “O Perseguidor”), embora no conto “Em Cada Coração...” esse saudável equilíbrio familiar seja completamente destruído.

Mas, aqui já uma outra constante se evidencia: a deletéria influência da TV. Esta, como um símbolo vivo da civilização tecnológica, aparece, ao menos em quatro ou cinco contos, como nitidamente deformante, alienante, destruidora do ambiente familiar e humano. Em “O Homem Azul”, apenas uma frase — “mastigavam violência na TV” — é suficiente, na sua concisão, para caracterizar o contraste. “Em Cada Coração”, é um conto que, como técnica ou concepção narrativa, nada apresenta de especial, ao retratar até com exagero a família da geração-TV. Maniacamente escrava diante do aparelho, deixa desmoronar todos os demais valores, ante a ânsia de perder-se nos “fantásticos” e nos “fora de série” da TV que “está ligada há vinte e quatro horas consecutivas”. Em “Cirses” é a ironia da capitulação de Cirses ante a sociedade de consumo: “O que adianta se revoltar contra a tv, a mediocridade, os flávios cavalcantis de cada dia?”

E chegamos ao fundo do problema, à sociedade de consumo, a destruidora do humanismo. Este problema é retomado em muitos contos. Geralmente é mais intenso nos contos ambientados na grande cidade, São Paulo. Em “O Perseguidor”, é Marcelo, o homem da grande São Paulo, triturado pela tecnologia, pelo progressismo, pela massificação, que o perseguem sem tréguas (o eu e o duplo), atormentando-o, enquanto ele suspira: “Quero a paz, o amigo perdido, a mãe perdida nos meus vinte anos, quero o silêncio, não quero sentir que sou fruto podre desta geração, contraída, que plantou e não colheu, que morre todos os dias, quero aquela vela branca no meio do mar”.

Quase idêntica é a situação de “Um Homem Muito Procurado”. O realismo mágico desta parábola, um tanto cínica e amarga, retrata, no confronto entre justiça x crime, Max x Marcellus, a massificada aglomeração humana de São Paulo.

E agora chegamos aos contos que parecem os melhores da coletânea: “Garopaba Meu Amor” constitui um momento alto do volume, devido ao marcante lirismo desse conto vivo, sentido, bem estruturado. Em certo sentido é o confronto entre a grande metrópole e a praia plácida; ou então, a invasão daquela nesta. Lucas vem de São Paulo passar a Semana Santa em Garopaba, à procura mítica de sua Marta. Muito bem estruturado, o tom dominante é de uma sentida nostalgia, ao constatar a placidez natural da praia devassada e devastada por “hippies” e “boys”.

“O Homem Azul” é outra das mais felizes concepções ficcionais deste volume. Aqui o fantástico é ameaça à sociedade de consumo: estranhamente, aparece no meio dos brancos um Homem Azul — “seu rosto era azul e ele chegava cheio de paz”. Logo surgem as mais diversas profecias sobre ele e arregimentam-se ódios para exterminá-lo, porque ele não era normal, sua presença mansa perturbava: “Como não trabalhar? Como não possuir (casa, mulher, cheque, carro, gravata, sucesso)?” E todas as providências são tomadas “para que continuasse a via de sempre, de trabalho durante oito horas, de TV à noite, de guerra, de fabricação de armamentos dinheiro, amantes. O poético do fantástico contraposto à ironia trágica do homem massificado imprimem um sensível vigor ao conto.

“Não Esquentes a Cabeça, Meu Filho” aborda, em certo sentido, o tema fáustico: Heleno, depois que “consumiu sua existência em quartos de pensão ordinária, habitada por putas e veados”, na grande cidade, após “crucificar-se na selva-metrópole”, aspira pela “redenção que estaria na Ilha natal”. Mas, o Grande Inimigo não o permite, pois “não existe volta”, uma vez que “a regra do jogo só permite uma vez”. É o Fausto, agora vendido à “selva-metrópole”, sem possibilidades de recuperar-se na volta.

Aliás, acentua-se que a redenção estaria na “Ilha natal”. Idêntica situação ocorre ao final de “O Perseguidor”, em que a redenção da atormentada perseguição estaria na “ilha” — “Tentei a redenção. Queria ir para aquela aldeia de pescadores onde tomava vinho e comia peixe nas noites de vento sul, na minha ilha”. É ainda o apelo existencial, o desejo nostálgico de regresso impondo-se ao ficcionista.

“Cirses” é um dos raros contos de amor, mas ainda assim de um sentimento amargo. Beбето, ao ter notícias da Missa de 7º dia por Cirses, recompõe, fragmentariamente, a história dessa “dama de alta classe média”, noiva de um corretor de bolsa, que se suicidara uma semana antes do casamento. Entremeia-se a recordação das relações sentimentais Cirses-Bebeto, ele um romântico que vivia a vida e ela uma “adoradora da sociedade de consumo” que, afinal, teria sido vítima da mesma, no secreto amor por Beбето. Conto muito bem costurado, deixa destilar, no fundo, através da história aos poucos recomposta, um tom triste e amargo.

Finalmente, “Um Enforcamento”, o último conto, que se situa em Porto Alegre, é também um conto bastante diferente dos demais. Em apresentação dramática, quase puro diálogo, com poucas descrições circunstanciais, retrata a execução de João. O clima é de franco absurdo, de um absurdo mais à Camus (de **O ESTRANHEIRO**) de que à Kafka, porque aqui ele vem seguido de uma absoluta conformidade, indiferença e frieza. Apenas uma referência a sentimento — um possível amor por Leda, de Laguna — humaniza esse quadro desolador.

O conto de EMV, ao deparar com a realidade nua e crua, ao constatar o desmoronamento de valores tradicionais, ao conscientizar-se da massificação do homem triturado pela grande metrópole, revela um tom amargo, desiludido, revoltado, ante o absurdo de certas situações criadas e cultivadas pela sociedade de consumo. Perdido o valor humano, desfeito o convívio social, resulta um universo de solidão e violência. Aflora então uma vaga nostalgia, uma secreta ânsia de fuga dessa situação ilógica e absurda, um desejo indefinido de regresso, em busca de redenção, de paz, de segurança. Mas isso já parece irrealizável, porque não há para onde regressar.

Tecnicamente evidenciando uma evolução na sua pesquisa formal, os contos de EMV se impõem como um artefato bem construído de palavras.

Nos treze contos de **SEXO, TRISTEZA E FLORES**, Emanuel Medeiros Vieira retoma e aprofunda a mesma temática de **EXPIAÇÃO DE JERUZA**, havendo parentesco claro entre alguns contos dos dois volumes, como seja, entre “Conjeturas sobre a Obscura Vida do Cardeal Villa Longa” e “Meu Livreiro de Livramento”, entre “Um Enforcamento” e “A Execução do Professor”.

A ação corrosiva da civilização tecnológica, sobretudo a deletéria influência da TV continuam sendo focalizadas de maneira contínua. Daí provêm a superficialidade, a mesquinhez de espírito, a frustração quase constante das personagens, niveladas pelo rolo compressor da sociedade de consumo, que as reduz a robôs, a executar o que ela exige, a seguir a carreira que ela indica.

Nesse sentido, aparece reiteradamente, em diversos contos, o escritor frustrado, inconstante, irreconhecido. Este problema é agudamente colocado no conto que dá título ao volume: "Sexo, Tristez e Flores" um longo monólogo, uma espécie de prefácio, mas de um prefácio-apelo, que tem lugar na mesa de um bar, tomando caipira (o tema da decadência), quando o narrador, em tom cínico ante o desrespeito e a inexistência de valores, fala dos onze anos dedicados a escrever seu romance "Os Filhos de Dostoievski". O conto em si seria a apresentação do romance, inclusive refere-se a um edital em que o autor faz saber "que possui um romance inédito e inútil (amargo e irônico trocadilho!) no roto bolso do capote, dando a todos liberdade para fazerem dele o que bem entenderem" (p.24). É como que um apelo dramático, um grito de desespero, racionalizado pelo próprio narrador: "Por que ler? Há a televisão" (p.22). Portanto, nessa era, inútil é escrever e, pior ainda, "inútil pensar que a literatura muda o mundo" (p.24). O próprio escritor, triturado pela máquina do mundo, deve violentar-se para conseguir escrever; e o leitor terá desaparecido completamente, absorvido pela TV.

Da mesma forma, em "Reencontro", Zenon queria fazer literatura, mas o pragmatismo da carreira comercial sufocou o apelo. Nesse conto, no entanto, Léo realizou sua vocação: ser escritor — pelo que pagou caro, sendo visto como "cara sujo, barbudo" quem nem sequer tem carro.

Também "A História de Terencius Carlos III" refere-se ao fracasso literário do protagonista ante "a incompreensão dos leitores dos dois volumes de contos" (p.42) e ante o romance de 525 páginas — "mostrando a Florianópolis de antes e de hoje. A da poesia e a dos novos ricos. Nunca se viu esse romance" (p.43).

"Meu Livreiro de Livramento" focaliza, sob um fundo folhetinesco, a arte de escrever, a luta pela expressão e o martírio na procura da forma. O real e o imaginário confinam, confundem-se — literatura não é alienação.

A mesma relação entre "arte e vida" volta à tona em "Petra" onde, finalmente, se dá o abandono da arte pela vida — a mesma problemática de frustração artística.

Em "O Viajante" a frustração perante a vida em geral alia-se à frustração criadora: "O livro de contos pela metade, esboçado, empoeirado, roído por traças e baratas, "futuras revisões" e depois, finalmente, jogado fora" (p.63).

Finalmente, "A Execução do Professor" volta a levantar a questão: por que escrever? E, diante da morte, tenta esquecer a frustração, "ignorar que o sonho de publicar o livro não foi cumprido" (p.78). Mas, pensando no seu "Quase Diário" escrito na prisão, convence-se de que "escrever é manter-se fiel a si mesmo" (p.78).

Portanto, a situação do escritor, a missão do escritor, a luta do escritor nessa era de tecnologia, de TV, de imagem e som, constituem problemas vivamente sentidos por EMV. A luta é glória, quase um suicídio, uma provável frustração. No entanto, ele a enfrenta, consciente e lúcido.

Se a missão do escritor vive ameaçada, a frustração e a decadência são constantes na cosmovisão revelada por EMV. A temática central de seus contos retrata o desmoronamento dos valores, a decadência familiar e social, o submundo marginal que cresceu assustadoramente, constituindo a outra face da civilização tecnológica. Seus melhores contos exploram tal problemática.

Em "No Mercado" esse submundo marginal é representado pela Marisa que deve trabalhar de noite, pela prostituta, pelos mulatos assaltantes que "queriam trepá-la à força". E o ambiente cênico, ao qual o autor logrou imprimir os traços essenciais para armar uma situação viva e dramática: "carne podre, frutas podres, gente podre, tudo podre" (p.9).

“Estouro de Pequeno Miserável Herói” coloca vivamente a decadência, a desestruturção do mundo: o menino de outrora, agora adulto, viu morrer tudo o que era humano, afetivo, aconchegante, restando um mundo hostil, violento, pois, ao retornar à sua cidade, constata “tudo, hoje, um pasto mecânico” (p.15). E ele revolta-se contra o sistema em que “todos nos educam para os valores, para sermos machões, durões, mulher só virgem, de branquinho. Por fora todos preservam a casca...” (p.17). E no seu monólogo revive a confusão — “Feito dessa mistura toda, estrume, planta, fecundação, esterco, flor...”, e a memória refaz o caos existencial: “Os fios da primeira barba, as empregadinhas, bragilha aberta, igreja, bordel, inferno e paraíso, o purgatório de sempre, que não queima, que não arde, morno, que não diz sim nem não” (p.17-18). E tudo isso o revolta, nessa sociedade de consumo, onde “o que existem são TVs, teorias sobre a comunicação, sobre os quadrinhos, publicitários, gênios aos montões” (p.18), sociedade constituída pelos “filhos da tecnocracia”, em que se destrói tudo o que é espontâneo e natural, inclusive “os que não têm medo de dizer que a tecnologia matou a paz” (p.19).

O conto expressa profunda violência e revolta quando Silviano mija sobre o poste (simbolicamente sobre a cidade), despe-se totalmente, num secreto desejo de regresso ao estado primitivo, à origem, e se lava, como que impelido por uma compulsória necessidade de purificar-se de toda a impureza da civilização e, finalmente, enquanto se lava, é morto pelo guarda, porque constitui um atentado acusatório à civilização.

“Reencontro”, quase totalmente dramático, diálogo puro, é outro conto dos melhores, no qual o tom cínico e sarcástico tem conotação profundamente trágica. Dois antigos colegas de estudo se reencontram, lembrando saudosos seu passado em que eram livres, espontâneos, idealistas. Hoje “tudo mudou nessa cidade onde fomos criados juntos” (p.26). Hoje estão economicamente bem e com bom status social; mas por dentro amargam uma secreta frustração, porque, com 42 anos, são “carcassa de gente, massas podres”, ou seja, “carcassas macias, carcassas comportadas, carcassas aplaudidas” (p.33). Esse reencontro marca novamente um momento de liberdade, de autenticidade em suas vidas, por isso o comemoram não com o uísque civilizado, mas com um popular “porre de caipirinha” que dura uma noite toda e lhe dá forças e coragem para esse autêntico “strip-tease” interior.

A mesma marca da decadência, da extirpação da autenticidade natural de viver, é retomada em outros contos: Em “Petra”, o autor fala do “presente despoetizado de financeiras e bancos e selvageria (colada nos rostos) e competição” (p.54).

“O Viajante” retoma a frustração pessoal e a decadência familiar do funcionário público que passa a vida “viajando apenas nos sonhos” — “entre fantasmas de colegiais e cartões ponto **viaja** o viajante” (p.63) — enquanto se convence da “decadência, o rosto da mulher antes belo, no namoro, agora fustigado, enrugado” (p.62).

“Tia Violeta” traz toda a carga de revolta e inconformismo de Leôncio, a negação da família, ante o super-ego controlador representado pela Tia Violeta. Nesse mundo decaído, “para me afastar daquele pegajoso cotidiano, eu ia às zonas, me encharcava de suor e cana, bebendo com as prostitutas” (p.67). É o aviltamento como protesto ante a falsidade.

Ainda “Em Madureira” a ânsia de liberdade e autenticidade leva o protagonista a “afundar a memória, reviver, renascer, assim só, sem laços, sem cargos, fluído” (p.73); e a frustração existencial impele-o a perder-se com “a cerveja, a cachaça, o suor, o verão, as pernas de Alcântara, a grande fêmea” (p.72).

Aliás, o elemento, o índice constante a marcar a decadência, a frustração, a ilusão perdida, a autenticidade massacrada, é a cachaça. Presente em quase todos os contos, ela constitui o mais salutar psicotrópico para as personagens, que nela encontram o símbolo do mundo primitivo, natural, e a chave para a libertação das repressões impostas pela civilização

Precisaríamos, ao menos passageiramente, chamar a atenção sobre a afloração do fantástico em alguns contos. Já no livro anterior houve vagos elementos, agora mais explícitos. "A História de Terencius Carlos III", desde o esdrúxulo título, lembra o passado, o exótico. O aparente fantástico aqui é de uma sensível tragicidade e de uma ironia cadente. Já em "Revelação", o fantástico macabro lembra um pouco **Incidente em Antares**, de Érico Veríssimo. A cena surrealista explora o problema do eu e do duplo, evidente também em vários outros contos. O próprio realismo absurdo de "A Execução do Professor", aquela tranqüilidade e passividade absurdas, que lembram honrosamente o Camus de **O ESTRANGEIRO**, chegam a lembrar o pólo oposto: o fantástico.

O conto de EMV preocupa-se constantemente não só com a temática, mas também com o aspecto formal. Há uma pesquisa formar constante, visando à estruturação estética. Daí o recurso ao fluxo mental, ao tempo interior, à fragmentação da narrativa, à troca de foco narrativo, aos segmentos entre parênteses. Não são contos lineares, contínuos, apolineamente delineados. São artefatos de palavras, propostos à recriação do leitor.

Finalmente, destaque-se que a literatura de EMV não é endereçada a temperamentos frágeis e delicados, a pessoas não machucadas pela vida. Não será do agrado de espíritos românticos, susceptíveis, acomodados e conformados, que se julgam viver "no melhor dos mundos". Sua literatura é vigorosa, viril, consciente da problemática do homem de nosso tempo, e que sabe levantar agressivamente tal problemática. O lirismo ingênuo é desmascarado, para aflorar um realismo sem meias palavras. Sua cosmovisão amarga centraliza-se na focalização da frustrada e decadente civilização da sociedade de consumo. O tom é realista, às vezes cínico e cético, mas constitui um alerta ao indivíduo massificado. Estamos diante de um escritor de "garra", de pulso, que não compactua. Sua mensagem é deprimente, mas altamente humana.

De modo geral, os contos de **NUM CINEMA DE SUBÚRBIO, NUM DOMINGO À NOITE** (20 ao todo) são bem anteriores e revelam um autor ainda perplexo ante a vida. O narrador ainda vê o mundo e os homens com certo sentimento, com alguma esperança em meio às desilusões, mas já deixando por vezes explodir sua revolta ante as injustiças e violências.

Constata-se uma constante revisão dos valores, sobretudo os familiares, relacionados com pai e mãe, e resultam daí situações bastante deprimentes, com estranhos sentimentos aflorando em relação a estes. É o caso, por exemplo, do distanciamento, da frieza de sentimentos e mesmo do tratamento cínico dado a contos com "Morte da Mãe" ou "O Acompanhante". Da mesma forma, valores tradicionais são irônica e cinicamente vistos dentro da nossa civilização: "A virgindade é sagrada, como a grinalda" (p.33), mas principalmente o casamento é instituição em desmoronamento, falsa, vazia e hipócrita, como bem demonstra o conto "Casamento", em cuja cerimônia "todos sentiam um certo nojo" (p.30), ou então como constata o narrador em "Usucapião": "Um dia tive uma namorada, quase casamos, mas achei que o casamento seria chato, como ela, a mulher" (p.62).

Muitos são os contos que traduzem esse vazio interior das personagens, massacradas por um mundo desumano, que lhes retira qualquer ilusão de vida. É o caso de "Natal", "O Filho Pródigo", "Tia, Não Incendeies a TV, Tia", "O Contador Menandro" (ele morre "sem dívidas, amigos, parentes, palavras, dinheiro" p. 45), "Um Homem de Trinta Anos", "Espólio".

Em outros casos, não é só a vazia desilusão que se constata abulicamente, mas já aparece pronunciada revolta e veemente acusação às situações desumanas, como em "Número", "Naufragados" (em que Alexandre foi condenado "por atentado à moral. Em nome da civilização..." p.28) ou "Cidadão". Há vários contos que enveredam abertamente pelo folhetim, com evidente destaque do dramalhão, revestido de ironia acusatória. Assim é o conto-título "Num Cinema de Subúrbio, Num Domingo à Noite", como também "Conflitos", "Uma História Brasileira". Entre todos, muito bem arquitetado é "Epístola a Paulo", uma recomposição humana da vida do rapaz que deu com o carro contra o poste.

Um aspecto que chama a atenção nesse volume é a constante referência ao escritor, à luta deste por escrever, que resulta normalmente em frustração, com o livro incompleto, que não foi possível escrever. Veja-se: referência a "poemas inéditos" (p.40) — "Paulo interrompe-se como seu livro policial que deixou pela metade" (p.41) — "Ele tentou contar as coisas: um livro" (p.27-8) — "Tentou escrever um grande livro" (p.43) — "Ainda escreverás aquele livro de contos" (p.53) ou "A esperança do grande livro" (p.54). Compare-se como no seguinte volume de contos apenas uma vez há tal referência: "Não foi plantada a árvore e o livro não pode ser acabado" (p.36).

Já **TEU CORAÇÃO DESPEDAÇADO EM FOLHETINS**, que reúne treze contos, manifesta uma cosmovisão bem mais radical e definitiva. Aqui não há mais lugar para o sentimento (sentimentalismo). E também não há mais perplexidade, o que ainda abriria espaço para a esperança de algo melhor. Embora continue a revisão dos valores tradicionais — costumes, religião, sistema educacional conservadores — contra os quais é constante a revolta e a ironia, dentro de uma nova civilização, a cosmovisão torna-se muito mais amarga e desilusória nesse volume. Os contos como que retomam constantemente uma atitude de desmascaramento, de "strip-tease" do universo interior: o desmoronamento de valores, a inexistência de valores, a desilusória condição humana, o vazio e o sem sentido de sentimentos como: amor, paz, felicidade, solidariedade, realização pessoal, etc.

O mundo absurdo e kafkiano em que vivemos é sentido de imediato nos dois primeiros contos: "No Banco Geral" e "Houvesse Sentença", em que o absurdo da situação é armado de forma a levantar mais contundente acusação à sociedade moderna de consumo.

É permanente em quase todos os contos um tom de desabafo, de denúncia, de crítica e ironia, revelando incontido estado de revolta ante a violência e o desrespeito à condição humana de ser livre, com direito à realização pessoal. "George Deladre" é extremista sob esse aspecto, acompanhando simpaticamente os riscos do marginal amante de Marina, na fuga e luta contra a polícia.

Da maior parte dos contos, no entanto, transpira profunda desilusão e solidão, decorrentes de frustrações. É o caso de "Para a História de Lorêncio", em que a passagem fugaz da vida, e de uma vida que se tenta desilusoriamente fazer, mesmo junto à companheira de amor, retoma inevitavelmente o rumo da morte. E o amor

frustrado é a causa mais fundamental, como em “Sábado”, em que a fixação leva à obsessão identificadora: abandonado pela mulher, José busca a mulher de rua, Marina, identificando-a com sua Lígia; mas, como não consegue recomeçar tudo novamente, pensa estrangular, através de Marina, sua infiel Lígia. Da mesma forma em “São Paulo, 1971 — Aniversário”, a solidão do aniversariante Pedro leva-o a procurar prostituta, nela tentando encontrar seu amor. L.J., casada com Delegado de Polícia. E essa obsessão continua ao terminar o conto: “Amanhã havia muito que fazer. Recomeçar a procura de L.J. ou de Deus, quem sabe, qualquer coisa” (p.65). Ainda a mesma temática está no conto-título “Teu Coração Despedaçado em Folhetins”, muito bem estruturado em registro de segunda pessoa, ao acompanhar o funcionário público José, agora decaído e alcoólatra, deixando a mulher fiel em casa para, na zona, procurar sua Leonésia, prostituta que não o quer.

O cinismo depressivo com que são revestidos esses contos atinge também outros, envolvendo numa ambiência deprimente e levantando aspectos desagradáveis no relacionamento familiar (novamente), como em “Um Homem Velho, Feio e Bêbado”, em que nos é apresentado o quadro de um velho num quarto de pensão, sendo visitado pela mulher e pelo filho. É de uma depressão total o quadro, em que o velho “babava na roupa, arrotava”, a mulher o acusava de “decadente, porco, me causas nojo” e ele “morreu babando, cuspiendo, lutando” (p.56-57). Da mesma forma o conto “Pai”, que envolve pai e filho (à semelhança de “O Acompanhante”, de NUM CINEMA...), faz transparecer um enfoque pessimista da inútil e vazia condição humana, mesmo-no relacionamento familiar.

Deve-se observar ainda que, sobretudo nos contos de **TEU CORAÇÃO DESPEDAÇADO EM FOLHETINS**, há no fundo um constante tom evocador, denunciando uma atitude de desilusão que tenta reencontrar o passado, mas que também nem sempre é reconfortante.

Quanto ao estilo, os contos desse volume revelam um sensível trabalho sobre o texto. A constante busca de uma visão cinematográfica torna mais dramáticos e vigorosos os contos. E o estilo, na sua descontinuidade e elipticidade, próprias do fluxo descontínuo e desconexo do pensamento, revela o reflexo da civilização em que vivemos. Observe-se, por exemplo, o efeito que exerce sobre a personagem essa particularidade de estilo em: “O céu não é azul. A vida vale a pena. Miséria geral, brasileiro, a certa dor de cabeça na manhã seguinte, essa gonorréia foi curada rápida, anúncio luminoso, tempo, morrerás cedo, gastaste muito esse corpo, cigarro, bebida, comidas fortes. Estás detonando, estás explodindo. São Paulo...” (p.59-60).

O último volume de contos — **Um dia estarás comigo no paraíso** — traz o selo da Lavras Editora, de Brasília, onde Emanuel reside e exerce suas atividades desde 1979. Os nove contos do livro, de escritura datada entre 1979 e 1981, não podem absolutamente ser lidos independentes da trajetória existencial do autor dentro do contexto político brasileiro. Impossível entendê-los devidamente sem referência ao fantasmagórico pano de fundo que imprime em todos sua influência drástica: “houve um ano chamado 64”, como explicita o conto inicial, com sua prepotente revolução militarista.

Por outro lado, projeta-se irrepressível o tom de confessionalidade, o envolvimento pessoal, a transcrição autobiográfica. A literatura de Emanuel é o resgate e o extravasar de sua trajetória existencial. Esse aspecto talvez seja o responsável pelo constantemente irresistível envolvimento emocional. Nunca o narrador logra obter

objetividade sóbria, conduta racional impassível. As próprias personagens são seres afetados pelo descontrole emocional e pela desorientação mental. Sempre a emoção, o extravasamento passional, a participação da subjetividade se impõem, fazendo o expressionismo caminhar para o folhetinesco (conscientemente buscado). O apolíneo da racionalidade clássica nem sequer se delinea, totalmente sufocado pela explosividade dramática e orgiaca do dionisíaco.

Esse conflito da individualidade (ansiosa por vivenciar a realização pessoal) com a repressora situação política, conduz quase que inexoravelmente ao labirinto da existencialidade: os valores relativos e instáveis se esgotam e se esboroam, a satisfação realizadora não é alcançada, permanecendo quase que permanentemente aquele gosto amargo do vazio insaciável, aquela carência nunca preenchida. Nesse sentido, estamos diante duma literatura poderosamente contagiante e envolvente, que não permite absolutamente continuarmos indiferentes, nem diante do texto literário nem diante da realidade, porque aqui a palavra sempre vem carregada de vida e de apelo.

Dois elementos/temas básicos das narrativas desse volume (como também dos anteriores) são a luta política e a busca da fruição sexual. Os dois anseios-temas não raro se unem e se complementam na frustrante insatisfação. O ser político reprimido, cassado, (e caçado), frustrado, ou então cooptado, decaído, degradado, acomodado, pode buscar um derivativo compensatório da fruição de Marias das Graças, Eleonoras, Conceições, Leticias, Milenas, Camilas, etc., mas o passageiro gozo sexual nunca preencherá o permanente vazio existencial-ideológico-político. E sobrestará algo nunca plenificado.

Essa busca ansiosa que esbarra constantemente na ambigüidade vazia da frustração manifesta-se nas estruturas contrastivas de vários relatos. O fluxo de consciência do conto inicial — “No planalto central”, na sua fragmentária quebra da linearidade, faz contrastar os amantes Beбето e Maria das Graças, pelos halos incompatíveis que os envolvem, respectivamente: o dramático estado persecutório x a sensualidade negaceante. Do fundo da guerrilha marginal explode a gana incontida contra a burguesia acomodada. Em “Cemitério alado”, conto vigoroso na sua nostalgia lírica, o “primeiro tempo”, com seu engajamento estudantil, com seu idealismo revolucionário (“quantas revoluções fazíamos naqueles bares”) — tudo contido no simbolismo perdido de Vladimir — opõe-se aos “outros tempos”, que conduzem à solidão do presente, à burguesia inofensiva, à acomodação capitalista. Também “Todos os ausentes se chamam Marcelo” contrasta vivamente o passado e sua intensa atividade política, no tempo estudantil, com o presente, quando “acabaram com a inquietação de Marcelo”, que se tornou “acomodado, conformista. O burguês típico”. Tudo isso porque houve “15 anos de ditadura”.

Como a globalização autobiográfica se insinuava no início do conto anterior, também o bloco compacto de “Um homem e três mulheres” denuncia a mesma instantaneidade globalizadora. Ferdinand, o centro de consciência da narrativa, que era militante estudantil, na sua fragmentária “esperança desarticulada”, experimenta hoje ainda sempre o retorno das três mulheres de diferentes destinos, no seu vazio e carência, na obsessante confusão de sua mente-desejo. “Dr. Augustus” contrapõe 1967, quando o narrador Joel conhecera o estudante ‘marxista lúcido’, com 1980, quando o reencontro dos amigos se torna impossível, pois a cooptação e a acomodação transformaram aquele em “coronel engravatado”.

Ainda em “Um dia estarás comigo no paraíso”, conto narrado com muita habilidade nos fragmentos de carta escrita ao amigo Marcelo por Beбето (Beбето=Marcelo=?) e com exacerbado envolvimento emocional, o narrador parte em desesperada, sentimental e folhetinesca busca do passado, corporificado no amor de Maria Júlia. E em “Pai olhando mãe”, além de outros aspectos, contrastam com muito impacto a ingênua e cativante pureza de mana Cristina e a suja prostituição de sua ex-Eleonora, para culminar com “O senador tira a gravata e chora”, na sua solidão decaída que contrasta com a vitalidade, amores e sonhos do passado.

Os contos de **Um dia estarás comigo no paraíso** revelam consciente trabalho artesanal, sobretudo nos efeitos estruturadores do foco narrativo e na adequação do monólogo interior, bem como pela segurança na condução dos relatos dentro da técnica modernista da fragmentação, da descontinuidade e ruptura da linearidade. Envolventemente confessionais, os relatos se impregnam de intensa emotividade, que não se contém e conduz a cenas folhetinescas. O linguajar, por vezes rudemente realista, mantém perfeita adequação à tipologia e situação psicológica das personagens. O caráter ideológico e a intenção política são evidentes.

Creio ser esse um livro que acrescenta maior madureza ao universo ficcional de Emanuel Medeiros Vieira. A cosmovisão que revela pode parecer algo distante do contexto democratizante de hoje, mas representa uma parcela realista dos arbitrariedades vividas por gerações conscientes e incorformadas dos anos 60 e 70. São relatos em que o retrato do existencial e do político vem completado pela hábil estruturação estética. Por isso, sua leitura constitui um exercício de consciência política, enriquecido com o prazer estético.

Como conclusão, poderíamos tentar uma visão de conjunto da obra de Emanuel M. Vieira, nela ressaltando características gerais, reiteradamente retomadas:

1. O escritor e o homem Emanuel estão profundamente entrelaçados. Muitos traços de sua obra revelam elementos autobiográficos: o passado, a infância, as diversões, a presença de mamãe Neném marcam ainda sempre sua idade posterior e se insinuam nas narrativas. Por outro lado, o filho-família, que assumiu certa insubmissão ao ritual e código tradicionais, contra os quais manifestou revolta, criando escândalo e provocando certas tendências acusatórias e renegatórias da família também se evidenciam.

2. Da tradição familiar, a revolta se estende à sociedade. Buscando viver e não vegetar, querendo decidir sua vida e não submeter-se a tradições, desmascara Emanuel as exigências e o falso brilho social, a acomodação e mediocridade da burguesia instalada, que apenas luta por manter o “status quo”, à custa da exploração social.

3. Em plano ainda mais avançado, a literatura de EMV ataca decididamente os problemas gerados pela grande cidade, denunciando impiedosamente a violência, a brutalidade, a degradação e a exploração do ser na engrenagem capitalista.

4. Daí estar sua obra constantemente a ocupar-se da sociedade de consumo. A vida chega a perder, nessa, totalmente seu sentido e a sociedade atinge nefasta degradação. A irracionalidade se instala francamente nessa ânsia incontida de “ter”, do consumismo que o próprio sistema capitalista provoca e fomenta insistentemente.

5. Os meios de comunicação social participam decididamente dessa mentalização. Por isso, a presença deletérea da TV, como geradora de alienação, transparece com insistente frequência.

6. Em meio a toda essa problemática social, avulta na ficção de EMV a impositiva vivência do sexo. Busca compensatória da repressão ou tendência machista, o fato é que o sexo é central nos seus contos e novelas. Ele é derivativo e ópio embriagador. A voracidade para com a mulher — uma, várias, todas possíveis — assume obsessão quase desbragada. O machismo constitui regra constante. E essa ansiosa sede pela mulher assume constantes conotações políticas, denuncia engrenagens sociais e se manifesta em situações dramáticas.

7. Todos esses aspectos se densificam para assumir uma definida face política na literatura de EMV. O Brasil pós-revolucionário, o Brasil do golpe militar é tema merecedor de constante ironia e aberto ataque. Destaca a situação de verdadeiro absurdo gerada pelas cassações, pelo estrangulamento da liberdade democrática, pelo abuso autoritarista.

8. Em vista desses aspectos que se tornam quase obsessivos na sua ficção, Emanuel exprime-se praticamente sempre num tom de revolta. Não aceita ele a coisa institucionalizada, a tradição consagrada, essa tendência imperiosa de manter, sem questionamento nem conscientização, o *modus vivendi* imposto de cima para baixo. Daí ser ele um escritor de quase sistemática oposição, de não aceitação, de revolta contra seu mundo e sua sociedade degradados e desvirtuados.

9. Talvez por essas razões, a ficção de Emanuel, desde o início, tende ao caráter folhetinesco. Não aceitando o temperamento romântico da cor pálida ou da água com açúcar, prefere ele destoar do rotineiro e pintar quadros e caracteres que atingem o exagero, o quixotesco e o grotesco. Seus “heróis” destoam radicalmente da linha apolínea e bem comportada, do bom caráter. As intrigas de suas narrativas estão marcadas por lances dramáticos e melodramáticos, em que brigas e violências não se fazem ausentes. O próprio título de um de seus livros de contos bem ressalta conscientemente esse aspecto.

10. Finalmente, o estilo de EMV se coaduna perfeitamente com essa sua temática e cosmovisão não bem comportadas. A linguagem que emprega apresenta-se sempre carregada de emotividade, de revolta, de denúncia, de sentimento contestador e reivindicador. Sua expressão é crua e direta como a violência das ruas. O estilo torna-se desbragado, repleto de gíria e de palavrões. Igualmente a estrutura das suas narrativas não se apresenta retilínea e horizontal, mas fragmentada, descontínua, buscando o enredo globalizador, a insinuação do todo em cada momento. Vibrante e carregada de vida, sua linguagem transmite apropriadamente aquela dimensão social que parece constituir o centro de sua ficção.

4.5 — PÉRICLES PRADE: AS DIMENSÕES DO FANTÁSTICO

À memória de Aníbal Nunes Pires

Péricles Prade nasceu em Timbó, a 7 de maio de 1942. Durante o curso secundário, em Blumenau, iniciou-se no jornalismo. Bacharel em Direito, estudou também Filosofia. Exerceu a magistratura federal e o magistério universitário, para depois dedicar-se à advocacia.

No campo intelectual, dedicou-se a conferências, pesquisa e crítica de artes plásticas, e à literatura. Estreou em livro em 1963, com os poemas de *Este Interior de Serpentes Alegres*, título que já define sua opção surrealista. No ano seguinte publicou mais dois pequenos volumes de poesia: *Sereia e Castiçal* e *A Lâmina*. Muitos anos depois, em 1976 reaparece com os poemas de *Nos Limites do Fogo*, já reeditado.

Finalmente em 1980 publica o livro de poemas **Os Faróis Invisíveis**. Na área da prosa, publicou alguns ensaios e dois inovadores volumes de contos: **Os Milagres do Cão Jerônimo**, em 1970, já reeditado, e **Alçapão para Gigantes**, 1980.

Os contos que Péricles Prade reúne no volume **Os Milagres do Cão Jerônimo** caracterizam-se fundamentalmente por uma qualidade — o fantástico. É preciso lê-los abstraído da lógica pura, do raciocínio frio, da estrita verossimilhança. Aliás, parodiando Pascal (“O coração tem razões que a própria razão desconhece”), uma passagem de “A maravilhosa história de um tatu” deixa explícito, ironicamente, tal posicionamento: “A própria razão desconhece o coração dos tatus”.

O fantástico de Prade, porém, longe de ser pura especulação de emoções fáceis, de cenas mirabolantes e espetaculares, assume multívocas variantes que se enriquecem bem mais com o sugerido do que com o declarado, enveredando pelos ilimitados domínios do surreal, do demoníaco, do místico e sobretudo do subconsciente.

Todorov estabelece como distintivo do fantástico a hesitação experimentada por alguém que se defronta com um acontecimento aparentemente sobrenatural. Consiste, portanto, numa ruptura da ordem real, numa irrupção de algo que contraria a normalidade cotidiana. Essa passageira percepção ambígua dos fatos narrados, essa hesitação momentânea em acreditar ou não no narrado, marca a essência do fantástico. Logo em seguida o leitor (e na sua experiência se situa o critério do fantástico) precisa tomar uma posição entre as duas opções fundamentais: ou as leis da natureza real permanecem inalteradas e oferecem uma explicação para os fenômenos em questão — então se verifica o estranho; ou os fenômenos permanecem inexplicados, sendo necessário admitir novas leis da natureza que os possam explicar — e nesse caso estamos diante do maravilhoso.

Alguns contos do volume de Péricles Prade em apreço não chegam a desfazer totalmente a hesitação do leitor. Assim “No hipódromo” apresenta um cavalo que “voa”. No entanto, dentro do contexto, se considerarmos a observação final — “não autorizei a exibição...” — teríamos realmente o maravilhoso? Ou então no conto “O herói salva a cidade dentro de um sapato”, (observa-se a surrealidade do título), o herói “voa”, mas isso pode ser metafórico e o fato de ele ter previsto a situação e ter constituído uma empresa para fabricar escafandros fundamenta mais ainda na hesitação do leitor.

Na maior parte dos contos do leitor deve, ao final, decidir-se, desfazendo a hesitação e o fantástico. E as possibilidades não são somente as duas apontadas por Todorov, como veremos.

Há diversos casos em que se configura o maravilhoso: assim é o olhar de “A filha do rei Anjahamara”; de “A dentadura” do velho Pirandelo que sai a andar (esta é aliás, a mais linear e simples de todas as narrativas, desde que aceita a animação da dentadura); do desfecho de “A maravilhosa história de um tatu”, em que o tatu faz reviver o médico que o operaria; da conversa do pintor frustrado com o “homem de branco” do quadro de Van Gogh em “No Museu” e da “extensa língua de fogo” do cão Jerônimo que provoca “o mais terrível incêndio” no conto-título do volume. Todos esses contos confirmam o maravilhoso, porque contradizem as leis naturais. No entanto, como estas não são narrativas simples, estórias primárias e ingênuas, mas implicam conotações mais amplas e profundas, a nível de sub- e inconscientes do

reino da psicanálise. até mesmo esse maravilhoso pode assumir ares de disfarce ou expressão simbólica.

Na maior parte dos contos, a hesitação fantástica se desfaz em direção ao estranho. "As nove cantoras paralíticas" que cantam incansavelmente sem cessar e não envelhecem, denunciam a busca mítica da juventude eterna; além da atmosfera, as atitudes estranhas de "O sábio" ("como um pássaro bate com ágil furor nos mosquitos", "escoiceia o ar insultando os deuses", diante da jovem peregrina, Alma, "o sábio, encantado, assustou-a, mostrando a língua") encaminha para sua revelação sádico-erótico-exibicionista: "O Monge Astheros" em todas as suas atitudes ambíguas e no clima de apreensão geral, bem como na alusão ao mítico Juízo Final e na sua irresistível imposição ("vamos comungar a emoção do suicídio pelo punhal") ainda permanece a nível de estranho e não do maravilhoso. (Atente-se, aliás, para o fato de a ficção preceder a realidade: o modelo aqui proposto já foi recentemente concretizado no fanático suicídio coletivo acontecido na Guiana, bem como esteve em vias de acontecer novamente com seita fanática da Paraíba). A força arrebatadora da palavra (lembrando a gênese bíblica do mundo — "no princípio era a palavra") é explorada com muita habilidade tanto nesse conto (ainda com alusão a outra passagem bíblica — o Sermão da Montanha, de Cristo), como também em "A simples morte pelo punhal". Esse último, como também "Alexandria" e "O tapete indiano" situam-se ainda no plano do estranho.

Mas, o fantástico se desdobra plurissignificativamente em outras vertentes. Assim a franca surrealidade se instala, além dos casos já apontados, em contos como "O herói salva a cidade dentro de um sapato", sobretudo a partir do próprio título, como do parágrafo final; ou "O pecado original", que abre com uma ambiência de surrealismo total: "o olho transborda a cavidade e cobre o próprio corpo, engolindo-o como a Jonas em obscena atitude..." Portanto, a subversão do real, do lógico, do racional, é uma outra constante que completa o fantástico, abrindo novos caminhos para sua interpretação.

Vários procedimentos estranhos ou anormais, aparentemente fantásticos, comportam, na sua representação simbólica, elementos de psicanálise que os esclarecem. "A simples morte pelo punhal" acentua, por um lado, a depressão da frustração e, por outro, a força impositiva da palavra criadora. O escritor, humilhado pelo fracasso de não lograr a criação literária, sente irresistível tendência a matar um dos mais realizados concorrentes, o poeta Rilke. E, alucinado diante da morte simbólica, acaba de cometer a real, como que ao som dos "últimos versos das Elegias de Duino". "No museu" é praticamente um conto gêmeo deste. Aqui é "o pintor de roxas faces" que experimenta a frustração de sua arte e por isso quer libertar "o homem de branco e de misteriosos cabelos verdes" do quadro de Van Gogh, "o grande gênio" que ele odeia. Em ambos os contos o fantástico se apresenta como disfarce simbólico de vingativas compensações interiores. Mas, outros contos comportam ainda elementos psicanalíticos, como o complexo de culpa de Mr. Jones, o sadismo da esposa de Mr. Quint ou o final de "A maravilhosa história de um tatu", bem como "O tapete indiano" que a prostituta "espancava de forma comovedora", a decadência e a frustração de ambos e o desaparecimento pelo esgoto na escuridão da noite.

O satanismo, também muitas vezes de conotação psicanalítica, marca alguns contos, sobretudo: o narrador de "No hipódromo" abre seu relato com a declaração abrupta: "com o demônio nos olhos, a magra mulher lança-me um olhar guerreiro"; em "O monge Astheros", a própria figura misteriosa e ambígua, a contraditória

criatura que repele e atrai, bem como a celebração da cerimônia do Juízo Final e, sobretudo, a cena final de sugestões antropofágico-eróticas delineiam a satânica figura do Anticristo. Mas é o conto-título "Os milagres do cão Jerônimo" que mais vigorosamente encarna o demoníaco. A própria referência a "cão", as histórias fantásticas que se contavam sobre esse misterioso animal mudo e, principalmente, seu confronto final com o religioso jesuíta Sandor caracterizam a irrupção da potência satânica, ainda simbólica e plurissignificativa.

Elementos mítico-místicos igualmente enriquecem a cosmovisão desses curtos mas densos contos. Já nos referimos, por exemplo, à mítica busca da eterna juventude, em "As nove cantoras paralíticas" (com a contradição imanente no adjetivo — "paralíticas"). "O sábio" poderia ser assim interpretado, mas "O pecado original" é bem mais explícito nesse sentido, ao envolver elementos bíblico-mitológicos em franca e óbvia sensualidade. "O monge Astheros", o conto mais longo, contém diversas referências bíblico-míticas: a força da palavra confrontada com o Sermão da Montanha, de Cristo; o estranho ruído que ecoou quando todos penetraram no circo-jaula misterioso e a velha lona que "levantou-se, arrancada por força estranha" (o véu do tempo na morte de Cristo!); a cerimônia do Juízo Final e a comunhão pelo suicídio constituem referências mítico-demoníacas. E se aqui já estão sugeridos elementos escatológicos, estes estão bem mais explícitos em "Alexandria" estranha sobrevivência apocalíptica.

Também é muito freqüente, nesses contos, a presença de sugestões sádico-sensuais ou erótico-exibicionistas. Misto de sadismo e sensualidade caracteriza as atitudes: da velha que chicoteia o animal e do narrador que se sente feliz com o sangue em "No hipódromo"; do relacionamento ambíguo do sábio com Alma em "O sábio"; do comportamento da esposa de Mr. Quint, de "A maravilhosa história de um tatu". Muitas vezes o erotismo se orienta num sentido exibicionista: no final de "O sábio", este "sobe no soberano altar" e "os fiéis vêem boquiabertos o sábio despir-se da vestimenta brilhante"; "O pecado original", além da referência explícita ao castigo pela masturbação, desenvolve-se todo dentro duma simbologia sensual: o úmido, o líquido, o transbordar da cavidade, a caverna, a escuridão, a espada de peixe, etc.; o final de "O monge Astheros", quando o narrador vê "sobre o altar, as sete crianças serem acariciadas", bem como o final de "A perna" (aqui também comporta megalomania) sugerem erotismo e exibicionismo.

Finalmente, e apenas de passagem, observamos que toda essa riqueza de aspectos que emana dos contos de *Os Milagres do Cão Jerônimo* está muitas vezes envolvida num tom de humor e ironia, o que contribui para a leveza de sua leitura, bem como muitas vezes desfaz o senso trágico pela sátira, como é, por exemplo, de grande efeito uma passagem de "A filha do rei Anjahamara": após acentuar que o rei "tinha cruel vocação pela caça de abelhas ferozes", a ponto de permanecer "muitos dias sem comer" quando a ela se dedicava, emparelha num período elementos grandiosos e minúsculos — "no alvoroço da caça, armado de estilingue e minúsculas pedras afiadas, exigia dos escravos que abrissem as matas com longos facões imperiais" — de cujo confronto resulta a ironia e o ridículo.

Para concluir, destaque-se que alguns elementos estruturais confirmam as orientações da cosmovisão anteriormente apontadas. Em primeiro lugar, grande parte das personagens não tem nome. Esse procedimento pode assumir, de acordo com cada caso, funções as mais diversas: a anonimidade conserva um certo caráter de mistério, de estranheza e mesmo de esquisitice; pode também sugerir sua a-reali-

dade (não sua irrealidade), sua independência de ser ou não-ser; como pode ainda conotar universalidade, generalidade — funções que se adequam perfeitamente dentro da cosmovisão expressa no conjunto dos contos. Por outro lado, muitos nomes dados, tanto a personagens (Anjahamara, Sandor, Rhemos, Astheros, Zatrarah) como a lugares (palácio de Marphis, bosque de Harla, Arecuza, Venda) apresentam caráter de orientalismo, o que novamente sugere a distância, o mistério, o estranho e o maravilhoso. Também a referência a números cabalísticos é freqüente, sobretudo ao número 7 (sete): sete dias em “As nove cantoras paralíticas”; sete coroinhas de sete anos ajudam a cerimônia do Juízo Final celebrada pelo “Monge Astheros”; sete bolas coloridas figuram em “No museu”. Os números 3, 9 e 12 igualmente se fazem presentes. Esses números evocam o mistério, a magia, a cabala, trazendo sugestões mítico-místicas.

Os Milagres do Cão Jerônimo, segundo esses aspectos levantados, reúne um conjunto de contos curtos, muitas vezes aparentemente desconexos, libertos de lógica e verossimilhança, mas muito densos e ricos em sugestões que se orientam em diversificadas direções. Um cosmos estranho e livre aos poucos se corporifica nesse conjunto de contos, exigindo do leitor uma grande disponibilidade para nele se integrar. São contos que não se esgotam numa só leitura, mas permanecem abertos e sugestivos a constantes releituras. E esse aspecto por si só já atesta a sua literariedade.

ALÇAPÃO PARA GIGANTES é volume de contos que continua a mesma atmosfera mágica do **CÃO JERÔNIMO**. Muito oportuna a epígrafe colocada em página inicial: “a subjacência real não apreendida pelos sentidos convencionais”. O caráter estranho das narrativas decorre já do exotismo dos nomes das personagens, ligados a sugestões misteriosas e esotéricas: o gigante Berthemethar, a prisioneira Rhodamar, o balseiro Rothan, o alquimista Arphanio, outro alquimista Fharnau, o jardineiro Lothar, o príncipe Schedin, a estrategista Mirsânia, o eremita Mergoror, Milfos, Catharan, Alphonsus, Anthenor, etc. Os jogos estranhos do poder, o ritualismo mítico-mágico, o afloramento sádico, convivências com o demoníaco são alguns aspectos bastante evidenciados nessas narrativas. Até mesmo insinuações ecológicas partem de “O servo de Schedin”.

Entre o consciente e o subconsciente, entre o real e o fantástico, as insinuações psicanalíticas do ritualismo mítico-bruxólico de “O vulnerável destino de um rato” introduzem no fantástico uma série de nomes reais, como: Ubaldo, Hamms, Pisani, Rodrigo, etc., cujo endereço não é difícil detectar. Várias narrativas preparam até certo ponto uma atmosfera de mistério e de suspense, desfazendo-a, no entanto, sem maior consideração, pois a surpresa, o desconcerto, a ilogicidade se impõem com força maior do que qualquer esquema ordenado. Assim é o desfecho do ritual de roubo e de perseguição de “Alçapão para gigantes”, em que, afinal, “a armadilha era a própria exaustão”; assim é a constatação do suicídio da prisioneira Rhodamar, de “O segredo”, a pretendida confidente do poder estranho; assim é o registro de “minha passagem sobre a face da terra” do sobrevivente “Servo de Schedin”; também a compulsão de mestre Maiochi cortar a unha encravada, embora o corte provoque o crescimento descomunal (“A grande concha”); o desaparecimento de “Mirsânia, a estrategista”, rival da Rainha; a surpreendente vinda e o posterior aprisionamento do “Unicórnio voador”.

Não há situações normais nessas narrativas. O homem, o animal e o próprio cosmos deixam aflorar aqueles aspectos que são considerados estranhos à normalidade racional. Aqui o desequilíbrio (na concepção lógico-racional) é permanente. Não há padrão comportamental. E toda uma riquíssima faixa da própria personalidade humana insinua sua existência. Se o homem ainda é "esse desconhecido", se conhecemos apenas pequeno percentual da nossa capacidade, se aproveitamos somente parcela reduzida do nosso potencial psicológico, então essas narrativas, nos seus caminhos inusitados, apontam futuristicamente para um novo universo. Quem sabe, um dia, todo esse fantástico surrealismo, na sua ilógica complexidade, estará reduzido à evidência do cotidiano de um homem mais evoluído. Não é o poeta, o artista, um vidente, um profeta, um profundo intuitivo?

Péricles Prade, com sua imaginação fantástica, penetra, sem dúvida, além do real (daí o surreal — sub-real, abaixo a além do real), além do cotidiano e superficial, desvendando todo um estranho cosmos que, não obstante, se revela ricamente simbólico e sugestivo, mesmo endereçando-se à racionalidade lógica. O imaginário, o mítico e o inconsciente buscam aqui formas de se incorporarem à vivência humana. Os impulsos existenciais se fundem com as aspirações à permanência. A infiltração do sobrenatural e do mágico diluem as fronteiras do real. E é natural que tal universo desconcertante constitua um intrigante desafio para o leitor, no hermetismo quase indecifrável de sua simbologia. Por isso, os textos (poemas e contos) de Prade são normalmente curtos, mas de leitura inesgotável, porque a linguagem verdadeiramente poética cria a sua própria realidade, em que a sugestão conotativa sobrepuja a subjacente realidade, nunca totalmente sobreposta ao referente real.

Tanto o conto como o poema de Péricles Prade fogem a toda convencionalidade e a qualquer padrão tradicional. A profunda sondagem pelo reino do fantástico e do surreal revelam uma cosmovisão mítica de inesgotável riqueza cultural e humana. A atração do mistério, a obscura ambigüidade que subjaz ao consciente, o fascínio absurdamente impositivo da perversão maligna, os desconcertantes caminhos de sua criatividade fazem da sua arte literária quase que uma voz única e original dentro da nossa Literatura nacional, comparável ao gênio nunca suficientemente compreendido de artistas como um Bosch ou um Brueghel, um Rimbaud ou um Blake, um Beckett ou um Borges.

4.6 — ENÉAS ATHANÁZIO: O REGIONALISMO DOS "GERAIS" · CATARINENSES

Para José Gonçalves

Criar uma obra literária consciente é tarefa que exige talento, dedicação e persistência. Poucos são os que persistem no esforço. Raros são os que resistem ao tempo. Porque criar arte literária não se resume em mecanismos automáticos, aliás tão impositivamente dominantes nesta era tecnológica. A obra de arte é produto superior do espírito humano. E não haverá arte onde não intervier a sensibilidade humana, com sua capacidade intuitiva, com seu vigor vivencial, com seu poder reestruturador. A arte ancora no humano, e o humano supõe o social. Mas o humano e o social são vivenciados, assimilados e reestruturados pelo artista. Essa incorporação sensível do real tenderá a comunicar-se a outrem, pelo que exigirá a luta pela expressão, de que finalmente resultará a obra literária. Sem o substrato sensível da

percepção humana, por um lado, e sem a elaboração formal comunicativa, de outro, não se constituirá obra de arte consistente.

Enéas Athanázio integra aquele grupo de escritores que, pela tranqüilidade e segurança com que elaboram seus textos, não necessitam estar sempre a proclamar que são os melhores. A autenticidade impõe-se por si mesma. O verdadeiro artista criador, cômico da sua capacidade e do poder do seu trabalho, anseia, sim, pela comunicação, pela transfusão de sua emoção estética, pelo reconhecimento do seu valor, mas sem necessitar da auto-glorificação e da bajulação. Se, por exemplo, o esquema publicitário é hoje indispensável à comercialização de qualquer produto, nem sempre a obra que vem apoiada no mais brilhante divulgação, reforçada por comentários magnificamente ociosos, é a mais consistente e verdadeira. Enéas impõe-se hoje como ficcionista e como analista literário, posição consolidada por dedicação constante, gradativa, segura. Ficcionista enraizado no "chão bruto" e leitor consciente e embasado (e o crítico nada mais é do que um leitor instrumentado), Enéas foi consolidando experiências e acabou por firmar posição saliente entre os poucos que praticam entre nós o árduo ofício da crítica literária. Assim, em Enéas, o trabalho criador, o conhecimento teórico e o exercício crítico se complementam e se completam.

Enéas Athanázio nasceu em Campos Novos, em 1935. Formado em Direito, vem desenvolvendo carreira como Promotor Público, Professor Universitário e Escritor. Sua produção literária, escrita e publicada dentro de uma linha de esforço e empenho pessoais constantes, abrange, além da participação em inúmeras revistas, coletâneas e jornais, os seguintes livros: oito ensaios — **3 Dimensões de Lobato** (1975), **Godofredo Rangel** (1977), **O Promotor Público na Justiça Eleitoral** (1978), **O Mulato de Todos os Santos** (1982), **Figuras e Lugares** (1983), **A Pátina do Tempo** (1984), **Falando de Gilberto Amado** (1985) e **Presença de Inojosa** (1985); e cinco volumes de contos: **O Peão Negro** (1973), **O Azul da Montanha** (1976), **Meu Chão** (1980), **Tapete Verde** (1983) e **Erva-Mãe** (1986).

Influenciado, talvez, por vivências espontâneas da fase de formação e, acreditamos sobretudo, da fase profissional como promotor, Enéas fez consciente e decidida opção pelo regionalismo literário. Os contos dos seus cinco livros, com raríssimas exceções, retratam personagens, cenas e paisagens dos "gerais" catarinenses, dos campos do nosso planalto. As personagens são, na sua quase totalidade, constituídas por gente simples, rústica, pouco culta — habitantes rurais, cultivadores da terra, peões de fazenda, pessoas de vivência simples, não sofisticada, diretos e naturais no seu viver, pensar e fazer. Diríamos, personagens planas. A natureza rústica, ampla e descampada é o cenário natural das suas narrativas. Como as distâncias são grandes e a comunicação nem sempre fácil, o cavalo é complemento constante do homem, geralmente ainda acompanhado pelo cachorro. Seus contos apresentam, assim, uma ambiência bastante uniforme, antípoda dessa agitação desenfreada na selva tecnológica das cidades.

Em **O PEÃO NEGRO**, primeira coletânea, predomina a caracterização de tipos: o poderoso fazendeiro, o candidato político, o cabo eleitoral, o peão de fazenda, etc. "São Simão" retrata o poder, a vontade incurvável e a intransigência do Major Lica, que não admite substituir a estátua velha por outra nova na capela de sua fazenda. Situação semelhante ocorre em "Nhá Balbina e o Santo". "O Peão Negro" refaz a história do João Manco, peão forte, valente, cheio de vida que, por fatos superve-

nientes, transforma-se em assombração. "O Documento" retrata o fanático cabo eleitoral Nho Rico que, teimosamente tradicional em seu partido, promete que "se o coronel perder a eleição eu lhe asseguro, sob minha palavra de honra, que não comerei mais, até morrer de fome... até morrer de fome..." E cumpre a promessa. "Diúna" descreve um estranho, solitário e misterioso rapaz que apenas se anima quando pode falar de seus numerosos amores tidos.

Alguns contos não são simples retratos de tipos humanos, mas já caracterizam o tipo dentro da sua região, ou os costumes da região em si: "Eleição na Roça", ao retratar o tipo eleitoreiro, delinea todo um sistema de vida do interior. "Pito Aceso" é a caracterização de uma próspera vila, com seus coronéis, seu progresso e suas diversões, na qual tudo muda a partir duma corrida de cavalos: a vitória da égua de um fazendeiro provoca o maior tumulto e "o revólveres reluziam ao sol e vomitavam a morte em todas as direções", resultando mortes, o despovoamento e a decadência desse "futuro distrito". É episódio tipicamente farvestiano. "O Comício" satiriza jocosamente a campanha eleitoral, quando um candidato, esperando ansioso o comício, com discurso encomendado na mão, vai satisfazer suas necessidades num bar e acaba caindo numa fossa em reforma. "O Bilhete Lotérico" coloca vivamente o problema da evasão rural: todos os premiados na loteria deixam sua cidadezinha em busca da grande cidade. Um deles volta, vinte anos depois, e constata a decadência geral, porque todos haviam saído "depois da sorte grande".

O último conto desta coletânea é bastante diferente. "Homicídio Qualificado", embora ligado à mesma cidadezinha dos demais, a fictícia São Simão, embora retratando os mesmos tipos e caracterizando ainda o processo político interiorano, passa a ser um conto psicológico que analisa as angústias do advogado Janary Messias que, a partir de uma alucinação, passa a martirizar-se por uma possível acusação de homicídio qualificado. O conto parecia abrir um novo rumo na carreira do escritor, o que, no entanto, não ocorreu.

A segunda coletânea — **O AZUL DA MONTANHA** — continua focalizando a mesma temática do viver interiorano na região do planalto. Percebe-se que os contos já são mais trabalhados, burilados. Aqui, mais do que o tipo individual, caracteriza-se o sistema de vida da região. E assim, no "Baile no Guamirim" está retratada a noitada de dança, a bebida e o desfecho de briga, com a vinda da polícia. "Negócio Limpo", conto muito bom, evidencia a prepotência e ambição do fazendeiro Vaccariano que, com fina tática, elogia, alicia, perde na bebedeira (e aparentemente torna-se o salvador de) um cego que vive no sítio vizinho, para poder apoderar-se de suas terras.

"A Ponte do Figueira" focaliza muito bem a mesma temática do potente fazendeiro. Crescêncio Figueira evita de todas as maneiras, inclusive por guerra aberta, para a qual contratou todos os jagunços encontráveis, que seja construída uma ponte que permitirá passagem de estrada por sua fazenda. No entanto, acaba perdendo-se a si mesmo; e a ponte, pronta e batizada com nome pomposo, ironicamente passa a ser conhecida por "Ponte do Figueira".

"Umbu" é um quadro poético, impregnado de natureza, descrevendo o rapto de uma moça que espera o rapaz, com luz acesa e "em seguida ele desaparece na noite, carregando a morena na garupa". Outro quadro, espécie de instantâneo captado, é "Predileção" — num banco de praça, um lavrador fala a um homem de gabinete (Magistrado?) que tal vida deverá ser monótona. A sua também não é muito agra-

dável e o que gosta mesmo é de mulher, com as quais tem sucesso — e segue uma que cruza a praça, abrindo-se para ele. “O Legado” também registra um quadro, envolvendo interessante suspense: um fazendeiro, à morte, manda chamar seu advogado e trazer seu revólver, as balas, carrega-o (tensão geral) e o entrega como lembrança ao advogado, quando, afinal, os ânimos se distendem, aliviados.

Um conto que difere um tanto na sua estruturação é “Neve na Alma”. Numa tarde de inverno, “em que o vento cantava nas oiteiras do galpão coberto de tabuinhas e sem assoalho”, o velho Nho Marco conta ao doutor as façanhas maldosas de Joãozinho, apelidado pelo próprio pai de João Jagunço. Montado em forma de narrativa enquadrada, a narração de Nho Marco flui agradavelmente, entremeada de poucas observações circunstanciais, sentindo-se a envolvimento do ambiente criado.

“Chulé das Duas” retrata o moço rude, nascido nos “socavões onde nunca aparece vivente estranho” e que se julga com direito a duas mulheres. “Simpático”, conto juvenil, tem como personagem central um cavalo, amigo do narrador, que recorda, saudoso: “Naquela época eu não sabia que junto com ele estava vivendo a mais bela fase de minha vida”. “Os Detetives” traz outra situação: a do médico sofisticado, que casa com filha de gente rica, e, encontrando resistência da mulher a seu desejo de transferir-se para a capital, resolve eliminá-la. Mas um negro, intrigado por buracos de tatu, encontra a pista fatídica. “Formiga Correição” faz aflorar o fantástico: Dona Miroca não descobre maneira de acabar com as formigas, até que o compadre Zé Pedro lhe traz o compadre Tonho, que olha tudo com seu “olhar metálico”... e no outro dia já não há mais formiga.

“O Azul da Montanha”, narrado do ponto de vista de observador, que ao final passa a eu-observador, pinta o retrato do rapaz livre, sem laços — “foi o único homem realmente livre que conheci. Sua liberdade só tinha limite no inatingível azul da montanha”. “Caraguatá” é um belo conto, um tanto romântico, mas enternecedor, ao delinear a bondade e delicadeza do casal Nho Justo e Izabel, sem filhos, mas que sucessivamente adotaram e criaram onze filhas, enquanto ele luta desesperada e simbolicamente para exterminar os caraguatá e obter o sustento necessário em seu sítio.

O conto de Eneás Athanázio representa o planalto catarinense. Segundo Afrânio Coutinho, “para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente do fundo natural — clima, topografia, flora, fauna, etc. — como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico”.

O conto de Athanázio não apenas se localiza na região serrana catarinense, mas retira sua substância dessa região, ao descrever seus costumes, retratar seus tipos humanos e narrar fatos típicos da região. Não chega a ser um regionalismo do tipo de Valdomiro Silveira ou de Simões Lopes Neto — em quem a própria técnica literária se impregna de modos de expressão nativos e populares — mas antes semelhante ao do Afonso Arinos de PELO SERTÃO, que envolve seu regionalismo numa linguagem por vezes altamente culta, erudita, de efeitos retóricos. A linguagem de Athanázio é sempre simples, clara, mas límpida e correta. Veja-se, por exemplo: “O campo parece não ter fim. O tapete ondulado e verdejante se estende a perder de vista, até tornar-se

azulado no ponto em que se confunde com o horizonte. Quebrando a monotonia, vez por outra um capão de mato..." ("Umbu"). Por vezes, o vocabulário torna-se até um tanto rebuscado: "Quando o bondoso Nho Justo herdou do pai o Sítio da Irara, inçado de caraguatá, o vizindário se compadeceu de sua sorte" ("Caraguatá"). Predomina de maneira quase absoluta a narração, unida à descrição. Não há muito diálogo. Por isso Athanázio se caracteriza como um autêntico "contador de histórias". E seu regionalismo é sobretudo de fundo e não tanto de forma, sem incorporação da linguagem rústica e cabocla.

Quanto à estruturação, os contos são muito simples, lineares, sem complicações ou sofisticações. Aliás, sob esse aspecto, a estruturação está perfeitamente adequada ao conteúdo popular, regional, do homem simples do campo ou da pequena cidade do interior. Como "contador de histórias", o ponto de vista sob o qual os contos são narrados geralmente é o de observador (ou ouvinte), com interferências oniscientes. É a maneira própria para os casos que passam de pessoa para pessoa. Raramente aparece o conto em primeira pessoa — e ainda assim não pelo protagonista — e um caso especial foi apontado como narrativa enquadrada, aliás técnica perfeitamente popular. Deve-se ressaltar também, e novamente, a habilidade em construir alguns contos como quadros, instantâneos registrados.

Para finalizar, deve-se ter presente que cada livro tem seu leitor, cada tipo de livro se endereça a um tipo de leitor. Os contos de Enéas Athanázio são estórias simples, do povo, sem sofisticação nem rebuscamento. São casos que o homem simples do interior ou da cidade lê e conta adiante. Nesse sentido esses contos tornam-se mesmos recomendáveis para escolas do vasto interior catarinense. Em lugar de forçar tais alunos a lerem narrativas ambientadas em contextos complicados, narrativas de estruturas sofisticadas e cujo conteúdo não lhes interessa, por que não oferecer-lhes estórias de seu próprio ambiente, narradas sem rebuscamentos, mas numa linguagem simples, clara e correta? É um aspecto que deveria ser pensado.

MEU CHÃO, compõe-se de quatorze contos que, com exceção apenas do último, podem ser caracterizados como regionalistas, o que confirma a opção e vocação de Enéas para o ramo. O próprio título já é um posicionamento telúrico, antítese de toda tecnologia, urbanização ou sofisticação.

O título do conto de abertura — "Ô de casa!" é uma expressão tipicamente popular, com a qual o homem do campo se faz anunciar junto a outra casa. Embora boa parte da narrativa compreenda ação mental (tudo é visto a partir da mente e sensação do protagonista), há perfeita recriação do ambiente, da paisagem campestre e rústica, com a criação de sensação de expectativa, ante o alegre e crescentemente eufórico otimismo do homem em chegar e rever seu amor. Destacável também a montagem do relato, que aproxima o início ("Quando essa idéia estralou, com a violência do tiro, pulou nos pelegos em que deitava") com o desfecho ("Quando a conclusão estralou, com a violência do tiro, deu um pulo nos pelegos que montava..."), caracterizando o repentino despertar para a mulher e o repentino choque desilusório.

Também o segundo conto — "Doca Gastura" — é narrado "com" o protagonista, sendo notável a capacidade com que o autor registra a sensação da personagem, ora quando esta cai do pinheiro, ora quando sua consciência vai-se apagando leve e gradativamente. Outro perfeito conto de personagem, registrado "com" a mesma é

“Sopa salgada” — um retrato do boêmio Rasgadiabo que, ao final de uma de suas noites passadas em farras, fandangos e com chinas, aplica a si mesmo uma lição em casa, ao tomar por sopa uma lavagem para porcos. Aliás, esse tom humorístico e brejeiro acompanha muitas narrativas de Enéas, tornando-as de leitura leve e agradável.

Alguns contos incursionam pelo fantástico, captando a capacidade muito acentuada de as pessoas simples e de pouca cultura verem sua fantasia enveredar por terreno de magia ou alucinação. Assim, “O companheiro” faz corporificar-se a sensação de medo e terror, a ponto de o neto que voltava do campo para a cidade sentir-se olhado e ter a nítida ilusão de que um “cavaleiro trotava ao meu lado”. A mesma fantasia ilusória e a mesma corporificação do mundo mágico acontece em “Bicharia Assustada” quando um noturno caçador de tatu, atraído por toque de gaita no mato assiste a fantástico baile da bicharada. Poderíamos ainda detectar tais elementos em “Negrinho feio”, em que se dá algo parecido com a possessão demoníaca: o pai, pensando livrar o filho da perseguição de aparência, atira sobre o fantasma que não vê e mata o filho, desfigurado. A fantástico aqui se enquadra perfeitamente na ambiência regionalista, na boa-fé e incultura do povo simples que toma por real mais do que aquilo que o é.

“O roubo do noivo”, um registro cinematográfico, visualizando um relato popular, constitui um “causo” que o povo gosta de contar de geração em geração, para dele extrair lição: na hora do casamento, o noivo foi raptado, em brincadeira de mau gosto, e acabou morto, fazendo com que a noiva nunca mais pensasse em casar. A sensação popular é acentuada.

Vários contos são como que flagrantes captados num dado momento: “Estefano”, narrado por observador, descreve uma cena no dormitório de um internato de meninos, destacando o sonambulismo do polaco Estefano. “Apito na Pirambeira” registra a cena em torno dos populares à chegada do trem na estação. O trem, como um elo de ligação entre campo e cidade, representa o sonho e a esperança e sua passagem marca todo um ritual. Outra cena ou quadro semelhante é “Cata-jeca”, retratando agora uma viagem na velha “linha” (nome muito popular para ônibus), a sua parada para o café e a irritação da velha esmoler ante a insensibilidade dos passageiros.

O Velho trem e o Ônibus se integram perfeitamente na ambiência rústica desses contos. Mas, quando entra o automóvel, nós o sentimos destoar. E o conto “Enjeitados” procura exatamente captar essa diferenciação: o professor universitário, da cidade, visitando de automóvel um povoado de colonização polonesa e descobrindo uma vila de segregados, de mortos-vivos, onde reencontra o polaquinho Estefano. Sentimos a disparidade e a intrusão do tecnológico e luxuoso sofisticado em meio ao natural. O automóvel participa ainda de “Plano perfeito”, um conto não regionalista, quase uma incursão policial, fazendo-nos acompanhar o suspense da preparação e execução do crime (semelhante ao “Homicídio qualificado” que encerrou o volume **PEÃO NEGRO**) e de “Poço da Bica”, uma louca empreitada detetivesca do advogado que sente necessidade de rever a mariposa Izaura, sua antiga paixão. Nesse conto, como em “Enjeitados”, o automóvel está ligado à civilização, à personagem culta, e constitui como que intromissão no ambiente rústico e natural.

“Ausência” é conto diferente, praticamente sem personagem, mas de perfeita adequação e verossimilhança na paisagem rural. É construído em torno de “imponente umbu da Fazenda”, árvore que aparece personificada e humanizada na sua

majestade dominadora e sua "ausência" causa um vazio no próprio sentimento humano.

Estes são os contos de **MEU CHÃO**. Essa é ambiência regionalista de Enéas Athanázio. Se o autor evitou, no seu regionalismo, o aproveitamento da linguagem cabocla do nosso homem de campo, elaborando sua sintaxe com períodos impecavelmente perfeitos na sua construção, integrou nas narrativas todo um vocabulário próprio da região, como se constata no início já do primeiro conto: "No repente, entendeu com surpresa que aquela conclusão, agora uma certeza, era a resposta que campeava nas andanças de gaudério, eterno andejo sem rodeio e sem querência, o coração reiúno e sem presilha" (p.7). Por outro lado, suas narrativas nos reaproximam do universo natural, na sua vida e evoluir espontâneos, produzindo em nós verdadeira sensação salutar de bem-estar. A captação da paisagem natural e sua minuciosa descrição desempenham efeito muito positivo na preparação do ambiente próprio para o desenrolar da ação. Assim, **MEU CHÃO** confirma o regionalista consciente, constante e decidido que é Enéas Athanázio. Esse peão, campeador incansável dos nossos "gerais" literários, já conquistou posição segura em nosso chão.

TAPETE VERDE, continua na linha da ficção regionalista, confirmando o escritor que optou por temática profundamente vivenciada, em que "aproveita a paisagem geográfica, a filosofia de vida e a psicologia do povo, seus usos e costumes, o folclore e, sobretudo, o linguajar" dos gerais catarinenses. Sem dúvida, Enéas assume com conhecimento de causa "o homem e a paisagem locais", projetando-se como autêntico regionalista catarinense.

As personagens athanazianas nada retêm da afetação. Não comportam vícios civilizatórios. Aborrecem normalmente os ares urbanizados. Detestam os subterfúgios, as dissimulações, a falta de caráter. Assumem a vida com autenticidade. A natureza é sua extensão. A simplicidade de aspirações e vivências não impede, entretanto, que realizem a qualquer custo o que pretendem. São personagens do povo, rústicas e primitivas, presas à terra da qual vivem, personagens planas e transparentes.

Os contos de **TAPETE VERDE** continuam desdobrando o itinerário regionalista, em todo o encanto desse viver ingênuo, natural e sem falsidades. A pacatez do viver campestre, com aquele sabor de curiosidade simples está em narrativas como "Viagem inesperada" ou "Os matungos". Retratos de vida e personalidades, de costumes e de espírito decidido encontramos no confronto entre o miudinho caseiro Amendoim e o polacão arrogante de "Tamanho não é documento"; no arranjo de vida apertada entre o caboclão Honório com sua morena de "Me ajude, Dorva"; no "destampatório" do surpreendentes discurso de "agradecimento" do "coronel" de "Visita oficial".

Mas, inequivocamente, o melhor desse volume está na novela que se desdobra em capítulos e que, finalmente, desfaz o suspense criado já em contos anteriores (como "Poço da Bica" de **MEU CHÃO**). O advogado Janary Messias (personagem de outros contos "policiais" anteriores) revive o passado, "em busca do tempo perdido", em sucessivas e ansiosas caminhadas para recuperar a paixão de sua juventude, a amada Izaura, que tanto amou há vinte anos, e da qual nada mais sabe. Os episódios "Os quatro degraus", "Encontro na Encruzilhada", "Olhos azuis" e "Barreira vencida" retomam a mesma busca. E o suspense avoluma-se nessa tentativa sentimen-

tal de reaver hoje o passado distante. Mas é no episódio longo que dá título ao volume — “Tapete verde”, que esse passado se desvenda, reconstituindo minuciosamente aquela vivência distante, aquela paixão espontânea, natural e intensa de há vinte anos, que tanto marcou o estudante de Direito no seu relacionamento com Izaura, tão bonita e estranha no seu modo de viver.

Embora Enéas tenha composto sucessivos contos explorando o fato, dispõe perfeitamente de todos os ingredientes para uma novela de grande força de sentimento. Não há quem não fique intrigado com essa trama envolvente, que desperta curiosa inquietação em busca das raízes de tão forte paixão. E surpreendente se torna verificar que Enéas soube construir essa cena longa, intrigante, de sereno mas aguilhoante sentimento, dentro da paisagem interiorana, dentro da lírica atmosfera de bucolismo, como ocorre com toda a sua ficção. Nada mais sugestivo do que o próprio título “tapete verde”! Aliás, se esse volume de contos nada mais contivesse a não ser essa narrativa-título, ainda assim seria um dos livros mais tocantes e agradáveis de ler surgidos em nosso meio. A alma popular, no confronto das vicissitudes e descaminhos da vida, aqui está delineada com a mais perfeita simplicidade.

A narrativa flui tão leve e naturalmente como é a própria vida cotidiana. Sem arranjos sofisticados, totalmente descabidos, Enéas capta com fluente simplicidade a singeleza diáfana da vida dos gerais. E sua contribuição está sendo decisivo na continuidade da nossa vertente regionalista. Após as realizações de um Tito Carvalho e de um Guido Wilmar Sassi, sobretudo, Enéas representa hoje a voz da regionalidade na expressão literária catarinense. A consciência estética e o esforço persistente estão conferindo a Enéas Athanázio a liderança criativa dentro do nosso regionalismo literário. A isso só pode levar uma opção assumida com decisão e vivência de raízes.

À primeira vista, no livro **Erva-Mãe**, parece esfumar-se um pouco o estrito regionalismo de Enéas Athanázio, pelo menos nos contos iniciais. Mas, de fato, essa impressão é apenas aparente, porque logo mais o Enéas dos campos gerais catarinenses volta a impor-se, com toda a sua força.

Entretanto, **Erva-Mãe** apresenta-se, sem dúvida, com algumas características bastante diversas dos volumes anteriores da contística athanaziana. E a primeira e mais fundamental marca desse conjunto de contos é o seu quase permanente tom reflexivo-evocativo. De conto a conto, adensam-se as proporções do caráter evocativo, reconstituindo-se quadros carregados de recordações fortemente emotivas, resgatando “flashes” de memórias da vida vivida. Parece que o narrador vai tomando consciência do inexorável fluxo transformador do tempo, que tudo vai carregando para o passado, donde emergem a evocação, a saudade, a nostalgia, tudo envolvendo numa atmosfera sentimental.

No fundo, a referência mimética e a afloração de traços autobiográficos ampliam suas proporções. De certa forma, o narrador de primeira pessoa, que se impõe radicalmente nos primeiros contos, permanece o mesmo de uma narrativa a outra, e não é por acaso que no conto inicial o “eu” se identifique com Janary, personagem que marcará de insólito realismo mágico as três narrativas finais, e que já é de certo modo familiar ao leitor dos livros anteriores de Athanázio.

Nos textos iniciais, desempenha função essencial a contraposição dialética do presente com o passado, ou seja, o presente está drasticamente marcado pela recordação do passado, ou então, no presente crescem carências que remetem a uma

infrutífera tentativa de resgate do passado. "Ubirajara não veio à aula", de certo modo, instala o passado em si, sem interferência explícita do presente, mas mesmo assim encerra forte carência. Também o "eu" da criança que tem sua imaginação e medo aguçados pelos casos de fantasmas e chacinas em torno do "Poço dos jagunços" fica ao nível das divagações distantes, não obstante nos dois contos esteja emergente a nostalgia da infância.

Em "Lobo solitário" a notícia da morte do amigo faz a amarga solidão do presente voltar trinta anos para trás e lembrar o colega de escola a dizer-lhe: "Você será sempre um lobo solitário", colega agora já partido desta vida. "Melancolia de todas as idades" quase que não chega ao nível da narrativa, consubstanciando-se em pura reflexão-evocação sobre a solidão e melancolia irremediáveis que acompanham a vida do narrador e que o fazem procurar, infrutiferamente, sua raiz que o satisfaça. "Nó na garganta" rasgata a cena de plasticidade rude, do início da carreira forense do recém-concursado e nomeado, também uma evocação penosa mas inevitável. E "Erva-mãe" ainda se centraliza no retorno, agora espaço-temporal: retornando à região e cidade da erva-mate, o narrador constata, desiludido, a devastação e o desaparecimento da árvore (erva)-mãe, evidenciando como a mão do homem da cidade depreda a natureza produtiva. Não tanto na linha evocativa, mas sim reflexiva, temos em "Sua Majestade" toda a força regionalista, com a primorosa e acurada descrição, longa e sutil (não há narrativa), da vegetação, do campo e de seus povoadores — a "majestade do campo" sobre o qual reina tranqüila a vontade soberana do coronel.

Todos esses contos trazem a marca sensível da evocação-reflexão e, sem se tornarem sentimentais, são narrativas profundamente impregnadas de emoção, saudade, nostalgia pelos tempos idos, na paisagem tranqüila e humanamente integradora dos abertos gerais planaltinos.

Um segundo conjunto de narrativas do volume reconstitui mais vivamente retratos humanos, tipos bem delineados de pessoas, ainda densamente marcados pelo seu tempo/espaço. Assim é a reconstituição do "Tio Tino", amigo evocado no clima de decadência-solidão. Já nos "causos" em torno de Mamédio Maria do Nascimento, caboclo do "Fundão" que protagoniza os contos "O naturista" e "Bico de Pena", ao lado ainda da evocação, impõe-se um certo humor grotesco. Outra dupla de narrativas — "Candidato da lavoura" e "Aleijado da serraria", evocam, ora com surrealidade trágica ora com leve humor, as campanhas e paixões dos tempos eleitoreiros. Ainda "O bugre sapateiro" é típica narrativa de personagem, que conduz a um desfecho inusitadamente humoroso.

Finalmente, a terceira marca que caracteriza o livro reside nos três contos finais, em que predomina o clima insólito de realismo mágico, envolvendo elementos de macabro policialesco, sempre com a participação do advogado Janary Messias. A estranheza, a perplexidade, a intervenção de elementos além do natural constituem tônica desses relatos.

Enfim, *Erva-Mãe*, embora volume de narrativas diversificadas, não nega as marcas do regionalista Enéas Athanázio, preocupado com o registro dos tipos, costumes e comportamento do homem serrano, ainda não contaminado pela sofisticação, e da paisagem natural, no vigor de sua majestade espontânea. Os textos da primeira metade são muito curtos, constando de duas páginas no máximo. Vários deles apresentam-se como um misto de conto e crônica, pois o tom reflexivo salienta-se bastante e o caráter dissertativo se insinua constantemente em meio ao narrativo.

Certamente o leitor não logrará tornar-se imune ao fluxo de empatia que emana da serena mas vigorosa emotividade dessas narrativas. E nessa força sugestiva reside a diferença entre o escritor e o escrevinhador.

4.7 — ALMIRO CALDEIRA E A ILHA DE SANTA CATARINA

Para Felício W. Margotti

Almiro Caldeira de Andrada nasceu em Florianópolis, a 6 de janeiro de 1921. Formou-se em Direito e exerceu as funções de professor e jornalista, sendo atualmente procurador autárquico federal. Ocupa a cadeira nº 39 da Academia Catarinense de Letras.

Preocupado com a fixação de aspectos relacionados com a Ilha de Santa Catarina, empreendeu estudos sobre a história e o folclore da comunidade insular. Desses estudos, além de publicações específicas, resultou marcada influência sobre a ficção do autor, segundo constataremos nas suas narrativas curtas e longas.

A sua produção literária de ficção compreende: a novela **Mão de Pilão**, ainda inédita, com a qual conquistou, em 1958, o prêmio “Virgílio Várzea”, da Academia Catarinense de Letras, em 1961 estreou em livro com a novela **Rocamaranha**. Em 1967 apareceu o romance **Ao Encontro da Manhã**. Após intervalo de anos, volta a publicar, em 1980, agora um volume de contos — **Maré Alta**. Finalmente, em 1984, completa sua trilogia da “saga açoriana”, com o romance **Arca Açoriana**, e em 1986 surge mais outro romance — **A Esperança, Talvez**, agora com outra temática.

A Ilha de Santa Catarina — seus habitantes, ocupações e costumes, na sua manifestação simples, primitiva e original — tem sido fonte de inspiração de vários ficcionistas nossos. Virgílio Várzea seria um primeiro destaque importante. Na mesma esteira enquadraríamos, dentre outros, Othon D’Eça (embora sua ficção esteja mais ancorada no continente do que na Ilha), Flávio José Cardozo, Miro Moraes até certo ponto, a crônica de A. Seixas Neto e, sem dúvida nenhuma, Almiro Caldeira de Andrada.

Composto de contos (ou de narrativas que tendem a uma certa extensão), escritos ao longo de muitos anos, e aproveitando elementos apreendidos em decorrência de largo estudos sobre o folclore da Ilha, Almiro Caldeira publicou recentemente **Maré Alta**. Explicitamente o autor subintitula o livro de “histórias da Ilha”, pois estas, como já seus romances anteriormente escritos, enraízam intimamente sua temática e personagens no mesmo ambiente e história da Ilha de Santa Catarina de outros tempos. Esse livro de contos, enriquecido de sugestivas e agradáveis ilustrações de Hassis, consta de apenas seis narrativas, com tendência a uma certa extensão, quase que superando a estrutura do conto que se concentra num único núcleo dramático. Embora relativamente longas, são narrativas que fluem com muita leveza, por influência não só da linguagem leve e agradável, como também do próprio assunto e das personagens, todas retratando a ingênua espontaneidade do habitante de nossa ilha, ainda fiel ao modo de vida tradicional, simples e rústico, não contaminado pela tecnologia e civilização urbana que ora, através dos meios de comunicação de massa, nivelam a vida e os costumes do campo e da cidade. Elementos específicos dessa tradição popular integram todas as histórias.

A narrativa-título — “Maré Alta” — retrata o tipo do matuto (Taiano) desajeitado e azarado, que se vê dominado pela mulher (Domingas), que sabe o que quer e como conseguiu-lo. A partir de um sonho desta, tudo deverá ser tentado para superar a miséria e apossar-se da fortuna que julgam ser “deles”. Exatamente essa crença no sonho, na revelação através do sonho, e essa esperança ingênua de que a fortuna pode realizar-se de forma tão repentina e quase mágica é que representa muito adequadamente a psicologia e a vivência elementar do nosso povo simples. As peripécias evoluem em lances de certa fabulosidade romântica, o que se confirma pela perspectiva da feliz solução final, mas o sonho fabuloso em busca do tesouro escondido pertence aos anseios da simplicidade popular.

“Candeia de Inverno” focaliza outro casal do povo simples do interior, acostumado à lida com a terra. Já aqui o fio narrativo é mais complexo. A montagem estrutural indica essa divisão de linhas narrativas. Temos a alternância constante entre a narração propriamente dita, que situa as dificuldades presentes do casal Romário-Donotília, e o fluxo interior das recordações de Romário, relacionadas com o caso que teve com a professora Janine. E ainda uma terceira frente narrativa se constitui a partir de Dilão, que depois será o elo de ligação de tudo, ocasionando novamente uma solução feliz de todos os problemas, ao final, reforçando aquela aspiração romântica tão arraigada no nosso povo. A drástica atitude de Donotília, ao expulsar o filho de criação, os lances do destino, invertendo a maldição da mesma Donotília, de modo que Dilão enriquece e ela com o marido perdem toda a fortuna que tinham (ela é a má, a vilã, e por isso é castigada), enquanto o marido, fraco, fica sem tomar atitude e, ao final, se apresenta como velho e abandonado, para dar-se a conhecer e voltar à felicidade — todos esses são lances um tanto melodramáticos, mas típicos da psicologia popular.

“Vigília de Ano Bom” destaca novamente um quadro popular de duas mulheres, envolvendo a narrativa sobretudo um tom de leve humor. Ainda aqui o aspecto da coincidência se ressalta. As duas viúvas fingem, escondem-se mutuamente algo, não querendo ir dormir. Fora de casa, os dois namorados também brigam por um mal-entendido. Mas, ao final, tudo se resolve a contento, inclusive Bilaia esquece o seu luto. O trecho contém humor e caracterização de tipos populares bem à semelhança do que acontece no teatro de Martins Pena.

“A Bruxa” é mais típica ainda no seu enraizamento popular na Ilha de Santa Catarina, bastando confrontá-la com as narrativas pesquisadas por Cascaes e incluídas no seu livro **O Fantástico na Ilha de Santa Catarina**. “A Bruxa” capta perfeitamente um desses episódios de crença popular em embruxamentos. E a “cura” ou o desmascaramento da bruxa segue a mesma linha dos contos de Cascaes, evidenciando a malícia erótica que se esconde por detrás do fantástico. A coincidência ainda se evidencia, ao considerarmos que são Dato e Melinha que trazem e armam o cocho, à noite, como armadilha para a bruxa. Depois, no entanto, Melinha logo supera tudo, enquanto Dato interioriza o problema.

“Galo de Natal”, além de focalizar tipos populares — o pai Bilé, “um fandangueiro, um pé-rapado, mas livre”, um “cachaceiro, vadiote mas violeiro”, e sua filha Zica, que vive com fome, mas consolada com a música e com o sonho — retoma constantemente a brincadeira folclórica de “matar-o-galo”, que acontece na vigília de natal. O final da narrativa, após peripécias várias, traz novamente a solução feliz, tão a gosto popular, quando o sonho de amor supera as agruras e carências da dura realidade.

Finalmente, "A Mulher Solta" acompanha outro caso intimamente ligado à tradição popular, quer pelas referências folclóricas aos festejos do Divino, quer pelo enfoque dos contrastes dramáticos que, paradoxalmente, envolvem a mesma personagem, Paula: o anjo de bondade, ternura e solidariedade, que se desvela heroicamente na epidemia da febre espanhola, e a mulher devassa, que se prostituía e prejudicava toda uma comunidade. A arquitetura narrativa é bastante original. Partindo de homenagem póstuma à "heroína", o jornalista HS resolve investigar quem fora Paula. E a partir dessa introdução, duas versões correm paralelas, dando-nos a conhecer, paulatinamente, ora a versão de Aquino, comprometido na prostituição de Paula, que a vai retratando como vítima abandonada pelo marido e prejudicada pelo falatório popular, justificando-a; ora as investigações correspondentes do jornalista sobre a "verdade" dos fatos, que mostram como Paula foi se prostituindo numa verdadeira "Casa da Maldição", até morrer-lhe o filho e dar-se a sua total transformação, para dedicar-se a apostolado caritativo. Muito interessante é a história para evidenciar a importância decisiva do ponto de vista na estruturação da narrativa. (Dom Casmurro, por exemplo revela-se por visão unilateral. Se tivéssemos a versão de Capitu, certamente o "enigma" seria outro). Aliás, em todas essas narrativas (com destaque para "Maré Alta", "Candeia de Inverno" e "A Mulher Solta") a consciência narrativa do autor e sua preocupação com a arquitetura do relato são aspectos altamente relevantes.

Na análise das várias narrativas já ressaltamos sua ligação popular, com o modo de vida e costumes do povo, do tradicional habitante rural da Ilha de Santa Catarina. Essa tradição popular, aproveitando inclusive o folclore, é uma das constantes do livro. Outra constante, facilmente detectável, é o que poderíamos chamar ainda de matriarcalismo. Como não raro acontece em culturas mais elementares e primitivas, nesse conjunto de narrativas nota-se uma sensível superioridade da mulher. As personagens, em geral, são tipos ilhéus populares, simples, sem muita cultura, presos e dependentes de sua pequena atividade relacionada com o meio. Nenhuma delas tem grandes perspectivas ou horizontes largos. Entretanto, no grupo familiar, ou na pequena sociedade, o destaque é para a mulher, mais inteligente, mais viva, mais decidida. Em geral ela é mais ativa, planeja e toma as iniciativas. Em "Maré Alta" é Domingas que planeja, que decide, que dá as ordens, enquanto o marido é um indeciso, medroso e fraco. Também em "Candeia de Inverno" é Donotília quem comanda e toma as iniciativas (mesmo que não sejam as melhores) e Romário se reconhece mesmo um fraco e covarde. "Vigília de Ano Bom" se concentra em duas mulheres viúvas, ainda cheias de vida e de sonhos. Em "A Bruxa" é ainda Melinha, moça e futura nora, que toma as iniciativas no caso com o futuro sogro, mas depois supera qualquer marca, enquanto Dato fica traumatizado. "Galo de Natal" não apresenta especial destaque sob esse aspecto, mas "A Mulher Solta" novamente centraliza todo o relato na mulher, decidida na vivência total do amor, a ponto de enfrentar toda uma sociedade tradicional, bem como totalmente decidida depois na "conversão" de vida, dedicando-se ao trabalho solidário. É, pois, a mulher que mantém um verdadeiro matriarcado nessas narrativas.

A linguagem e o estilo apresentam características peculiares ao autor. Por um lado, seu estilo inclui termos e construções não comuns, até de tendência erudita e arcaizante, revelando uma preocupação constante com o domínio esmerado do idioma. Por outro, sua linguagem assimila perfeitamente o coloquial popular. Neste livro principalmente, o aproveitamento de elementos de origem popular é muito

evidente. Assim é, por exemplo, a expressão “que dele”, significando “onde está” (“Ó Marocas, que dele o Antenor?”) ou então a exclamação de valor interjeitivo “abom” (“Abom, considere-se, dona...”) de uso repetido. Também a inclusão muito freqüente de ditos ou provérbios, tão a gosto popular, encaixando-se dentro do contexto dialógico, revela nítida valorização da linguagem coloquial popular, como por exemplo: “Estás fazendo a broa maior que a boca do forno” — “Cobra que não tem manha não pega sapo” — “Rato velho, quem se avexa come cru” — “Quando Deus dá o grão, às vezes o Diabo rouba o saco”, etc.

Conviria ainda ressaltar a hábil recriação do ambiente rústico, primitivo e natural da Ilha, na qual se desenrolam todas as narrativas, bem como seu confronto com a civilização urbana (também ainda de aspecto antigo, com bondinhos a burro, com a rua do Senado, com o Campo do Manejo) muito mais agressiva e sem aquela familiaridade de vida rústica. E, para não nos alongarmos demais, diremos que as narrativas de *Maré Alta* confirmam o escritor maduro, consciente e mestre no estilo que é Almiro Caldeira. Sem pressa de acumular livro sobre livro, vai submetendo seus escritos a lento trabalho artesanal, do qual resulta uma arquitetura moderna e um estilo depurado. A maleabilidade e leve fluência com que molda suas histórias, bem como o otimismo sadio que impregna sua cosmovisão fazem delas narrativas que são lidas com agrado tanto pelo povo simples que ali se vê retratado, como pelo intelectual que nelas detecta a elaboração artística. *Maré Alta* é a fixação estética de um documento vivo da nossa gente e costumes rurais. Um livro que enriquece a nossa cultura.

4.8 — EDLA VAN STEEN: A CONSCIÊNCIA DA LITERARIEDADE

Para Carlos Damião

Edla van Steen, nascida Wendhausen, é natural de Florianópolis, embora já há muito tempo resida em São Paulo, onde se projetou como dinâmica participante da elite intelectual. Desde jovem, buscou sua independência, para cultivar suas amplas inclinações para a criação artística nas artes plásticas, no cinema, no jornalismo e na literatura. Esta última vem concentrando mais suas atenções. Edla participa ativamente na organização de congressos, simpósios e encontros de estudos sobre literatura. Tem organizado antologias nacionais, como *O conto da mulher brasileira* ou *O papel do amor*, além de estar dirigindo uma coleção de antologias de poetas brasileiros para a Editora Global. Há alguns anos está empenhada numa atividade do mais alto mérito, ao entrevistar os escritores brasileiros para fixar-lhes o pensamento ao vivo e o seu modo de escrever e pensar a realidade literária. Dois volumes de *Viver & Escrever* já estão publicados, mas vários outros dever-se-ão seguir. Paralelamente a esse trabalho de pesquisa e de estudo da realidade literária nacional, Edla vem desenvolvendo sua produção ficcional. Três volumes de contos — *Cio Antes do Amanhecer* e *Até Sempre*, e dois romances — *Memórias do Medo* e *Corações Mordidos* atestam sua consciência crítica do que seja a criação literária.

Edla revela-se uma escritora consciente, que não faz Literatura por simples diletantismo ou por profissão. Nela parece existir em certas proporções aquele “demônio interior”, que impulsionava a criação literária de Dostoiévski. Edla parece escrever angustiada, não só com o conteúdo, mas também com a forma. Por isso, não

tem pressa. Não tem necessidade de um reaparecer contínuo. Pelo contrário, parece sofrer de uma certa retração, de um certo receio de avançar o sinal, de manifestar-se antes de devidamente amadurecida. Talvez seja essa consciência crítica a responsável pela sua insatisfação ante o primeiro volume de contos, **CIO**, que já não mais a satisfaz e cuja reelaboração está empreendendo. Dois contos já estão reescritos em **ANTES DO AMANHECER**.

A temática de Edla, embora aparentemente diversificada, é praticamente uma e única, quando apreendida em maior profundidade, quando vista naquilo que se oculta além das aparências. Em **ANTES DO AMANHECER**, a autora agrupou os contos em torno de três temas: “Descompassos do Amor”, “Detalhes” e “Retratos”. No entanto, mesmo entre esses temas existem traços unificadores. Quase todos os contos de Edla revelam uma tendência a transcender o simples existencial, a superar o mundo exterior, em busca de algo mais satisfatório, mais permanente e estável. Mas, desoladamente, esse algo mais não é encontrado. Onde, então, pairar sobre todos os seus contos aquela atmosfera de ausência, de solidão, de frustração (ou de busca de compensação).

Nos contos de **CIO**, essa atmosfera conduzia normalmente a maior tragicidade, a uma espécie de intervenção destruidora. Assim, em “Maldição” é o desastre e a morte, tolhendo Armando no momento de uma certa esperança de melhoria; em “Ruas” é o homicídio de André, também depois de encontrar uma saída para suas frustrações e “vigílias solitárias”; em “Clara” é a solidão de menina, dominada pela pansexologia, encaminhando-se a satisfações solitárias; “Cio” retrata a luta pela sobrevivência (vital e amorosa) da mãe, resultando em completa decadência e envelhecimento, ao final de um ano de vida diluída com o amante que substituíra o marido (e toda essa problemática refletindo sobre a menina Nora). Apenas “A Beleza do Leão” não desilude ao final, embora a proposta tenha suas conotações de anormalidade ou desequilíbrio; e “A Vigília” revela uma certa esperança quando Anne, após inúmeras tribulações, “começa a passar a vida a limpo” e espera, ainda com amor, a volta de João, talvez “reformado”.

Em **ANTES DO AMANHECER** esse tom trágico e de certa violência foi substituído por um tom mais diluído de desilusão, de desencanto ou de ambigüidade. O que acentua essa temática é a exploração reiterada do motivo da volta, do retorno. “As Desventuras de João” apresentam o ambíguo e disparitário reencontro, após quinze anos, de dois amantes; “A Volta” acompanha o retorno de Lucas do presídio para seu lar, sua total desilusão e o abandono da própria casa; “Saudades da Vila” descreve a volta de Marina à Vila que foi o paraíso de sua infância e agora, onze anos depois, a decepciona inteiramente, devido aos destinos diversos dos colegas; “A Visita” retrata o reencontro, após dois anos, de Marcelo com sua namorada Paulina, em condições totalmente mudadas: ela agora está casada e grávida.

Em outros contos o motivo da volta não é explícito, mas persiste em muitos o tema do desencanto ou da solidão: “O Sr. e a Sra. Martins” reúne em estranha visita dominical ao cemitério os esposos separados, sem filhos, ressaltando a amarga solidão em que vivem; “Antes do Amanhecer” traz o fluxo de consciência de Eva que, na sua desolação amorosa, vive com a obstinação de uma demente, um momento de amor; “Aluga-se Apartamento” traz o incontido e angustiante monólogo do dono do apartamento; “Um Ponto” retrata a alienação alucinante de Lavínia, que escreve longa e apaixonada carta ao amado, artista de TV; “Um Dia em Três Tempos” retrata a desilusão da secretária ante as investidas do patrão, refugiando-se na busca

de satisfação pessoal para “sua solidão”; em “As Parceiras” resulta profundamente ambíguo e insatisfatório o relacionamento de Simão com Luíza; “Intimidade”, embora de aparência ingênua, deixa transparecer, na ambigüidade das elipses, o relacionamento lésbico.

Acreditamos que todos esses diversos prismas sobre o relacionamento humano, objetivando encontrar, atrás da instabilidade existencial, uma vivência mais estabelecida e satisfatória, acabam sempre por esbarrar na desilusão ou na ambigüidade.

Edla, como já ressaltamos, é uma escritora consciente, uma artífice da palavra. A estruturação diversificada de seus contos bem o revela, conforme destacaremos em alguns exemplos: “As Desventuras de João” é um conto de apresentação dramática, com predomínio absoluto do diálogo, entremeado apenas de algumas rápidas observações descritivas, para aumentar o senso de realidade; “A Volta” é construído quase como um relatório, em que passado e presente se fundem, fluindo o passado para esclarecer o presente; “Saudades da Vila” é narrado em primeira pessoa pela protagonista Marina; “Aluga-se Apartamento”, embora narrado em primeira pessoa pelo interessado, como observador, constitui-se essencialmente de longo e angustiante monólogo do dono do apartamento; em diversos contos — “Antes do Amanhecer”, “A Visita”, “As Parceiras” — é sensível o recurso ao fluxo de consciência, ao decantado “Stream of consciousness”, ao ponto de vista de onisciência seletiva; “Um Ponto” assume a forma direta de carta, em linguagem contínua e corrida, sem ponto, como a expressar o angustiante e apaixonado desabafo provocado pela alienação ante a TV; “Um Dia em Três Tempos” está construído em dois planos — um da narrativa e outro do narrador — mostrando como este se preocupa em construí-la.

Os contos reescritos manifestam a aguilhoante insatisfação da autora ante sua obra, a contínua “luta pela expressão”. “Cio — Impressões de uma Adolescente” e “A Beleza do Leão” aparecem reescritos com mais concisão dramática, eliminando a retoricidade inútil e buscando um vocabulário e construções sintáticas mais adequados. “Cio” constitui um dos melhores trabalhos da autora, em todos os sentidos. Mas, digna de nota é a hábil sutilidade empregada na elaboração de “A Beleza do Leão”. O conto é narrado em primeira pessoa, mas por um narrador indefinido e assexuado. Essa ambigüidade do narrador sugere uma série de efeitos no seu relacionamento com o empresário teatral. Evidentemente o próprio título e declarações com “a beleza é viril em todos os animais, racionais ou não” podem induzir a interpretações, mas de qualquer maneira a ambigüidade fundamental é de bom efeito.

Distantes, felizmente, estão os tempos em que escritores, sobretudo poetas, se consideravam eleitos e possessos das musas, situação que, afinal, nenhum mérito lhes reconhecia, por acabarem reduzindo-se a puros instrumentos, quase que de todo passivos, ao sabor das inspirações das divindades. Na companhia de Faulkner e de muitos outros, o artista moderno afirma que sua produção estética resulta de “inspiração” apenas num percentual mínimo de uns 10% e de um empenho máximo, ou seja, de transpiração, nas proporções de 90%. Sem dúvida alguma, a grande arte literária está sendo criada a partir da persistente dedicação do escritor, que molda sua matéria ficcional a partir de dois fatores decisivos: as marcas do contexto social em que se insere e o domínio ou familiaridade com que maneja o código lingüístico e as estruturas expressivas dos gêneros literários. A arte espontânea e gratuita constitui cabal falácia.

Inserese-se perfeitamente dentro dessa concepção de artista-escritor a romancista e contista Edla van Steen. Tanto seus dois romances como os contos de três volumes atestam o árduo trabalho artesanal, até conscientemente racionalizado na medida em que o admite a emoção estética, aliado a um domínio invejável da expressão verbal e das estruturas narrativas. A concepção global de cada narrativa é lucidamente pensada e definida, em busca de constante invenção e originalidade. Desaparecem, assim, totalmente, os lugares comuns, as seqüências cronológicas, as ingênuas denotações de superfície, para que nos sintamos confrontados constantemente com a ambigüidade, as conotações e as simbologias que brotam das estruturas profundas e ante nós desdobram veredas infindas da autêntica obra aberta. Basta ler atentamente algumas narrativas para convencer-se da criteriosa elaboração estética das mesmas.

Todos os onze contos de *Até Sempre* (1985) demonstram tal consciência de sensibilidade para com a estética estruturadora.

No plano do conteúdo, esses contos perseguem e denunciam, com insistente coerência, à semelhança de todo o universo ficcional de Edla, os desajustes, desequilíbrios, infortúnios e ações desagregadoras que a existencialidade do cotidiano projeta sobre os sonhos, ideais e anseios de cada ser humano. Em certo sentido, não há no universo ficcional de Edla personagem perfeitamente equilibrada, ajustada e realizada na vida. Determinismos tantos, do meio e da hereditariedade, deterioram as personalidades e minam as bases da estabilidade psíquica.

O conto que dá título ao volume — “Até sempre” — constitui uma autêntica obra-prima antológica. O relato acompanha o fluxo mental e as sensações de Eva Becker (às vezes com intervenção do seu segundo eu, da consciência ou de uma voz interna estimuladora), que resolve deixar de lado todas as suas outras faces, depõe as máscaras, para assumir-se e empreender o penoso caminho de retorno, em busca do encontro com o passado, com as raízes. Passado e presente passam, então, a entrecruzar-se insensível e abruptamente. Enquanto Eva retorna para a antiga casa e percorre seus compartimentos, vai ela resgatando mentalmente a paixão simultânea das tias Hilda e Helga aquele “estranho e generoso amor” compartilhado durante quarenta anos em relação a Hans Sonders, que “amava as irmãs, cada uma de um jeito”. Mas, enquanto o passado se impõe com vigor rejuvenescido, inclusive com a úmida sensualidade dela própria para com o tio Herculano, o quadro presente é vazio e marcado pela ansiedade, pois Eva teme confrontar-se com as tias e com o pai, hoje invalidado por derrame.

Da narração por frases curtas, inicialmente se depreende bastante segurança, aliada a prudência e precaução. Mas, aos poucos, instaura-se clima inseguro, frágil e dúbio. A narrativa preserva muito bem a sensação de mistério, aquele recanto particular e indevassável de cada ser humano, com suas “cavernas obscuras e invioláveis”. O enfoque do insólito (o amor das irmãs) e a crescente imposição da ambigüidade dúbia envolvem o conto num estranho fascínio, decorrente sobretudo da hábil estruturação formal do mesmo.

Mas o insólito e as faces dúbias da condição humana se acentuam em outros contos. Atingindo quase o surreal e aparentando-se estreitamente com a cosmovisão de Dalton Trevisan, “Vocação para o canto orfeônico” está perpassado de toda uma surda torrente erótica, de um túrgido e mórbido desejo, na dúbio relação de pai Veiga com o filho Bento, que aquele criou e amamentou, ansiando mesmo ser a “mãe” feminina. Se aqui o insólito e as sugestões psicanalíticas brotam da dúbio debilidade

mental das personagens, também em “A folha da parreira” acontece algo semelhante, pois as personagens atingem as raias da debilidade psíquica: Alma, curtindo suas frustrações e carências, relembrando o antigo marido de “virilidade perdida”, mantém dubiamente consigo, pelo jogo da paciência, o imbecil Beto, que tem o bico da maminha pintado de verde, imitando folha de parreira. O exótico beira aqui o grotesco ingênuo.

Sempre em busca das raízes condicionantes do desajuste, “Lembrança no varal: a roda” configura-se, em sua dupla estrutura de narração, como uma narrativa enquadrada, em que Ifigênia narra ao grupo de terapia do Dr. Melo o drama de sua vida, com o incidente trágico em que matou Breno, seu único amor, com graves conseqüências desequilibrantes. Muito sugestiva é a referência/metáfora do “porão”.

Já “Apesar de tudo” estrutura-se através de muitas vozes e visões que, em meio a desencontros, encobrimentos e apartes, permitem ao leitor não desvendar o caso policial, mas formar sua imagem de vítima, Juliana Sarmiento, cuja “pulseira se encheu de berloques” nos desaminhos da vida que a conduziram à encruzilhada fatídica. Da mesma forma é notório o trabalho artesanal em “A bela adormecida”, conto muito bem urdido em seqüência cinematográficas de estrutura paralelística, ora do presente, ora em “flash-backs”. Acompanhando como que o espírito de Heloísa, durante o seu próprio velório, reconstituem-se os sonhos, as angústias, as depressões decorrentes de sua dificuldade de amar (que consistia “na expectativa criada em torno do ser amado, que nem sempre pode corresponder aos anseios das nossas fantasias...”), depressões que nem a criação astística logrou compensar. A construção paralelística, pela recuperação de “flashes” decisivos do passado, bem como o recurso excepcional ao expediente de fazer o espírito, liberto do corpo, assistir às manifestações e presenças das pessoas de suas relações no velório proporcionam um clima mágico que conduz amargamente à compreensão do real.

O vampiresco desfecho de “O jantar” da narradora com seus três Fernandos e as cores melodramáticas do fluxo interior de “Que horas são?”, acompanhando a frustração de Rosa, com suas “rugas de ódio” ante o desastre total do companheiro, ex-craque de futebol, cujo sonho de campeão do mundo decai em total “castração amorosa e profissional” — são momentos menores no conjunto, embora esse último esteja bem estruturado, com a montagem paralela de manchetes sensacionalistas, e capte vigorosamente o sentimento de frustração e decorrente ódio de Rosa.

Em alguns contos Edla parece estar decididamente exorcismando os fantasmas, devassando os porões escuros do passado, num ato de coragem diante do que há a assumir. Particularmente “A promessa”, em que Alma, aos cinqüenta anos, não resiste à “vontade de voltar a Desterro”, quando “o cheiro da infância” aviva a memória e a emoção, provocando crescente tensão, parece consistir num exorcismo existencial específico, numa catarse, pela liberação ficcional. Se as referências à “famosa ponte pêncil” e à “ilha e seu cheiro de mar” são muito claras, projetam-se simbolismos nas “cinco garras curvas e enormes” das unhas da mãe e no longo trabalho de lixá-las, “para que as futuras gerações da família Guillén fossem salvas de qualquer maldição”. Destacam-se na narrativa a tensão ante o confronto com a mãe, a caracterização do ambiente asfixiante no tradicionalismo da casa e a expressiva inclusão de “flashes” relâmpagos do passado, no momento da chegada.

Como se pode perceber, sempre algum elemento insólito, algum traço de desequilíbrio envolve alguma personagem. E é o que acontece também em “O dia mais feliz”. Constituído de duas seqüências sucessivas, primeiramente o monólogo in-

terior indireto nos devolve “o dia mais feliz” de Ângela, na juventude gozada naquele domingo com Fernão. Buscando a razão da felicidade daquele encontro de amor, não encontra ela outra a não ser na sugestão da frase “l’enchaînement des circonstances”. Como que tentando compartilhar esse dia feliz, lembra-se ela do ex-marido, Tito, já internado em hospício. E a segunda seqüência flui “com” Tito, trazendo seu dia mais feliz, de trágico desenlace na sua loucura, diante do amor que Ângela lhe ofereceu através de Daisy-Cássia. Ainda aqui é a construção ficcional, sobretudo a leveza libertadora da primeira parte, que confere alto nível à narrativa.

Finalmente em “CAROL cabeça LINA coração” a forma atinge expressão de requinte. Disposta em duas colunas paralelas na mesma página, a narrativa enfoca o desencontro entre os dois amantes Carol/Lina e Tomás, agora separados. No momento em que Lina toma iniciativa de telefonar a Tomás, expondo-lhe seu vazio e carência e apelando para que não a abandone, o texto funde as duas colunas numa só, pois o contato desfaz a separação dos amantes. Entretanto, isso é só momentâneo, pois o fosso entre ambos é demasiado. A possessividade obsessiva da mulher já motivara Tomás a distingui-la em duas faces: Carol e Lina. Agora, à distância, pressentindo a força desse desesperado “round” dela em novamente aproximar-se, essa pressão exagerada acaba por desequilibrá-lo de todo e ele se pergunta se não “estava na hora de se jogar pela janela?”

Nos contos de *Até Sempre*, não obstante o interesse despertado pela presença contínua de personagens com procedimentos insólitos. — enfoque indicativo da condição desagregadora e desequilibrante do ser no seu meio, comportando ampla abordagem psicanalítica — a forma estruturadora sempre renovada, em busca da maior expressividade e adequação para o tipo de conteúdo, constitui o mérito mais inegável de Edla van Steen. A escolha variada dos focos narrativos, os tratamentos dados ao tempo, o persistente mergulho intimista, as construções paralelísticas ou alternadas, a presença constante de símbolos psicanalíticos, o recurso à linguagem cinematográfica e sua montagem, o expediente (mesmo conscientemente machadiano) de permitir ao espírito da morta assistir ao seu próprio velório, o papel decisivo do fluxo de consciência em várias personagens, a sutilidade em destacar, através de algum gesto ou palavra, o caráter insólito da cena ou da personagem, enfim a linguagem selecionada palavra por palavra, em busca de fluência, adequação e expressividade — constituem alguns dos valores inestimáveis da grande arte narrativa de Edla, que colocam *Até Sempre* entre as destacadas realizações formais do conto brasileiro contemporâneo. Sem o extraordinário domínio teórico da estética literária que detém, não seria possível à autora a elaboração artesanal esmerada desses contos. E Edla comprova que arte literária é resultado de esforço persistente, conhecimento do ofício e transpiração incansável.

4.9 — MARCOS KONDER REIS: A CONDIÇÃO HUMANA TRANSCENDENTE

Para Ivone Christoval

Marcos Konder Reis já provou sobejamente a condição de poeta maior. Sensibilidade, sentimento humano profundo e uma visão de vida que busca a ternura, a liberdade e a beleza caracterizam o homem e o poeta Marcos. Dezessete livros de poemas editados constituem a prova e a marca do poeta segundo ficou analisado no capítulo anterior.

Mas sabemos que o homem Marcos, o artista Marcos não se esgota nos poemas. Suas crônicas, seu teatro e seus contos desdobram outras faces de sua riqueza criativa. E agora temos condição de conhecer mais particularmente uma dessas faces: Marcos Konder Reis acaba de publicar seu primeiro livro de contos — **SETE AGONIAS**. São sete contos que trazem vibrante a marca de sensibilidade, de espiritualidade, até mesmo de pobreza evangélica e de desprendimento do material, retomando, por outro lado, quase obsessivamente, o tema da morte, realidade que se impõe a todos e que se apresenta nas mais diversas situações. Sem dúvida nenhuma, em várias personagens está o poeta Marcos em autorretrato: no tio Gonçalo do primeiro conto; no narrador do segundo; no espírito que impregna os jovens do último, e assim por diante. Para mim, bastariam os dois ou três primeiros contos, particularmente ricos na forma e na abordagem da condição humana, para demonstrar a versatilidade de Marcos também na prosa.

“Morangos para Irmã Cunegundes” é narrado em primeira pessoa, pelo sobrinho que, com a matéria recebida do tio Gonçalo, cria um retrato enternecedor da Irmã Cunegundes, de sua ternura e seu sofrimento. Estruturalmente, a narrativa se apresenta como um bloco compacto e único, sem divisões nem parágrafos. A estonteante variação de perspectivas levanta o problema das mediações narrativas: quem narra é o sobrinho; quem lhe fornece o assunto fundamental é tio Gonçalo; mas o objeto central do relato, cujas palavras também são incorporadas, é Irmã Cunegundes. Considerando que a narrativa incorpora ainda o diálogo interno, sem nenhuma sinalização indicativa, constatamos que tudo isso amalgamado complexifica o relato que, no entanto, é sempre fluente, sobretudo devido ao profundo sentimento humano, à ternura lírica, à simbologia poética dos morangos, que tudo impregnam. Apresenta-se clara a tentativa nostálgica de resgatar o tempo passado, através da memória, enquanto se impõe o tema da morte. Mas esta é realidade suave, harmoniosa, bem aceita. Isso porque delicada e sutil espiritualidade envolve tudo, através de belas imagens evangélicas. Este é um conto realmente bom, desde que o leitor tenha condições básicas de empatia com suas personagens.

“Homenagem ao Concílio de Trento” também é narrado em primeira pessoa: narrador e amigo Sérgio, 30 anos após os fatos, em passeio, refazem (novamente a memória recuperando o passado!) o tempo de estudos no Ginásio Santista, dos Irmãos Maristas. E aqui também a constante variação de perspectivas justapostas exige uma leitura atenta. O conto objetiva delinear um retrato de Irmão Cipriano. A homenagem do título refere-se a este. Irmão Cipriano era fruto do rigor e da ordem taxativa impostos pelo Concílio de Trento. Não obstante ter-se formado nesse espírito e nessa lei, era um verdadeiro santo e como tal impressionou seus alunos. O tema que subjaz é novamente o da morte: a narrativa refaz a doença, agonia, dor penosa e morte desse verdadeiro justo. Também aqui a morte é santa, harmoniosa, pacificamente aceita. E os alunos que preparavam o desfile patriótico de 7 de setembro, antes acompanharam o desfile do enterro, solene e triste. O autor cria ainda aqui um vigoroso contraste, ao fazer o cortejo fúnebre desse justo e santo passar por “uma rua de putas”, com as mulheres olhando pela janela.

“Bula Preta” se apresenta na estrutura de carta, escrita por Suely ao Pe. Henrique. Mas, ainda merece destaque o problema da mediação narrativa: na fala do narrador se incorporam constantemente palavras e perspectivas da personagem protagonista. A situação é a seguinte: Suely está escrevendo ao padre, porque ela certo dia recebeu uma inesperada confissão do carnavalesco Naldo, antes de morrer.

para levar ao padre. É o que está fazendo. E Marcos aproveita esse conto para extravasar o tema do deslumbramento, da “vagabundagem”, do delírio de felicidade — freqüente na sua poesia, principalmente a mais antiga. Aqui a personagem Naldo parece encarnar o próprio carnaval. E sente-se a exuberância, o êxtase, aquele sentimento totalitário de busca da beleza e vitalidade. Nessa aura de beleza e de otimismo, a morte é visualizada em perspectiva positiva. No entanto, do final trágico decorre ambivalência que repentinamente corta essa expansividade. É notável como o conto se reveste de uma fluência coloquial muito viva.

“Verdadeiro Retrato” é narrativa em que parece acentuar-se um certo caráter filosófico, ainda relacionado com o tema da morte: a narrativa contém reflexões sobre “el nombre del hombre muerto”, em torno da morte e da imagem de Jesus Cristo Crucificado e Ressuscitado, enquanto permanece o leitmotiv da música de Caetano: “Soy loco por ti, America”.

Em “Ninguém viu” destacaria dois aspectos. O primeiro seria a retomada de um tema fundamental da poesia de Marcos — a busca da infância aqui representada pelo afetuoso relacionamento de José com Roquinho, de quem se traça imagem íntegra de autenticidade, no seu desapego e despreocupação com o “ter” para poder livremente usufruir, mas que caminha para final trágico, sugerindo que o sonho tenebroso resulta em “uma noite de estrelas sobre um menino morto”. Um segundo aspecto seria o caráter social que a narrativa levanta com a idéia de Dagoberto fundar uma cooperativa de pescadores, mas a que se opõe Roquinho, com o apoio de José.

“Quando Deus se faz um cavalinho” retoma ainda o tema da morte, mas já na perspectiva da insistência em não ter medo dela, como já vinha ocorrendo nos contos imediatamente anteriores. A narrativa aqui incorpora francamente elementos mágico-fantásticos, muito adequados à imaginação popular, ao mesmo tempo que sua linguagem é muito coloquial, registrando até a escrita fonética, sem pontuação, sem maiúsculas, etc.

“Lourenço da Ressurreição” delinea um quadro muito vivo, irrequieto, vitalizante de jovens em férias, retomando ainda a tônica do cosmopolitismo e da “vagabundagem”. A linguagem muito oralizada (diálogo quase constante) e dentro do código jovem reconstitui conversas, anseios, preocupações e despreocupações do grupo de jovens, impondo-se a eles constante o problema de Deus.

Através dessas **SETE AGONIAS**, Marcos Konder Reis surpreende realmente como um narrador seguro que domina técnicas originais de estruturar suas narrativas. A linguagem é uma de suas preocupações mais sérias. E essa linguagem busca inclusive criar ou transformar palavras. Observe-se os exemplos: “Descreva seu tio no estarzinho lá daquele amanhecer” (p.13); “... naquela hora da manhã novembra” (p.16); “E então, galocantando ay...” (p.44); “O guri malsorriu...”; “O norte e o sul, antigamente amanhã” (p.50) etc. O poeta Marcos não desapareceu mesmo nas narrativas. A linguagem poética e o sentimento lírico continuam presentes. E a cosmovisão que resulta desses contos reveste-se de um profundo caráter humanista, de uma preocupação madura com a condição humana, quer no seu dia-a-dia, quer no seu destino último, razão por que todo um substrato de espiritualidade e de referências evangélicas embasa as narrativas. Aliás, muito sugestiva, nesse sentido, é a própria capa que o autor selecionou para o livro. Assim, a par da beleza poética que reveste as narrativas, estas abrem perspectivas profundas para proporcionar ao próprio leitor um encontro, um defrontar-se consigo mesmo. E as **AGONIAS** podem

ser harmoniosas e revestidas de paz, ou trágicas e dramáticas. De toda maneira **SETE AGONIAS** é um livro pequeno, mas de profunda e universal mensagem.

A face de MKR prosador revigora-se de modo incontestável com outro volume em prosa de “cinco novelas: de-repente”, intitulado **A Bola Encantada** (1983).

Entretanto, firme-se logo de início, Marcos não deixa de ser poeta mesmo nessas novelas. A temática fundamental transita dos poemas para as narrativas: o amor, como elo essencial da convivência humana; as inúmeras contingências existenciais que afetam a vivência do amor num plano mais profundo do que o simplesmente carnal; o confronto permanente com a misticidade da morte e da vida espiritual e transcendente. A própria linguagem e a incontida projeção emotiva confirmam o poeta-prosador.

A multiplicidade de aspectos que mereceriam destaque nessas novelas é demasiada para ser esgotada neste pequeno artigo. Um estudo que se ativesse unicamente aos aspectos da intertextualidade se estenderia longamente, dada a presença, nesses textos, da influência bíblico-evangélica, dos Santos Padres da Igreja, dos grandes místicos, notadamente de São João da Cruz, de poetas e escritores da envergadura de um Dante Alighieri e sua imortal Beatriz, de um Cervantes com seu idealista cavaleiro andante D. Quixote da Mancha, etc.

Uma das notas permanentes é um sopro de espiritualidade e de misticismo que perpassa todos os relatos. Em “Uma Estrela Amarela e Duruelo” encontramos o misticismo de São João da Cruz assimilado e transposto com perícia, amalgamando-se este com o apelo carnal que emerge, tudo num jogo de metamorfose temporal surrealista. Como se não houvesse tempo, épocas e personalidades diversas convivem e se interpenetram. Os mistérios (gozosos, dolorosos...) na vida de João — um misto de paixão de Cristo com paixão amorosa, seu encontro com o velho Elias em sua peregrinação, se revestem de toda uma tonalidade bíblica, recompondo verdadeiras cenas de profetas e patriarcas, com sua serenidade e segurança, ao que sucedem cenas de ebulição da juventude moderna.

Em “Sete de outubro” também há presença da espiritualidade-misticismo, a mesma fusão surreal de espaços e tempos, a florando o tema da luta e da ânsia por ser escritor, na alegoria do idealismo do cavaleiro andante, D. Quixote de la Mancha: o mundo tem necessidade de poetas andantes e na criação literária funde-se o imaginário com o real.

“Os gêmeos” inicia com uma reflexão digna de destaque: “A gente existe, estava pensando Dona Gertrudes naquela tarde de agosto, enquanto resta alguma coisa capaz de nos fazer amar...” Como em todas as demais narrativas, o tempo é também aqui objeto de especial tratamento. Na sua obsessionante necessidade dos filhos (Egon-Walter/Castor-Pólux), para Dona Gertrudes o tempo é passado, presente e futuro, simultaneamente. Insinuando-se sempre de novo o tema da morte, e permanecendo o misticismo carmelita, numa realidade sensivelmente subvertida pelo surrealismo, levanta-se o problema do eu e do duplo, emergindo da memória trágica da guerra.

Mas “Descabelada via-sacra e amanhecer” juntamente com “Sermão das Sete palavras” se projetam como as melhores novelas, inegavelmente. Entretanto, perguntar-se-ia: esta última ainda é uma novela, é ainda uma narrativa? Numa dialética vigorosa entre passado e presente, entre espiritualidade e realismo social, o texto refaz o sermão do Pe. Victor na tarde de Sexta-Feira Santa, acompanhando as

“sete palavras de Cristo na Cruz”; mas entre as palavras do sermão se insinuam as recordações e reflexões pessoais vindas do íntimo do pregador, ele também “sendo crucificado pelas palavras a custo de sua garganta”. E do paralelo entre a crucificação de Cristo e as crucificações pelo sofrimento, em todos os tempos, projeta-se a eterna luta entre o ódio e o amor, entre a justiça e a injustiça, numa denúncia certa da insensibilidade, ganância, opressão e exploração capitalistas. O texto flui entre o sermão pronunciado e a constante interiorização, reflexão e recordação. Sempre de novo a tônica recai na individualidade, na interioridade que se auto-interroga, analisa, questiona, incrimina, ilumina, etc., patenteando-se a terrível incomunicabilidade. E assim, num inextinguível misticismo que brota do franco surrealismo, perante a figura do Cristo, “el hombre muerto”, firma-se a consciência de que cada indivíduo é um universo em si mesmo, um cosmos fechado, uma vivência inesgotável.

“Descabelada via-sacra e amanhecer” é uma pequena obra-prima, no fluxo descontínuo do pensamento, com que Luíza curte a sua solidão de amor. A narrativa apresenta-se entrecortada por violenta intervenção emotiva, o que se coloca em perfeita adequação com a personagem-guia, “com” quem perfazemos essa “Descabelada via-sacra” em todos os seus passos. Sendo muito hábil em captar a sensibilidade feminina, e revestindo-se o relato com a emoção da mais pura poesia e humanismo, reconstitui-se a narrativa em tempo e sentimento de memória: enquanto Luíza colhe rosas, de tarde, e as leva à sepultura de Leandro, brota todo esse manancial de recordações de “via-sacra” amorosa. Projetando-se Luíza como nova Na. Sra. das Dores, a partir dela nos sensibilizamos com aquele frágil fio de delicadeza que tudo perpassa. Só esta valeria pelo volume todo, não fossem ricas também as demais novelas.

O que precisa ser ainda ressaltado é que Marcos Konder Reis estrutura cada uma de suas novelas em bloco único e compacto, sem parágrafos, o que densifica substancialmente o relato. Tal estrutura coaduna-se perfeitamente com a própria técnica narrativa de fluxo descontínuo mas irrefreável do pensamento. Não há narração lógica ou cronológica, perfeitamente racionalizada. Sempre sob o influxo marcante da emoção, a memória domina o presente, instaurando o sentimento dramático. A afloração do subconsciente em meio à consciência, o convívio do surreal com o histórico-real, a freqüente subversão temporal, fundindo vivências e memória, além da constante incorporação do diálogo direto em meio à narração, tudo sem as convencionais indicações gráficas, complexificam a estrutura narrativa, mas ao mesmo tempo multiplicam a sugestibilidade riquíssima dos textos. E Marcos firma-se como ficcionista sobejamente habilitado na arte de narrar.

Enfim, as cinco novelas de **A Bola Encantada** constituem, sem dúvida um desafio de leitura, tanto pela riqueza complexa de sua estruturação, como pela temática de constante envolvimento interior e mística. Não se dirigem a leitores presos ao medíocre materialismo ou incapazes de penetrar além de superficialidades. Apresentam, no entanto, compensações superiores para almas insaciáveis diante do mistério da existência e da transcendência. Ao leitor que é leitor, esse néctar espiritual de literatura!

CAPÍTULO V

O ROMANCE TESTA SUAS POSSIBILIDADES

5.1 — ALMIRO CALDEIRA: A SAGA AÇORIANA

Para João Francisco Sepetiba

As três primeiras narrativas longas (novela-romance) de Almiro Caldeira mantêm certa unidade, constituindo uma trilogia sobre a “saga açoriana”.

A novela **Rocamaranha** centraliza, desde logo, a temática de Almiro na colonização açoriana da Ilha de Santa Catarina. Essa narrativa focaliza a epopéia da vida e radicação dos colonos açorianos na Ilha. Evidentemente que tal relato está envolto por um relacionamento amoroso.

O centro da novela é formado pela dupla Duda e Nanda, cujo caso amoroso se desenvolve numa estrutura tipicamente romântica. Senão vejamos: os dois se amam desde o início da narrativa. No entanto, esse amor sofre uma série de obstáculos que protelam a sua realização: a separação na viagem, os próprios sofrimentos da viagem, a interferência do amor concorrente de Mariana, a decepção e a recusa de Nanda, a oposição do pai Jordelino e outros. Mas, o amor vence a tudo isso e, ao final, os dois se unem. É essa a estrutura tipicamente romântica, encontrável em nossos bons autores, como Macedo, Bernardo Guimarães, Alencar e outros.

Mas não só a estrutura, como também uma série de outros elementos caracterizam **ROCAMARANHA** como uma novela romântica. Assim, por exemplo, o temperamento impetuoso de Duda; vários momentos nitidamente melodramáticos, como sejam o retratado no capítulo 12, envolvendo a doença de Nanda e o desrespeito de Duda aos rígidos regulamentos de separação, ou a cena do capítulo 18, com o pai no hospital; os exageros implícitos na caracterização do regimento, prevendo a rígida separação e incomunicação entre homens e mulheres no barco, e também o exagerado contraste que estabelece Duda ao comparar seus dois amores: Marina e Nanda (capítulo 17); ou ainda coincidências um tanto inverossímeis, como por ocasião da morte da mãe de Duda que, diferentemente dos outros, acontece no momento exato para conseguir ser sepultada na Ilha de São Vicente e não no mar. Estes são alguns, dentre os vários aspectos da obra, que denunciam um perfeito substrato romântico na novela.

Vamos ainda mais longe. Considere-se a passagem seguintes: “Com o correr dos dias, o transtorno da mocinha abonançou em exaltado lirismo. Passaram ambos a viver num mundo de encantamento e poesia” (p. 107). Maior enlevo romântico é difícil criar.

Certas imagens confirmam ainda o que estamos colocando, ao lembrarem autores como Alencar: “Como de inesperado pode a névoa fechar o céu na armação dos

temporais, assim o pesar cercou-lhe a alma” (p.61), ou: “Triste noite cercada de tormenta viera negrejar a manhã clara do seu sonho” (p.112). Em Alencar é muito fácil encontrar passagens semelhantes.

E por falar em Alencar, o primeiro capítulo de **IRACEMA** (a partida no barco) parece ressoar na seguinte passagem de **ROCAMARANHA**: “Na tarde ensolarada, o caminho espreguiçava-se sob o toldo roto das ramagens. Nele, gasalhados em chapirões de palha, vagarosos, três pobres viandantes sumiram de vista, para a banda do morro à ilharga do desterro” (p. 113).

E o pacote de pedras, que Nanda deixou para Duda (capítulo 7) como lembrete constante do amor, ainda repete o estratagema dos dois breves com camafeu e esmeralda de **A MORENINHA**, ou também a rede que Iracema dá a Martin, e ainda o cravo e a rosa que Margarida e Eugênio guardam consigo em **O SEMINARISTA**, de Bernardo Guimarães.

Se insistimos bastante na detecção de ingredientes românticos em **ROCAMARANHA**, assim o fizemos porque nos parece ser este um aspecto fundamental da estrutura da novela, sem com isso desabonar a obra.

Para nós, catarinenses, e principalmente para os insulanos, a obra representa um valor à parte, porque se enraíza profundamente em nossa realidade histórica e social. Almiro Caldeira é um dos poucos autores de obra essencialmente catarinense pelo seu conteúdo, que se circunscreve particularmente ao passado da Ilha de Santa Catarina e sua colonização pelos imigrantes açorianos. Sobre o mesmo fundo, mas em linhas diferentes, trabalharam autores como Flávio José Cardoso, preocupado em captar as reminiscências de cultura e do espírito das tradições do povo da Ilha (**SINGRADUKA**) ou Emanuel Medeiros Vieira, totalmente oposto ao romantismo, denunciando violentamente a transformação e perda dos valores autênticos, massacrados pela civilização de consumo (**EXPIAÇÃO DE JERUZA** e **SEXO, TRISTEZA E FLORES**).

A novela de Almiro Caldeira consegue recriar, através duma linguagem correta e leve, embora com vocabulário seletivo, a epopéia da imigração e o ambiente da colonização rude e dificultosa. O lirismo e a ingenuidade do romance entre os dois adolescentes é que amaina as agruras. E assim o livro, pouco volumoso e agradável, passa a ser lido com gosto e prazer.

Ao Encontro da Manhã, romance publicado em 1967, tem por cenário de fundo a Revolução Federalista (1892-95), iniciada no Rio Grande do Sul, contra o Mal. de Ferro. Floriano Peixoto, pretendendo a instauração do regime federalista. A Revolução estendeu-se a Santa Catarina, tendo, em meados de outubro de 1893, os revolucionários dominado Desterro com a divisão de três navios e ali instalaram um governo pseudo-nacional, chefiado pelo capitão-de-mar-e-guerra Frederico de Lorena. As marchas e contramarchas dessa revolução, entremeadas de um romance amoroso constituem o enredo do livro de Almiro.

Divide-se o romance em três capítulos ou partes. A primeira é narrada em sucessão diária de 25 a 28 de setembro de 1893, passando-se quase toda em Canasvieiras, norte da Ilha de Santa Catarina, colocando essencialmente a situação amorosa: Benita, um bela e viva mulata que, apesar de amar um jovem Antão, deixa-se seduzir pelo Alferes Colombo, vendo-se depois desgraçada. Ao final dessa parte, acentua-se mais a situação revolucionária, quando os maragatos exigem a assinatura da rendição.

A segunda parte liberta-se da estrita cronologia, acompanhando os tempos em que Desterro foi a (pseudo) capital da República. Colombo agora conseguiu boa posição no governo provisório. O principal, nessa parte, porém, é o desenvolvimento da intriga amorosa: Antão sente-se afastado de Benita. Esta tenta vingar-se de Colombo com bruxedos. Colombo, tendo casado com Rosário, prossegue com suas pândegas e continua a gostar de Benita, com quem se encontra.

A terceira parte volta à cronologia diária, de 16 a 22 de abril de 1894, quando se decide a situação dos revolucionários, vencidos, presos e executados por ordem de Antônio Moreira César, na ilha de Anhatomirim. A intriga amorosa e o processo revolucionário desenvolvem-se integrados. Antão sabe que Benita foi desfrutada e quer vingar-se de Colombo. Este é preso e espera execução em Anhatomirim. Benita troca o ódio por amor para com Colombo, a quem pretende salvar a todo custo.

Almiro Caldeira aproveitou uma situação histórica e, a par de um certo tom de denúncia, desenrola uma intriga romântica, repleta de intensa ação e movimento. A ação é sobretudo intensa, quando, em muitos casos, melhor seria se fosse mais densa e menos abundante.

Tratando-se de um romance de fundo histórico, repleto de ação e peripécias, e de natureza fundamentalmente romântica, assemelha-se de certo modo aos romances da fase histórica de José de Alencar, a quem Almiro parece dever alguma influência: **A GUERRA DOS MASCATES e AS MINAS DE PRATA.**

Não há praticamente aprofundamento psicológico. A psicologia decorre da atuação das personagens, mas num nível bastante à flor da pele. Talvez a personagem melhor delineada seja Benita. Mulata bela, extrovertida, despachada e atraente, sua presença seduz a todos. Se as atitudes que assume nem sempre são lógicas, esse fato parece decorrer do romantismo de sua idade. Se a certa altura sente seu mundo desmoronar, sabe encontrar forças para encobrir o fato e aparentar naturalidade. Passa depois a considerar o fato com mais esportividade, atitude que finalmente a leva a amar exclusivamente aquele que a desgraçou. Alegre, otimista, corajosa, vive seu dia-a-dia sem muito raciocínio ou introspecção. É uma personagem que se entrega ao leitor com tudo o que é.

Já Colombo, na sua estroinice e espírito de aventura, não revela tanta consistência de personalidade. Instável nas suas atitudes e sentimentos, não costuma assumir muita responsabilidade por seus atos, inclusive ante um casamento colocado tão sem importância. Não chega a ser uma personagem complexa em sua ambigüidade, e também não se define claramente por este ou aquele lado.

Antão, o terceiro elemento do triângulo, é um caráter bastante vulgar: de bom soldado, após ser desconsiderado pela namorada, passa a um antagonista romântico à procura de vingança, sendo mesmo dado como delator de Colombo. As personagens são todas planas ou estáticas, limitando-se praticamente à camada psicológica de superfície.

Esta superficialidade das personagens da aventura romanesca também atinge as de fundo histórico. E, em conseqüência, diluem-se situações de profunda dramaticidade. Há ocasiões em que esperamos vibrar, mas no momento exato falta aquilo que se costuma chamar de "garra", e a movimentação constante não permite o aprofundamento da tensão dramática. Veja-se, por exemplo, como um quadro dramático é reduzido a cômico, na hora de conseguir escapar do inimigo:

“O estrépito da rua assusta a mãe de Vilhena:

— Ai, meu filho, que há de ser de ti! Eles virão te buscar! Esconde-te depressa! Debaixo da cama, filho, debaixo da cama!

O Guarda-marinha, calmo e bem-humorado:

— Debaixo da cama, não! Nou sou ainda ‘capitão’...

— Ah, meu filho! Então no porão? Não, não convém lá, a umidade te fará mal. Oh, santa Virgem, onde há-de ser?

— No sótão?

— E mesmo, o sótão!

Já Vilhena arredava a mesa comprida para sobre esta colocar uma cadeira, e Dona Preciosa refletia desalentada:

— Ih, não podes... o cupim! Desaba contigo o forro, todo comigo deles...

— É capaz — concorda o naval, desarredando a mesa; e em seguida:

Mãe, não me escondo; nem sabem que estou aqui!...” (p.143-144).

O autor consegue captar a caracterização popular: as fofocas e mexericos das comadres, as crendices e superstições que se misturam à religiosidade; mas, ao mesmo tempo que este sincretismo retira o vigor de uma ou de outras, também diminui a dramaticidade da situação em geral. A própria alusão ao maravilhoso (visão ou mensagem do além) diminui o vigor e a consistência da narrativa, porque esse maravilhoso é meramente circunstancial e não uma motivação profunda.

E mesmo a linguagem, preocupada com termos eruditos que atingem o rebuscado barroco, desvia da referência. Observe-se, p. ex.: “Benita, caroável, mima-lhe as melenas cacheadas. Está menos palreira, riso escondido, mergulhada em cima, escafandrando modos de arranjar o que prometera à mandigueira” (p.53). Ou então um comentário entremeado ao diálogo: “Crocita o fusco, a mão enconchada junto à boca” (p. 167). Aliás, em relação à linguagem, deve-se reconhecer que predomina o diálogo, alternado com alguma narração e descrição, mas praticamente sem dissertação. O diálogo atinge bom nível em dados momentos, como p. ex. quando Benita, na capela, é pressionada por Antão a esclarecer o que houve entre ela e Colombo (p.128-130), ou quando se defrontam a prepotência de Moreira César e o brio de Gama d’Eça (p. 168-169) ou ainda quando se firma a retidão do Capitão Romualdo de Barros (p.125-126).

A montagem dos fragmentos de várias frentes, uns necessários outros nem tanto, resulta às vezes numa justaposição sem muita organicidade, provocando uma certa dispersão. Nem sempre os cortes e mudanças de cenas trazem a devida amarração, ficando um tanto descosidos. Quanto ao modo de transição, o autor utiliza bastante freqüentemente e com bom efeito o recurso da chamada rima cinematográfica, aproveitando elementos semelhantes entre uma e outra cena. Apenas algumas passagens exemplificativas do processo: à página 148, em diálogo com o Comandante Lorena, Colombo comenta que “A vingança do governo será às veras!”. A transição para outra cena dá-se por corte: “Outro vingador, na ocasião, espreita-lhe o suposto esconderijo” — Trata-se de Antão. À página 169, comenta o narrador que, no expurgo pós-revolucionário, “a malfeitoria das denúncias, das calúnias, das traições, conspurca a honra catarinense”. E a transição imediata, por rima: “A honra também emporcainada, Antão faz a viagem de volta...” Outra maneira de encadear as cenas: “Ao tempo em que o troço galga a entrada do Cambirela, Benita sobe o morro da Rua Velha, esperançada” (p. 186). E assim por diante, há partes em que as transições são bem armadas, outras em que a armação entre as cenas é mais frouxa. Mas, talvez o maior problema seja a diluição das boas cenas e momentos dentro do todo bastante prolixo.

Finalmente, compare-se o parágrafo final de **AO ENCONTRO DA MANHÃ**:

“As labaredas pincelam arrebóis sobre a ‘Ilha Maldita’. A lua levanta-se do mar qual reluzente mó esfarinhando as ondas em cujo dorso balouça a mancha escura de um bote, a afastar-se, veloz, em busca de abrigo seguro, ao encontro da manhã” —

com o capítulo I, que corresponde ao final, de **IRACEMA**, de Alencar:

“Verdes mares bravios (...) Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora (...) O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas e desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares, e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo...”

Ambas as situações assemelham-se. A linguagem igualmente. No caso em foco, porém, estão finalmente juntos os amantes. É ainda estrutura romântica.

AO ENCONTRO DA MANHÃ, não obstante estes aspectos levantados, é um bom romance, que avulta em nosso meio. Se poderia ser mais vigoroso, mais denso e dramático, não deixa de agradar, sobretudo na simpatia contagiante de Benita. Mais uma vez o autor situou-se na Ilha de Santa Catarina, aproveitando um dos fatos mais dramáticos de seu passado histórico.

A literatura, que já foi tantas vezes acusada de alienação, de ficção, de pura enredação imaginativa, está caminhando sempre mais para superar esse caráter alienante e aproximar-se do real. Duas vertentes básicas da narrativa de ficção buscam inserir decididamente o real dentro do ficcional: a narrativa de fundo histórico, que recupera personagens, costumes e atmosferas reais do passado, e a narrativa engajada, que procura inserir o homem de hoje no seu contexto social, levantando denúncias e reivindicações. A narrativa puramente fantasiosa parece não encontrar mais suficiente ressonância vinculadora ao leitor dos atribulados tempos atuais, a não ser que, pelo menos, se revista de caráter alegórico ou simbólico, capaz de estabelecer uma ponte para o real social.

Entre nós, catarinenses, Almiro Caldeira sempre objetivou conduzir sua invenção literária para além da simples ficção. Em seus contos integra o fictício com o folclórico e com o social. Nas narrativas mais longas, refaz fundamentalmente épocas e episódios nevrálgicos da nossa história. Nesse sentido, seu terceiro romance completa uma trilogia que reconstitui a “saga açoriana”: a novela **Rocamaranha** acompanha o drama dos açorianos nos percalços da travessia oceânica e da instalação em nossa terra, a partir de 1748; num longo salto temporal, seguiu-se o romance **Ao Encontro da Manhã**, focalizando os mesmos açorianos, já firmemente enraizados na Ilha de Santa Catarina, mas molestados pelas injustiças, arbitrariedades e repressões florianistas na Revolução de 1893; e o tríptico se completa com **Arca Açoriana**, inserindo-se historicamente entre os dois livros anteriores, para abordar o episódio da ocupação castelhana da Ilha em 1777.

Esse episódio, embora fosse de curta duração e praticamente sem conseqüências, marcou profundamente nossa condição colonial. Marcou porque evidenciou nossa fragilidade defensiva: a Ilha, que acabara de ser protegida e garantida contra os espanhóis confinantes, através da construção de fortalezas pelo Brigadeiro José da Silva Paes, sobretudo a de Santa Cruz em Anhatomirim e a de São José da Ponta Grossa, rendeu-se imediata e cabalmente à chegada da esquadra espanhola, em 1777, provocando o pânico geral, o desespero e a “tempestade na Ilha”, como bem evidencia Almiro nessa **Arca Açoriana**.

Saliente-se, porém, desde logo, que Almiro Caldeira não está apresentando um relato histórico do assalto espanhol, mas uma novela ficcional. As personagens são fictícias, bem como as ações, e constituem aquelas, a segunda geração de imigrantes açorianos. Realmente, ao meu ver, o ponto alto da novela prende-se à reconstituição do tipo, das tradições, costumes, índole e modo de viver desse imigrante açoriano.

Ante as cores carregadas do pano de fundo da ocupação castelhana, o autor se ocupa realmente da população açoriana da Ilha, gente simples e dependente, que vê de repente suas terras requisitadas e o solo desaparecer sob os seus pés. Se Duda, por exemplo, se revolta ante a falta de resistência do Regimento militar e recusa ceder sua propriedade; se seu filho, o soldado José Maria, continua heroicamente integrado nas guerrilhas de oposição resistente, já o sogro de Duda, Jordelino, como a maioria, não conserva a mesma fibra indômita. Esses, ou fogem e se escondem, ou aceitam jurar pelo rei da Espanha. Aliás, as atitudes definem os caracteres das personagens: a fragilidade e covardia de Jordelino, procurando viver entre medos e jogos de interesses; a altivez de Duda, não aceitando a capitulação, mesmo tendo que fugir do que era seu; e a intrepidez insubmissa de José Maria, afrontando o inimigo e persistindo na guerrilha, mesmo sendo gravemente ferido. Ainda assim, em todas as atitudes e no episódio global, ressalta-se a fragilidade dos habitantes da Ilha, que, embora cultivando arraigada fidelidade ao rei de Portugal, foram surpreendidos e ficaram à mercê dos inimigos invasores.

O caráter romanesco da narrativa é dado pelos amores entre o soldado José Maria e a prima Rita de Jesus. José Maria, um estróina que sempre soube aproveitar a vida boêmica, não abdica de sua liberdade em favor desse amor exclusivo e assim introduz-se entre o mocinho e a prenda amada o bandido, encarnado por Vilarinho, cujos lances folhetinescos mais tarde se desfazem, como esclarece o epílogo. Outra tônica romanesca provém dos amores frustrados entre a irmã de José Maria, Maria José, por um oficial espanhol. Ressaltando o lado trágico do episódio, soube muito bem o autor conduzir a evolução de atitudes em Maria José, a partir da inicial ingenuidade acanhada, até a alienação completa, quando a mãe constata que ela “substituíra a realidade adversa pela ditosa fantasia”. Em meio a esse lirismo romanesco, o autor não poupa realismo ao aludir à lubricidade em relação às negrinhas e aos modos de reprodução e de acasalamento dos escravos negros, controlados por seus proprietários.

Arca Açoriana é narrativa de muita ação. Inexistem pontos mortos, paradas descritivo-dissertativas. Não busca, porém, o autor ressaltar especialmente o caráter dramático dos eventos, como a situação geral poderia insinuar. A intenção parece concentrar-se nas personagens, nas suas vivências dentro da situação, nos seus anseios e nas suas realizações. Elementos de cultura popular e de fundamentação folclórica são adequadamente aproveitados para caracterizar a ambiência açoriana.

Tecnicamente, a narrativa revela habilidade na sua construção. Tendo em vista o prólogo (“Arca-I”) e o epílogo (“Arca-II”), ambos narrados em primeira pessoa pela neta de Duda-Nanda, Ritoca, à sua neta Benita, envolvendo, portanto, cinco gerações, percebemos uma fiel preservação das tradições açorianas. O prólogo e epílogo giram em torno da arca, do baú, que veio dos Açores, “trazido na viagem pela minha bisavó Maria Amália” e “nele mora e bate o coração da lembrança da nossa gente de antanho”. A partir dos “lindos lençóis de linho” das “noites de amor”, da touca, da faiança, do chapéu e de outros objetos, emergem, como que saindo de uma significa-

tiva fusão cinematográfica, as próprias personagens das primeiras gerações açorianas na Ilha de Santa Catarina.

A alusão ao pai da narradora, José Maria, no seu destemido confronto com a poderosa milícia espanhola que trouxe a tormento à Ilha, faz parar essas evocações pessoais, para implantar o passado em si mesmo. O expediente empregado é semelhante ao que Lausimar Laus utilizou em *O guarda-roupa alemão*, em que fez o passado brotar daquele móvel trazido pelos antepassados da Alemanha.

A trama central da narrativa reconstitui um corte vertical na presença e vida dos açorianos na Ilha, corte que retrata suas atitudes e condição existencial durante os poucos meses da ocupação espanhola. Aparentemente os vários capítulos indicam estrutura de diário descontínuo, de 24 de fevereiro de 1777 a 4 de agosto de 1778. Entretanto, o registro é impessoal, não em primeira pessoa, revelando onisciência e onipresença narradoras. Por outro lado, embora as datas que figuram nos capítulos indiquem saltos, a narrativa se desenrola em progressiva continuidade. Com muita propriedade, e contribuindo para avivar as cenas, disfarçando o caráter deslavado de onisciência, o autor recorre constantemente à montagem paralela ou alternada, relacionando direta e imediatamente duas personagens ou ações, ou então reconstituindo o passado de quem está em cena.

Finalmente, desfeito esse “flash-back” ao vivo sobre a “Tempestade na Ilha”, Ritoca retoma no epílogo a narrativa em primeira pessoa e, ainda através dos objetos da arca, resume os destinos das personagens após o episódio central. Se a ação do prólogo e da seção central se desenvolvia basicamente na região de Saco dos Limões, o epílogo acompanha José Maria para Canasvieiras.

Arca Açoriana é obra de ficção que reconstitui com fina perspicácia o passado açoriano na Ilha de Santa Catarina. Uma verdadeira saga foi vivida por esses imigrantes, sem falsos heroísmos, mas com a ingênua, simples e autêntica índole de que eram portadores. A narrativa de Almiro Caldeira caracteriza-se por leveza, fluência e humor, que tornam sua leitura atraente e convidativa. Ressalte-se ainda o aspecto gráfico do livro, sua composição e diagramação muito agradáveis, que contribuirão sem dúvida para o merecido sucesso da obra.

Após uma trilogia narrativa sobre a colonização açoriana da Ilha de Santa Catarina, Almiro Caldeira ainda permanece na esteira do romance histórico, mas passa a explorar temática completamente diversa. Seu último romance — *A esperança, talvez* — ocupa-se com os imigrantes alemães na Região de Florianópolis e do Vale do Itajaí. O romance teve sua publicação recomendada pela comissão julgadora do Concurso Cruz e Sousa de 1982.

O primeiro aspecto a despertar a atenção na construção da narrativa *A esperança, talvez* é sua estruturação em cinco partes, desenvolvendo-se em cinco épocas. Estamos decididamente diante de um romance de personagem, bem mais do que de costumes ou histórico, narrado em terceira pessoa, mas tendo como centro de consciência, na terminologia de Henry James, o próprio protagonista, o pastor Ernest, com quem acompanhamos e a partir de quem flui todo o relato (não obstante haver certa hesitação quanto ao ponto de vista em rápidas cenas que não se passam com Ernest, mas com Anne, logo após a separação e no final). Até certa altura tem-se a impressão de estar ante um romance de formação (o famoso “Bildungsroman”), mas logo essa impressão se desfaz radicalmente pela anti-heroicidade, porque a narrativa caminha em sentido oposto, cedendo a formação ascensional para a “queda” e decadência vertical.

Construindo o romance em cinco partes, o tempo do discurso narrativo se concentra em cinco dias, um dia correspondendo a cada parte, embora na realidade a diegese abranja temporalidade bem mais ampla, entremeando-se ao presente do condutor do relato toda uma constante recuperação do passado, através da análepse, com a matéria de memória.

A primeira parte compreende “A chegada”, situando-se no “domingo, 4 de novembro de 1923”, quando desembarcam do navio Hoepcke, em Florianópolis, vindos da Alemanha, o pastor Ernest e sua esposa Anne, ao tempo em que se lançavam as fundações para construir a ponte Hercílio Luz. Em ritmo lento e comedido, a narrativa nos dá a conhecer gradativamente a personalidade de Ernest, acentuando sua formação metódica, seu caráter rígido embora sensível, sua espiritualidade profunda. É ao recordar a lua-de-mel com Anne, introduz-se uma carência que prepara os acontecimentos futuros: Anne é extremamente fechada, reservada e reprimida em matéria de sexo, admitindo relações com o marido só para gerar filhos. Dormindo em aposentos separados, sua posição foi rígida: “Isto é um ato sagrado e só vamos nos permitir para gerar filhos, e agora não temos condições para constituir família” (p.21). Ainda nessa primeira parte o recém-chegado casal estabelece amizade com outro casal alemão, muito contrastante: se Ernest e Anne formam um par quieto, introvertido, marcado por rígidas repressões, o dr. Kurt e Irene representam o oposto — a expansividade, a loquacidade, a descontração, desrepressão e satisfação contagiante.

E longo salto temporal introduz a segunda parte — “O Ministério”, centralizado na “sexta-feira, 15 de novembro de 1935”. Habilmente o autor fixa esses rápidos e sintéticos cortes transversais na seqüência do enredo, para melhor aprofundar o desenvolvimento dessa personalidade em análise. O fundo histórico emerge novamente: lembra-se a passagem do Zepelin, provocando reações e temores entre o povo e, sobretudo, a projeção do integralismo de Plínio Salgado, os “camisas verdes” ou a “milícia do sigma”, de grandes afinidades com o nazismo, despertando o entusiasmo das colônias alemãs. Embora Ernest esteja calma e seguramente integrado na sua atividade ministerial em Florianópolis, já com dois filhos, deixando transparecer sua vida interior pelas meditações espiritualistas e pelo diário de reflexões, sua tranqüilidade começa a ser abalada. Primeiramente, aborrecem-no as confusões entre “política e religião”, bem como entre “nazismo e integralismo” e sua falta de opção acarretará conseqüências desagradáveis. Por outro lado, sua sexualidade represada devido às concepções rígidas de Anne fazem-no repensar a tentação sofrida da parte da professora Lola de biquini na praia, à época da Revolução de 1930. O desequilíbrio interior acentua-se.

E a terceira parte registra a dura “queda”, na “quinta-feira, 19 de março de 1942”. Já em plena época de guerra contra a Alemanha, Ernest sente avolumar-se o intenso conflito interior entre a sua consciência e a realidade prática que o circunda. Não sendo nazista nem pliniano, nem tendo dado apoio à causa política, está sendo acusado ante seus superiores de ministério. De repente a tensão dramática explode no seu interior e o pacífico e calmo pastor sai de revólver para defender os seus. Atirando num homem, a consciência o espezinha e ele foge. Entra então em cena a bela Helga, com seu encanto de Cirde, em seu enleio delicado, alegre e bem falante, convencendo o sóbrio pastor a fugir com ela. A repentina situação dramática, as carências anteriores e a aparência de Helga decidem subitamente a “queda”.

A quarta parte situa-se poucos meses depois, quando Ernest experimenta a sensação mais vil de sua degradação. reduzido a ‘pó”, na “segunda-feira, 20 de abril de 1942”. Em Porto Alegre, vivendo com Helga, após “o torvelinho do desatino”, degradado pela bebida, nesse dia a consciência se impõe e o faz largar a companhia, passando momentos de uma aliviada alienação, uma espécie de delírio fantástico de grande efeito, como mendigo despojado literalmente de tudo. Muito bem criada é essa cena em que ele vagueia na irreabilidade, liberto do pesadelo carnal.

E a parte final introduz uma possível “esperança”, no “sábado, 22 de agosto de 1942”, quando Ernest, após amargos dias de mendicância total, foi encontrado e recolhido pelo amigo Christian, que o colocou em recuperação no Hospital Alemão. Rápido diálogo entre os dois pastores sintetiza para eles as causas da queda:

— Como fui cair?

— A vida te armou uma armadilha, meu meninão.

— Mas eu não podia cair, estava tão seguro de mim!

— A resposta é esta: estavas muito seguro de ti em ti, em vez de estar seguro em Cristo, a rocha” (p.109).

A consciência de baixa a que se reduzira não permite a Ernest cooperar para recuperar a saúde: “Não sei... perdi tudo, a esposa, os filhos, o lar, a igreja, os amigos... mordi o pó... enxergo às vezes uma luz na escuridão em que me encontro, um fiapo de esperança, como uma chama que ligeiro brilha e se apaga” (p.116). Mas nesse dia, que “era” seu aniversário, um telegrama da família lhe abre maior “esperança, talvez”: “No seu aniversário nosso abraço felicitações pt votos restabelecimento pt Emilie Ralph Anne”. Essa luz faz a narrativa concluir com vaga perspectiva positiva: “Então eu poderia começar a ter esperança...”

Pequenos excertos do diário de Ernest, entremeados por toda a narrativa, permitem, afinal, constatar o grau de equilíbrio e da profunda espiritualidade a que chegara o infortunado pastor. Por exemplo: “Há qualquer vestígio de Deus na alma de cada homem. Isto às vezes é tão diminuto e se esconde tanto nas dobras da personalidade, nos desvãos do ser, que somente o próprio indivíduo pode vê-la e senti-la. É esta a razão, talvez, de sermos tão prontos em nos desculpar, em nos inocentar, em nos julgar tão bons, tão anjos no meio de lobos...” (p.102). Ou então reflete sobre as relações do homem com Deus, na necessidade ainda de mediações: “O homem é ainda tão insensível às coisas sagradas, vive tão afastado de Deus, que precisa erguer templos para adorá-lo. Mais tarde, quando adquirir maioridade, não serão necessárias igrejas, pois a humanidade certamente abrigará sentimento religioso tão profundo, consciência tão aguda da onipresença divina, que a vida de todos em todos os momentos e lugares transcorrerá sempre em contato com Deus, sempre em atitude de respeito e adoração, como se a Terra fosse — e realmente é um grande e majestoso templo de Deus” (p.39). Esse é o pastor Ernest, que experimentou a segurança da fé, mas também rastejou no vil “pó” da degradante “queda” para, afinal, vislumbrar as angústias de uma trêmula “esperança, talvez” de retorno.

Com **A esperança, talvez**, Almiro Caldeira construiu um romance bem mais realisticamente dramático do que os anteriores. Acompanhando sobretudo os reflexos que os acontecimentos causam no interior da personagem, a narrativa encerra momentos de tranqüilidade, outros de crescente angústia para, a partir da metade, explodir em intensa dramaticidade. Por vezes até, sobretudo na quarta parte, a tonalidade atinge o melodramático e fica-se apreensivo ante a possibilidade de sair da situação a que chegou o relato, mas o “delírio” libertador marcou um efeito de alta qualidade.

Embora o relato nunca explore os efeitos inconsistentes de um sentimentalismo vazio, constatamos constantemente a forte influência da emoção, do sentimento. E sentimos em nós a angústia da situação: como é que um pastor tão solidamente equilibrado pôde ver-se reduzido a tão degradante queda? E a pequena luz de esperança que, fragilmente, cintila à distância constitui sintoma do mais alentador alívio.

Pela segurança na caracterização de personagens, pela verossimilhança no enquadramento sócio-histórico dos acontecimentos, pela propriedade na condução dos sentimentos dramáticos e, não menos, pela habilidade em arquitetar o todo da narrativa através dos cinco cortes transversais que centralizam os momentos-chaves, *A esperança*, talvez é romance cuja leitura prende e enriquece o leitor, que nele vê retratados os percalços que cercam a condição humana.

5.2 — MIRO MORAIS: UMA VERTICAL SONDAGEM INTERIOR

Para Maria Marta Furlanetto

Altamiro Morais Matos nasceu em Gravatal, em 1937. Desenvolveu as mais diversas atividades, desde lavrador e domador de cavalos, até as de jornalista, cronista social e professor universitário. Formado em Filosofia, enveredou mais pelo campo da sociologia, mas conservando sempre pendor para o místico e para a consideração do mistério humano. Segundo palavras suas: “Desde a infância, entre cavalos indomados e tão liberto quanto estes — a vida me assusta. Não aceito com humildade esse fato banal que é o mistério do homem no mundo. Não importa saber existir bilhões de criaturas humanas. O surpreendente se reflete em cada vida. Talvez por isso os contínuos mergulhos em atividades intelectuais: o teatro, a filosofia, a sociologia. E como soma de tudo o inevitável: a literatura”.

Além de ensaios, poemas e contos, com que tem freqüentado suplementos literários de jornais, Miro publicou dois romances: *A coroa no reino das possibilidades*, em 1967 e *Cândido assassino*, em 1983.

O primeiro romance compõe-se de vinte divisões, vinte estórias, ou melhor, vinte quadros que, no entanto, mantém continuidade e organicidade, constituindo ao todo um grande painel que contrapõe o mundo primitivo, bruto e ingênuo, mas livre, ao mundo civilizado, sofisticado e opressor.

O narrador — que apenas de passagem à página 132, sai do anonimato para ser chamado de Zacarias —, para evitar ser sufocado no marasmo social, sentindo que “todas as incertezas e todas as submissões haviam consumido anos”, e que “eu continuava como um pequeno inseto dentro do bando” quando, na realidade, “a morte de fato já havia se consumado, mas só agora o corpo ia ser transportado para o local do seu renascimento” (p.9), resolve trocar esse mundo viciado das cidades, com sua angústia existencial e ação desintegradora sobre o homem, por uma vida simples, original e autônoma numa colônia de pescadores, no interior da ilha: “nem ao menos uma vila de pescadores, é apenas mar, uma pequena praia, morros e pedras” (p.10). Ali a natureza, os animais e os fatos comuns adquirem novamente significado na reconstrução do seu mundo. A filosofia ingênua dos pescadores, entregues ao viver do dia-a-dia, sem preocupação com o amanhã, ajuda a recompor o equilíbrio psíquico do narrador. Ali volta a reencontrar o homem primitivo, original, não

contaminado, mas às vezes dominado por superstições ou por medo do mistério, e que não permite que seu pequeno avanço na arte de pescar recue para a humilhante pesca de anzol, praticada pelo narrador.

Trata-se de uma experiência literária que novamente revolve o velho problema da fuga, da evasão dum mundo desintegrador ou opressor, em busca de algum éden mítico e compensador. Constatando que "vivemos a vacilação da puberdade. Estamos cheios de tédio diante das indefinições dos dias futuros (...) Vivemos o desconforto de termos que proceder a grande mudança sem que nos tenham dado endereço certo" (p.31), empreende a "evasão do império dos mortos" (p. 32), porque "a trama irracional que vai tecendo a realidade histórica nos subjuga no tumulto, nos leva ao hábito de conviver com conflitos, nos arrebatam o bem e cobre seu imenso vazio com idéias de bem" (p. 41). E junto à simplicidade de Zeca, constata que "era preciso ser fiel a si mesmo, integrar-se na natureza, deixar que sua vida se cumprisse por si mesma, em comunhão com tudo que o cercava e não fazê-la um processo de reclamar explicações" (p.44), uma vez que "eu havia renunciado a tudo para ficar livre à Vida e à Morte" (p. 201). Lembremo-nos que o panorama de fundo é a situação brasileira da década de 60.

No entanto, não é fuga simplesmente, mas antes uma busca, uma ânsia de retorno ao mundo original. Ou então, é a maneira de salvar a própria essência humana: "naquele exato momento, havia compreendido que, numa cidade pestilenta, a única grandeza de quem milagrosamente ainda não se contagiou é permanecer imune. Retirei-me" (p. 178).

No fundo, digo, não é uma simples fuga à "poluição" de todos os tipos, mas uma estranha ânsia que não se aquieta facilmente, semelhante à já confessada por Santo Agostinho.

Em meio às vacilações na busca, tentou ainda uma volta à civilização, mas ali nem mesmo amigos o reconheceram: "A rotina dos hábitos havia devorado seus olhos. O grande monstro, anônimo e insano, que se esconde entre os homens quando estes se amontoam como formigas, estendia seus invisíveis tentáculos e devorava tudo, até a mais ordinária felicidade: o reencontro com um amigo" (p. 126).

Retornando ao recanto pacífico, desfruta de momentos de vida autêntica: "Nada se impõe. Não há compromisso com coisa alguma. Não sou apenas livre, sou a própria liberdade. Um corpo a que todas as formas e prazeres aderem, sem confundir-se com ele" (p. 181).

Todavia, ao final das buscas e indagações, nada satisfaz plenamente, restando ainda sempre a interrogação e a necessidade da busca incessante do rumo a seguir, pois tudo são meras possibilidades e nada é definitivo: "... no meio a tudo isso terei que continuar emergindo a cada instante em direção à vida. Vagas promessas de permutas e certeza de abandonos. No limiar de cada hostilidade a nova ânsia de outra possibilidade. Seria preciso olhar cada dia como se olha o mar e esperar que do segredo das águas colha-se o grande peixe sonhado. Mas como poderei eu continuar lançando todos os dias minha rede de ilusões ao mar, se os desmentidos romperam suas malhas como feras incontroláveis?" (p. 203).

Miro Morais, nesse romance, revela já o domínio do seu instrumento: a palavra. A estória estrutura-se em quadros com certa autonomia (veja-se, por exemplo, a trágica e absurda história do Padre Donato), mas também perfeitamente orgânicos, que desvendam e ampliam lentamente seu mundo ao mesmo tempo lírico e amargo. Embora regional, é um romance universal. Se o recanto escolhido lembra perfei-

tamente a Ilha de Santa Catarina, incluindo mesmo episódios históricos, a ânsia de libertação e de autenticidade experimentada pelo narrador abrange muito maior universalidade. Por outro lado, se o romance traduz, em longas passagens dissertativas, a tendência filosofante do autor, isso não diminui nem a beleza e nem a fluência da estória, que se lê com prazer e sem o menor cansaço.

Enfim, **A coroa no reino das possibilidades** é obra de grande realização artística, envolvendo ao mesmo tempo profundidade filosófica, captação poética da natureza virgem e sentimentos de solidariedade humana, harmonia e paz consigo mesmo, com os outros e com o meio ambiente. Um livro que não teme confrontar-se com o mistério da morte, que restaura a serenidade e o primitivismo autêntico, em oposição à civilização tecnológico-pragmatista, com sua rotina esmagadora, e se abre mesmo em verdadeira ambiência de oração teofânica. Pela sensível mensagem humana e social, bem como pelo alto nível de realização formal, esta obra, já reeditada, constitui um grande momento da ficção brasileira.

Miro Morais pertence àquele grupo de escritores que não se preocupam em publicar um livro por ano e ostentar quantidade. A lenta e segura maturação de nova obra representa para eles muito mais. E se Miro lutou durante quinze anos com seus demônios interiores, desde a publicação de **A coroa no reino das possibilidades**, em 1967, até concorrer, em 1982, ao Prêmio Cruz e Sousa de romances com **Cândido assassino**, quem desfruta dos benefícios decorrentes dessa construtiva batalha somos nós, leitores. Verdade é que Miro Morais foi vencedor do Concurso, como melhor autor catarinense, embora sua narrativa no mínimo ombreasse com os dois romances classificados a nível nacional.

Entretanto, os méritos de uma obra de arte não se confinam às vicissitudes de um concurso. E certamente **Cândido assassino**, com sua profundidade filosófico-social e sua estruturação original, terá suficientes condições intrínsecas para projetar seu próprio destino e inscrever-se entre a melhor ficção nacional desta década. Pois ao ler esse romance, tem-se a nítida sensação de superar a acanhada atmosfera de província e respirar os ares largos do grande universo espaço-temporal.

Cândido assassino é narrativa desconcertante. Construída sobre avassalante fluxo de consciência, desrespeita todos os padrões narrativos tradicionais: não apresenta praticamente enredo lógico e ordenado; a temporalidade está sujeita aos movimentos da consciência, ao refazer matéria de memória; o caráter dissertativo, que ultrapassa a simples ação factual, é permanente; a constante perquirição do eu profundo, da angustiante introspecção, desestrutura toda seqüência narrativa da ação externa. Afinal, é tão mínima essa ação exterior, que pouquíssimas páginas a resumem.

Lembrando a estrutura de *Ulysses* de Joyce, que abrange o período de vinte e quatro horas na vida de suas personagens, a narrativa do **Cândido assassino** destila da mente do narrador-protagonista no espaço de uma noite. Após cumprir vinte anos de pena em presídio, o assassino reflete, durante uma noite, sobre "todas as circunstâncias aparentes que me levaram ao ato" de matar um homem, o qual teve como conseqüência a prisão, o julgamento e a condenação, ou seja, proporcionaram condições para "passar o resto da minha vida desdobrando os mistérios da minha mente..." (p.144).

Tendo consciência de que "sou um homem que matou outro homem depois de muito raciocinar" (p.13), o assassino-narrador revisa "vinte anos em busca de uma

“explicação” (p.7). Buscando e rebuscando o passado, apenas logra recuperar a cena da viagem, em que “uma maçã rolou do fundo do ônibus”, parando ao seu lado, “e quando tentei juntá-la, vi surgir aquela mão de dedos curtos...” (p.145). A partir desse “abalo sísmico”, tudo se precipita e, obcecado pela “voluntária e poderosa ordem articulada em secretas causalidades”, o crime se consuma em premeditada consciência e na completa ausência de uma razão lógica, o que acarretou ao assassino a reclusão por vinte anos, “a cumprir, não a penitência de um cárcere, mas a deliberada e inevitável busca de uma explicação satisfatória” (p.156).

Na verdade, o relato refaz “a trajetória de um homem sobre si mesmo” (p.5), em que este constata que o mais difícil é compreender-se e explicar tudo a si próprio. As reflexões insistentes e implicantes são de uma profundidade inesgotável. Observe-se, por exemplo, o aguilhão angustiante que o instiga: “Como é difícil um homem se manter fiel a si mesmo. Continuar aqui, perseverante, insistentemente representando o meu único papel diante de mim mesmo como um compromisso inviolável, quando, no fundo, sei que tudo se rege por uma profunda e impiedosa desnecessidade. Que animal mais estranho que a terra foi gerar, a viver corroendo suas próprias entranhas, a dar saltos sobre o infinito, a esborrachar-se sobre as próprias limitações que de si fez nascer. Por que afinal não encontro a necessária energia para acabar com esta farsa?” (p. 19-20).

Nesses vinte anos de reclusão, conquistou, paradoxalmente, a sua liberdade (“Aqui sou realmente um homem em disponibilidade consigo próprio” p.20), que os automatismos e condicionamentos, as conveniências, circunstâncias e ilogicidades nunca lhe permitiram na vida profissional e social. Aflora, assim, subrepticamente, a mesma temática explorada em **A coroa no reino das possibilidades**. Entretanto, essa disponibilidade para estar consigo e refletir não lhe possibilita uma conclusão aceitável sobre a inquietante busca da razão e da motivação do seu ato criminoso, nem harmoniza “os arquétipos antagônicos do santo e do assassino” (p.43). Por outro lado, embora tivesse sido considerado eficiente administrador de produção da companhia carbonífera, chegado ao final da vida, constata que “não soube administrar sequer uma pergunta”, ou seja, “responder definitivamente uma única pergunta” (p.26). Por isso, continua “persistindo em encontrar a ordem das coisas inconexas” (p.56). O lógico e o absurdo entrelaçam-se com incrível facilidade em seu pensamento e procedimento. E ele pode, inclusive, afirmar para si e para quem quer que seja, que, em relação ao seu ato considerado monstruoso, “não tenho arrependimento e não necessito de perdão” (p.46).

Ao dar vazão, neste romance, aos seus fantasmas íntimos, em meio à lucidez absurda das reflexões do assassino-narrador, Miro Morais aprofunda sua face de filósofo e de sociólogo. Diria mesmo que este é um romance desaconselhado para pessoas avessas ao pensamento profundo. Essas não lhe ultrapassarão a epiderme e bocejarão na sua mediocridade.

Já se afirmou, e com boa dose de razão, que, para ler Dostoievski, tornava-se quase imperioso um prévio curso de filosofia. E não lembro Dostoievski gratuitamente. Para quem penetrou nos infundáveis meandros das consciências dramáticas das personagens de **Irmãos Karamazovi** ou de **Crime e Castigo**, certamente a leitura de **Cândido assassino** será mais assimilável. Além de Dostoievski, não é possível esquecer Camus, sobretudo pela frieza do sentimento de personagens e pelo absurdo que nele se impõem ao real. Certamente **O Estrangeiro** mantém algum relaciona-

mento com **Cândido assassino** E ocorrem-me, ainda, em terras nacionais, os dramas introspectivos projetados por esse outro filósofo-escritor que é Samuel Rawet.

A reflexão é uma constante no **Cândido assassino**. Poder-se-ia, mesmo, isolar inúmeros períodos ou parágrafos, em forma de máximas, com mensagens de alto teor humanista e sociológico. Ao contrário da ficção em geral, cuja técnica fundamental consiste em narração, aqui predomina largamente o monólogo dissertativo. Sem dúvida esse fato tem suas repercussões sobre o caráter mais denso, mais reflexivo e profundo da narrativa, cuja leitura se torna mais exigente.

Para melhor avaliar a estrutura dessa narrativa decididamente vanguardista, parece-me essencial atentar para suas reflexões sobre o círculo: "No círculo todos os movimentos são geometricamente perfeitos. Em qualquer ponto posso estabelecer o início e o fim a um só tempo. Sem somar, subtrair, dividir nada. Um ponto é o todo, o que também equivale ao nada. Nele, fome, surpresa, absurdo, desespero, dor, tortura, condenação, liberdade, solidariedade (puta! que palavrinha complicada), matéria, orgasmo, inspiração, temor, alegria, e até o et cetera têm a mesma coerência, o mesmo movimento, o químico e único significado de uma só função. Uma coisa é ao mesmo tempo princípio e fim da outra. Geometricamente se completam, como todas as coisas na vida de um homem qualquer. Mas não. Que absurdo. Não posso ser simplesmente um círculo. Ou sou?..." (p.89-90). A idéia do círculo não se aplica somente à vida, mas à própria estrutura narrativa. O início e o final coincidem. Não há ponto de partida ou de chegada. Tudo se completa e "em qualquer ponto posso estabelecer o início e o fim a um só tempo".

Sociólogo de perspicaz olhar sobre o comportamento humano, e intelectual de inquietação constante, Miro Moraes nos coloca infinitas questões essenciais para nossa reflexão: qual é o homem que delibera conscientemente sobre o que vai ser e fazer? Quem define como vai viver? Somos nós que fazemos a vida ou é a vida que determina quem e como seremos? A incrível lucidez em confronto com a loucura inexplicável e absurda do **Cândido assassino** certamente exigirão de todos os leitores um pouco mais de reflexão e de consciência coerente. Trata-se de um dos mais profundos romances já escritos sobre a ambivalência dramática da condição humana.

5.3 — RICARDO HOFFMANN: DA PSICOLOGIA EXISTENCIAL AO ESCATOLÓGICO

Para Maria Carolina G. Kehrig

Ricardo Hoffmann, nascido em 1937 em Criciúma, formado em Direito, é um escritor de grande potencial que, infelizmente não está dedicando maior tempo e atenção à criação literária, área em que acreditamos que poderia realizar altas possibilidades.

Em 1965 sua novela ainda inédita **CAIPORA** obteve menção honrosa no concurso Prêmio José Lins do Rego, instituído pela Livraria José Olympio. Em 1967, com **A SUPERFÍCIE**, livro já reeditado e esgotado, foi consagrado pela crítica nacional como a revelação do romance brasileiro, tendo também recebido o Prêmio da UFSC. Em 1969 obteve o segundo lugar no Concurso de Contos, instituído pela Academia Catarinense de Letras e Prefeitura Municipal de Florianópolis. 1971 trouxe a publicação de seu segundo romance: **A CRÔNICA DO MEDO**, que também está a reclamar insistentemente uma segunda edição.

A **SUPERFÍCIE** não é um simples romance regionalista, caracterizando a região colonizada por imigrantes alemães, embora o autor anuncie especificamente no início sua pretensão: “o que eu quero é contar uma história de alemães, uma história do alemão, segundo a minha experiência”. Não sendo obra de superfície, o romance aprofunda-se em análise psicológica. Narrado em primeira pessoa por uma personagem — Humberto/Beto — apresenta a história psicossocial de Heinz, amigo do narrador e filho de conservadora família germânica. A narrativa estrutura-se em três partes, bastante diferenciadas.

Na primeira parte — “A Inclinação” — o narrador ministra aulas particulares a Heinz. Professor e aluno são adolescentes, iniciando-se nos mistérios da vida. Humberto, ressaltando-se superior, não se atém às aulas, procurando socializar seu discípulo, bem como estimulá-lo a desenvolver suas tendências pictóricas, a ponto de Heinz decidir mudar de carreira, quando diminuem os contatos entre ele e o narrador.

Nessa primeira parte explicita-se mais o propósito do narrador: apresentar sua experiência com os alemães. O pai de Heinz está pintado com todo o autoritarismo intransigente, pelo narrador que o visita: “Não percebi na frieza trêmula, dentro da qual meu companheiro manteve aquilo que chamamos de naturalidade, os olhos quase se fechando de receio, o terror mudo e iminente espraiando-se sobre tudo ao redor dele, como se agora toda a casa se tornasse subitamente a toca, o reduto (o que era mesmo) daquela fera fria e metódica que gostava de destruir argumentando primeiro, depois fazendo valer a sua autoridade de pai e de adulto com toda severidade”.

Tal autoritarismo repercute na educação dos filhos, cujo desenvolvimento é tolhido, tornando-os desajeitados e acanhados diante do “chefe”, como notamos na descrição do ritual duma refeição: “Depois de sentados num movimento único que sucedeu à iniciativa espontânea do dono da casa, comeu-se primeiro em silêncio e depois ouviu-se religiosamente as perguntas daquele homem risonho e grave ao mesmo tempo, que se recolhera novamente a um tratamento respeitoso em relação a mim, a tal grau de intensidade que ele próprio se mostrava intimidado como os outros, e tudo parecia então subjugado à influência de minha presença, o que fazia quase sufocar sob o impacto constrangedor de uma importância melindrosa”. E o final da refeição: “Seu Holtz (o pai) depositou o garfinho atravessado no prato e quase no mesmo instante uma sucessão de ruídos idênticos correu a volta da mesa em todos os pratinhos, menos no meu, onde eu migava vagarosamente, já mais ou menos repleto, parte escura de uma fatia de bolo, da qual devorava a parte clara”.

Delineia-se, sem dúvida, o vulto autoritário do pai. Outras observações sutis do narrador confirmam a mesma caracterização do viver germânico: autoritarismo, austeridade, puritanismo, senso de limpeza: “Heinz, usado sempre uma fórmula de indecisão que permitia ao pai a última palavra...”, “As mãos vermelhas da mãe e da irmã, a pele transparente de sensibilização higiênica, dura nas calosidades, quase rompendo a translucidez nos pontos moles lavados...” “A irmã tragava o bolo sem mastigar direito de tanto medo de que eu lhe pusesse os olhos” — são anotações aparentemente passageiras, mas perfeitamente caracterizadoras das atitudes acima apontadas.

Essa primeira parte, muito narrativa, prima pela caracterização dos costumes germânicos, descrevendo o desajeitado Heinz, filho de alemão, ao ser dirigido para maiores contatos sociais, nos quais se evidencia seu acanhamento, insegurança e falta de jeito.

A segunda parte — “O Desenvolvimento Mórbido” — avança uns dois a três anos e centraliza-se numa perquirição psicológica do comportamento de Heinz, a partir do momento em que este rompe com a autoridade paterna, sai de casa e instala-se num “pardieiro” para ali entregar-se livremente à sua arte. O narrador acompanha seus problemas interiores, seus temores íntimos, suas dificuldades de criar, sua ânsia de fazer aflorar à superfície o oculto, o mistério íntimo, de exprimir na pintura seu mundo interior. Ao mesmo tempo, e como que numa espécie de libertação, Heinz banha-se no rio.

A terceira parte — “No Terceiro Dia” — narra o desaparecimento de Heinz, já há três dias, e as buscas inúteis para encontrá-lo. Teria sido tragado pela superfície traiçoeiramente calma das águas do rio? Teria fugido? Embora as buscas envolvessem o empenho de todos, especialmente do pai, dominado por um complexo de culpa, os resultados são negativos e o corpo não aparece ao terceiro dia, segundo acreditavam. O chefe da estação da estrada de ferro afirma, então, que não mais aparecerá — “Os senhores aqui perdem o seu tempo. Só um dentre todos voltou no terceiro dia”. O narrador, que partilhara da evolução íntima de Heinz, declara que este “vinha se desligando de todos nós há muito tempo” e assim, melancólica e dubiamente, encerra-se a narrativa com uma imagem de ressonância bíblica: “A delicada luz das estrelas dançava sobre a água animando as trevas da superfície”.

Esse romance de Ricardo Hoffmann, como já ressaltamos, revela um intencional aprofundamento psicológico, através do destaque sutil de pormenores significativos. Extensas passagens descritivas e dissertativas não truncam o desenvolvimento da narrativa, enxertando-se na mesma, mas complementam e aprofundam o significado dos fatos. Estilisticamente, destacam-se períodos extremamente longos, de quase página inteira, como que a revelar que o narrador se “perde” nas suas meditações ou especulações, não se atendo à narração dos fatos, mas buscando uma razão para os mesmos, um aprofundamento de seu significado. O realismo nas descrições também remete para uma caracterização mais perfeita das personagens, como por exemplo: “E então surgiu o pai, atrás de mim e fez-me a volta num circuito de pessoas para estender-me para baixo e para diante sua mão vermelhaça, sardenta e com cabelos sobre as falanges curtas. Sempre um sorriso prometendo uma surpresa que nunca vinha”.

Entretanto, mais do que tudo isso, importa perguntar: por que **A SUPERFÍCIE**? Há todo um jogo muito bem conduzido durante a narrativa, entre a superfície das águas do rio, a superfície das telas pintadas e a afloração à superfície da alma, exteriorizando-se. O rio, desde o início, apresenta características sinistras. Tão agradável aos companheiros para o banho, não o é para Heinz: “... a superfície do rio aterrorizantemente ampla e sensível oscilando diante dele...” — já prenuncia a tragicidade ambígua do final.

A propósito da perigosa evolução do artista independente que observa em Heinz, o narrador comenta: “A alma é um rio que aceita tudo o que lhe atiramos, arrasta-o na superfície ou atrai para o fundo e leva depois por sua própria conta o pequeno objeto que é a nossa influência, sumindo na massa bruta de sua essência incorruptível”. Essa tendência “ao desenvolvimento mórbido no declive” de Heinz “apenas veio lentamente à superfície”. Na ânsia de realizar sua arte, de externar seu mundo íntimo, “ele incarnava a força de uma fatalidade mole” e o narrador fica “impressionado com aquela coragem com que ele se desapegara de tudo isso que nos

mantém na superfície, nos faz flutuar entre os festos de desespero e de egoísmo”, alegando que “sempre que saía de si era como se encetasse a fuga”.

O medo que pode causar o abismo que está sob a superfície calma do rio identifica-se com “o terror que jaz sob a superfície” do eu, donde provém o medo ante o “desdobramento do eu”.

A tela de pintura vai refletir na superfície esse íntimo, por isso o narrador pergunta a Heinz “se aquelas suas telas não se constituem em simples superfícies de horrores, produzidas pelo desbaratamento de suas impressões fugidias”; ao que Heinz responde que “uma tela é uma superfície de impressão pura”, acrescentando logo: “uma tela é uma superfície. E o que é a vida senão a superfície de horrível confusão, de terrível balbúrdia que vela a voragem da morte?...” E mais incisivo ainda: “Debato-me na superfície de horrores que se chama vida e deixo que meus gestos sejam reflexos espontâneos das impressões que ele me causa, é só isso”. Mas pensa que “deve haver alguma coisa por trás dessa superfície”, esclarecendo depois que “se nos atrevemos a furar nossa casca de inteligência, encontramos debaixo dela um bicho, e no fundo do bicho, se formos adiante na nossa curiosidade, a alma do bicho, que nos iguala, e é o simples medo da morte”.

Mas tarde, após o desaparecimento de Heinz, e na busca incessante ao mesmo, o narrador relaciona esses fios explicativos e, consciente de que a superfície é enganadora e que “a superfície do rio, que continua enganando os homens”, pode explicar a atitude de Heinz, conclui: “Ele, o desertor, o fugitivo, o egresso da vida, estava explicado sob aquilo, dentro daquilo, daquela fria placidez pinturesca, perpendicularmente abaixo da fluidez enigmática da superfície, nos desvãos fundos e sombrios do leito que, por baixo da tênue linha, ou do tênue plano dos reflexos, da superfície enganadora enfim, rola a verdadeira água para o oceano impertérito”. Relacionando a “superfície enganadora” da água e a “superfície de horrores” da tela com o que possa estar “por trás da superfície” da alma, deslinda-se um pouco do mistério da existência de Heinz, que é o mistério da existência humana. Nesse rumo desenvolve-se a análise psicológica da personagem central de **A SUPERFÍCIE** um dos romances mais realizados entre nós. Estudo mais pormenorizado sobre a estruturação desse romance publiquei na revista da UFSC *Travessia* nº 10/1985.

O segundo romance de Ricardo Hoffmann — **A Crônica do Medo** — difere fundamentalmente do primeiro, embora continue na linha do trágico. Trata-se aqui duma incursão pelo realismo mágico, aproximando-se do escatológico, mas sustentando profundas conotações ético-sociais. Desde a primeira página, aflora o mundo absurdo, um absurdo que pode parecer cômico em cenas isoladas, mas que no conjunto é profundamente irônico, trágico e cruel, tal como o mundo de Kafka.

A estória passa-se numa clínica médica, numa espécie de consultório ou laboratório humano, onde um médico se defronta com filas enormes de clientes que esperam horas e brigam pela sua consulta. O médico prescreve sempre a mesma receita. Este médico tem a seu serviço um enfermeiro e é auxiliado por um sobrinho, ainda estudante, cujo relacionamento é constantemente hostil. Profundos desequilíbrios verificam-se entre consulentes e consultores, ocorrendo revoltas que estabelecem um verdadeiro clima de terror. Ora o dono da clínica e seus auxiliares impõem sua prepotência, ora o enfermeiro ou os próprios clientes se rebelam e encurralam os ocupantes da clínica, ora são os terríveis cães que trocam sua função de guardas pela de revoltosos, culminando com a cena realmente apocalíptica em que o grande Cão

possui a prostituta e a conduz a um espasmo sem fim.

A maior parte das personagens não tem nome, o que acentua o absurdo dum mundo anônimo, descaracterizado, desindividualizado. Apenas um dos que vieram para consultar e assume função central na estória é identificado como “o homem que pedira que o chamassem Felipe”; a ex-babá e atual cozinheira do médico chama-se Bina e há um sargento Martins. O médico, seu sobrinho, o enfermeiro, a mulher do médico, as prostitutas, que são figuras importantes e centrais, não têm nome. Tal anonimato desindividualiza as personagens, reduzindo-as a tipos representativos, de abrangência muito mais ampla e com conotações específicas relacionadas com o mundo de terror, absurdo e despersonalizado em que vivem.

O médico, por exemplo, que é dono da clínica, passou a vida fazendo experiências clínicas com um ser humano que é sua própria mulher (e com que proveito?) e acumulou somas de dinheiro com que não sabe o que fazer, nem como guardar. A mulher, de tanto servir de cobaia, está reduzida a um trapo humano, e procura meios de vingar-se do marido. São vidas desgastadas sem maior resultado. Acena-se no fim para a glória imperecível do médico, após este ter matado o “Cão”, o que, afinal, é um fato estranho e esporádico dentro da carreira de uma vida toda.

“O homem que pedira que o chamassem de Felipe” é outra personagem estranha. Por chegar como consulente e passar a integrar-se na equipe da casa, por permanecer completa e naturalmente nu o tempo todo, por sua barba crescer a olhos vistos até a cintura, por estar praticamente presente sempre em toda parte, mas sem intervir decididamente em nada, torna-se uma figura estranhamente simbólica. E mais do que tudo isso, o fato de ele, após a morte do Cão, também ser encontrado morto e ao lado do cavalo (irracional!), são alusões que permitem uma série de deduções ou aproximações.

Uma série de elementos apocalípticos conduzem a estória a um rumo escatológico sobretudo na terceira e quarta partes. “O homem que pedira que o chamassem de Felipe”, o estranho consulente, por sua barba e atitudes, teria certas semelhanças com Cristo. O cavalo que entra pela casa e depois aparece morto ao lado de “Felipe” está representando no **Apocalipse da Bíblia**, pois a cada selo que o Cordeiro abre, parte um cavalo. A prostituta que é possuída pelo “Cão” representa a “Babilônia, a grande, a mãe das prostitutas”. A grande besta apocalíptica tem um número e “esse número é seiscentos e sessenta e seis” (666), que passa por ser o número do Anticristo. Ora, o agente especial informa que o Cão já antes havia atacado 665 vezes, tendo com esta completado 666 vezes, que é exatamente o número da besta apocalíptica, com a qual o Cão passa a identificar-se. A cena de pasmo geral, em que a prostituta, após ter sido possuída por todos da casa, finalmente obtém o grande espasmo ao ser possuída pelo Cão, corrobora esta visão escatológico (Ou seria a geração do Anticristo?).

No entanto, apesar desses sinais, o final foge do mítico-escatológico, porque a grande besta, mesmo sendo morta, não perde definitivamente o seu poder e, segundo a gente especial, o número foi refeito, valendo para o futuro não mais o 666 e sim o número 2001, alusão, sem dúvida, ao filme de Stanley Kubrick. Contudo, a extinção do Cão pelo médico tornou-o internacionalmente célebre, afluindo visitas de figurões e autoridades (veja-se as figuras do Governador e Prefeito da Capital) e a grande manchete do jornal é: “Extirpado o Cão pela primeira vez no Brasil”. Evidentemente que daí emergem inúmeras conotações políticas!

A condução da estória pelo rumo escatológico parece uma possível tentativa de saída para o injustificado absurdo reinante.

A Crônica do Medo, romance estruturado em quatro partes: **A Manhã — A Tarde — A Noite — E outra vez a Manhã** — é simbólico até nessas divisões. Trata-se de um grande painel da irrupção da irracionalidade, de um pesadelo Kafkiano que a todo momento pode recrudescer. Coloca-se em questão o próprio homem e sua condição num universo absurdo, em que o terror pode dominar a qualquer momento. O ponto central de todo o romance são as relações conflituosas entre as personagens, revelando mutuamente suas fraquezas, aberrações e mesquinhas.

Devido a esse caráter simbólico, devido às profundas conotações ético-sociais, devido à ambigüidade inerente às personagens, torna-se um romance lentamente acessível, mostrando novas faces a cada releitura. Isto é positivo. É a abertura para a multiplicidade de valores. É a confirmação da obra de arte literária.

5.4 — HOLDEMAR MENEZES: DO COMPROMISSO SOCIAL AO CINISMO PROFISSIONAL

Para Duílio Gomes

Após longa espera e muita luta, Holdemar Menezes logra publicar seu romance **A MAÇÃ TRIANGULAR**. Escrito antes dos volumes de contos publicados — **A COLEIRA DE PEGGY** e **A SONDA URETRAL** — o romance enfrentou uma série de obstáculos ante a esfinge da censura e só nesse vislumbre de abertura foi aceito por editora (1981).

Bastante diverso dos seus contos, embora a marca indelével do autor esteja em todas as narrativas curtas e longa, este romance parece-me seu livro mais maduro, sob os aspectos humano, social e político. Nas narrativas curtas, impôs-se recorrência a um subterfúgio que de certo modo desorientasse o leitor da problemática sócio-política: o elemento erótico, embora o enfoque da marginalidade social, da decadência e corrupção fosse perseguido. **A MAÇÃ TRIANGULAR**, ao contrário, assume franca e diretamente a condição de romance ideológico. Há pouco foi publicado pela Editora da UFSC um ensaio sobre **OS ROMANCES BRASILEIROS NOS ANOS 70**, em que Janete Gaspar Machado enfoca exatamente alguns romancistas atuais, preocupados com o momento sócio-político, com a reflexão sobre a realidade dramática de contradições, opressões e reivindicações que vive a atual sociedade brasileira. Entre tais romancistas, como Rubem Fonseca, Ivan Ângelo, Ignácio Loyola Brandão, Márcio Souza e outros, deveria figurar, agora, sem dúvida, Holdemar Menezes com **A MAÇÃ TRIANGULAR**, devido ao corajoso enfoque político impresso ao romance e sem perder em nível literário para os anteriores.

Escrito no calor da hora, logo após a Revolução de 64, e com vivência dos fatos, o romance reproduz a situação caótica, as incertezas, o temor e o pânico dos momentos imediatamente anterior e posterior ao evento, nos seus reflexos sobre a sociedade brasileira. A própria estrutura narrativa incorpora o caos, no jogo entre presente e passado, no enfoque da aparência e da dissimulação, acompanhando as vacilações, angústias e terrores da personagem central, Breno, fio condutor de todo o relato. (Contribuem ainda para desorientar o leitor a omissão gráfica da referência aos capítulos: 6, que deverá iniciar-se na metade da página 14; cap. 25, no terceiro parágrafo da p. 97 e cap. 26, provavelmente no último parágrafo da p. 99).

A ação principal situa-se em Ilha do Sul, onde Breno se encontra em liberdade vigiada, como confinado político; mas contrapõe constantemente com lances do passado, quando Breno era professor na Universidade. Esse espaço exerce função decisiva. Primeiramente, trata-se de uma ilha, símbolo eloquente de todas as personagens. Não há integração entre estas. No seu viver, agir e interesses individuais, cada qual constitui uma ilha, com suas fraquezas, suas depressões, suas frustrações, suas desconfianças e temores. Além disso, a decadência é geral: trata-se de “velha cidade portuária”, com aspecto de “cidade em ruínas”, conservando “seqüelas de um passado faustoso”. Mais adiante, levanta-se a lenda de que essa “terrinha infeliz” estaria sob a “maldição do padre”. Se o espaço é a extensão da personagem, este romance soube adequar perfeitamente um ao outro. Importante notar também o contraste entre o passado e o presente: a liberdade, os debates, a confiança mútua na Universidade x o isolamento, o individualismo, o temor e a desconfiança reinantes no confinamento na Ilha. Aliás, esse espaço — a cidade portuária com seu mundo de marginalidade — assemelha-se muito ao dos contos de *A COLEIRA DE PEGGY*. Não só locais, como o “Bar do Marinheiro” ou a casa de mulheres “Ninho das Garças”, mas personagens como a prostituta Bunda Rica e o comerciante de exportação, Herr Fischer, são comuns aos dois livros. Entretanto, parece-nos que a ilha, paisagem dos contos, se coaduna mais com São Francisco do Sul, enquanto esta “Ilha do Sul” assemelha-se mais a Florianópolis (embora a referência às “serras de Curitiba”, p. 116).

Muitas personagens trazem fortes traços caricaturescos — como a professora, prostituta assumida, Giza, que na França descobre o verdadeiro amante de tradição milenar; Ramira, a pudica, conservadora, de instintos reprimidos; Eduardo, o fresco com sua cadelinha; Herr Fischer, figura que se avoluma no livro, através do seu caráter essencialmente aproveitador, alemão superior que foi humilhado, abjurou a Hitler e queimou a bandeira alemã para tornar-se getulista, depois refez sua superioridade e arrogância, enquadrando-se em todos os esquemas que lhe poderiam ser proveitosos; Mister Brown, inglês rico e velho, com seus tradicionalismos e apegos nacionalistas; Selma, a mulher-paixão, sedativo nas depressões de Breno, que se sujeita a todas as variações na sua concepção de fidelidade. E Breno encarna dramaticamente o ser aniquilado, a personalidade reduzida a vacilações, à angústia, ao terror constante, num universo vazio de sentido, individualista nos interesses, condenado à decadência inevitável. Altamente significativo é, nesse sentido, o capítulo final, como que um angustiante pesadelo, em que a solidão e o terror lhe impõem a sensação total de derrota e decadência, quando fazem retornar, em rápidos instantâneos, cenas e situações vividas, num verdadeiro painel polifônico, entrecortado pelo gritante simbolismo da cerca de arame farpado.

As personagens, no retrato cru que o autor delas traça, aproximam-se da concepção naturalista, freqüentemente captadas no seu viver instintivo, na sua condição degradada, razão das imagens zoomorfixantes a elas aplicadas. Logo no início, o major apresenta “testa bovina” (p.8); Breno, saído da prisão para o confinamento na ilha, “julga-se como um boi solto em imenso prado, um boi que se cansará...” (p.1); na grotesca cena em que Hugo possui a prostituta menstruada, Bunda Rica, ele é visualizado “todo abaixado como se fosse um bode sentado sobre as patas trazeiras” (p.29); Pastor Fischer, após desencaminhar-se, “perseguia as mulheres casadas como as solteiras, virou um garanhão, por arte do Demônio” (p.40); Giza, a prostituta eliminada da Universidade, é vista como “uma égua árabe” (p.52); o reitor da Univer-

cidade, devido à corrupção e trapagens, é tratado como “o velho rato”. O ser humano apresenta-se, pois, degradado, arrastado pelas circunstâncias, aviltado na sua verdadeira concepção, o que se coaduna perfeitamente com a cosmovisão denunciada. Entretanto, há passagens em que sentimos vibrar intenso o sentimento humano — a solidariedade, o carinho, a necessidade de compreensão — como a marcante amizade entre Breno e Hugo; a ternura ingênua de Selma, tão simples e pura, “tão primitiva e humana”, como Breno a sente quando a procura como sedativo para seu tédio (cap. 16); a angústia existencial do diabólico Herr Fischer, revelando suas carências humanas a Breno, em busca de alívio e compreensão (cap. 19).

E o romance encontra seu lado forte ao posicionar-se lúcida e corajosamente no contexto político-social brasileiro. Aspectos ideológicos múltiplos e questões sociais são debatidos na Universidade: a realidade social do homossexualismo, o controle da natalidade, o papel social da Igreja. Problemas mais candentes são enfocados em tom de denúncia, como: a corrupção e a opressão que geram a decadência, os impasses surgidos com a abertura democrática do presidente; as atitudes do presidente, visto por alguns como “um mistificador” que “brinca de reformador”; os ideais dos regimes socialistas em confronto com o capitalismo; o nacionalismo e as multinacionais; a direita e a esquerda; os perigos de uma reação revolucionária, representando um retrocesso democrático, uma nova ditadura de direita, a opressão e falta de liberdade de imprensa; e sobretudo a profunda ironia da “nova ordem”, gritante no vigor da denúncia: “Quando os grandes interesses internacionais são ameaçados pelos interesses nacionais, vem um golpe contra as instituições democráticas e se estabelece, como você diz, uma “Nova Ordem” (p.66). Mas, por detrás dessas questões postas em debate, aflora a denúncia a muitos outros aspectos vivenciados: o contrabando no porto marítimo, o recurso ao tóxicos, a profunda depressão sócio-político-cultural, após o sugerido movimento revolucionário, o desrespeito à vida, à liberdade, ao ser e aos direitos humanos.

Entretanto, nunca o autor se exacerba, nunca assume atitudes panfletárias, denunciando, sim, em tom desiludido e amargo — coerente com as atitudes da personagem condutora do relato, Breno, um homem desiludido e destruído, “gato escaldado”, que se move com angústia e mesmo com terror em meio a um ambiente de imprevisíveis reações e atitudes — mas permitindo sempre o debate, a acusação e a defesa, a exposição dos prós e dos contras, para que o leitor possa assumir sua própria conclusão. A ilha decadente, a visão individualista de seus principais líderes, o vazio e a angústia gerais que se avolumam na consciência de Breno constituem símbolos altamente expressivos e extensivos a um contexto sócio-político bem mais amplo. E o leitor não poderá desconhecê-lo.

Quanto ao título — **A MAÇÃ TRIANGULAR** — parece-me carregar-se de profundo simbolismo ideológico. A justificativa estaria em lembranças da infância de Breno — a advertência do Padre Miguel ao menino: “a maçã tem a forma de triângulo...”, ela é “a representação do pecado”. “a maçã do pecado é triangular”, “A maçã triangular era fonte de vida e de todos os prazeres” (p.27) — e o próprio Padre fugiu com a maçã triangular de Dona Noca. Essa referência sexual-erótica não representa novidade na obra de Holdemar. Entretanto, no romance, parece-me que a significação do erotismo vai bem mais longe do que a busca do prazer. Breno, enquanto livre o professor consciente, teve vida sexual muito moderada, mesmo provocado por Giza. A sua angústia e tédio, no confinamento, é que o levaram a encarar o sexo como uma compensação e fuga, principalmente em Selma e sua

“maçã amorosa”. Ela “tem diazepam entre as pernas” e tranqüiliza. Por que então tomar a metralhadora do marinheiro, tomar a cidade, acordar Ilha do Sul, se é melhor “dormir entre as coxas de Selma”? “O problema é manter o povo tranqüilizado” — e nada melhor do que os “pelos sedosos e perfumados de sua maçã amorosa” (Cap. 19). A maçã triangular representa, pois, a compensação, a fuga, a alienação, terapia para a angústia existencial, para acalmar e desviar a consciência política. E a liberalidade da censura, acarretando a invasão da pornochanchada no cinema e a proliferação de revistas eróticas, ali está.

Holdemar Menezes revelou lúcida consciência do momento político-social brasileiro e grande maturidade literária neste **A MAÇÃ TRIANGULAR**, um romance comprometido com a vida, com o homem, com a realidade em que vivemos. Não é romance de puro entretenimento. É leitura para quem não tem medo de assumir sua posição no contexto político-social que nos cerca. É um romance de compromisso, que vem enriquecer a consciência da intelectualidade brasileira.

A medicina é um dos ramos profissionais que propicia maior contato humano, maior experiência com o indivíduo. O médico priva com a intimidade do ser humano, com seus problemas, angústias e ansiedades. Por isso, não é de estranhar que muitos médicos aproveitem esse rico cabedal de experiência humana para transformá-lo em narrativas literárias.

Holdemar Menezes, médico e ex-professor de Medicina Legal, certamente enriqueceu sua experiência humana com a prática da clínica. E sua obra literária, que continua se avolumando, integra, sem dúvida, aprendizagens da Medicina Legal, ao centralizar-se no enfoque da vivência sexual, com tendência a ressaltar suas aberrações, sua liberação naturalista, sua fruição até o nível selvagem, zoomórfico.

Seu segundo romance — **Os Residentes** — não se desvia dessa linha. Aqui oferece-nos o retrato de uma comunidade hospitalar. As personagens restringem-se praticamente a médicos, enfermeiros, atendentes. A violência crua da linguagem e o cru realismo de cenas ou relacionamentos resulta num quadro e ambiente nada harmoniosos nem edificantes. Afinal, quem poderá preservar-se ileso em meio à incontida sanha erótica que a todos contagia? Daí a tonalidade cínica que perpassa o relato todo. A descarga no sexo parece resultar da exploração de toda uma frustrante ambiência, de toda uma repressão íntima. Uma afirmação inicial é sintomática: “Enfermeira é comida de médico e atendente é comida de residente”.

Nesse sentido, a unidade narrativa é mantida através do narrador o residente R-II, um tipo insubordinado, irreverente, violento, agressivo, inconformado e desbochado, que não conta tempo para revoltar-se para discutir, para brigar, nem para cantar qualquer atendente que encontre. E sua parceira comum é Helga, desquitada, que vive em constante loucura erótica. O sado-masoquismo sexual desta se manifesta em todas as cenas, especialmente naquela do “amor de Ganso”, do capítulo seis, e no antegozo da “suruba do Macedo”, no capítulo doze, com todas as formas de prática do sexo, culminando no show com o cão Waldick. Parece reinar uma excitação desenfreada e não há quem seja poupado. E se o R-II vive resumindo casos policiais, isso não é sem finalidade, pois o desfecho do romance é um caso policial em aberto, com a morte de Helga em Ponta das Canas.

Mas o romance **Os Residentes** não se restringe ao enfoque alienante-compensatório da loucura erótica. Sua denúncia e crítica social continuam na linha de **A Maçã Triangular**. A personagem Dr. Camargo sobrepõe-se autobiograficamente ao autor,

quer pela afinidade de paixão pela música e pela literatura, quer pela referência ao infarto. Mas no fundo está a denúncia política: o exercício da atividade política, o inquérito e a perseguição sofrida por corrupção e comunismo, e o ódio cultivado, a impossibilidade de esquecer. Sobreviveu ao infarto porque “eu precisava viver, não pelos motivos que muitos desejam, mas para cultivar meu ódio, para assistir ao grande funeral dos que me procuram destruir. E esse ódio me valeu muito...”

A denúncia à corrupção se dá de diversas formas. O próprio Dr. Camargo observa, na sua incontida revolta: “... se antes havia corrupção, agora ela é uma instituição de poucos príncipes...”. A falência da medicina e a corrupção do INPS são denunciadas amargamente. Duas personagens concentram e mesmo personificam a corrupção e decadência da honestidade: o Dr Assef, proprietário de boa parte da maternidade, de quem o autor oferece um retrato clínico, por ter enriquecido na prática da marginalidade médica, com o abordo em ricas madames; e o Administrador do hospital, homem violento e corrupto, desfrutador de meninas, ex-delegado de polícia que, por influências políticas, chegou a esse posto.

No jogo realístico de contrastes entre os que fazem o jogo do poder e vencem, e aqueles que são tidos por subversivos e se danam, bem como entre os que enriquecem na corrupção, e os que nada alcançam na honestidade, desenvolve-se essa narrativa dura e agressiva, direta e clínica, que, se por um lado revolta o leitor, por outro não deixa de ser cruamente real. *Os Residentes* é um desdobramento ousado da cosmovisão de Holdemar Menezes. Não fará o gênero daqueles que preferem leituras amenas e açucaradas.

5.5 — SILVEIRA JÚNIOR: O MENINO POBRE E O JUÍZO FINAL

Para Newton de Mendonça Barbosa

Norberto Cândido Silveira Júnior nasceu em Guaramirim a 17 de maio de 1917. Seu tempo de infância, nessa localidade, forneceu-lhe matéria para um dos romances mais lidos em Santa Catarina. Mais autodidata do que formado por escolas formais, Silveira Júnior já foi um pouco de tudo na vida: agricultor, comerciário, jornalista, bancário e funcionário público. Ocupa a cadeira nº 2 da Academia Catarinense de Letras.

Em matéria de literatura, publicou um bem sucedido livro de viagens: *Um Brasileiro nos Estados Unidos* e três romances: *Memórias de um Menino Pobre*, *Depois do Juízo Final* e *Confissões de uma Filha do Século*, de temáticas completamente opostas.

MEMÓRIAS DE UM MENINO POBRE, como já o título indica, são memórias do tempo da infância do autor. O livro “pretende ser apenas um retrato tirado com aquelas antigas máquinas de fole”. Se os fatos são autênticos — como parecem ser, segundo afirma o autor — ou se a fantasia acrescentou sua parte, são questões irrelevantes sob o aspecto literário. Relevante é que a narrativa se apresenta coesa, verossímil, natural e atraente. Talvez alguém possa objetar que tal tipo de história é fácil escrever. Basta ter vivido e anotado o que se viveu. Pensando um pouco, tal argumento simplista não convence. Tal como a pura ficção, a narrativa de memórias implica uma séria atividade artística: o caos vivencial ou imaginativo deve ser submetido ao crivo da seleção, retirando-se-lhe aqueles elementos significativos e

desprezando os demais. Uma vez selecionados os elementos de interesse, devem estes ser desenvolvidos com mais ou menos detalhes, deve o relato ser purificado de imperfeições, corrigido, emendado, podado. E concomitante ao trabalho de seleção, procede-se ao ordenamento dos fatos num sistema coerente. A obra de arte somente surge após esses procedimentos técnicos.

Silveira Júnior certamente teria matéria de memória para preencher um volume muito maior do que esse. No entanto, sua seleção é essa, e temos a impressão que essa seleção e o posterior ordenamento dos fatos recordados são de tal variedade que cobrem perfeitamente todos os aspectos significativos da vida primitiva e limitada numa pequena localidade do interior catarinense há mais de cinquenta anos atrás. Delineia-se ali o universo individual do menino: a angústia ante o desconhecido e inexplicado, a ânsia de sair das limitações, o confronto com o problema do despertar do sexo; o universo familiar: a perda do pai, o esforço da mãe, os trabalhos braçais estafantes e sem a menor metodologia, as deficiências na habitação, vestuário e alimentação; o universo social: as poucas possibilidades de diversões, a luta pela conquista de "status", os problemas de convivência com os vizinhos, a aceitação da inferioridade racial, etc.

Exatamente nesse poder de seleção, de concisão e de ordenamento, em vista de um panorama demonstrativo completo, reside a qualidade do artista. Nada de extraordinário aparece — a não ser que quase tudo é extraordinário para a criança que cresce num mundo a tal ponto limitado. Mas, o que quero ressaltar é que a narrativa não recorre ao fantástico impressionante, retratando, sim, com impressionante naturalidade o real cotidiano, o mundo limitado, em todos os sentidos, de um menino pobre, mas que sempre acreditou em poder um dia sair dessas limitações.

A estória (ou história) passa-se num lugarejo chamado Rio Branco, situado entre Massaranduba e Guaramirim (no tempo chamada Bananal), e focaliza a infância do autor — "Rio Branco era o centro do universo. O resto era o limbo." Não se trata de uma história de ação intensa ou de muito suspense (a não ser para a mente da criança!), onde um fato chama outro. Como são "memórias", não há necessariamente concatenação lógica entre um fato e outro, mas também não há aquela fluida descontinuidade proustiana, que confunde o leitor desprevenido. A seleção não é aleatória. Há episódios acontecidos diretamente com o narrador e outros de que ele foi espectador ou ouvinte. Mas, importante é que o ordenamento dos fatos não é aleatório nem desproposital, e sim que, ao final, resulta um panorama coerente e exemplificativo do universo pobre, limitado e angustiante, mas perfeitamente completo na visão limitada do menino protagonista.

Embora o livro seja essencialmente narrativo, inúmeras são as passagens que captam e conservam de forma impressionante a poesia da infância. Vale lembrar aqui o artigo de C. Drummond de Andrade: "A Educação do Ser Poético", em que qualifica a poesia como "um estado de infância" e lamenta que, infelizmente o normal seja que na evolução da criança este estado poético se perca. No caso destas **MEMÓRIAS**, parece-nos que, mesmo escritas muitos anos depois de terem acontecido os fatos, conservou-se o estado poético. Assim, "O Grande Sonho: Tomar Gasosa" é uma página antológica para manuais escolares, na sua sugestão poética de encanto e singeleza. O confronto com o despertar sexual em "Solta-se o Velho Demônio" e o seu amadurecimento em "A Morte do Menino" captam de forma poética a ânsia angustiada do iniciante. O dilema com que se depara o menino ante a

absurda distribuição da felicidade em “Um Conceito de Felicidade: Chofer de Caminhão”, marca profundamente o pensamento ingênuo do menino. O estranho e inexplicado fenômeno de “A Porca que ficou Santa”, a par do realismo no destaque dos problemas de convivência, acentua a face do inexplicável, ou incompreensível. Por outro lado, impressionante é a tragédia lírica em “Reduzino entrega-se em Holocausto ao Amor” — um quadro realisticamente forte —, como também a tortura do menino ante a ameaça da guerra que, para ele, se encarna vivamente; as assombrações que aterrorizam no seu mistério; o pavor que provocam as trovoadas, acentuado pelas condições precárias da habitação. Em tudo isso, o autor soube preservar a visão poética do menino.

Assim o mundo da infância e o despertar da adolescência, com suas aspirações ingênuas, suas ânsias angustiantes, seus temores ante o inexplicável, constituem um painel imenso, que registra vivamente aquela face poética do cotidiano, do dia-a-dia, que, na sua aparente banalidade, passa despercebido à maioria das pessoas. No entanto, esse livro propicia, como poucos, uma revivência autêntica de uma infância autêntica, não deturpada ou massacrada pelas interferências impositivas do universo do adulto.

A narrativa aparece qualificada como “Romance Rural”. Será mesmo romance? Parece-me que não contém os componentes deste. Mas, essas rotulações formais não são absolutamente essenciais. O problema é o mesmo levantado por aquele outro célebre livro de memórias da infância: **MENINO DE ENGENHO**, de José Lins do Rego. Discutiu-se muito se é ou não romance. O que, no entanto, importa é que o livro se consagrou e consagrou seu autor.

Sendo “memórias”, o foco narrativo é evidentemente de primeira pessoa. Mas, é acentuado o distanciamento entre o tempo atual do narrador e a época em que sucederam os fatos. Talvez seja esse distanciamento que permitiu tamanha serenidade, objetividade e naturalidade do relato. Embora haja muita intromissão do narrador atual — e o próprio autor o reconhece: “apareço com demasiada freqüência na narrativa” — isso em nada perturba a fluência normal da narrativa.

Para concluir esta apreciação deste promissor lançamento da Editora Lunardelli, valho-me das palavras de apresentação do livro pelo Governador Antônio Carlos Konder Reis: “Sem dúvida, na literatura catarinense faltava uma obra como esta, que conta, com singeleza e poder de imaginação, a história de um pedaço da vida de uma comunidade de agricultores, predominantemente de origem lusitana, isto é, brasileiros, catarinenses, não descendentes das correntes imigratórias que deram as características mais fortes, ou se não as mais fortes, as mais conhecidas da personalidade da gente de nosso Estado”. E mais adiante, conclui: “Estou certo de que este livro, sobre ser um patrimônio literário do Estado, será um instrumento da maior valia para que o Brasil e os brasileiros conheçam melhor Santa Catarina, não só aquela próspera e feliz (...), mas a Santa Catarina menos eloqüente, menos brilhante, a Santa Catarina mais humilde, muito parecida com todo o restante do Brasil rural: a Santa Catarina nascida da mescla demorada de raças e gente que, ilhadas em determinadas regiões dos nossos vales, formaram, sem dúvida nenhuma, a vanguarda de ocupação merecedora de um estudo como este, cujo lançamento eu saúdo, cumprimentando fraternalmente o seu ilustre autor”.

Temos certeza que o livro será lido com prazer e bem recebido, talvez não tanto pela população originariamente urbana, mas sobretudo pelos que nasceram e passaram sua infância nos meios mais humildes. Trata-se de um livro recomendável para

leitura em escolas, sobretudo do interior, que vivem em ambiente idêntico, embora certas passagens de um realismo bastante acentuado exijam alunos já mais crescidos. O livro é essencialmente popular, nada contendo de sofisticação. Talvez seja esta uma das razões de sua boa aceitação.

Afirma-se que o romance está morrendo. Que essa forma literária, afinada com a burguesia, teria tido sua idade de ouro na segunda metade do século passado. Que hoje ninguém dispõe de tempo para digerir o denso volume dum romance. Entretanto, a realidade continua desmentindo os prognósticos e as afirmações teóricas. E o romance continua presente. No Brasil, dois tipos de romances sempre constituíram a preferência dos ficcionistas: o romance psicológico e o romance social. No mestre Machado de Assis os dois tipos se fundem. Hoje o fiel da balança pende sensivelmente para o romance social, cada vez mais engajado na situação político-social da nossa realidade.

A ficção científica e a ficção policial atraíram tão poucos escritores brasileiros que poderiam ser contados pelos dedos da mão, embora sempre houvesse muitos leitores para essas formas. Nessas áreas, nosso mercado sempre esteve dominado por escritores estrangeiros, nem sempre de primeiro nível estético. A ficção científica já foi praticada em Santa Catarina por um dos nossos mais destacados ficcionistas — Guido Wilmar Sassi, no seu livro de contos *Testemunha do Tempo*. Silveira Júnior nos surpreende agora com uma obra que fascina e que faz pensar. Realmente a ficção e a ciência se apresentam de mãos dadas em *Depois do Juízo Final*. O autor insere-se dentro da realidade deste final de Século XX, com a projeção crescente dos meios de comunicação social e com o fantasma da explosão demográfica ameaçando a humanidade. Partindo das evidências do real, a imaginação delinea “uma visão apocalíptica da explosão demográfica do século XXII e do mundo paradisíaco que virá mais tarde”.

A estrutura do romance alterna dois tempos e situações: o século XXVI (2501...) em que transcorre a “atualidade” da narrativa, e a recuperação dos séculos anteriores, sobretudo do século XX ao XXII, quando acontece o mais terrível genocídio em que morrem 50 bilhões de pessoas.

O caráter “romanesco” reside mais nas curtas cenas da “atualidade”, envolvendo sobretudo o novo relacionamento entre homem e mulher personificados nos professores Linus e Alice, projetando-se um novo éden, correspondente ao período “depois do juízo final”, quando “o lobo voltaria a conviver com o cordeiro, e os justos herdariam a terra”. Assim, a cosmovisão revela-se positiva, prevendo uma solução para os problemas crescentes da humanidade e uma renovação sadia e feliz deste mundo e de seus habitantes.

Mas os aspectos mais interessantes, embora dramaticamente aterradores, estão relacionados com a fase intermediária entre o nosso mundo de hoje e o universo paradisíaco renovado. Essa fase é recuperada no romance através de aulas do telesistema, nas disciplinas de “demografia” e de “conflitos humanos”. E constatamos o crescimento da humanidade até a superpopulação de 64 bilhões de habitantes, quando os problemas de alimentação se tornam insolúveis, acarretando fome, violência e assaltos (o que hoje se apresenta já como realidade!). E assistimos ao mais terrível genocídio seletivo, planejado e programado pela Confederação Européia de Nações, reafirmando ainda a manipulação da humanidade por grandes grupos e confederações. E acompanhamos os passos da ciência no sentido de dominar racionalmente a reprodução humana, trazendo um definitivo controle sobre a natalidade.

Dessa forma, a maior parte do livro não é propriamente ficção. Baseando-se em estudos e pesquisas, nos campos de sociologia, de história, de estratégia política, envolvendo progressos científicos desde a química e a microbiologia até variadas áreas da medicina e da genética, o romance levanta profundas reflexões humanísticas em torno de problemas que tenderão a agravar-se no futuro: a superpopulação, a insuficiência de alimentação, o controle da natalidade, a manipulação das populações por grupos dirigentes, o próprio papel da Igreja deslocando-se da esfera espiritual para a social, o novo relacionamento sexual, com a instauração de nova forma de procriação: "a sociedade do amor puro" x "os filhos do orgasmo", quando "a procriação deixou de ser um subproduto da libido. Deixou de ser um ato emocional, para se transformar numa decisão racional".

Dramático e emocionante nos dados e nas cenas que constrói, **Depois do Juízo Final** é ficção científica que se aproxima muito de perto dos problemas que a humanidade vem criando para si mesma. Polêmico nas situações e pontos de vista apresentados, o livro certamente não deixará ninguém indiferente. Concordando ou não, nenhum leitor deixará de sentir a dramaticidade dantesca de certos quadros, nem poderá tomar conhecimento das situações e soluções sem refletir sobre seu significado. Romance fictício com base no real, projetando o futuro a partir da situação e das tendências do presente, **Depois do Juízo Final** pode emparelhar-se com as grandes obras universais no gênero, ao levantar problemas e situações que interessam à universalidade do gênero humano. Aqui está um universo oposto ao acanhado e particular pequeno mundo revelado em **Memórias de um Menino Pobre**, embora ambos os livros sejam bem elaborados.

O terceiro romance de Silveira Júnior é **Confissões de uma filha do século**, título que restaura uma certa atmosfera romântica e uns ares franceses. O subtítulo é mais explicitador: "Sete moças do interior vão para a cidade grande; uma delas faz este estranho diário".

Segundo declara o autor, o romance já estava escrito há mais de vinte anos e aguardava editor. Se tivesse alcançado a praça naqueles tempos, certamente despertaria atenção por sua ousadia no enfoque da licenciosidade de costumes e de comportamento sexual. Hoje, com a desbragada libidinagem e a mais descarada explicitação sexual exposta em toda parte, a narrativa assume tônica já defasada no tempo.

Importante é, pois, entender o romance no seu tempo de enunciação e, particularmente, no seu sujeito de enunciação. Narrativa autobiográfica da protagonista, apresenta-se na visão subjetiva de quem está envolvido e interessado nos fatos narrados. Irene, a narradora, é uma das sete moças que ocupam a pensão das emancipadas. Desde seus oito anos, Irene anotava suas angústias e frustrações ante as brigas dos pais, que acabaram separando-se. De toda a experiência de vida de Irene, resultou, pois, um diário. No último capítulo do relato, explica ela como transformou esse diário numa narrativa coerente, ainda em primeira pessoa, mantendo sua visão pessoal dos acontecimentos. É esse relato resultante do diário reescrito que se tornou o romance. Em grande parte, o sujeito do enunciado coincide com o sujeito da enunciação. Essa enunciação pessoal da protagonista releva muitas manobras de defesa e muita naturalidade auto-justificativa que se insinuam subrepticiamente através do relato.

A fábula romanesca desenvolve-se linear e horizontalmente, acompanhando a experiencialização da mocinha do interior, marcada por uma vivência familiar conflitante, que procura, "por renúncia" e para defender "a felicidade da mãe" (justificativas que Freud explicaria!), emprego e vida emancipados na cidade e que, para tanto, vai-se adaptando e comprometendo com as exigências e situações duma sociedade capitalista competitiva, centrada na busca materialista do sucesso e do prazer. Astutamente, Irene justifica e fundamenta (mesmo que às vezes em sua visão ingenuamente interesseira) todos os passos que vai dando e todas as atitudes que toma, a caminho da "plena" realização emancipada e desconvenionalizada.

Resulta, assim, dessa enunciação subjetiva e interesseira da narradora, uma cosmovisão totalmente amoral. A insinuação moralista permeia constantemente o relato, como que fazendo emergir uma subconsciente impulsão que denuncia a devassidão, a vida "despudorada" das moças "perdidas", podendo até assumir a forma de complexo de culpa. No entanto, sobrepõe-se sempre uma atitude racionalizante, que encobre essa infiltração subconsciente, de maneira a prevalecer o amoralismo. Não há, em conseqüência, atitudes ou atos que comportem avaliação objetiva. Não há o bem e o mal objetivados. Não existem decorrências ou conseqüências dos atos (observe-se o final!), pois o interesse auto-justificativo tudo manobra. E qualquer atitude, comportamento ou devassidão se encobre ou se esquece com "naturalidade", dentro de laços solidários ou em função de um fim que justifica qualquer via de acesso.

Por exemplo, a tendência à homossexualidade é justificada entre as moças recorrendo a Anne Frank. Quando Irene sente seu mundo desmoronar ante os "encontros escusos" na casa de Colette, conversas seguidas com Sílvia consolidam-lhe a convicção de que "fazer programas" com homens por dinheiro "é normal". No entanto, em outra reflexão posterior, Irene esclarece que nunca se entregara por dinheiro na casa de Colette; até mesmo recusara alguns encontros, na realidade tinha necessidade de relações com variedade de homens. Por outro lado, a iniciação no amor que proporcionou a Lino, filho único e muito preso à mãe viúva, foi gesto humano de solidariedade! Aliás, seu próprio encaminhamento a esse tipo de vida licenciosa decorreu da experiência negativa no lar. Há, pois, "leis naturais" que tudo explicam ou justificam.

A enunciação subjetiva de Irene não raro se deixa levar pela sentimentalidade, para reforçar as cores dos dramas que surgem (por exemplo a gravidez de Rosário ou o aborto de Sílvia); ou então se esforça por revestir tudo da mais absoluta naturalidade, na tendência evidente de considerar normal qualquer atitude sua ou de suas colegas; ou ainda confere destaque relevante à solidariedade, aos laços sociais, à entreatajuda do grupo, a dedicação de uma à outra, para justificar que se "cada uma tem (e vive) sua vida", no conjunto fazem a vida independente de qualquer convencionalismo social, com "ética" própria.

E dentro dessa ética, feita e refeita a cada dia, de acordo com as conveniências e os interesses, não estranhemos a decisão final de Irene, dentro de uma linha ingenuamente romântica, de encerrar o passado sob um véu opaco, de esquecer o que quer que tenha acontecido, não importando o passado diante de uma nova vida que se faz, quando o americanizante final feliz de um casamento interesseiro se vislumbra.

Esta é a cosmovisão subjacente ao romance autobiográfico de Irene, em suas **Confissões de uma filha do século**. Com passagens muito realistas, numa predominante visão naturalista da vida a ser buscada e vivida na melhor forma que as circunstâncias permitirem, a narrativa comporta, sem dúvida, certos enfoques românticos da existência. A linguagem de grande fluência confere leveza à narrativa que, ao meu ver, não atinge a mesma consistência interna dos romances anteriores de Silveira Júnior.

5.6 — EDLA VAN STEEN: A SURDA AMEAÇA AO CONVÍVIO URBANO

Para Zahidé Muzart

Os dois romances de Edla van Steen abordam temática afim, ao denunciarem a absurda tensão criada pelo convívio social na grande cidade.

Memórias do Medo, romance já reeditado, é narrativa da mais viva atualidade. Inscreve-se o romance na sociedade média brasileira em crise, enfocando o clima de angústia e terror que se instala quando graves desvios de personalidade se unem a radicais fanatismos. Com muita perspicácia e com impressionante poder estruturador, Edla aqui ataca o tema do medo, decorrente de situações absurdas, misteriosas, ameaçadoras. São vários os temas da narrativa, vividos de maneira peculiar por várias personagens, mas que, afinal, se afinam com perfeição, por conduzirem todos a uma cosmovisão homogênea. Esse romance de Edla é daqueles que inquietam o leitor, exigem sua atenção constante para acompanhar o intrincado entrecruzar de sua estrutura e sacodem a inércia e o comodismo ante a acomodação à situação. Cada personagem tem sua história, vista de maneira peculiar.

Deve-se ressaltar, desde logo, como a autora logrou harmonizar perfeitamente a forma estrutural da narrativa com a temática explorada. Trata-se de um romance urbano. Um romance que alerta sobre a complexidade da "selva da cidade", sobre as neuroses coletivas que facilmente proliferam nessa heterogênea massa urbana. E a estrutura do romance incorpora a mesma complexidade e sofisticação. Não se trata, de forma nenhuma, de romance linear, tecido em torno de um fio único de narrativa. Nele presente e passado entrecruzam-se constantemente. Realidade exterior e introspecção fundem-se num só universo. E nesse labirinto angustiante em que somos projetados, o normal e o patológico se conflitam, mas também se tangenciam, de tal forma que todo esse universo social da grande cidade assume um caráter monstruoso e aterrorizante. É preciso acompanhar com muita atenção a leitura, para reestruturar, com a autora, essa sofisticada narrativa, que metaforiza diretamente o complexo universo da grande cidade. Observe-se a própria titulação dos capítulos: "Primeiro tema: Marta"; "Segundo tema: Mona — um símbolo"; "Orientação do enredo"; "Segundo tema em busca de outro", etc. Assim a autora integra o leitor no próprio sistema narrativo.

E o que colocam tais temas? O primeiro tema relaciona-se com Marta, personalidade complexa, que vive só, não se dá bem com os irmãos e que, ao desejo da amiga Ana de ter familiares, responde: "afinidade de origem não implica afeto". Marta é pintora, com tendência lésbica e um relacionamento ambíguo com Ana. Dasaparecida misteriosamente durante longos dias, reaparece totalmente alterada: "Não era

a amiga quem ali estava e sim um corpo, com sangue a correr nas veias, mas sem vida" (p.154). E interrogam-se todos: o que lhe fizeram? Quem?

O segundo tema relaciona-se com Mona, personalidade com evidente tendência mórbida, talvez explicável pela própria situação familiar: o pai era o homem mais rico da cidade. Desde criança ela tinha crises de nervosismo e não estudava. Mas o pai a protegia, dizendo que lhe resolveria todo o futuro, até mesmo o casamento. Vivendo e enriquecendo de agiotagem, o pai casara com a prima Júlia, para a riqueza ficar em família! E nesse ambiente fechado e desvirtuado formou-se a personalidade mórbida de Mona, que assume aspectos terríveis no romance, quando aprisiona o professor Daniel e o faz definhar de fome porque, obsessivamente, quer casar com ele. Este é o mais desenvolvido dos temas, gerando a mais aterrorizante angústia.

Entre outros, ainda destacaria o tema de Mallus (não sem propósito aproximado ao "Dédalus" de Joyce). Cunhado de Ana, revela-se aos poucos sua perturbação interior, na violenta atração por Ana, depravando-se na solidão. Através dele, pela primeira vez, revela-se a existência e atuação de "uma nova seita mística, disposta a imolar seres humanos para pacificar o mundo" (p.120).

E vão aflorando, aqui e acolá, referências a essa seita. E sutis indicações vão sendo feitas, sobre o relacionamento das personagens-temas com a seita. E cresce o clima de terror no meio social. No terceiro capítulo dá-se a presença de dois investigadores policiais no apartamento de Marta, tendo lá entrado com violência e mantido Ana reclusa por horas. Mais tarde sabe-se que não eram policiais, mas adeptos da seita (cap. 10). Mona (cap. 11) revela adotar os princípios da seita, ao ameaçar Daniel de morte: "Serei perdoada por Deus, por tentar a recuperação de um filho seu e extirpar um mau exemplo para a sociedade" (p. 132). E mantém a mesma convicção no final, após ter reduzido Daniel a "um campo de begônias".

E no capítulo 15, quando Nair, a dona da pensão onde Gil está hospedado, foi assaltada e desconfiam do bom velho Alcides, isso parece impossível, mas há nova insinuação: "O velho Alcides é incapaz de matar um passarinho, quando mais assaltar alguém (...) É religioso demais para gesto tão violento. Ainda ontem me falou numa nova seita..." (p.165).

Mas é Mallus, cuja perturbação psíquica se avoluma no decorrer da narrativa, que desencadeia, às vezes, "raciocínios interessantes sobre demonologia, seres imaginários, ou feitiçaria pura e simples" e diretamente identifica a seita dos Wufniks, o elo explicativo de todos os mistérios absurdos e terrores que pendem sobre a cidade: "Há e sempre houve na Terra trinta e seis homens justos cuja missão consiste em justificar a criação do mundo diante de Deus. São os Coxos Wufniks. Não se conhecem uns aos outros e são extremamente pobres. Se um homem toma conhecimento de que é um Coxo Wufnik, imediatamente morre e algum outro, talvez numa outra região toma seu lugar. Os Wufniks são os esteios ocultos do mundo. Não fosse por causa deles, Deus teria destruído a humanidade. São nossos salvadores e não o sabem" (p. 172).

Assim transcorre o romance em meio ao constante crescendo de terror que transborda do meio ficcional para denunciar a realidade social urbana. A angústia e carência de Ana; a ambigüidade de Marta; a loucura mórbida, a neurose casamenteira e segurança cínica de Mona; o desequilíbrio de Mallus; a terrível sorte de Daniel; o trágico jogo da vida que envolve Rebeca; os desencontros existenciais de Gil e de Isa — são destinos fictícios que não estão nada distantes do próprio viver

cotidiano das grandes cidades. E o romance, construído com habilidade e domínio narrativo, conscientiza e alerta o leitor da desumanidade crescente que impera no relacionamento de violência em nossa sociedade urbana. **Memórias do medo** é um romance estranho e inquietante, nas ameaças de suas situações absurdas e misteriosas, nas angústias existenciais decorrentes do complexo interrelacionamento pessoal — e por isso deve ser lido lenta e atenciosamente, cabendo ao leitor participar da sua montagem estrutural e decifrar o alcance de sua mensagem social.

Quem não se renova neste mundo de hoje, desaparece. No âmbito das artes visuais, sonoras ou literárias, impõe-se mais ainda esse princípio. A concorrência alia-se ao enfatiamento e ao desinteresse, agravando as possibilidades de sobrevivência e fruição do belo. E o artista precisa estar sempre atento e criativo.

Edla van Steen avulta, consciente e lúcida, na consideração e no enfoque da arte literária. Inserida em nosso tempo, ciente da problemática do homem contemporâneo da civilização tecnológico-urbana, vem construindo sua obra literária dentro da perspectiva dum acentuado realismo social, embora esse realismo conviva com o pesadelo absurdo.

Corações Mordidos, seu segundo romance, é obra da mais pulsante contemporaneidade, quer pela sua densa temática, quer pela forma sempre renovada. A profunda racionalidade e o permanente caráter intelectual que embasam todo o desenvolvimento da trama reforçam a consistência desse caótico e opressor paraíso maldito que é a “Aldeia dos Sinos”, sem absolutamente diminuir a espontaneidade natural do relato. Penetramos nesse pesadelo e convivemos com suas personagens complexas e excêntricas, tomamos consciência do embuste em que foram envolvidas e, tensos e irritados, debatemo-nos com elas na ilusória intenção de romper as malhas envolventes, da mesma forma como somos iludidos, explorados e reduzidos a títeres na real sociedade política a que somos engrenados no dia-a-dia.

Aparentemente, Edla cria um romance em torno de um empreendimento imobiliário fracassado: a “Fortuna” criou um loteamento, que prometia transformar-se em verdadeiro paraíso e refúgio da trepidação da metrópole, com toda a beleza e tranqüilidade naturais e o cheiro do campo dentro da cidade. Mas o projeto fracassou. Por que fracassou? E quem pagou o ônus do fracasso? O texto não esclarece, mas abre perspectivas de reflexão.

O foco narrativo permanece sempre centralizado em Greta. E toda a multiplicidade de conotações ou direcionamentos interpretativos nascem dessa personagem-foco. Greta ou Tina (Greta Cristina e Almeida)? A partir delas(s) instala-se a dialética entre o eu e seu duplo (a presença do espelho, a “neurótica busca de identidade”), entre o passado e o presente, entre a emoção e a razão, entre o consciente e o subconsciente, entre o ego e o superego, entre a autenticidade e a máscara, entre a ficção e a realidade, entre o social e o individual. Na duplicidade da personagem narradora, o relacionamento com a “Aldeia dos Sinos” carrega-se de ambigüidade. Foi o tio de Tina o idealizador do projeto. Por outro lado, embora Greta seja espécie de foco polarizador dos moradores da Aldeia, é dúbio seu relacionamento com a administração da imobiliária.

E através dessa personagem em conflito, dessa personagem que vive amoldando a realidade com suas “colagens”, dessa personagem que “teve vontade de passar a vida a limpo”, dessa personagem frustrada por sua separação de Breno, dessa personagem que se lembra de Luís que está na Europa, dessa personagem que se

desequilibra ao perceber que introduz o desequilíbrio no casamento de Leonardo, é através dessa personagem cuja racional máscara intelectualizada encobre a complexa frustração emotiva, que temos acesso à trama, por suas “anotações sobre a Aldeia”.

E contribuiria esse seu caráter para o fato de praticamente todos os moradores da Aldeia revelarem algum traço excêntrico ou esquisito? As personagens apresentam-se complexas, fechadas, marcadas, indevassáveis e, sobretudo, com traços “anormais”: é Míriam, “criatura extravagante”, formando casal incestuoso com Gricha; é Ivo, menino aleijado que ouve sons indescritíveis, e ali está porque seus pais são gente de nome que não pode aparentar filho anormal; é Sônia com sua idéia de “comprar sonhos”; é o novo síndico, Alexandre, de megalomania excêntrica e inescrupulosa, trapaceador, que sempre quis ser melhor do que os outros; é Altair, homossexual, ambigualmente enriquecido e amigo de terroristas; é Gino di Carli que se suicida, e outros mais. Aliás, em relação a personagens, é sensível a predominância ativa de mulheres — geralmente marcadas pela solidão. Mas: o relacionamento entre as personagens sempre se dá em nível ambíguo e dúbio. A desconfiança nunca se desfaz. E permanecem todas com sua solidão, seu mundo fechado, isoladas, como que ilhas indevassáveis. São realmente “corações mordidos” pela vida e convivência cujas cicatrizes se avivam ao se conscientizarem da superestrutura dominante.

Configura-se assim aos poucos o ambiente da Aldeia. O toque dos sinos, ouvido por uns e não por outros, é elemento diferenciador (um alerta?). Enquanto penetramos no labirinto, sentimos o pesadelo envolver-nos. Seria a aldeia amaldiçoada? Seria o som dos sinos alucinação coletiva? Ou há mandinga interesseira? Por que as canaletas pluviais estão entupidas, provocando inundação?

E a desagregação rápida instala-se na Aldeia: um cachorro morre misteriosamente; aumenta a prostituição, de mulheres e de travestis, em consequência do desemprego e do agravante de problemas econômicos; o próprio circo fracassa; a violência e o assalto chegam à Aldeia; há anos não nasce mais uma criança. Conseqüentemente, “a aldeia se deteriora humana e fisicamente”, esvaziando-se, multiplicando-se as placas de “aluga-se” ou de “vende-se”, até faltar água e tudo ser invadido por um mau-cheiro insuportável. Até “os sinos da igreja emudeceram”.

Sem dúvida, revigora-se ao fundo de tudo uma densa alegoria política. O labirinto envolvente e o pesadelo inadiável transcendem a ficção e atingem o real cotidiano. Afinal, a tentativa de “comprar sonhos”, mesmo absurda, pode impor-se até na realidade. E Luís podia escrever da Espanha que não experimentava “nenhuma falta do Brasil”.

Corações Mordidos é um romance forte, denso, denunciador. Fragmentário em sua estrutura, dúbio e ambíguo no relacionamento de suas personagens complexas e indevassáveis, faz-nos penetrar no labirinto simbólico e paranóico da “Aldeia dos Sinos”, com sua ambiência desconcertante, seus ares de frustração, seu isolamento esmagador, suas desconfianças e crescente intranqüilidade. E projeta-nos da ficção para o mundo real, avivando em nós a consciência do pesadelo em que estamos inseridos. A hábil criação da “Aldeia dos Sinos” permanecerá como uma das grandes criações da ficção brasileira.

5.7 — URDA A. KLUEGER: O VERDE VALE DE COLONIZAÇÃO GERMÂNICA

Para Léa Teixeira

Urda Alice Klueger está criando um grande ciclo da colonização germânica no Vale do Itajaí. Espírito sensível e alma lírica, sabe envolver suas narrativas em profunda ternura humana e beleza poética. Nascida em Blumenau em 1952, no mesmo verde vale viu transcorrer sua infância, sem televisão e em meio a muita natureza, bem como adolescência e vida até o presente. No curso primário, as irmãs da Providência inculcaram-lhe idéias positivas e humanas. O curso superior de Economia foi apenas iniciado e emprego na Caixa Econômica Federal passou a ocupar seu tempo.

Escrever foi uma constante desde sua infância. Marcos Konder Reis foi uma estrela que surgiu e passou a orientar sua vida literária, nele encontrando afinidades, compreensão e apoio. Leituras múltiplas, de mestres universais, embasaram sua formação intelectual. E de repente explodiu a escritora. Mas uma escritora que continuou a ser uma pessoa simples, que não quer fazer coisas complicadas. A literatura que produz reflete sua região natal e sua origem germânica. **Verde Vale** marcou sua estréia, em 1979. Um segundo romance surgiu em 1972 — **As brumas dançam sobre o espelho do rio**. Logo em 1983 publica **No tempo das tangerinas**. Em 1986 surgiu o "romance" **Vem, vamos remar**, que aprofunda o drama das enchentes de Blumenau. Entre as quatro narrativas existe coerente unidade.

VERDE VALE é o livro das origens de Blumenau, o livro do desbravamento, da luta, da coragem, da decisão e persistência dos alemães que acreditaram no Dr. Blumenau, deixaram sua pátria, e vieram construir, com seu sacrifício e sua dedicação, a colônia que teria o nome do fundador e se transformaria numa das cidades mais marcantes e progressistas do Estado. Blumenau aparece desde logo caracterizada pelo seu amor ao trabalho, pela sua dedicação e persistência, apesar das dificuldades:

"Era com satisfação que empunhavam a enxada sob o sol quente; seus passos atrás do arado tinham uma cadência militar, a cadência dos passos de um soldado vitorioso; arrancar do solo as antigas raízes de uma árvore que fora forte e imponente fazia com que se sentissem mais fortes e imponentes do que ela. Trabalhar a terra, essa antiga e primeira atividade do homem, nunca deixou de ser alguma coisa de mágica e essa mágica dava aos colonos a capacidade de sentir a exata dimensão do seu trabalho. Eles não lançavam sementes ao solo apenas para garantir a subsistência até a próxima estação — lançar sementes ao solo era construir o futuro" (p.75).

Entretanto, desde o início o problema das enchentes constituiu ameaça constante: "O rio das águas de cristal, o manso e sereno Itajaí-Açu transformara-se em algo mais ou menos dantesco (...) Seu nível subira a ponto de inundar muitas casas da vila" (p.88). Mas a grande enchente foi registrada por volta de 1880, quando Blumenau já era cidade, prestes a ser elevada a município, com dezesseis mil habitantes, sendo praticamente tudo destruído: plantações, criação e mesmo casas —

“A cidade, a bela, laboriosa e progressista cidade que até a véspera vivera sonhando com as festas de instalação do município, de repente, transformara-se num lago traiçoeiro. Quem viu o quanto a água subia fugiu para lugares mais altos, para os morros das igrejas ou outros das vizinhanças, mas quem só acordou quando a enchente entrava dentro de casa, teve sorte ao conseguir chegar ao telhado e se agarrar a ele. Na desolação imensa daquele amanhecer parecia que os sonhos estavam acabados para todo o mundo (...) Ricos e pobres, todos amanheceram sem nada, agradecendo a Deus por lhes ter salvo a vida...” (p.200).

O romance abrange um período temporal de cerca de 60 anos, desde meados do séc. XIX (185..) até inícios do séc. XX (1915). Acompanhando a trajetória da família de Humberto Sonne, desde a Alemanha até o Brasil, a narrativa desdobra sua constante sede de novidade, de criação, do impossível; acompanha sua luta, seu sacrifício, seu invejável amor familiar; seu triunfo e sua glória, como também suas provações e amarguras ao contato com uma terra virgem e selvagem, mas promissora e amiga. Os primeiros anos são detalhados minuciosamente para avançar logo a passos cada vez maiores.

A caracterização das personagens é conduzida, de modo geral, a nível bastante idealista, retomando os perfeccionismos dos românticos:

“Ah! Humberto Sonne, Humberto Sonne intemporal, Humberto Sonne que parecia destinado a ser grande senhor e patriarca! (...) Talvez fosse ele o mais próspero; era respeitado, benquisto; sua opinião sempre era ouvida nos casos de dúvida (...) era um homem de moral, de princípios” (p.135).

Sua esposa está na mesma linha:

“Eileen, mein lieber Gott. Eileen! Eileen era a mulher perfeita, a mulher pela qual valia a pena viver. Bonita como uma pintura, terna como um animalzinho novo, viçosa como uma flor, quente como as brasas de uma fogueira...” (p.136).

Os filhos são apresentados em idênticas perspectivas:

Reno “continuava sendo o menino mais bonito que Humberto jamais vira: no rosto tão angelical quanto perfeito, os olhos azuis continuavam cheios de beleza e candura (...) Reno era todo encanto, todo beleza, todo doçura...” (p.158). Monique revela os mesmos traços: “Tinha quase nove anos, e, diferentemente da beleza quase agressiva das irmãs, era uma criaturinha etérea e delicada. Uma pequena sílfide, diria um poeta...” (p.158).

Esse otimismo na construção das personagens perpassa todo o enredo do romance. Sob esse aspecto, aliás, trata-se de um romance sensivelmente diferente da maioria absoluta dos escritos em nosso tempo. Se estamos acostumados a constatar que, sob a influência do avanço tecnológico, da civilização competitiva e de consumo da superconcentração urbana, nosso romance cada vez mais se alimenta de pessimismo, de violência, de agressividade, de dilaceramento interior, Urda nos introduz num universo diametralmente oposto: o primitivo, quase edênico, harmonioso, solidário, feliz e satisfeito com o trabalho das próprias mãos. No contexto familiar de H. Sonne havia permanentemente como que um estado de encantamento, de perfeita união, de mútua colaboração e de conseqüente felicidade geral. Em outras proporções, o mesmo se dava na comunidade em geral, vivendo num convívio fraterno, dispostos ao auxílio mútuo, à melhoria das utilidades comuns, através do trabalho em mutirão. Diríamos mesmo encontrar-nos ante uma dessas utopias, com as quais a humanidade sempre sonhou. Aliás, num dos momentos de arroubo otimista, em que o narrador onisciente participa com toda a sua efusão afetiva, não se contém e

proclama: "Viver em prol de um sonho é viver uma vida de maravilhas" (p. 157). (Observe-se, aliás, que essa participação afetiva e emotiva do narrador é bastante freqüente em diversas passagens do relato, unindo-se às vezes entusiasticamente a alguma das personagens).

No entanto, todo esse mundo harmônico desenvolve-se com muita naturalidade, apesar de comportar diversos elementos conflituosos que são resolvidos também sem angústias ou ódios neurotizantes. Assim é, por exemplo, a vida difícil, rude e pesada dos primeiros anos na selva virgem e sem recursos, onde aprendem a valorizar os pequenos progressos e as menores utilidades:

"Berta Bähr contou das novidades do seu sítio. As plantações já estavam feitas e a vaca dera cria na semana anterior. Tinham muitos ovos, estavam criando um porca, a carroça estava sendo muito útil, transportando para a sede da Colônia as colheitas do próprio sítio e dos sítios vizinhos. Ela descobrira que aipim cozido era tão bom quanto trigo no fabrico do pão; Bruno Bähr construía um forno de assar. Eileen interessou-se pelo forno.

Humberto ficou de vir vê-lo para também poder construir um" (p. 56).

Assim é a irrupção da guerra contra o Paraguai, na qual também se engajam os alemães imigrantes, ao lado da pátria adotiva. E o fato é particularmente dramático, porque ausenta da colônia o maior amigo da família Sonne, Helmut Hemke, causando um vazio cada vez mais angustiante no coração da filha Astridt. Outro elemento conflituoso é o próprio racismo, o sistema segregado dos alemães, muito dados entre si, mas fechados ao interrelacionamento com outras raças, inclusive os brasileiros (observe-se o comportamento para com a família brasileira Thomé Dias Rocha e Anita; no momento da volta de Ernst Zumacher da guerra, alarmando a todos porque "trouxe consigo uma mulher brasileira", Juana, que "tinha seu tanto de sangue espanhol e despercebida origem indígena" (p.153); a série de conflitos, na escola e na sociedade, provocados pela adoção da mestiça Elzira). Mas a família Sonne constituía exceção sob o aspecto do segregacionismo racial. Por isso criou outro conflito ao adotar uma menina mestiça, Elzira, que não é aceita pela comunidade. Com esse gesto humanitário de adoção, preparam indiretamente o maior de todos os conflitos, o interno na própria família, que se desagregará e se verá isolada no contexto da vizinhança em decorrência de um gesto praticado na mais espontânea naturalidade por Reno e Elzira.

O romance desenvolve, pois, seu enredo com bastante naturalidade, dentro de sensível otimismo, sadia felicidade, solidariedade e harmonia, mas sem cair no ingênuo simplismo. Os conflitos existem, se insinuam de várias formas, sem no entanto serem supervalorizados. Resulta uma cosmovisão positiva, que sempre saberá encontrar o lado favorável dos acontecimentos. A leitura será, então, leve e construtiva.

Quanto à estrutura da narrativa, observamos que esta se desenvolve em perfeita linearidade, num avanço horizontal constante. Como livro de estréia, revela uma dependência quase total das técnicas narrativo-descritivas, constituindo-se no modo indireto, no resumo panorâmico, na narrativa sumária, técnica que acarreta um certo distanciamento da narrativa. Com maior recurso às técnicas dialógicas, com maior dramatização através da narrativa cênica ou cena imediata, a ação adquiriria maior presentificação, maior atualização, as personagens transformar-se-iam em seres mais vivos e o envolvimento do leitor seria mais decisivo. Algumas passagens obtêm certo efeito nesse sentido, como a comemoração dos dez anos no Brasil (p.122-129), a volta de Helmut (p.159-165) e logo em seguida a cena entre Reno e Elzira,

provocando o maior conflito familiar.

VERDE VALE revelou uma nova romancista para Santa Catarina. Embora livro de estréia, o romance contém força de concepção, fôlego narrativo e uma rica e sadia cosmovisão por parte da autora.

O romance catarinense vai aos poucos conquistando maior expressão, mesmo entre as escritoras. Lausimar Laus foi uma grande expoente. E Urda Klueger está confirmando sua decisão de criar todo um ciclo literário dentro da nossa cultura. Após a estréia com **Verde Vale**, seu segundo livro — **As brumas dançam sobre o espelho do rio** — aprofunda-se na mesma esteira do romance histórico-regional. Urda reconstitui, imaginariamente, as origens e o desbravamento da região de Blumenau, durante a segunda metade do século passado. É esse o assunto dos seus dois romances.

Entretanto, esta segunda narrativa inova uma série de elementos. Se o romance de estréia se enraizava totalmente em Blumenau, tendo por personagens quase exclusivamente imigrantes alemães, o novo romance amplia o espaço e o elemento étnico. A parte inicial dessa narrativa tem por cenário uma praia de Itajaí; a parte central e mais extensa centraliza-se novamente na região do Vale do Itajaí, em Blumenau, e seu desfecho atinge a “Ilha de Nossa Senhora do Desterro”. Quanto ao elemento étnico, desta vez não predomina o imigrante alemão, e sim o elemento de origem açoriana, com interferência holandesa.

O início de **As brumas dançam sobre o espelho do rio** lembra algo do filme **Teorema** de Passolini: numa praia de Itajaí, vive com seus pais a moça Elisa, cujo noivo passa meses longe no mar. Um dia chega à região um naufrago desconhecido, que se salvou dos perigos do mar — o pescador Severo. Elisa experimenta um estranho fascínio ante esse homem forte, que acaba ficando nessa região. E entre acanhamentos, enrubescimentos e irritações enciumadas, a obsessão atrativa se avoluma até que a própria Elisa se oferece ao seu homem e os dois iniciam nova vida, fugindo rio Itajaí acima.

Concentrando-se nessas duas personagens — Elisa e Severo — a narrativa demonstra a versatilidade de Urda em criar personagens coerentes e psicologicamente bem estruturadas. É evidente que se denuncia a mão feminina a conduzir o relato, principalmente na figura de Elisa, com sua delicadeza e fragilidade, sua ternura e ingenuidade, que a envolvem num halo poético de sensível calor humano, apesar do ambiente de rusticidade exterior. E o carinho permanente de Severo para com sua “nega” é algo que refoge da violência pragmatista dos nossos dias.

Aliás, destaque-se nesse segundo romance de Urda a mesma cosmovisão positiva do primeiro. A ambiência primitiva e rústica da narrativa propiciaria, em princípio, acentuadas dificuldades e violências. Entretanto, tudo é conduzido com sensível ternura, enfocando sempre o lado agradável, bom e positivo da vida. O otimismo fundamental que tudo embasa torna-se inclusive responsável por uma sensação idílica de reconquista do paraíso perdido. Toda a convivência social do grupo é marcada por profundo respeito mútuo e aconchegante calor humano. A solidariedade inarredável e o espírito comunitário de todos transformam essa numa perfeita comunidade socialista. No entanto, esse socialismo nada interfere na individualidade da pessoa humana, no humanismo de toda a convivência, bem como coloca seu fundamento num sadio espiritualismo, como bem ressalta a passagem: “Pensava-se também em construir uma igreja. Sim, uma igreja. Não havia padre, é claro, mas poderia ter uma igreja onde dizer suas orações, onde agradecer a Deus por todos os

benefícios recebidos, onde implorar novas graças, uma maneira de homenagear o Criador. Gente religiosa, criada com o espírito místico que só possuem os que vivem em contato com as grandes forças da natureza, os habitantes de Rio Morto tinham Deus como sua pedra fundamental, seu protetor definitivo, o descanso eterno para o dia em que a vida terrena terminasse. Deus era o começo e o fim de todas as coisas...”

Assim Urda A. Klueger vai conquistando posição segura em nossas letras. A fluência narrativa dos seus relatos, a simplicidade cativante com que envolve suas personagens e enredo, a ambiência de calor humano que sabe criar, o construtivo otimismo que imprime à sua visão de mundo, o forte mas equilibrado sentimento humano que irradia de toda a narrativa conferem ao seu romance qualidades que o tornam irresistível a vasta gama de leitores avessos a estéreis estruturas sofisticadas e cansados da violência e do pessimismo depressivos da nossa época. Urda nos restitui facetas do humano sensível e cintilações edênicas sempre almejadas. A poesia humana de *As brumas dançam sobre o espelho do rio* enriquece a literatura e o homem.

Com o apoio decisivo da Editora Lunardelli, Urda A. Klueger prossegue na composição de sua crescente saga de Blumenau. O terceiro romance — **No tempo das tangerinas** — vem reafirmar os dotes narrativos e a grande sensibilidade lírica da autora. Urda já definiu claramente seu caminho literário. Temática, técnica e estilo literário mantêm-se praticamente uniformes e coerentes de volume a volume. E a cosmovisão constante reveste-se de grande simplicidade, otimismo e sensível caráter poético.

No tempo das tangerinas dá continuidade à história da família Sonne, que é central no romance de estréia — **Verde Vale**. O espaço real é o mesmo do primeiro volume. Entretanto, o espaço social já se diferencia marcadamente. A rusticidade primitiva, a selva em desbravamento e o núcleo isolado dos poucos pioneiros imigrantes, iniciando a povoação do verde vale de Blumenau, cedem para um espaço mais cultivado e desenvolvido. A cidade já se projeta, com sua população e sua indústria, como um centro consumidor e de convivência. O tempo agora é outro também. O século XX já vai adentrado. Como a ligação com a Alemanha persiste, para os imigrados, com força impositiva, o tempo dessa narrativa está marcado pelos acontecimentos dalém-mar: a gloriosa ascensão de Hitler e a catastrófica eclosão da segunda guerra mundial. O salto final para os dias atuais chega inclusive a ferir de alguma forma aquele bloco coeso e homogêneo de romance como tal.

A família Sonne, mesmo instalada no verde vale brasileiro, continua suas tradições, seu caráter, seu modo de vida, sua identidade étnica de alemães. Como Giralda Seyferth demonstrou convincentemente no seu substancial e rigoroso ensaio **Nacionalismo e identidade étnica**, na região catarinense colonizada pelos alemães enraizou-se decididamente a convicção do “*Brasilianisches Deutschtum*”. E Urda, com muita naturalidade, focaliza ficcionalmente tal ideologia, na vivência prática de um grupo familiar.

Quase que impondo-se como matriarca, a Sra. Lucy encarna o “orgulho fanático” da raça ariana e vibra com as vitórias da liderança de Hitler na Alemanha. Se em todos “o velho sangue ancestral era muito forte”, particularmente “a mãe era uma alemã orgulhosa do seu sangue e das suas tradições”. E quando teve conhecimento de que um de seus filhos estava de namoros com uma brasileira, explodiu nela o preconceito antipático da raça superior: “Não quero saber dos meus filhos mistu-

rando-se com gente de outra raça". Um dos créditos mais destacados da literatura de Urda Klueger consiste exatamente na sua habilidade de captar, delinear e registrar o caráter e a ambiência dos alemães para nossa terra emigrados. Baseada em vivência e conhecimento seguro, não inventa simplesmente suas personagens, nem apenas imagina ilusoriamente toda aquela atmosfera de convívio, mas transpõe para a ficção a coerência do real. A partir da caracterização de costumes e de retratação do imigrante alemão, preservando nos seus descendentes o "Deutschtum", Urda parece colocar diante de nós pessoas reais e, sobretudo, imprime às suas narrativas positivo caráter histórico-social.

Para não alongar este comentário, quero destacar em **No tempo das tangerinas** três outros aspectos: a prevalência do particular sobre o universal, o caráter lírico e a cosmovisão simples e positiva.

Urda parece não revelar nenhuma preocupação universalizante. Não é o genérico que lhe interessa. Não focaliza a condição humana abstrata e indefinida. Coloca-se ela, decididamente, diante do aqui e agora. Abstrai da generalidade e debruça-se sobre este e aquele indivíduo. Claro é que o individual aponta para o universal. Claro que esta família, estes imigrantes germânicos insinuam abrangências mais amplas. Entretanto, Urda fecha-se conscientemente num micro-universo familiar e pormenoriza toda sua narrativa nesse pequeno mundo. Aqui nada é importante e tudo se torna relevante. Aqui temos a particularização da vida no dia-a-dia, no real, concreto, no espaço restrito, sem generalizações. É o homem no seu convívio direto, nos seus sonhos limitados, na sua dimensão concreta. Tudo perfeitamente dentro daquele célebre pensamento de Tolstói: "escreve sobre tua aldeia e estarás sendo universal".

Urda revela em suas narrativas o caráter lírico, o senso poético de uma alma feminina de jovem, talvez mesmo projetando-se na beleza fascinante da jovem Cristina, vinda da Alemanha. Embora tenha optado pela narrativa ficcional e não pelo poema, Urda não disfarça sua sensibilidade lírica e bucólica, a expressão incontida do sentimento humano terno, delicado, compreensivo na retratação do relacionamento solidário, na reconstituição do ambiente familiar aconchegante. Talvez por isso sua narrativa raramente atinja momentos dramáticos. Talvez por isso persista uma inapagável aura romântica nos seus romances. Talvez por isso a ternura nela é sempre mais forte que a violência. O título desse terceiro romance remete por si mesmo ao caráter lírico. Tempo das tangerinas é o mês de maio, evocando familiaridade, ternura, bondade e despreocupação. Mesmo em meio aos dramas angustiantes vividos com o avançar da guerra, em 1945, o tempo das tangerinas evoca felicidade: "Guilherme entendeu por que o pai falara nas tangerinas: ele queria fazer parecer que as coisas estavam bem, que tudo era como antigamente, quando não tinha filhos na guerra e nem havia guerra..." (p.150).

Finalmente, a cosmovisão de Urda tende sempre a valorizar o lado positivo da vida. Suas narrativas inscrevem-se na linha da simplicidade do cotidiano, sem a menor afetação nas personagens nem a menor sofisticação nas estruturas narrativas. Nem busca colocar ou defender idéias profundas. Prefere os horizontes do cotidiano. Retrata o particular, o aqui e agora, na sua espontânea manifestação. Por isso sabe captar tão bem a rusticidade amável, a poeticidade bucólica, o espírito tradicional do passado, o relacionamento familiar e social respeitoso, ingênuo e acanhado. Se dramas emergem, o temperamento conciliatório os encaminha a solução harmoniosa. Nos embates da vida cotidiana, os sentimentos de compreensão, ternura, afabilidade e respeito conduzirão a estados de mais permanente felicidade.

Assim, a ficção de Urda A. Klueger se apresenta como uma espécie de antídoto a essa avassaladora onda de violência e de agressividade que caracteriza a sociedade e mesmo a literatura do nosso tempo. Na ficção de Urda o amor é sentimento harmonioso, delicado, conciliador, e não pura expressão física e sexual, tão degradada atualmente. Por isso, da sua literatura transparece mensagem humana, familiar e social de positiva harmonia, simplicidade, fraternidade e feliz convivência. Enfim, Urda escreve sensibilizada pelo coração, preservando o humano e o autenticamente simples que existem no íntimo de ser humano.

Urda Alice Klueger está com seu quarto livro nas livrarias. Em constantes vôos concêntricos ou espiralados em torno de sua cidade, está ela aos poucos elaborando uma autêntica saga blumenauense, uma espécie de **O Tempo e o Vento** do "Verde Vale" do Itajaí. A diferença mais fundamental talvez seria que Érico Veríssimo envolveu sua longa novela em ares épicos que incluíam todo um machismo gaúcho, ao passo que Urda cria uma narrativa essencialmente lírica, impregnada de uma emotividade mais harmoniosa e, sobretudo, de permanente ternura humana. Seria o masculino (melhor dito, o másculo) contraposto ao feminino.

Convivendo íntima e intensamente com sua cidade e sua gente de Blumenau, e após ocupar-se, em três narrativas de ficção anteriores, com situações do passado e da colonização desse Verde Vale, não era possível que Urda Klueger deixasse de focalizar a atualidade de sua terra, principalmente naquele que tem sido um dos seus fatos mais marcantes: as enchentes do rio Itajaí

E surgiu **Vem, vamos remar**, um texto de difícil classificação literária. Não tem ingredientes de romance, mas também não é conto, como consta na ficha catalográfica. Trata-se de uma narrativa fortemente apoiada na realidade verídica, mas apresentada através de sensibilidade humano-artística. Talvez em poucas narrativas seja tão estreita a identificação narrador/autor. A escritora Urda, com sua vivência blumenauense, a Urda funcionária da Caixa Econômica é também personagem agente dos fatos e narradora de todo o relato. Poderíamos ainda falar em ficção?

Embora escrita após o fato, em tempo de resgate de lembranças, a narrativa de Urda focaliza cronologicamente o longo pesadelo das enchentes de 1983, a partir de 7 de julho até a entrada do mês de agosto. Deve-se ressaltar, no entanto, que a narrativa de imediato instala a enchente na nossa ambiência presente e, junto com a narradora, nós vamos vivenciando progressivamente o pesadelo. Nesse sentido, é impressionante o tom de familiaridade com que flui o relato. De imediato, as ruas da cidade se apresentam como nosso cenário habitual e as personagens convivem conosco, sem apresentação nem descrições, como gente da casa.

No início, a narrativa mantém um clima tranquilo, que logo mais começa a adensar-se, atingindo rapidamente alta tensão dramática, quer pela ameaça da enchente, quer em decorrência da reação ao violento assassinato de um motorista de táxi.

A sensibilidade feminina da narradora amenizará, durante toda a narrativa, a drasticidade das situações humanas sujeitas à violência dos elementos da natureza. Sua delicadeza de percepção e empatia compreensiva sabem, a qualquer momento, buscar a descontração, a esportividade, até mesmo introduzindo, sempre que possível, alguma comemoração alegre, recorrendo (e como!) ao "Velho Barreiro". Mesmo no maior isolamento, na chuva intermitente, no frio invernal, na falta de água, gás e comida, na difícil abstenção do banho, com os banheiros malcheirosos, sobrepõe-se

sempre de novo o “espírito blumenauense”, o otimismo frente à tragédia e a grande solidariedade que fazia com que todos tivessem tudo em comum até mesmo uma escova de dente! E o “Velho Barreiro”, a boa cachacinha, muito ajudou a manter a temperatura e o ânimo positivos, a ponto de tornar-se conhecido como “O Velho, o grande herói da Enchente”.

Mas esse espírito esportivo e descontraído também fraquejava, porque ninguém é de ferro. E quando as águas sobem e descem, descem e sobem — no terceiro dia da enchente já atingindo 15,34 metros acima do nível normal; no dia 12 de julho, após terem baixado, voltam a subir; no dia 18 tornam a elevar-se, para depois descer; no dia 28 alcançam outra subida e no dia 1º de agosto ainda têm nova subida — a tranqüilidade não tem como manter-se e vai cedendo à dramática invasão do terror. Mesmo os mais fortes começaram a “perder a resistência”, porque “parecia que o pesadelo nunca iria terminar”. Em meio a tal isolamento e carência, vendo canoas passarem com mortos para enterro, sentindo a ameaça terrível da “leptospirose, o grande fantasma”, a narrativa atinge momentos em que a dura descrição do real emociona agudamente.

Mesmo refugiada no bairro alto de Bom Retiro, a narradora vivencia toda a tragédia, quando as comunicações estão interrompidas. Mas sua alma sensível sempre revela aquela ternura humana, ao destacar como nesses momentos drásticos a pessoa humana emerge de sob as máscaras sociais tão degradantes em nossa insensível civilização automatizada; como a própria narradora se emociona e contagia emocionalmente, ao conscientizar-se de tantos pequenos auxílios e doações com que é beneficiada, e que, vindos de pessoas desconhecidas, assumem tão alta função salvadora. Essa emoção humana ressoa sempre de novo, também tão vivamente quando, na tragédia comum, os ricos e pobres estão no mesmo nível, ou quando a rica senhora se vê obrigada a executar serviços nunca julgados dignos de uma dama de altos poderes. Não admira, pois, que, nessas condições, as máscaras diferenciadoras se desfaçam e as sofisticações e convencionalismos cedam a uma vivência muito mais autêntica e natural, em que todos se fraternizam, todos se auxiliam, todos se unem e tanto homens como mulheres choram, externando suas emoções com a mesma simplicidade espontânea da criança.

O título do livro, que, independente do contexto, pode sugerir um certo romantismo lírico, assume ares bem mais drásticos e deprimentes quando integra um nova letra, composta na ocasião, para a música de Geraldo Vandré — “Para não dizer que não falei de flores” (p.62). Mas com o final do pesadelo das enchentes, restabelece-se vivamente o otimismo construtivo do blumenauense, como atesta o bom humor de um homem que veio à Caixa Econômica solicitar financiamento para refazer a cumeeira da sua casa: “Sabe o que aconteceu, dona? A água subiu tanto, mas tanto, que cobriu completamente a minha casa. Daí, quando as canoas passavam, não sabiam que ali havia casa, e batiam na cumeeira. — O homem riu gostosamente. — A senhora já imaginou a situação? Estamos este tempo todo com um plástico cobrindo a cumeeira” (p.89).

E, apesar de muitas pessoas terem-se mudado para lugares mais seguros, a narrativa encerra reafirmando o positivismo confiante e entusiasta da narradora para com sua terra: “E Blumenau (reconstruída e limpa) está de novo linda, tão linda! Não há outra cidade como Blumenau para a gente viver!”

Vem, vamos remar, pelo retrato que oferece das enchentes, mas retrato filtrado pela sensibilidade e ternura feminina de Urda Klueger, talvez pudesse ser quali-

ficada como narrativa trágico-lírica. Em todas as suas páginas está presente a emoção humana, a grande capacidade de empatia, bem como o imbatível otimismo construtivo. O prazer de sua leitura fluente se completa com o enriquecimento de vivência humana que a autora/narradora soube imprimir no texto. Blumenau teve glorificadas as suas enchentes!

BIBLIOGRAFIA DOS AUTORES COMENTADOS

ATHANÁZIO, Enéas.

- O Peão Negro**, São Paulo, Editora do Escritor, 1973.
- O Azul da Montanha**, São Paulo, Editora do Escritor, 1975.
- Meu Chão**, São Paulo, Editora do Escritor, 1980.
- Tapete Verde**, São Paulo, Editora do Escritor, 1983.
- Erva-Mãe**, São Paulo, Editora do Escritor, 1986.
- 3 Dimensões de Lobato**, São Paulo, Editora do Escritor, 1975
- Godofredo Rangel**, Curitiba, Gráfica Editora 73, 1977.
- O Promotor Público na Justiça Eleitoral**, S. Paulo, Editora I.A. Palma, 1978.
- O Mulato de Todos os Santos**, Curitiba, Gráfica Editora Veja Ltda, 1982.
- A Pátina do Tempo**, Blumenau, Fundação Casa Dr. Blumenau, 1984.
- Falando de Gilberto Amado**, Blumenau, Fundação Casa Dr. Blumenau, 1985.
- Presença de Inojosa**, Blumenau, Gráfica 43 S.A. e Fundação Casa Dr. Blumenau, 1985.

BELL, Lindolf.

- Os Póstumos e as Profecias**, S. Paulo, Massao Ohno, 1962.
- Os Cielos**, S. Paulo, Massao Ohno, 1963.
- Convocação**, S. Paulo, Brasil Editora, 1965.
- A Tarefa**, S. Paulo, Editora Papyrus, 1966.
- Antologia Poética de Lindolf Bell**, S. Paulo, Dif. e Distr. União Ltda, 1967.
- Antologia da Catequese Poética**, S. Paulo, Ed. Ítalo-Latino-Americana Palma, 1968.
- As Annamárias**, S. Paulo, Editora Papyrus, 1971; 2 ed. Massao Ohno, 1979.
- Incorporação (Doze Anos de Poesia, 1962 a 1973)**, S. Paulo, Quíron, 1974.
- As Vivências Elementares**, S. Paulo, Massao Ohno/Roswita Kempf, 1980.
- O Código das Águas**, S. Paulo, Global Editora, 1984.

BRUNING, Martinho.

- O Mesmo Canto Natural & Outros Poemas**, Blumenau, Edição do Autor, 1980.
- Folha e Flor do Campo**, Blumenau, Edição do Autor, 1981.
- Novos Poemas & Outros Hai-Kais**, Blumenau, Edição do Autor, 1982.
- Meditações Quase Poemas**, Blumenau, Edição do Autor, 1983.
- Um Tempo para o Coração**, Blumenau, Edição do Autor, 1984.
- A Flor e o Cosmos**, Blumenau, Edição do Autor, 1985.
- Hai-Kais Escolhidos**, Blumenau, Edição do Autor, 1985.
- Micropoemas**, Blumenau, Edição do Autor, 1986.

BUSS, Alcides.

- Círculo Quadrado**, Joinville, Livraria Record Ltda, 1970.
- O Bolso ou a Vida?**, Florianópolis, Edição do DCE/UFSC, 1971.
- Ahsim**, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1976.
- O Homem e a Mulher**, Florianópolis, Edição do Autor, 1980.
- O Homem sem o Homem**, Florianópolis, Editora Noa Noa, 1982.
- COBRA NORATO e a Especificidade da Linguagem Poética**, Fpolis, FFC Edições, 1982.

CALDEIRA, Almiro.

Rocamaranha, Porto Alegre, Globo, 1961.

Ao Encontro da Manhã, Rio de Janeiro, Ed. Leitura, 1966.

Maré Alta, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1980.

Arca Açoreana, Florianópolis, Editora da UFSC, 1984.

A Esperança, Talvez, P. Alegre, Tchê/Florianópolis, FCC Edições, 1986.

CARDOZO, Flávio José.

Singradura, Porto Alegre, Globo, 1970.

Zélica e Outros, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1978.

Longínquas Baleias e Outros Contos, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1986.

Água do Pote, Florianópolis, Editora da UFSC/Lunardelli, 1982.

Beco da Lamparina, Florianópolis, Ed. Lunardelli/Diário Catarinense, 1987.

CARVALHO, Tito.

Bulha d'Arroio, Florianópolis, Imprensa Oficial do Estado, 1939; 2 ed. UFSC, 1978 (edição que lamentavelmente suprime o nome do autor)

Vida Salobra, Florianópolis, Livraria Moderna, 1963

A ficção regionalista de Tito Carvalho (reunindo **Bulha d'Arroio** e **Vida Salobra**), Florianópolis, FCC Edições, 1987.

DELFINO, Luís.

Algas e Musgos, Rio de Janeiro, Tip. Pimenta de Melo, s.d.

Poemas, Rio de Janeiro, Tipo. do "Jornal do Comércio", 1928.

Poesias Líricas, São Paulo, Cia Editora Nacional, s.d.

Íntimas e Aspásias, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1935.

A Angústia do Infinito, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1936.

Atlante Esmagado, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1937.

Rosas Negras, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1938.

Esboço da Epopéia Americana, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1939.

Arcos de Triunfo, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1940.

Imortalidades (Livro de Helena), Vol. I, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1941.

Imortalidades, Vol. II, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1942.

Imortalidades (A Lenda do Éden), Vol. III, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, s.d.

Posse Absoluta, Rio de Janeiro, Gráfica Guarany Ltda, 1941

O Cristo e a Adúltera, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1941.

Poemas Escolhidos (org. Nereu Corrêa), Florianópolis, FCC Edições, 1982.

EÇA, Othon d'.

Cinza e Bruma, Rio de Janeiro, Edições Apolo, 1918.

Vindita Brava, in **República**, Florianópolis, 1923; in **Revista do Brasil**, nº 106, vol. XXVI, Ano IX, outubro de 1924.

... Aos Hespanhóes Confinantes, Florianópolis, Livraria Moderna, 1929.

Homens e Algas, Florianópolis, Imprensa Oficial do Estado, 1957; 2 ed. Governo do Estado de SC/Conselho Estadual de Cultura, 1978.

FIGUEREDO, Juvêncio de Araújo.

Madrigais, Desterro, Typ. do Conservador, 1888.

Ascetério, Florianópolis, 1904.

Poesias — Edição do Centenário, Florianópolis, Academia Catarinense de Letras, 1966.

HOFFMANN, Ricardo L.

A Superfície, Rio de Janeiro, Edições GRD, 1967; 2 ed. Rio de Janeiro, Antares/Brasília, INL, 1978.

A Crônica do Medo, Rio de Janeiro, Livros do Mundo Inteiro/INL, 1971.

KLUEGER, Urda Alice.

Verde Vale, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1979; 2 ed. Lunardelli, 1983.

As brumas dançam sobre o espelho do rio, Florianópolis, Ed. Lunardelli/TV Eldorado, 1981

No tempo das tangerinas, Florianópolis, Ed. Lunardelli, s.d.

Vem, vamos remar, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1986.

LAUS, Harry.

De como ser, Florianópolis, UFSC, 1979.

Monólogo de uma cachorra sem preconceitos, Edição do Autor, s. 1., s.d.(1981)

BIS (incluindo Os Incoerentes e Ao Juiz dos Ausentes), Florianópolis, FCC Edições, 1982.

O Santo Mágico, Porto Belo, Edição do Autor, 1982.

LAUS, Lausimar.

Fel da Terra, Rio de Janeiro, 1958.

Tempo Permitido, Rio de Janeiro, Cia Editora Americana/Brasília, INL, 1970.

O Guarda-Roupa Alemão, Rio de Janeiro, Pallas/Brasília, INL, 1975.

Ofélia dos Navios, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1983.

A Presença Cultural da Alemanha no Brasil, Florianópolis, Ed. Lunardelli, s.d.

O Mistério do Homem na Obra de Drummond, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/Brasília, INL, 1978.

MENEZES, Holdemar.

A coleira de Peggy, Porto Alegre, Movimento, 1972; 2 ed. Movimento, 1973; 3 ed. São Paulo, Ática, 1979.

A Sonda uretral, Rio de Janeiro, Codecri, 1978.

Os eleitos para o sacrifício, Porto Alegre, Movimento, 1983.

A maçã triangular, Porto Alegre, Movimento, 1981.

Os residentes, Porto Alegre, Movimento, 1982.

O barco naufragado, Florianópolis, Governo do Estado/Conselho Estadual de Cultura, 1976.

A vida vivida, Florianópolis, Ed. da UFSC/Lunardelli.

MORAIS, Miro.

A coroa no reino das possibilidades, Rio de Janeiro, Ed. Leitura, 1967; 2 ed. Florianópolis, FCC Edições, 1981.

Cândido Assassino, Florianópolis, FCC Edições, 1983.

MUND JÚNIOR, Hugo.

- Gráficos, Brasília, Gráfica Piloto/Universidade de Brasília, 1968.
Paivavras que não são palavras, Brasília, Editora Ebrasa, 1969.
Germens, Edição do Autor, Brasília, Gráfica Brasil Central, 1977.
Ícones da terra, Brasília, Thesaurus Editora, 1985.
Espelho ardente, Brasília, Thesaurus Editora, 1985.
Flauta de espuma, Brasília, Lavras Editora, 1986.
Exercício em branco, Brasília, Thesaurus Editora, 1986.
Medusas, Florianópolis, Edições Sanfona, 1985.
Véspera do Coração, Florianópolis, FCC Edições/S. Paulo, Massao Ohno, 1986.

PEREIRA, Maura de Senna.

- Cântaro de Ternura, Florianópolis, Livraria Moderna, 1931.
Poemas do Meio-Dia, Rio de Janeiro, Editor V.P. Brumlich, 1949.
Círculo Sexto, Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1959.
País de Rosamor, Florianópolis, Edições do Livro de Arte, 1962.
A Driade e os Dardos, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1978.
Despoemas, Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1980.
Cantiga de Amiga, Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1981.
Poemas-Estórias, Rio de Janeiro, Edições Achiamé, 1984.
7 Poemas de Amor, Florianópolis, Edições Sanfona, 1985.
Busco a Palavra, Florianópolis, FCC Edições, 1985.
Discursos, Porto Alegre, Edições da Autora, s.d.
O Parto sem Dor, Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1956.
Nós e o Mundo, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1976.
Verbo Solto, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos, 1982.

PRADE, Péricles.

- Os milagres do cão Jerônimo, P.Alegre, Editora Flama, 1970; 2 ed. S. Paulo, I.L.A. Palma, 1972; 3 ed. S. Paulo, Editora do Escritor, 1976; 4 ed. S. Paulo, Global Editora, 1986.
Alcapão para gigantes, S. Paulo, Editora Alfa-Ômega, 1980.
Este interior de serpentes alegres, Florianópolis, Editora Roteiro, 1963.
A Lâmina, São Paulo, Editora Literatura Contemporânea, 1963.
Sereia e Castiçal, Florianópolis, Editora Roteiro, 1964.
Nos limites do fogo, S. Paulo, Editora do Escritor, 1976; 2 ed. Massao Ohno, 1979.
Os faróis invisíveis, São Paulo, Massao Ohno, 1980.

REIS, Marcos Konder.

- Tempo e Milagre, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1944.
David, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1946.
Apocalipse, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1947.
Menino de Luto, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1947.
O Templo da Estrela, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1948.
Praia Brava, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1950; 2 ed. Editora Cátedra, 1983.
O Templo da Estrela, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1948.
Herança, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1951.

O Muro Amarelo, Rio de Janeiro, José Álvaro Ed., 1965.
Praça da Insônia, Rio de Janeiro, Orfeu, 1968.
O Pombo Apunhalado, Rio de Janeiro, Orfeu, 1968.
Teoria do Vôo, Rio de Janeiro, Orfeu, 1969.
Antologia Poética, Rio de Janeiro, Ed. Leitura, 1971.
Sol dos Tristes e Caporal Douradinho, S. Paulo, Martins/Brasília, MEC-INL, 1976.
Campo de Flechas, Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1978.
O Irmão da Estrada, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1979.
Sete Irmãos Macabeus, Florianópolis, Edições Sanfona, 1985.
A Cruz Vazia na Encruzilhada, Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1985.
O Vagabundo Iluminado, Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1986.
Figueira Maldita, Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1972.
Caminho de Pandorgas, Brasília, Ebrasa Editora de Brasília, 1972.
Sete Agonias, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1982.
A Bola Encantada, Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1983.

SILVEIRA JR., Norberto Cândido

Memórias de um menino pobre (História de uma comunidade de agricultores do Sul do Brasil), Florianópolis, Ed. Lunardelli/Ed. UDESC, 1977; 2 ed. Ed. Lunardelli, 1980; 3 ed. Ed. Lunardelli, s.d.
Depois do Juízo Final (Uma visão apocalíptica da explosão demográfica do século XXII e do mundo paradisíaco que virá mais tarde), S. Paulo, Global Editora, 1982.
Confissões de uma filha do século, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1984.
MIL e uma notícias culturais, Florianópolis, Ed. Lunardelli, 1986.

SOUZA, João da Cruz e.

Poesia Completa, Florianópolis, FCC Edições, 1981.
Últimos Sonetos — Texto estabelecido pelo manuscrito autógrafo e notas por Adriano da Gama Kury, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/Florianópolis, Editora da UFSC-FCC Edições, 1984.
Evocações (Edição fac-similar), Florianópolis FCC Edições, 1986.
Obra Completa — Organização geral, introdução, notas, cronologia e bibliopor Andrade Muricy — Edição comemorativa do centenário, Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar Ltda, 1961.

STEEN, Edla van.

Cio, S. Paulo, Von Schmidt Editor, 1965.
Antes do amanhecer, São Paulo, Editora Moderna, 1977.
Até Sempre, São Paulo, Global Editora, 1985.
Memórias do medo, São Paulo, Melhoramentos, 1974; 2 ed. S. Paulo, Record, 1981.
Corações Mordidos, São Paulo, Global Editora, 1983.
Viver & Escrever, vol. 1, Porto Alegre, L&PM Editores, 1981.
Viver & Escrever, vol. 2 Porto Alegre, L&PM Editores, 1982.
Manto de Nuvem, São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1985 (lit. infantil)

VÁRZEA, Virgílio.

- Traços azuis**, Desterro. Imprensa Oficial do Estado, 1884.
Tropos e Fantasias, Desterro. Typ. Regeneração, 1885.
Miudezas, Porto. Ed. Eduardo da Costa dos Santos, 1887.
Mares e Campos, Lisboa. Cunha & Irmão, 1895.
Contos de Amor, Lisboa. Ed. Tavares Cardoso e Irmão, 1901.
Histórias Rústicas, Lisboa Parceria Antonio Maria Pereira, 1904.
Nas Ondas, Rio de Janeiro. H. Garnier, 1910.
A Canção das Gaivotas, Florianópolis. Ed. Lunardelli, 1985..
George Marcial, Lisboa. Tavares Cardoso & Irmão, 1901
Rose Castle, Rio de Janeiro. Magalhães & Cia Editores (Livraria Moderna), 1893.
O Brigue Flibusteiro, 2 ed. São Paulo, Editora Saraiva, 1951.
A Noiva do Paladino, Paris Ed. Ailland, 1901
Os Argonautas, Lisboa. Parceria Antonio Maria Pereira, 1908.
Santa Catarina — A Ilha, Rio de Janeiro. Cia Tipogr. do Brasil, 1900; 2 ed. Florianópolis. IOESC, 1984 (Edição Comemorativa dos 50 anos da Imprensa Oficial do Estado); 3 ed. Florianópolis. Ed. Lunardelli, 1985.

VIEIRA, Emanuel Medeiros.

- A Expição de Jeruza**, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1972.
Sexo, Tristeza e Flores, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976.
Num Cinema de Subúrbio, num Domingo à Noite, Florianópolis. Ed. Lunardelli, 1978.
Teu Coração Despedaçado em Folhetins, São Paulo, Ed. Ática, 1978.
Um Dia Estarás Comigo no Paraíso, Brasília. Ed. Lavras, 1985.
Love Story Paulistana, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1979.
Uma Tragédia Catarinense, Florianópolis, FCC Edições, 1982.
A Revolução dos Ricos, Brasília, Ed. Lavras, 1986.

BIBLIOGRAFIA HISTÓRICO-CRÍTICA

- BASTIDE, Roger. **O lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista**. Florianópolis. Imprensa Oficial do Estado. 1943 — Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.
- CASTELLI, Marco Antônio. **A Revista Terra — contribuição para o estudo da literatura em Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC. 1983. Dissertação de Mestrado em Letras.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). **Cruz e Sousa — Fortuna Crítica**. Rio. Civilização Brasileira: Brasília. INL. 1979 (O volume contém indicações bibliográficas sobre o poeta).
- COUTINHO, Marilda de Souza. **O conto Catarinense na década de 70**. Florianópolis. UFSC. 1986. Dissertação de Mestrado em Letras.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. **A narrativa de Silveira de Souza**. Florianópolis: UFSC. 1976. Dissertação de Mestrado em Letras.
- CORRÊA, Nereu. **Temas do nosso tempo**. Rio de Janeiro. A Noite. 1953.
- CORRÊA, Nereu. **O canto do Cisne Negro e outros estudos**. 2 ed. rev. e aum. Florianópolis. FCC Edições. 1981.
- CORRÊA, Nereu. **A tapeçaria lingüística d'OS SERTÕES e outros estudos**. São Paulo. Quíron: Brasília. INL/MEC. 1978.
- CRESPO, Anésia Walter. **Vultos catarinenses (esboços biográficos)**. Joinville. Tip. F.G. Schwartz, s.d.
- ESPÍNDOLA, Maria Filomena Souza. **O trágico na ficção de Flávio José Cardozo**. Florianópolis: UFSC. 1980. Dissertação de Mestrado em Letras.
- FONTES, Henrique da Silva. **Lacerda Coutinho**. Florianópolis. Ed. Depto. Estadual de Imprensa e Propaganda. 1943.
- FONTES, Henrique da Silva. **O nosso Cruz e Sousa**. Florianópolis. Edição do Autor. 1961.
- FLORES, Altino. **Goethe: os novos e os velhos**. Florianópolis. s.e., 1949.
- FLORES, Altino. **Sondagens literárias**. Florianópolis. EDEME. 1973.
- FLORES, Altino. "Subsídios para a história da literatura catarinense". In: **Guia do Estado de Santa Catarina**, Florianópolis. 1:143-153. 1927.
- HOHLFELDT, Antônio. **A literatura catarinense em busca da identidade/conto**. Porto Alegre. Movimento: Brasília. INL/Fundação Nacional Pró-Memória. 1985.

- HUBER, Valburga. **Saudade x Esperança: O dualismo do imigrante alemão refletido em sua literatura.** Rio de Janeiro, UFRJ, 1979. Dissertação de Mestrado em Letras.
- JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. **Catarinensismos.** Florianópolis, UFSC/EDEME, 1974.
- KOENEN, Arlete. **Mito e linguagem em VIDA SALOBRA.** Florianópolis: UFSC, 1979. Dissertação de Mestrado em Letras.
- JUNKES, Lauro. **Presença da Poesia em Santa Catarina.** Florianópolis. Ed. Lunardelli, 1979.
- JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul (Um estudo sobre o Grupo Sul e uma antologia dos poemas e contos de Aníbal Nunes Pires).** Florianópolis. Ed. da UFSC Ed. Lunardelli, 1982.
- JUNKES, Lauro. **O leão faminto. O livro catarinense em 1981.** Florianópolis. Edição do Autor, 1982.
- JUNKES, Lauro. **O faro da raposa. O livro catarinense em 1982.** Florianópolis. Edição do Autor, 1983.
- MACHADO, Ubiratan. **Vida de Luiz Delfino.** Florianópolis. Ed. da UFSC; Brasília. Senado Federal, 1984. (O vol. contém outras indicações bibliográficas sobre o poeta: ainda na Revista *Travessia* n^{os} 8/9, da UFSC, completam-se tais indicações bibliográficas).
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. **Poesia e Vida de Cruz e Sousa.** 3 ed., Rio de Janeiro. Civilização Brasileira; Brasília, INL MEC, 1975.
- MELO, Leonete Neto Garcia. **O regionalismo na literatura de Guido Wilmar Sassi. Um estudo dos contos Piá, Escola, Amigo Velho, Cerração e Serragem e do romance São Miguel.** Florianópolis. UFSC, 1978. Dissertação de Mestrado em Letras.
- MELO, Oswaldo Ferreira de & MIGUEL, Salim (org.). **Contistas novos de Santa Catarina.** Florianópolis. Ed. Sul, 1952.
- MELO, Oswaldo Ferreira de. **Introdução a história da literatura catarinense.** 2 ed. rev. Porto Alegre, Movimento, 1980.
- MONTENEGRO, Abelardo R. **Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil.** Fortaleza, Ed. Batista Fontenelle, 1954.
- MORITZ, Heloísa Helena Clasen. **Aspectos da narrativa de Guido Wilmar Sassi.** Florianópolis. UFSC, 1977: Dissertação de Mestrado em Letras.
- MURICY, Andrade. **Para conhecer melhor Cruz e Sousa.** Rio. Bloch Editores, 1973. (Contém outras indicações bibliográficas sobre o poeta simbolista).
- NEVES, Gustavo. **Santos Lostada.** P. Alegre, Flama, 1971.

- OLSEN, Oldemar. Outros catarinenses escrevem assim.** Blumenau, Ed. Acadêmica, 1979.
- PAULI, Evaldo. Cruz e Sousa: poeta e pensador.** São Paulo, Ed. do Escritor, 1974.
- PIAZZA, Walter F. & BOITEUX, Lucas A. Notas para a história da Academia Catarinense de Letras.** Porto Alegre, Ed. F'lama, 1971.
- RÉGIS, Maria Helena Camargo. Linguagem e Versificação em BROQUÊIS.** Porto Alegre, Movimento: Florianópolis, UDESC, 1976.
- SABINO, Lina Leal. O Grupo Sul.** Florianópolis, UFSC, 1979. Dissertação de Mestrado em Letras.
- SABINO, Lina Leal. Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina.** Florianópolis, FCC Edições, 1982.
- SACHET, Celestino. As transformações estético-literárias dos anos 20 em Santa Catarina.** Florianópolis, UDESC/EDEME, 1974.
- SACHET, Celestino. A literatura de Santa Catarina.** 2 ed. Florianópolis, Ed. Lunar-delli, 1985.
- SÃO THIAGO, Arnaldo C. de. História da Literatura Catarinense.** Rio de Janeiro, Governo do Estado de Santa Catarina, 1957.
- SASSE, Marita Deeke. Aspectos do conto de Virgílio Várzea.** Florianópolis, UFSC, 1980. Dissertação de Mestrado em Letras.
- SOARES, Iaponan. Marcelino Antônio Dutra — um aspecto formativo da literatura catarinense.** Porto Alegre, Sulina, 1970.
- SOARES, Iaponan. Panorama do conto catarinense.** 2 ed. rev. e amp. Porto Alegre, Movimento: Brasília INL, 1974.
- TONCZAK, Maria Joana. Lindolf Bell e a Catequese Poética.** Florianópolis, Governo do Estado de SC — Conselho Estadual de Cultura, 1978.
- VARELLA, Danila C. da C. Luz. Edição crítica em Bulha d'Arroio.** Florianópolis, UFSC, 1976. Dissertação de Mestrado em Letras.
- VIEIRA, Emanuel Medeiros (Org.) Assim escrevem os catarinenses.** São Paulo, Alfa-Omega, 1976.
- VIEIRA, Vilca Marlene. Uma leitura metafórica d'O GUARDA-ROUPA ALEMÃO de Lausimar Laus.** Florianópolis, UFSC, 1976. Dissertação de Mestrado em Letras.

Composto e Impresso na Imprensa Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina,
em junho de 1987

Florianópolis – Santa Catarina – Brasil

Este livro apresenta uma leitura crítica de 25 escritores de Santa Catarina, considerados de bom nível. É resultado de mais de dez anos de pesquisa, análise e comentários críticos publicados em jornais e revistas. Pretende contribuir para preencher um vazio no ensaio crítico em relação a escritores catarinenses. Será, pois, de valiosa utilidade para cursos de 2º grau, pré-vestibulares e universitários de Letras. Sua linguagem clara e direta fará com que qualquer leitor encontre nestes ensaios informação e orientação segura sobre a literatura feita em Santa Catarina.

Lauro Junkes é Professor de Literatura e Teoria da Literatura na UFSC. Vem lendo sistematicamente tudo o que se produz em matéria literária em Santa Catarina, já tendo analisado seguramente mais de mil títulos, a maioria dos quais comentada em centenas de artigos ou nos seus diversos livros. É o crítico mais permanentemente atuante entre nós, sem ostentações ou partidarismos sectários. Como ressalta na introdução, prefere manter-se num certo distanciamento, para preservar a objetividade e a melhor globalização.

O mito e o rito vem complementar suas obras anteriores Presença da Poesia em Santa Catarina e Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul.