

ENTRE O HOMEM E O MUNDO

Lucilo Varejão Neto

2ª edição

Editora
Universitária  UFPE

ENTRE O HOMEM E O MUNDO

Universidade Federal de Pernambuco
Reitor Prof. Amaro Henrique Pessoa Lins
Vice-Reitor Prof. Gilson Edmar Gonçalves e Silva
Diretora da Editora UFPE Profª Maria José de Matos Luna

Comissão Editorial
Presidente Profª Maria José de Matos Luna

Titulares André Luiz de Miranda Martins, Artur Stamford, Christine Paulette Yves Rufino, Elba Lúcia C. de Amorim, Emanuel Souto da Mota Silveira, José Dias dos Santos, José Wellington Rocha Tabosa, Maria do Carmo de Barros Pimentel, Lívia Suassuna, Marcos Gilson Gomes Feitosa, Marlos de Barros Pessoa, Sônia Souza Melo Cavalcanti de Albuquerque

Suplentes Alexandre Simão de Freitas, Arnaldo Manoel Pereira Carneiro, Augusto César Pessoa Santiago, Benício de Barros Neto, Bruno César Machado Galindo, Carlos Alberto Cunha Miranda, Carlos Sandroni, Ivandro da Costa Sales, José Gildo de Lima, Luiz Carlos Miranda, Vera Lúcia Menezes Lima, Zanoni Carvalho da Silva

Editores Executivos Antonio Paulo de Moraes Rezende, José Rodrigues de Paiva

Editora associada à



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

LUCILO VAREJÃO NETO

**ENTRE O HOMEM E O
MUNDO**

2ª edição

Editora
Universitária  UFPE

RECIFE - 2011

Copyright © 2011 by **Lucilo Varejão Neto**

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Editora

Impressão e acabamento: Editora Universitária/UFPE

Diagramação

Gilberto José

Capa

Ana Farias

Revisão

Do Autor

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

V292e	Varejão Neto, Lucilo. Entre o homem e o mundo / Lucilo Varejão Neto. – 2. ed. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2011. 192 p. Inclui bibliografia. ISBN 978-85-7315-853-3 (broch.) 1. Ensaios brasileiros. 2. Ensaios franceses. 3. Prosa (Literatura). 4. Ficção. I. Título.	
B869.4	CDD (22.ed.)	UFPE (BC2011-026)

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, micro fílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa jus cibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

**Albert Camus, Alphonse Lamartine,
Jean Genet, Garcia Lorca, Lucilo Varejão,
Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues,
Racine, René Char, Rimbaud,
Sartre, Senghor.**

À memória de minha mãe
Altamira Dourado

NOTA DO AUTOR

Além das razões pessoais de escrever as obras de criação, temos, paralelamente, uma necessidade de tentar compreender as razões de escrever de alguns autores preferidos. Sabemos que uma obra vive enquanto tem leitores e, às vezes, os leitores tornam-se escritores no momento em que procuram traduzir a obra lida através de comentários.

Neste livro estão Ensaaios curtos que foram produzidos ao longo do tempo e que se dirigem aos iniciados. São reflexões sobre autores e obras eleitos no meio de uma plêiade maior de nomes que deveriam também estar contidos neste livro, mas que, serão objeto de publicação posterior.

Não há nestes Ensaaios a pretensão de esgotar a obra tratada, mas de transmitir aos leitores o que sua leitura nos proporcionou como visão de mundo ou como reação diante de uma obra de arte.

Talvez alguns teóricos estranhem não haver presente nos Ensaaios o jargão hermético e repetitivo tão usado pelos especialistas que nada mais fazem do que dizer o mesmo que afirmamos em uma linguagem clara e compreensível por todos. Afinal, ao ler um texto literário, mesmo que teórico, o leitor tem que sentir o agradável prazer da leitura através da leveza do texto, caso contrário seria como se cada paciente tivesse que aprender com seu médico as denominações científicas de cada medicamento prescrito.

Estes escritos são dirigidos aos leitores despreziosos que pretendem encontrar um novo ângulo de visão sobre os textos propostos.

Olinda, 2008.

L.V.N.

PREFÁCIO

ENSAIOS OU A CRÍTICA REDIVIVA

Meu amigo Lucilo Varejão Neto gerou-me, nesta passagem de 2007 para 2008, duas surpresas, ambas agradáveis, ainda que preocupantes: uma, a descoberta que fiz dos seus ensaios críticos sobre literatura, e outra, o convite inesperado para escrever-lhes uma apresentação. O lado agradável está em que descobri, na pessoa de Lucilo, um escritor de mão cheia, de que seu currículo sempre deu notícia, mas do que só se tem evidência após a leitura de seus textos, todos eles familiares em Pernambuco e, quiçá, em todo o Nordeste, mas pouco fluentes nos grandes centros culturais do sudeste, onde os ecos dos bons textos regionais se reproduzem sempre com alguma dificuldade. O lado preocupante, nasce da responsabilidade que esse amigo me põe sobre os ombros, ao, por assim dizer, transformar-me no divulgador desses ensaios entre os que ainda não tiveram o privilégio de lê-los. Como, pelo que pude apreender das leituras que fiz, o prazer é maior do que o susto, eis-me aqui a rabiscar estas notas, em que dou testemunho da enriquecedora produção do autor, para a bibliografia crítica da literatura no Brasil.

Estou falando de dezesseis ensaios, onde a obra e a vida de autores imortais, como: Camus, Sartre, Rimbaud, Garcia Lorca, Racine, Rene Char, Genet, Lamartine, Senghor, Nelson Rodrigues e Lucilo Varejão se entrelaçam com inteligência, competência e pertinência, como, aliás, é de esperar-se do ofício da crítica praticado com profissionalismo e objetividade. Três interfaces texturizadas entre si, desde logo, chamam a atenção do leitor: a francesia da escolha temática, a tortura da conceituação poética e a identificação da modernidade, nas inspirações recolhidas pelo autor, para a composição destes seus ensaios.

Antes, porém, de fixar a atenção nesta tríptica temática, que parece sustentar a obra, há que proceder a uma pequena digressão a respeito do papel da crítica literária no Brasil contemporâneo. Ou melhor, da ausência da crítica militante, que, desde muito, deu lugar entre nós ao cronicismo ocasional e noticioso dos novos lançamentos, sem mais aquela massa especializada das apreciações de forma e fundo, que durante muito tempo, sob o fascínio dos rodapés assinados por especialistas do porte de Tristão de Atahyde, Álvaro Lins, Wilson Martins ou Otto Carpeaux, entre outros, brindava o intelecto nacional com a percu-ciência dos seus talentos lingüísticos. Hoje, a crítica, aguou-se num jornalismo apressado e, se não inulto, pelo menos superficialíssimo, que roubou muito, não só do prazer dos leitores, mas também da oportunidade de educar as novas gerações em textos robustos e de incomparáveis raízes culturais. Se bem que a crítica é um gênero em crise em toda parte, não só entre nós, brasileiros, e para reforçar o que digo, é ler o pequeno, mas precioso livro de Russell Jacoby, intitulado “*Os Últimos Intelectuais*”, editado pelo consórcio Trajetória-Edusp, em 1987.

Ao decidir marcar sua presença no panorama literário, com uma inusitada obra de crítica literária, Lucilo Varejão Neto, não só trás uma contribuição inestimável ao gênero meio que abandonado, como também poderá, com seus enfoques de gostosa e fácil leitura, ensejar uma oportuna discussão acadêmica, sobre a possível recolocação da crítica, como gênero refortalecido, no quadro da produção literária no Brasil.

No que diz respeito à referida francesia na seleção das obras e dos autores, não há o que estranhar, tendo em vista o fato de, ademais de sua formação em ciências jurídicas, Lucilo também se haver licenciado em Letras pela PUC de Pernambuco, e ter concluído mestrado em Letras Modernas, com especialização em estudos aprofundados de literatura, na Universidade de Clermont Ferrand, na França. Ganhou, por isso, em suas pesquisas, uma espécie de viés de referência pelas letras gaulesas, nas quais se tornou indiscutível autoridade, notadamente quanto aos textos, durante algum tempo complementares entre si, quer de Sartre, quer

de Camus, os quais vieram a se opor extremadamente, pelos vãos solos por ambos encetados, não só filosófica, como literária-mente. De convergentes, passaram a divergentes, e a progressão desse processo não escaparia à argúcia do crítico, que a ele se refere continuamente, na análise da obra de ambos os gênios da modernidade francofônica. E é de observar-se a carga maior de interesse do autor no conjunto dos ensaios, pelo que diz respeito a ambos os existencialistas (a dissidência de Camus teve raízes mais ideológicas, do que filosóficas, e deu ao existencialismo uma heterodoxia, quiçá comparável ao que se passou entre Freud e Jung, na psicanálise: ninguém perdeu, ganhamos todos).

Ademais, cumpre reconhecer que, em matéria literária, dar ênfase aos escritores de França, pode ser havido, não apenas como prova de bom gosto, mas também, e principalmente, de um requinte intelectual axiomático, por dispensar argumentos de demonstração.

Desde o primeiro ensaio, que versa sobre “*A poesia e Bandeira*”, Varejão adentra, com um esforço, que parece exceder todos os limites, a natureza mesma da arte poética, não só como forma estética definida na expressão daquilo que Croce denominava de “*lirismo intuitivo*”, mas também na raiz última da inspiração das musas. E trás como apoio a seus ingentes esforços, a obra de Manuel Bandeira, quiçá o maior lírico do modernismo brasileiro, para, de seus versos – muitos deles calcados nas reminiscências do Recife – extrair uma possível conceituação do que seja o fenômeno da inspiração poética. Conceituação, não apenas durante sofrida, como possivelmente inatingível dada a natureza fugidia e indefinível da matéria prima de que é feita poesia. Para o já citado Croce, participa ela da unicidade das artes, e assim como acontece, no campo do saber: há um núcleo heurístico e uno do conhecimento, que só por artifício se pode dividir em Ciência, Arte e Filosofia. Para ele, toda arte planta suas raízes, não no conceitual, e sim no intuitivo, razão primeira, pela qual não será a arte, e dentro dela, a poesia, susceptível de uma definição. Os que pretenderam definir arte e poesia só conseguiram fazê-lo utilizando-se dos elementos expressionais secundários, de suporte à mensagem

verbalizada, porque a essência, que integra a nebulosa da inspiração difusa, continua inalcançável pela lógica humana. A arte é por fundamento alógica, situando-se, portanto, fora do campo da racionalidade. Não é a idéia, senão mesmo o sentimento (um pré-requisito da idéia) o que empresta à arte a aérea leveza dos símbolos. As classificações da poesia em lírica, heróica, dramática, ou o que mais for, são, como afirma o mesmo Croce, diversões escolásticas do indivisível.

Embora discutível em suas concepções, como, aliás é próprio do tratamento filosófico dos temas, Croce tenta, não conceituar, mas, antes, provar a impossibilidade das conceituações, seja em relação à arte como um todo, ou à poesia, como parte integrante das artes. Como a fé e o amor, mais vale viver e curtir, do que saber, com exatidão, o que sejam. Depois de analisar as definições disponíveis de poesia e dar a entender serem elas de uma insuficiência palmar, Lucilo passa a ater-se aos versos de Bandeira, para demonstrar que poesia é algo que nem mesmo o poeta sabe explicar como se manifesta nos poemas, o que não a impede de existir, e de cumprir o seu papel de fazer sonhar o leitor e levá-lo a comover-se com a beleza, que se depende do seu verbo.

Ligado a esse esforço, não tanto de definir, mas antes de caracterizar o fenômeno poético como tal, o autor perlonga as obras de outros poetas, sejam clássicos, como Racine, românticos, como Lamartine, ou modernos, como Rimbaud, dedicando a cada um deles expressivos e percucientes rastreamentos de suas obras e de seus descaminhos existenciais. O traço que os liga historicamente é a capacidade de, que cada qual teve, sintonizar com o seu tempo, o que lhes assegura a qualidade de modernos. Mas não apenas modernos, eis que, nessa condição, passada sua geração, podem correr o risco de cair no esquecimento, e sim de, através da modernidade, alcançarem a condição da permanência no tempo, o que é um privilégio dos que ademais de modernos, conseguem ficar eternos. Como poetava Carlos Drummond de Andrade, em

“Fazendeiro do Ar”, nos versos que dominou de Eterno: “*E como ficou chato ser moderno, Agora serei eterno*”. Há um ar de brincadeira nesses versos, mas vindo, como vieram, de um gênio, acabariam por estabelecer uma verdade: Carlos Drummond além de moderno, fez-se eterno, o que também conseguiram todos esses imortais analisados por Varejão, sejam eles contemporâneos ou incluam-se entre seiscentistas, oitocentistas ou novecentistas. São nomes de hoje e de sempre, que se eternizaram pelas obras tocadas pela indefinível beleza intemporal, que seu talento extraiu da realidade vulgar e consagrou, com toques de arte, nas páginas que produziram e a eles sobreviveram.

Por fim, há que dizer algo da presença do avô do autor, Lucilo Varejão, no rol dos escritores abordados pelo senso crítico do neto. Nada mais justo, eis que se trata de um romancista notável, do início do século 20, que deixou duas séries de textos para a posteridade: os romances recifenses (*De que morreu João Feital, Visitação do Amor e Sonata a quatro mãos*) e os romances olindenses (*O destino de Escolástica, O lobo e a ovelha e Passo Errado*). Junto com Mário Sette, o avoengo Varejão, encarnou nos anos 20 e 30 da centúria passada, a grande expressão do romance pernambucano, que só não encantou o Brasil todo, por essa maldição das limitações regionalistas das comunicações de massa, àquela época. O que não impediu Lima Barreto de tê-los lido e apreciado, conforme nota publicada no Rio de Janeiro e que termina com estas palavras: “*Do Recife acabo de receber um interessante romance: “O Destino de Escolástica”, assinado pelo Senhor Lucilo Varejão. Li-o de um hausto e com imenso prazer. O que há de excelente nele é o sentimento de vida, de realidade, a análise dos caracteres*”. Pena que o pronunciamento do autor de “*Triste fim de Policarpo Quaresma*” não ecoou com suficiência para atrair a atenção dos jornais da época ou dos membros da Academia Brasileira de Letras, sobre o consistente

romancista de Olinda e do Recife. Bem fez seu neto em incluí-lo em seus ensaios: é não apenas um pleito carinhoso para com o avô, como também expressa uma redescoberta da importância de um pioneiro do romance, no literariamente sempre fértil Nordeste brasileiro.

Longa vida para a obra e alegrias muitas para o seu competente autor.

São Paulo, janeiro de 2008.

Paulo Nathanael Pereira de Souza

Da Academia Paulista de História.
Da Academia Paulista de Educação,
Da Academia Cristã de Letras.
Ex-Secretário Municipal de Cultura
de São Paulo.

A POESIA E BANDEIRA

Il est admirable que, dans une époque qui sait être à la fois pratique et dissipée, et l'on pourrait croire assez détachée de toutes choses spéculatives, tant d'intérêt soit accordé non seulement à la poésie même, mais encore à la théorie poétique.
(Paul Valéry. *Propos sur la Poésie*).

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto
expediente protocolo e manifestações
de apreço ao sr. Diretor.*

.....

*- Não quero mais saber do lirismo que não é
libertação.*
(Manuel Bandeira. *Poética*).

Comumente, assim como acontece com vários outros profissionais da Literatura, somos abordados por pessoas interes-sadas em saber de imediato quais são os autores que devem ler, quais são os bons livros e mais particularmente, se o conto, o romance ou o poema de sua autoria é bom. Hoje estamos falando de Poesia. Como estabelecer um critério de valor ao texto poético? Como estabelecer o cânone? Tudo é muito relativo, pois depende também do gosto literário, das preferências, que muitas vezes são inexplicáveis.

A boa poesia agrada sempre a uma maioria dos leitores, seja ela objeto de uma leitura simples ou complexa, porém o que não quer dizer que todos os leitores sejam unânimes na escolha dos mesmos poemas, isto porque a subjetividade interfere diferenciando os indivíduos, levando assim a uma diversidade de resultados, sendo um dos aspectos que levam a isto, o fato das questões estético-objetivas serem relegadas ao segundo plano. E poesia é muito mais.

Embora vivamos cercados de poetas em todos os nortes, não conseguimos definir o que é Poesia, ou ainda, de onde vem a Poesia. Sempre se questionou o problema da criação poética, porém hoje com as mudanças e interferências de vários ramos do conhecimento, cada dia mais se questiona a origem da Poesia. São os próprios poetas, os críticos, os psicanalistas, os lingüistas, enfim um sem número de estudiosos que procuram uma explicação lógica, e não se chega a nenhum denominador comum que clareie as indagações, porém cada vez mais se produz poesia.

Explicações supérfluas são encontradas em dicionários. No *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras* está que Poesia é a *Arte de escrever obras em versos*. O *Petit Robert* diz que Poesia é a *Arte da linguagem, visando a exprimir ou a sugerir qualquer coisa pelo ritmo, a harmonia e a imagem*. O *Petit Larrousse* informa que Poesia é a *Arte de fazer versos*. Enfim, recorrer a dicionários muitas vezes não é uma boa saída, e muito menos uma solução.

Recorrendo aos *Princípios Elementares de Literatura*, 1935, de Augusto Magne encontramos que Poesia é o *gênero literário que tem por fim representar o belo por meio da palavra rítmica*.

Por mais que se procure conceituar a Poesia, as especulações são sempre frustrantes pelo que elas omitem. O fazer poético tem algo de misterioso e por mais que se tente justificativas, o fenômeno poético escapa às condições comuns da inteligência e da lógica humanas. Um poeta, como um pintor ou outro artista qualquer concebe uma obra, o que à primeira vista nos parece ser um ato comum, objetivo. Mas de onde vem sua inspiração? Sua

concepção se processa como e quando? A criação poética é fruto de um trabalho consciente ou inconsciente? A intuição e a reflexão fazem ou não parte do fazer poético?

A Poesia estaria, pois, como resultado de um trabalho supra-sensível. Ela se distanciaria da inteligência humana, tornando-se algo sublime e misterioso. A Poesia é antes de tudo uma arte da linguagem. Ela é feita de palavras e estas exprimem sentimentos, sensações, imagens, emoções. Ninguém o disse melhor que Alfred de Musset que em seus versos mostrava a força da Poesia: *Suas declamações são como espadas: Elas traçam no ar um círculo deslumbrante, mas sempre cai dali alguma gota de sangue.*

Lembremos de Manuel Bandeira, uma voz lírica que em cada verso nos dá um pouco do seu tom, de sua caminhada, de sua vida.

Ele é um clássico que tem o dom de versejar sobre a realidade cotidiana sem cair no discurso prosaico. Sua poesia fala do Recife, de sua rua, de sua infância, de suas conversas, conforme vemos em *Evocação do Recife* e no poema

Recife

Há tempo que não te vejo!

Não foi por querer, não pude,

Nesse ponto a vida me foi madrasta,

Recife.

Mas não houve dia em que não te sentisse dentro de mim:

Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,

Recife.

Não como és hoje,

*Mas como eras na minha infância,
Quando as crianças brincavam no meio da rua
(Não havia automóveis)
E os adultos conversavam de cadeira nas calçadas
(Continuavas província,
Recife).*

*Eras um Recife sem arranha-céu, sem comunistas,
Sem Arrais, e com arroz,
Muito arroz,
De água e sal,
Recife.*

*Um Recife ainda do tempo em que o meu avô materno
Alforriava espontaneamente
A moça preta Tomásia, sua escrava,
Que depois foi nossa cozinheira
Até morrer,
Recife.*

*Inda existirá a velha casa senhorial do Monteiro?
Meu sonho era acabar morando e morrendo
Na velha casa do Monteiro.*

*Já que não pode ser,
Quero, na hora da morte, estar lúcido
Para te mandar a ti o meu último pensamento,
Recife.*

*Ah Recife, Recife, non possidebis ossa mea!
Nem os ossos nem o busto.
Que me adianta um busto depois de eu morto?
Depois de morto não me interessará senão, se possível,
Um cantinho lá no céu,
“Se o não sonharam”, como disse o meu querido João de Deus,
Recife.*

Mas sua poesia também fala de todas as ruas por onde transitavam mendigos, camelôs, prostitutas, pobres meninos carvoeiros, Irenes Pretas como em

Irene no céu

Irene preta

Irene boa

Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:

-Licença, meu branco!

E São Pedro bonachão:

-Entra Irene. Você não precisa pedir licença.

Bandeira atrai o leitor com simplicidade de temas, mas prende-o com a grandeza da perfeita expressão poética. *Minha terra* é um exemplo disso:

Saí menino de minha terra.

Passei trinta anos longe dela.

De vez em quando me diziam:

Sua terra está completamente mudada,

Tem avenidas, arranha-céus...

É hoje uma bonita cidade!

Meu coração ficava pequenino.

Revi afinal o meu Recife.

Está de fato mudado.

Tem avenidas, arranha-céus.

É hoje uma bonita cidade.

Diabo leve quem pôs bonita minha terra.

O valor de M. Bandeira reside na fusão de aspectos pessoais e universais. Seus versos são calcados em fatos comuns e prosaicos da vida, mas eles não perdem a forma eloquente de expressão, tal como vemos em

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõezinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate o rabo

Os homenzinhos que jogam box

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

-“O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar

um pedaço de banana para eu acender o

charuto. Naturalmente o menino pensará:

Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada..

*Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de
demiurgos de inutilidades.*

E ensinam no tumulto das ruas os mistos heróicos da meninice...

*E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição
de infância.*

Sentimos em Bandeira um verdadeiro artesão da palavra. A melancolia, a angústia, o humor, a ironia, dentre outros aspectos mais, dão ao leitor a sensação de estar diante de um canto de solidariedade com o povo, de um sentimento de esperança de um mundo melhor.

Lemos Bandeira sob duas óticas. A primeira seria o poeta como reprodutor do real como em

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e eu não foi.

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

-Diga trinta e três.

-trinta e três...trinta e três...trinta e três...

-respire.

.....
-O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

-Então doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

A segunda seria como obra de deformação da realidade, por uma imaginação rica e abundante que nos dá *Mozart no céu*:

No dia 5 de dezembro de 1791 Wolfgang Amadeus Mozart entrou [no céu, como um artista de circo, fazendo piruetas extraordinárias

[sobre um mirabolante cavalo branco.

Os anjinhos atônitos diziam: Que foi? Que foi?

Melodias jamais ouvidas voavam nas linhas suplementares superiores da pauta.

Um momento se suspendeu a contemplação inefável.

A Virgem beijou-o na testa.

E desde então Wolfgang Amadeus Mozart foi o mais moço dos anjos.

O próprio Bandeira já dizia: *A poesia está em tudo*. Por isso em sua poesia o que encontramos é ora o materialismo que o faz o preso à realidade do mundo, ora o lirismo amoroso que algumas vezes chega ao jogo erótico, e ainda, ora é a morte como realidade e experiência diária, conforme vemos em *Elegia para minha mãe* e no pouco citado *Poema de finados*:

Amanhã é dia dos mortos

Vai ao cemitério. Vai

E procura entre as sepulturas

A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.

Ajoelha e reza uma oração.

Não pelo pai, mas pelo filho:

O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida

É a amargura do que sofri.

Pois nada quero, nada espero.

E em verdade estou morto ali.

O sentimento de frustração, que é uma de suas obsessões e que está representado em um dos mais populares poemas da moderna poesia brasileira, o *Vou-me embora Prá Passargada*, se traduz em felicidade conseguida através da fantasia, o que nos mostra o Poeta em fuga da realidade.

Poucos foram os Poetas que à maneira de Bandeira conseguiram tanto se aproximar do leitor falando de coisas simples, mas com uma grandiosidade poética e transmitindo apenas o essencial.

José Guilherme Merquior diz que Bandeira: *quando aprendeu a rir das convenções poéticas, se ergueu ao seu mais alto lirismo, àquela simplicidade de essencial nudez, de transmissão total e de calor tão puro, com que se tornou o mais vívido de todos os nossos poetas.*

Não só com Bandeira, mas a Poesia de maneira geral resulta em uma obra de profundo valor estético, pois ela produz beleza. Mas de onde vem e o que mais colabora nesta concepção? A Poesia é mais sensibilidade, mais inteligência, mais consciência ou inconsciência, ou ainda mais afínco e conhecimento da técnica literária? Cremos que há mais perguntas que respostas quanto à Poesia. Valéry já dizia: *... tudo que se refere à Poesia é difícil.* Concebemos Poesia como Arte maior, como palavras ligadas pelo sentido, mas com uma predominância de ritmo. A poesia é feita de palavras musicais que agradam ao ouvido, e Verlaine já exigia: *Antes de tudo a música.*

Otávio Paz em *O Arco e a Lira* questiona *como são escritos os poemas.* Diante de tantos testemunhos e confissões de poetas, fica cada vez mais difícil encontrar a resposta. Cada poeta atribui sua inspiração às fontes mais variadas e ambíguas, tipo, é obra da Musa, de Deus, do diabo, ou ainda, como resultado do trabalho, do acaso, do consciente ou do inconsciente, etc.

O poeta é e não é autor de sua obra. No momento em que escreve, surgem palavras que tomarão outros sentidos. A obra poética para uns vai surgir de fora para dentro, enquanto outros crêem que o poeta é suficiente e que ele não precisa de ajuda exterior. Mas sempre observamos as exceções e estas terminam, às vezes, muito freqüentes e abundantes.

Paz propõe dois poetas com tipos de ideais de concepções opostas no âmbito da criação. Um primeiro é do tipo racional e trabalhador, e que segue um plano preestabelecido, porém na hora de fechar o poema lhe falta uma palavra. Tenta os meios mais práticos e esforçados, mas não é possível encontrá-la. *E de repente aparece a rima. Não a esperada, mas outra - sempre outra - completa a estrofe de modo imprevisto e talvez contrário ao projeto original.* Paira neste momento o questionamento e a falta de resposta objetiva, para justificar a origem de tão repentina e imprevista solução. O segundo tipo de poeta é aquele que de forma instintiva, não programada e até mesmo inconsciente, *escreve sem parar.* O ato da criação torna-se até mecânico, no sentido de que as palavras saem automaticamente demonstrando combinação entre o pensar e o expressar. Porém chega um momento em que a inspiração cessa e há um “branco”, um silêncio, que interrompe o ato criador. Embora o poema tenha unidade e flua em sua marcha, ele esbarra também nesta última palavra ausente. Tanto no primeiro caso como no segundo, o aparecimento de palavras que são alheias à vontade do autor se caracteriza como involuntário. Na verdade não é fácil encontrar explicação plausível para os casos citados. Afinal não houve por parte dos poetas a intenção, a lógica, a razão. O que houve foi uma manifestação inexplicável no momento exato da criação.

Se o poeta não consegue definir claramente sua inspiração, então podemos observar que embora um poema seja uma criação dele, poeta, algo mais interfere no seu ato de fazer. Conforme vimos, há momentos de plena lucidez racional e outros em que as palavras fluem como em um instante mágico. É nesta ocasião que o poeta, artista da palavra, se sente dominado por “forças contrárias” à sua vontade lógica. Se para os antigos havia o mistério da inspiração poética, com o mundo moderno se este persiste diante do racionalismo e do materialismo atual, tornou-se um problema a resolver. Não são poucos os poetas que sempre escrevem sob o “*Je est un autre*”. Querer explicar esta “outridade” é querer definir o inexplicável.

A criação poética foge ao controle das ações habituais do poeta. É claro que o transtorno causado pela perda da vontade racional em suas atividades cotidianas de produção artística resulta na maioria das vezes em uma feliz criação. Se antes ou após a criação da obra o poeta sempre está sozinho, durante o fazer poético este eu torna-se um “nós” e que ao mesmo tempo é absorvido pela força estranha da inspiração. Depois de criado, o poema toma vida própria e abandona seu autor indo se (re)fazer nos leitores que se aproximam do texto. Se inicialmente o poeta se transtorna pela vontade de criar, este transtorno continua com a independência de sua obra.

A criação poética exige muito do seu autor, e permanece sendo ainda um grande mistério, pois desafia poetas e torna-se um grande problema sem resolução lógic

Muito interessante a afirmativa de Novalis: *O poema não faz; o poema faz com que se possa fazer*. Tanto o leitor como o poeta cria imagens. E quanto ao poeta, este é uma criação do poema, assim como o poema é criação do poeta. Ambos passam a existir no momento da criação.

Do poeta brotam palavras que ao mesmo tempo são dele próprio e do “outro eu”. Esta outridade própria do poeta é inexplicável. O poema são palavras, a linguagem é o resultado de palavras do poeta e do outro. Esta junção de palavras forma o poema que é o resultado do poeta e da outridade que o constitui.

A inspiração torna-se resultante da outridade constitutiva do homem. Criação poética é sinônima de liberdade do ser. É manifestação de vontade, e esta liberdade alia-se à transcendência e, conseqüentemente, à inspiração, à outridade.

A criação poética é criação através de palavras e o homem pode ser outro pelas palavras. O poeta sai de si e se deixa levar pelo “outro”. Porém a “outra voz” é sua voz. Pela inspiração o poeta sai de si mesmo para ser tudo o que é, tudo o que deseja. Esta outridade representa o próprio poeta que se lança como “outro”, mas que na realidade é ele próprio. Pela outridade o poeta volta a ser o Ser.

RIMBAUD - HUMANISTA?

*O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,
(Baudelaire)*

*Ó versos ! negros companheiros sem
orelhas e sem olhos
Vejam vir até vocês um morto livre e feliz
Filósofos boêmios, filhos da podridão,
(Baudelaire)*

Poeta adolescente, Rimbaud deixou um enigma para a elucidação dos estudiosos. Compunha desde a infância versos latinos. Com quinze anos teve publicado seu *Étrennes des Orphelins (Os brindes dos Órfãos)* em uma importante revista literária. O jovem poeta não só demonstrava profunda sensibilidade poética como também uma imaginação bastante efusiva.

Nesta época as leituras são abundantes e vão desde Rabelais a Rousseau, de Saint Simon a Victor Hugo. Rimbaud foi um revolucionário moral e poético. Embora sofresse influências de Baudelaire, ele foi mais ousado. Sua magia verbal faz com que as imagens se tornem alucinatórias. É a procura do novo. Há uma transformação dos pensamentos e das coisas que se fundem às sensações e aos sonhos.

Rimbaud percorreu vários países, exercendo vários ofícios. Além de poeta genial era também um vagabundo incorrigível.

Rimbaud foi um bom humanista, no sentido clássico do termo. Conhecia bem o latim, a cultura antiga e a mitologia. A antiguidade reaparece em sua obra de forma repetida, de forma séria ou caricatural, mas aparece. Em *Vénus Anadyomène* a feiura

está lá em uma clara Vênus: *belle hideusement d'un ulcère à l'anus*, (bela horrendamente com uma ferida no ânus.) ou ainda em outro poema em que os cervos sugam o bico dos seios de Diana.

Mas, o que nos interessa hoje é o Rimbaud dos primeiros versos. É o Rimbaud que retrata não uma fantasia, mas sim, um quadro da sua real situação de miséria, da sua insatisfação com as mediocridades da ordem burguesa. Em *Ma Bohème* (Minha Boémia), diz o poeta:

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;

Mon peletot aussi devenait idéal;

J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal;

Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvés!

Eu caminhava, as mãos nos bolsos furados.

Meu paletó também tornava-se ideal.

Eu andava sob o céu, Musa, e era teu fiel:

Oh! Com quantos amores esplêndidos sonhei.

Neste esboço do que foi a vida do poeta, reconhecemos o vagabundo errante, que entre 16 e 21 anos, cohabitava com o poeta de gênio.

Ma Bohème é uma espécie de confissão das emoções, do entusiasmo e das preocupações do jovem aventureiro. Sem condições materiais, sem roupas, sem dinheiro, andava pelo mundo saciando seus sonhos. Se o seu paletó deixava de ser real por causa do uso e seu conforto era a natureza sob a Grande-Ursa, a Poesia era o seu fermento e o impulsionava mais para a aventura. E o poeta, como o Pequeno Polegar que espalhava grãos para reencontrar o caminho de casa, espalhava rimas em seu caminho.

Na verdade este é um poema em que reconhecemos uma certa vulgaridade misturada à grandeza poética. Mas são os sentimentos humanos de Rimbaud descritos por ele próprio.

A sensibilidade de Rimbaud se manifesta seja em *Les Éffarés* (Os Assustados) em que:

A genoux, cinq petits - misère! -

Regardent le Boulanger faire

Le lourd pain blond.

Ajoelhadas, cinco crianças - miséria! -

Olham o Padeiro fazer

O pesado pão louro.

seja em *Les chercheuses de poux* (As catadoras de piolhos) em que:

*L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.*

*A criança se sente, segundo a lentidão das carícias,
surdir e morrer sem parar um desejo de chorar.*

É o Rimbaud sensivelmente humano, que res sente a dor e o sofrimento. É a imagem da miséria diante dos olhos.

Com *Le Dormeur du Val* (O Adormecido do Vale), temos um esboço da guerra de 1870, em que nos é mostrado um jovem soldado caído à beira de um riacho.

O caráter dramático do poema provém de dois aspectos fundamentais; primeiramente temos um contraste entre o cenário de paz e alegria e o da visão de uma guerra. Segundo, o leitor é levado

em cada verso a uma impressão cada vez mais angustiante, e isto se intensifica com a leitura do poema. *Le Dormeur du Val* não está apenas adormecido, mas está morto. Entretanto a beleza da cena é extraordinária pela forma como é apresentada a natureza em si ou ainda pela riqueza de detalhes. Há a exuberância da paisagem. A frescura natural aliada a uma certa alegria da natureza. Imagens sensíveis como *Les haillons d'argent* (Os farrapos de prata) nos leva ao deleite. É um jogo de luz sobre as faces da água em movimento, em que a consistência do metal e a figura atormentada e lacunosa de um tecido rasgado são ressentidas. Nesta primeira estrofe está a moldura da cena que será preenchida pelas cenas seguintes.

Como o poema tem dois objetos precisos, *le val* e *le dormeur*, notamos pelo elenco das palavras empregadas, que o primeiro é tratado no início, mas vai perdendo lugar à medida que o segundo é introduzido.

Podemos destacar algumas significações mais impressionantes como as que se referem ao riacho e ao sol:

riacho ---> barulho + harmonia (canta)

bruit + harmonie (chante)

agitação (loucamente)

agitation (follement)

sol ---> luminosidade (prata, sol, brilha, raio, luz, sol).

luminosité (argent, soleil, luit, rayon, lumière, soleil)

Com *Mousse de rayon* (Espuma de raio), a imagem nos dá idéia de multiplicidade de estados. Assim a luz, fluida, junta-se às águas, enquanto que a água, visto que luminosa, junta-se à luz.

O adormecido:

(Le dormeur)

reposo: dorme, dorme, sono, nina, dorme.

(repos: dort, dort, somme, berce, dort.)

morbidez: pálido, doente.

(morbité: pâle, malade.)

inércia: estendido, não treme, tranquilo.

(inertie: étendu, ne pas frissonner, tranquille.)

Com esta relação de isótopos temos uma idéia de refluxo da vida.

A personificação da natureza cria uma oposição entre o masculino e o feminino, ou seja, uma oposição de sexos. A relação da Natureza com o *Dormeur* é o da mãe com o filho, pelo menos é o que indica o verbo *berce-le* (acalenta-o) que já é preparado pelo *lit vert* (leito verde). O *Dormeur* nos é apresentado como um *jeune* (jovem), o que nos leva conseqüentemente à criança, ao filho. Aliás, o filho volta ao ventre materno pela presença de palavras como *dans* (em, no) e *sous* (sob). É uma volta, é uma inclusão do soldado na natureza.

Quanto ao *Dormeur du Val*, temos a impressão de estar diante de um jovem soldado cansado da guerra. Ainda fardado, repousa com a boca aberta, sem chapéu, sobre o frescor das flores. Mas suspeitamos de sua morte ao lerrmos que o soldado está *estendido* sobre a grama ou ainda, quando a natureza é solicitada a acalentá-lo com calor, pois ele tem frio ou ainda quando percebemos detalhes que intrigam como: sorriso doente, nariz imóvel e peito tranqüilo.

Se o frio se opõe ao calor como a morte à vida, percebemos que *vie/frais/vert/* (vida/frescura/verde) se opõe a

mort/froid/pâle/rouge (morte/frio/pálido/vermelho), porém, apesar da presença das cores, a única que nos dá certeza da morte é a rouge (vermelha).

É com o último verso que a linguagem muda. Passamos da graça e da leveza para a aspereza da frase final. A caminhada para a morte é lenta, mas esta surge como uma explosão inesperada e brutal: *Il a deux trous rouges au côté droit.* (Ele tem dois buracos vermelhos no lado direito). Porém, aparentemente parece ser uma morte tranquila, pois o jovem soldado parece ter sono, ele dorme sorrindo. Ele está tranqüilo. Tranqüilo e com o sentimento do dever cumprido. Ele tem a mão sobre o peito.

O poema caminha da clareza à obscuridade e o poeta não emprega na sua frieza a palavra morte.

A guerra é um escândalo, algo imoral e indecente. A guerra é uma grande desordem. E Rimbaud? Humano ou desumano? É mais um enigma.

LE DORMEUR DU VAL **(RIMBAUD)**

*C`est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D`argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c`est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l`herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Souriait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.*

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;

*Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

O ADORMECIDO DO VALE
(RIMBAUD)

*É uma fenda de verdor onde canta um rio
Prendendo loucamente à relva trapos
De prata; onde o sol, da montanha soberba,
Resplandece: um pequeno vale que espuma raios.*

*Um soldado jovem, boca aberta, cabeça descoberta,
E a nuca banhando no fresco agrião azul,
Dorme; ele está estendido na relva, sob o céu,
Pálido em seu leito verde onde chove a luz.*

*Os pés nos gladiolos, dorme. Sorrindo como
Sorriria uma criança doente, está em repouso:
Natureza, acalenta-o ternamente: ele tem frio.*

*Os perfumes não fazem estremecer sua narina;
Ele dorme ao sol, a mão sobre seu peito
Tranqüilo. Ele tem dois rombos vermelhos no lado direito.
(Tradução: Lucilo Varejão Neto).*

RIMBAUD: PRECURSOR DA MODERNIDADE

*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
(Brise Marine. Mallarmé)*

*A carne é triste, ai de mim! e eu li todos os livros.
(Brisa Marinha. Mallarmé)*

A arte poética do século XX deve muito a Arthur Rimbaud.

Rimbaud, apesar de ter dez anos a menos que Verlaine e Mallarmé, levado pela sua precocidade, formou com eles a trindade do simbolismo.

As sementes deste movimento estavam na revolta contra a moda estabelecida em poesia. E, na prática, foi de ação eficaz sobre a maior parte dos poetas modernos e contemporâneos.

Rimbaud é um dos mais surpreendentes criadores de imagens e tudo o que deixou foi realizado em apenas quatro ou cinco anos, pois somente praticou a poesia dos dezesseis aos vinte e um anos, saltando rapidamente as etapas de uma longa evolução.

Seus primeiros versos, que vão de 1870 a 1872, são feitos à maneira dos grandes poetas. Ele se mostra sensível à miséria, aos horrores da guerra. Condena o poder imperial, a apatia burguesa e a prática católica. Nesta fase podemos sentir a influência bastante acentuada de Victor Hugo.

Rimbaud em seus versos iniciais joga ainda com temas parnasianos, e com a presença de uma natureza primitiva cheia de deuses e semideuses. Mas ele não esconde sua verdadeira natureza de revoltado com a religião, com a política, com o patriotismo, com o amor. Nada escapa a sua violenta perturbação moral e os seus atos não são apenas de pura retórica. Seus pequenos poemas são

feitos dentro das regras da língua e da métrica, mas deixam entrever seu gosto pela boêmia e seu rompimento com a estrutura social vigente pela qual ele não sente a menor simpatia.

Este desgosto ele sente também pela literatura do seu tempo. Ele quer tentar algo novo e procura então uma nova maneira de ver e sentir a realidade. Procura a possibilidade de criar uma linguagem nova para a tradução de suas visões e de suas sensações.

É em 15 de maio de 1871 que Rimbaud envia a Paul Demeny a discutida *Lettre du Voyant*, em que ele afirma que “é preciso ser vidente, se fazer vidente”. E aqui a sua principal decisão é a de passar do que ele chama de poesia “subjetiva” para a poesia “objetiva”.

Para ele a poesia subjetiva se prende ao ideal. É sentimental e lírica. E como apenas uma parte da emoção é domesticável, ela fecha o homem na sua natureza convencional. Entretanto os poemas primeiros de Rimbaud foram versos *subjetivos* como *Les Étrennes des Orphelins*, *Soleil et Chair*, *Ma Bohème*, *Les Premières Communions*, etc.

A poesia *objetiva* é, segundo o poeta, o retorno à vida divina. É uma ultrapassagem dos sentimentos. O poeta se faz vidente pelo desregramento de todos os sentidos. A poesia *objetiva* é uma poesia na terceira pessoa, cuja regra é o *Je est un autre*. A poesia do *Je* transforma-se no *Il*, em que a consciência se transfere totalmente para o objeto. Isto leva Jean-Pierre Richard em *Poésie et Profondeur* a afirmar que *é por isso que a literatura consegue, pela primeira vez sem dúvida, compor alguns puros poemas de amizade material e suscitar na visão de um homem sem memória um novo paraíso sem homens*.

É desta fase *Le Bateau Ivre*. Um longo e singular poema, com um imaginário poético renovado. Este poema traduz simbolicamente a experiência tão sonhada por Rimbaud. Ele é o efeito de leituras de narrativas de viagens, mas enriquecido por uma imaginação exaltada. O visionário de *Le Bateau Ivre* vê espantosos espetáculos ao mergulhar na poesia do mar. Ele se torna uma parcela viva do gigantesco marulho.

Le Bateau Ivre é um jorrar de imagens meio reais, meio fantasmagóricas, tais como as pode formar um *vidente*, e de que se torna impossível caracterizar, com expressões lógicas, a inesgotável força criadora.

Ao mesmo tempo surge *Voyelles*, que é talvez um divertimento ou uma fantasia criada sobre um tema advindo de uma leitura casual, mas que teve grande repercussão.

Em *Voyelles (A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles)* encontramos uma teoria da audição colorida e uma vontade de introduzir na poesia novas *correpondências*.

A arte mostra-se de vez em quando enigmática. *La Joconde*, de Da Vinci, é um exemplo. Rimbaud, também enigmático, permite às vezes até interpretações curiosas, mas nem por isso inaceitáveis, como a do Professor Robert Faurisson, que, em *A-t-on lu Rimbaud?*, publicado em *Bizarre*, nº22, explica *Voyelles* assim:

A, preto (virado), sexo da mulher.
E, branco (deitado), duas formas redondas, seios.
I, vermelho (deitado), traço dos lábios.
U, verde (virado), cabeleira.
O, azul, olhos.

Nos anos de 1871 a 1873, Rimbaud atravessa o auge da sua crise poética. Coincidentemente, é o período da sua vida comum com Verlaine. É deste período *Illuminations*, composto de ensaios em prosa e verso, e também *Une Saison en Enfer*, que contém prosas líricas e representam uma espécie de autobiografia intelectual. Esta fase foi, na verdade, a de maior e mais intensa excitação intelectual.

As *Illuminations*, título vindo de iluminuras, gravuras coloridas, segundo o sentido da palavra inglesa *illumination*, com que na Idade Média se adornavam as letras capitais e outras partes dos manuscritos.

Illuminations é um livro tumultuoso, obscuro e perturbador. Nele encontramos profundos sentimentos de revolta e um anar-

quismo exasperado. Mas as sensações do poeta são mostradas com todo o seu poder e estranheza. A realidade não vem ao espírito do poeta como um quadro bem ordenado, mas como uma série de sensações diversas que procuram se mostrar todas ao mesmo tempo. As palavras se superpõem, se misturam, e isto também acontece com as sensações que se adicionam ao estado de alma do escritor. Rimbaud se vê como o centro do universo. Não há nas *Illuminations* nenhuma visão sobre a obra do homem. O poeta se sente sozinho, forte e poderoso.

Entretanto, este procedimento do espírito leva a profundas obscuridades, pois há uma desordem na visão do universo. Ele vai, assim, mais longe que Mallarmé. Este é mais inteligível, visto que há na sua obra um fio lógico.

Nas *Illuminations*, caminham juntos o poema em prosa e a obra em versos, seguindo o exemplo de Baudelaire que pregava a liberação de métrica tradicional.

Em *Alchimie du Verbe*, célebre poema em prosa, Rimbaud resume as ambições de arte do poeta em seus momentos de grande exaltação:

Inventei a cor da vogais...

*Regulei a forma e o movimento de cada
consoante e, com ritmos instintivos, nutri
a esperança de inventar um verbo poético
que seria um dia acessível a todos os
sentidos...*

...

*Eu escrevia silêncios, noites, anotava o
inexprimível. Fixava verigens.*

Na realidade, Rimbaud também quer ser um mago. Ele quer criar substâncias. Ele multiplica as revoltas rítmicas, tais como: rimas incertas, assonâncias, ignora a alternância de rimas masculinas e femininas, usa versos ímpares, varia e combina os ritmos de numerosas maneiras.

Rimbaud foi o verdadeiro criador do verso livre. Embora outros se tenham apresentado como tal: Jules Laforgue, Gustave Kahn, que é o mais importante teórico do assunto e que publicou trabalhos interessantes na *Revue Indépendante*, em 1888, ou, ainda, o prefácio de *Palais de Nomades*, em 1887, entre outros.

O verso livre, retomado pelos simbolistas uma dezena de anos mais tarde, nunca foi uma questão pacífica. Não há grandes batalhas literárias sobre os assuntos ou temas da poesia, mas, sobre a questão da forma, elas sempre foram muito calorosas. É que passar para o verso livre implica em mudar as técnicas poéticas e mudar os hábitos mentais. Ao demais, trata-se de demolir o prestígio do alexandrino, considerado o verso fundamental.

O verso livre admite rima entre sons parecidos. Procura destruir a regularidade do verso, sua única música, e dá a ele, com a mobilidade e a fluidez, uma nova música um pouco incerta.

O verso francês, com o tempo, tinha-se tornado uma sensação visual. O simbolismo, levando avante a idéia baudelairiana da música poética, tentou dar às palavras do verso seu valor sonoro e ao verso uma linha musical criada pela harmonia dos sons.

Rimbaud, com o verso livre, permitiu que cada poeta tivesse o seu verso e a sua música própria.

Une Saison en Enfer nasce durante uma crise da sua amizade com Verlaine. Rimbaud atravessa os desafios da sociedade, o tédio da servidão sensual, as ambições da arte, o desejo de fuga, de entrar no silêncio, de romper com a vida presente, de conhecer a aventura longe de gente das letras.

*Outrora, se bem me lembr, minha vida
era um festim. Onde se abriam todos os corações,
onde todos os vinhos corriam...*

*Ora, muito recentemente quando eu
estava quase nas últimas, pensei em procurar
a chave do antigo festim onde eu recobriria
talvez o apetite...
Ah! foi o que fiz e por demais! Todavia,*

caro Satã, por favor, tende para mim um olhar menos irritado! e enquanto ficais à espera de umas tantas pequenas covardias em atraso, e já que apreciáis no escritor a ausência das faculdades descritivas ou instrutivas, destaco para vós estas poucas hediondas folhas de meu caderno de réprobo.

(Une Saison en Enfer - *Oeuvres de Arthur Rimbaud* - Mercure de France).

Rimbaud representa um momento de grande importância na língua francesa e podemos compará-lo, nesse sentido, à grandiosidade que representou Rabelais em outro período.

Paul Valéry, em sua *Correspondence* (9 de oct. 1906), afirma: *Verdadeiramente este bugre adivinhou e criou a literatura que permanece acima do leitor.*

Paul Claudel, no prefácio das *Oeuvres de Arthur Rimbaud*, declara que este foi *um místico no estado selvagem, uma fonte perdida que jorra de um solo saturado.*

Finalmente, Rimbaud cria uma poesia que foge da compreensibilidade comum, usando os artifícios da sonoridade das palavras e das variações significativas dos vocábulos. Procura trazer à realidade o desconhecido. Rimbaud não chegou a ele, e outros poetas, que o sucederam, continuam nesta eterna busca. É como diz Hugo Friedrich em sua *Estrutura da Lírica Moderna: Após Rimbaud, vieram ainda poetas líricos cuja obra demonstra que nem tudo havia sido feito para converter em linguagem a alma moderna.*

JANEIRO E O ABSURDO

*Cinzenta, caro amigo, é toda teoria,
Verdejante e dourada é a árvore da Vida!*

(Fausto. J.W. Goethe.)

Em novembro, uma data marca particularmente aqueles que fazem Literatura. É que em 7 de novembro de 1913 nascia às duas horas da manhã, o segundo filho de Cathérine Sintès.

O nascimento de Albert Camus foi registrado na Prefeitura de Mondovi, no dia seguinte às dez horas da manhã, pelo pai, Lucien Auguste Camus, que disse ter vinte e oito anos de idade e *cavista* de profissão. Sua mulher, de trinta e um anos foi declarada *doméstica*. O lugar de nascimento foi dado como a Fazenda Saint-Paul, que ficava a oito quilômetros de Mondovi, na região de Bône. Bône, hoje se chama Annaba, e era o principal porto da Argélia francesa, perto da fronteira com a Tunísia.

Retrocedendo um pouco no tempo, vejamos um pouco das origens deste escritor franco-argelino. Qualquer biógrafo verá que o nome Camus é bastante comum em algumas regiões da França. Porém, a linha familiar, por parte do pai, que deu origem ao escritor é originária de Bordeaux, no sudoeste da França. Já pelo lado materno, suas origens são espanholas, e vamos então encontrar os Sintès, os Cardona, e outros, e que servirão mais tarde para nomear alguns dos personagens do escritor Albert Camus.

Os pais e avós de Albert Camus eram analfabetos, e isto pode ser comprovado através de documentos como a certidão de casamento de Lucien e de Cathérine que nunca foram assinados. Vale ressaltar que a mãe de Camus jamais aprendeu a escrever.

Segundo documentos militares, o pai havia aprendido os rudimentos de leitura e de escrita no orfanato.

Nos fins do século passado, os franceses descobriram que as vinhas se davam muito bem na África do Norte. Havia uma mão de obra mais barata e o clima favorecia a um vinho bem mais forte. Alguns franceses, negociantes de vinhos começaram a se instalar então com plantações e/ou apenas comprando barato aos colonizados e revendendo caro na França. É neste clima de negócios com vinhos que o pai de Camus, Lucien Auguste Camus é enviado pela firma, Ricôme & Filhos, para trabalhar como representante junto aos fabricantes de vinhos e para também supervisionar o carregamento dos navios.

Foi neste ambiente agrícola que Lucien e Catherine Camus se encontraram. Casaram-se em 1909, nasceu Lucien, o primeiro filho em 1910 e Albert, o segundo em 1913.

Albert Camus sempre foi um escritor muito polêmico, daí o interesse que suscita naqueles que procuram desvendar o mistério da existência. Rejeitado pela direita, rejeitado pela esquerda, proibido durante anos pelos colégios católicos da França, Camus continua hoje como um dos autores mais lidos e editados do seu país. Não é também gratuitamente que hoje, estudiosos, universitários ou não, de todo o mundo, ainda dedicam estudos e teses sobre a obra e o homem.

Albert Camus é um dos representantes de uma geração de escritores oriundos de um dos períodos mais turbulentos da História da Civilização, que é a fase entre as duas grandes guerras.

Para Camus a preocupação principal foi a de reencontrar o homem em sua dimensão primitiva. Sua obra traduz o seu humanismo existencial que não tem nada a ver, como ele próprio afirmou, com a filosofia existencialista. O humanismo camusiano também não tem nada com o espiritualismo, nem com o materialismo, mas sim com o intuito de desvendar mistérios da trajetória da existência do homem.

No prefácio de *L'Envers et L'Endroit (O Direito e o avesso)*, que segundo o próprio Camus é a fonte constante de toda a sua obra, há a afirmativa “eu fui colocado entre a miséria e o sol .

A miséria me impediu de acreditar que tudo está bem sob o sol e na história; o sol me ensinou que a história não é tudo. Mudar a vida, sim, mas não o mundo que eu fazia minha divindade”.

Para Camus nada se interpõe entre o homem e o mundo. Nem dinheiro, nem religião, nem ideologia. A liberdade pressupõe a felicidade. Daí surgem Mersault e Meursault e tantos outros personagens tão “estranhos”.

Não sei se seria conveniente começar aqui dizendo que *L'Étranger* (*O Estrangeiro*) é o seu melhor livro. Creio que o melhor de Camus é toda a sua obra. *L'Étranger* materializa a teoria do absurdo que tão bem foi explicada em *Le Mythe de Sisyphe* (*O Mito de Sísifo*). O principal é entender que o homem sempre foi um enigma diante do universo. Assim foi e assim será. *L'Étranger* é uma obra absurda, cujo personagem principal, Meursault percorre as etapas que norteiam *Le Mythe de Sisyphe*. *L'Étranger* apareceu antes de *Le Mythe de Sisyphe*, porém ele é uma ilustração desta obra. A vida de Meursault não tem sentido, eis aí o tema central do romance. Ela se desenrola mecanicamente. Não tem objetivo. Comer, dormir, beber. Tudo rotina. Nada o comove. *Para mim tanto faz* repetia Meursault.

O próprio Camus explicou que *Le Mythe de Sisyphe* é provisório. Neste livro Camus colocou a questão do suicídio em relação ao sentido da vida. Porém Camus nega que o suicídio seja a solução para o não sentido da mesma. A noção do absurdo nasce de forma inesperada. *Ao dobrar uma rua*. O absurdo é consequência da visão do mecânico. *Levantar, bonde, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho, refeição, sono e segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira e sábado com o mesmo ritmo, este caminho se segue livremente a maior parte do tempo*. Segundo Camus o absurdo nasce deste confronto entre a consciência e o silêncio que o mundo encerra. O absurdo consiste em uma profunda crise existencial, cuja manifestação pode ocorrer em qualquer lugar e a qualquer momento. O homem sente a sua presença, mas não o explica. O absurdo surge de forma muito pessoal e diante deste sentimento apenas uma certeza é matemática, a da morte. Dela o homem não

pode fugir. Embora dela ele não tenha expe-riência, mas ele tem a certeza de sua existência. Então é quando ele conclui que a vida é vã e inútil. E se ela é desnecessária a solução seria o suicídio.

O mundo não é absurdo, mas sim este divórcio entre ele e o homem. Como o absurdo nasce da consciência, não tem lógica o suicídio. Se o homem absurdo se suicida, ele deixa de sê-lo, pois com a sua morte acaba o desencontro homem-mundo. É preciso viver para manter vivo o sentimento do absurdo. Daí, o herói absurdo mergulha na esperança, que embora não seja uma resposta ao conflito com o mundo, faz com que ele viva sem desesperar. Entretanto a esperança não resolve o problema do homem absurdo porque seu percurso é breve. Ela é uma solução indefinida, e que priva a consciência de sua apreensão. Assim como o suicídio, ela não resolve o problema do homem absurdo. Camus propõe então a solução da revolta. O homem absurdo tem que ser consciente e despertar para sua condição. O homem revoltado mostra o homem confrontado com a sua obscuridade. A revolta é dirigida em direção ao absurdo. É uma forma de lançar a consciência contra ele. O homem revoltado contra sua condição de absurdo é um homem lúcido e corajoso.

O pensamento de Camus está preocupado com o dualismo que a vida nos apresenta em todas as suas formas, nos trazendo diante do contraditório para que procuremos respostas diante de questões temáticas como a vida e a morte, o amor e o ódio, a indiferença e a solidariedade, a miséria e a justiça, e dentre outras mais. A obra de Camus mostra a preocupação do escritor com o relacionamento homem-mundo.

Muito difícil é rotular Camus. Filósofo, romancista, dramaturgo, jornalista, diretor e ator de teatro, poeta, humanista, moralista,... enfim um homem que viveu com seu tempo, que testemunhou, que lutou e que morreu vítima do *ABSURDO* (um brutal acidente de automóvel), em 04 de janeiro de 1960.

CAMUS E O JORNALISMO

*O homem nasceu livre e em todo
lugar ele está a ferros.
(J.J.Rousseau)*

*Que mes amis sachent que je suis resté
fidèle à l' idéal de ma vie; que mes
compatriotes sachent que je vais mourir
pour que vive la France.
(Lettre d'Adieu. Gabriel Péri.)*

*Que meus amigos saibam que eu permaneci
fiel ao ideal de minha vida; que meus
compatriotas saibam que eu vou morrer para
que viva a França.
(Carta de Adeus. Gabriel Péri.)*

A poesia está sempre presente na obra de Camus. Ela é a inspiração de *L'Envers et L'Endroit* (*O Avesso e o Direito*) em 1937 e de *Noces* em 1938, porém sua presença constante é notada em seus romances e peças teatrais.

L'Envers et L'Endroit, escrito quando Camus tinha apenas vinte e dois anos de idade, representa todo o lirismo resultante da identificação de um homem com os sentimentos e com o universo. *Para mim, eu sei que minha fonte está em L'Envers et L'Endroit, neste mundo de pobreza e de luz onde eu sempre vivi e cuja lembrança me preserva ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todo artista, o ressentimento e a satisfação.*

A poesia camusiana é consequência da participação do homem no mundo. É uma poesia sensorial. *Mudar a vida, sim, mas não o mundo do qual eu fazia minha divindade.*

L'Envers et L'Endroit foi escrito quando o jovem Camus estava mergulhado no profundo prazer de viver. Apaixonado pelo teatro, escrevia e representava, chegando a fundar o Théâtre du Travail e depois o Équipe. Redigia seu trabalho para obtenção do Diploma de Estudos Superiores em Filosofia, se deparando com o confronto entre o ateísmo e o cristianismo através de Plotino e Santo Agostinho. Jogava futebol pelo Racing Université de Alger.

Em *L'Envers et L'Endroit* os temas essenciais da obra camusiana estão lá. A solidão do homem, a necessidade de amor, o medo da morte, a afeição ao Mediterrâneo e, é claro, a este mundo absurdo que foi a cena de sua experiência trágica. Nesses ensaios o despertar do homem diante do absurdo foi apenas embrionário. Toda temática será desenvolvida mais tarde no *Mythe de Sisyphé*.

Noces tomou um sentido contrário à visão do mundo encontrada em *L'Envers et L'Endroit*. Não é mais o clima de solidão e agonia, porém a comunhão do homem com o mundo. *Na primavera, Tipasa é habitada pelos deuses e os deuses falam no sol e no odor dos absintos, o mar encouraçado de prata, o céu azul profundo, as ruínas cobertas de flores e a luz em grandes borbo-tões sobre amontoados de pedras. Em certas horas, o campo está negro de sol.* A grandeza da natureza foi oferecida ao homem e o dever dele é de ser feliz, pois ele é responsável pela sua existência. *Noces à Tipasa (Núpcias em Tipasa)* é um texto que demonstra o esplendor da natureza e que convida o homem à alegria de viver. Em *L'Été à Alger (O Verão em Alger)*, Camus fala de seu apego à terra natal. À atmosfera da cidade foi dado um clima de alegria e satisfação. Em *Le Désert (O Deserto)* os sentimentos eternos do homem, o amor, o ódio, o amor de viver, as tristezas e as alegrias surgem e delineiam o destino do homem.

Noces (Núpcias) foi escrito quando Camus vivia os seus vinte e três anos sob a felicidade do clima mediterrâneo. Em *Noces* integram-se as bodas do homem com o mundo físico. *Ver, e ver sobre esta terra, como esquecer a lição?* Nestes ensaios estão

histórias de amor onde a morte era a única certeza e a vida o único bem.

Há nos primeiros ensaios de Albert Camus uma profunda comunhão com o sentimento e as coisas do mundo. Uma intensa felicidade de viver que é poesia pura. Busca o conhecimento de si mesmo e do mundo. *É a grande libertinagem da natureza e do mar que me açambarca inteiramente.* O mundo estético camusiano provoca o niilismo metafísico e dá ao homem a idéia de uma felicidade possível diante do absurdo do mundo.

* * * * *

Longe do mundo lírico e feérico de seus primeiros ensaios, e em particular de *Noces*, Camus se defrontou com a realidade da vida. *É normal dar um pouco de sua vida para não perdê-la inteiramente. Seis ou oito horas por dia para não morrer de fome. E depois tudo é vantagem para quem quer aproveitar.* Esta é uma afirmativa de Camus em uma nota dos *Carnets*.

Ora, para um escritor, o ofício de jornalista conviria muito mais que um simples emprego de escritório.

Em 1939 fora criado em Alger um jornal que deveria, como o *Oran Républicain*, aplicar a ideologia da Frente Popular aos negócios da colônia.

Com um conselho de Administração composto por representantes de sindicatos, de partidos de esquerda, e de personalidades, nasceu o *Alger Républicain*.

A Argélia nunca foi uma terra homogênea do ponto de vista cultural. Poderia dizer-se que havia uma Argélia européia, uma outra muçulmana com elementos de cultura européia e árabe e uma terceira que era quase totalmente inculta.

A colonização da Argélia, como toda colonização, com a violência e a repressão, obrigou os argelinos a viver miseravelmente em seu próprio País.

Um cotidiano como o *Oran Républicain*, depois um outro, como o *Alger Républicain*, além de outros jornais menos

importantes tentam então fazer soar uma voz diferente. Eles publicam reportagens que procuram mostrar os outros aspectos da Argélia Colonial, ou sejam, os abusos dos funcionários locais, as falcatruas administrativas, o grande sofrimento dos camponeses kabilas ou mesmo as sofridas vidas dos artesãos e dos operários.

Vale ressaltar que as estruturas político-administrativas impostas à Argélia pelo então domínio francês visavam assegurar a submissão absoluta e completa dos laços e da força de trabalho da população às necessidades e interesses da colonização. Os colonos se beneficiavam de todos os direitos e os colonizados permaneciam sob a alçada dos tribunais que aplicavam disposições de exceção bem opressivas.

Toda a administração da Argélia era controlada por europeus, o que implicava no crescimento de suas representações parlamentares. Também os prefeitos e conselheiros municipais eram na sua maioria representantes dos europeus, e estes, também controlavam as atividades financeiras.

Se o povo argelino era inculto e destinado na sua maioria aos trabalhos de mão de obra, era porque a administração colonial tinha o monopólio da instrução e favorecia os europeus. O que fazia com que estes chegassem até aos cargos de chefia.

Dentro deste clima de grandes diferenças, esta discriminação socioeconômica fortificou a tradicional discriminação racial na vida da colônia.

Vindo de Paris para ocupar o cargo de redator-chefe, Pascal Pia, homem de jornal experiente, conheceu o jovem jornalista amador, Albert Camus. Esta amizade deu uma grande reviravolta na vida de Camus. Foi o grande “début” de uma notável vida de jornalista.

No *Alger Républicain*, Camus começou pelas informações locais, os *faits divers* e a cobertura de acontecimentos importantes. Seu primeiro artigo assinado foi uma apreciação de livros e apareceu em uma coluna intitulada *Salão de Leitura*. Durante um certo tempo exerceu a crítica literária sob esta mesma rubrica.

Mas o jornalista Albert Camus pouco a pouco foi envolvido pela situação crítica da vida social e econômica da

Argélia. A situação muito difícil da França diante do perigo de uma guerra próxima causava conseqüências desastrosas na colônia.

Camus, diante de uma administração injusta e de privilegiados começou seus ataques contra a situação desesperadora da Argélia. Em sua experiência jornalística, Camus engajou-se com muitos riscos pessoais. Se por um lado havia um respeito pela dignidade humana, por outro lado, as conotações políticas eram mais ou menos ambíguas.

Em sua defesa da condição humana, as reflexões morais e políticas nem sempre estavam próximas. Seu primeiro artigo não literário falava da situação de miséria e de injustiça em que viviam os operários argelinos. Intitulado *A especulação contra as leis sociais*, ele propunha que cada conquista da classe operária, para ser durável, deveria ser acompanhada de uma implacável repressão da especulação e da política de vida cara.

Mas, uma série muito importante de artigos iria começar. Sob a administração de Augustin Rozis, o prefeito de extrema-direita que tinha impedido o sucesso de *Revolta nas Astúrias*, (*um ensaio de criação coletiva, cujo texto foi adaptado para o Théâtre du Travail por Albert Camus, nos anos de 1935/36. Como texto visava a comemorar a insurreição espanhola de 1934 e relembrar a impiedosa repressão que a abafou no sangue, Augustin Rozis proibiu a encenação da peça, pois na sua ótica, a mesma representava um desafio às autoridades. A única saída para Camus e seu grupo teatral foi a de imprimir a obra em uma centena de exemplares.*), Camus publicou seus ataques contra a situação social do povo argelino. E em seus artigos ele culpava o responsável pelo poder municipal. A série de artigos compunha uma caricatura completa do prefeito diante dos problemas e dificuldades dos empregados. Augustin Rozis era um insulto à dignidade humana. Camus o desmascarou. Ele mostrou o ódio do prefeito contra os pequenos assalariados. A situação da administração também não foi poupada. E diante da votação do orçamento Camus fez referências a um “Conselho Municipal pitoresco”

A crítica de uma administração desumana e injusta não escapava, pois, à caneta do jornalista lúcido e austero. E em um

futuro próximo, os retratos de altos funcionários pintados por Camus em algumas de suas obras (*La Peste*, *l'État de Siège*), (*A Peste*, *O Estado de Sítio*) serão sem nenhuma dúvida cópias do retrato de Rozis.

Antes de sua importante investigação sobre a Kabília, Camus se apegou severamente aos problemas de miséria social e à falta de soluções objetivas para melhorar a vida de sofrimento da população pobre. Com o artigo intitulado *O cuscuz do ano novo ofertado aos miseráveis de Alger*, Camus mostrava o ambiente de contradição material em que, afirmava ele, *Flores e círios da sorte eram ofertados à todas as damas da sociedade, enquanto o cuscuz era levado aos miseráveis*.

A inquietação de Camus neste artigo era dirigida contra a solução temporária dada pelo governo municipal, em um ato isolado de caridade que parece demonstrar uma grandeza de coração. Porém, é ele válido para reduzir o eterno sofrimento do povo? E continuava Camus: *Eu sei muito bem que não é fácil e que não se suprime a pobreza em um dia ... porém para suprimir esta desproporção e este excesso de pobreza é que se deve lutar*.

Ora, a pobreza dos muçulmanos era uma consequência da exploração colonial. E com uma grande lucidez Camus sentia que reduzir as injustiças seria reduzir o risco das tensões existentes.

Em sua investigação sobre a *segurança social* (previdência), Camus descrevia o contexto das desigualdades impostas aos trabalha-dores muçulmanos. *Um norte-africano segurado em Paris, é automaticamente “desassegurado” (desligado da previdência) a partir do momento em que ele põe os pés na Argélia*.

Camus continuou interrogando os responsáveis. O problema foi levantado, as soluções deveriam ser concretas. Uma mudança da estrutura sócio-política se impunha. Mas Camus permaneceu sob o plano moral, condicionado pelas “realidades econômicas” a que estava sujeito.

1939 foi um ano de grandes agitações políticas na Argélia. Vários movimentos de assimilação, e mesmo de independência, deixaram a França, já ameaçada pelo perigo nazista, com uma

dupla inquietação. O clima de injustiças e de perseguições aos árabes alimentava a tensão política. A extrema miséria aprofundava o sentimento de nacionalismo muçulmano.

Camus sentiu que esta pobreza da Argélia era uma das causas do descontentamento geral, e que era preciso advertir a sociedade europeia. A questão da justiça para com os muçulmanos foi então o ponto de partida para sua série de artigos sobre a Kabília.

Os artigos intitulados *Miséria na Kabília* constituem o conjunto mais importante da sua colaboração no *Alger Républicain* pelas discussões que suscita. São ao todo onze artigos em sua maioria bastante longos, e Camus dava a eles um grande valor, tanto é que ele os retomaria em *Actuelles III - Chroniques Algeriennes* (*Atuais III - Crônicas Argelinas*).

Seu primeiro artigo cujo título foi bem sugestivo, *A Grécia em Trapos*, põe em evidência o contraste entre a beleza natural da Grécia e a vida miserável dos seres humanos que aí viviam da caridade e morriam de fome.

Em *Miséria na Kabília*, não se pode negar o sentimento de respeito pelo homem que se encontra nos textos. Camus foi sensibilizado pelo clima de miséria humana desse povo que vivia de *ervas e raízes* e por crianças que disputavam com cães o conteúdo de depósitos de lixo. *Miséria na Kabília* foi uma denúncia do clima material criado pela política administrativa da colônia. A condenação de um sistema político, social e econômico que instalou uma miséria desumana na própria França.

Os artigos da série continuaram. A situação de pobreza do kabila era o resultado dos baixos salários. Um enorme número de homens sem trabalho sofria a lei da exploração do homem pelo homem. E no artigo *Os salários são insultantes* mostrou a situação de escravidão a que submetiam o homem kabila.

Em *O Habitat* expôs mais uma vez a conseqüência dos baixos salários: as casas sem higiene nem conforto, não tendo nem água nem esgotos. As condições de vida nas vilas eram realmente muito miseráveis. Os riscos de infecções eram acentuados. O número de médicos era de 1 para 60.000 habitantes. E em

A *Assistência* Camus escreveu sobre um lugarejo que não via um médico havia mais de 15 anos. A denúncia começava. Não se podia fechar os olhos quando a mortalidade infantil atingia 50% da população. As crianças que escapavam da morte não tinham direito à instrução. A administração colonial construía *Palácios no Deserto* e Camus com sua denúncia no artigo *O Ensino* exigia simplesmente escolas sãs e modestas. Os abusos eram condenados. A investigação continuava com *Dois aspectos da vida econômica Kabila: o artesanato e a usura*. O trabalho artesanal era a riqueza de um povo pobre e era preciso proteger a arte. Em outro artigo *O Futuro Político dos Centros Administrativos*, Camus propunha uma mudança nas estruturas e no funcionamento dos *aduars* (divisão administrativa) e chegou até a falar da independência administrativa da Kabília. É interessante ver que as propostas de Camus em matéria de política e de economia não tinham nada de revolucionárias, mas eram baseadas no “bom senso”, na inteligência e numa política clarividente e generosa. *Em Para viver, a Kabília* reclama, Camus falava das variações salariais, da necessidade de criação de empregos, de ser facilitada a emigração kabila e da oferta de uma boa educação técnica ao povo. E finalmente com o último artigo da série intitulado *Conclusão*, Camus se perguntava se esta série servira para a defesa do povo kabila.

Na realidade todos estes artigos puseram em questão o governo colonizador. A situação de miséria despertava revolta e, conseqüentemente, poderia provocar um movimento pela independência.

Miséria na Kabília foi uma série de artigos que representou uma rica experiência para Camus. Foi uma pintura de verdade e de realismo. Não há dúvida que a experiência passada na Kabília tenha sido determinante na concepção filosófica do absurdo, e particularmente na idéia que Camus faz da condição humana.

Havia na Kabília um mundo absurdo onde o homem era humilhado. A injustiça era contrária à felicidade e o homem na sua revolta poderia ameaçar a estabilidade social. Camus lúcido começava um longo caminho em direção ao seu *Apelo por uma trégua civil na Argélia*.

As ilegalidades e as injustiças na Argélia se estendiam também ao seio da justiça moralista e exigente. Camus em seus artigos sobre o judiciário analisa o processo da justiça colonial. Era uma justiça corrompida, a serviço do poder e dos ricos. Camus com uma linha de pensamento formada sobre lastros morais e dotado de uma retórica potente, calcada na sensibilidade e na inteligência, entra em luta contra os que ele chamava de *Fariseus da Justiça*.

O *Caso Hoddent* foi a primeira grande experiência de Camus diante de um importante processo. Tratava-se mais uma vez do arbitrário poder político-administrativo da colônia. Camus se ocupou em demonstrar antes de tudo, o aspecto humano do caso em que a justiça se dobrou diante do poder econômico.

E uma injustiça feita a um homem que defendia os interesses dos muçulmanos significava uma injustiça a mais contra todo o mundo árabe. E a análise do *Caso Hoddent* deu a Camus toda uma visão de uma “justiça injusta”, que com seus compromissos e seus caprichos feria a dignidade de um homem reconhecidamente inocente.

Com o processo do cheik El Okbi, Camus continuou sua experiência judiciária, mas desta vez em um caso bem mais complicado e cheio de contradições.

Nessa época a situação sócio-política agitava a Argélia de tal modo que mesmo os meios conservadores e reformistas estavam divididos. O cheik El Okbi era *leader* reformista e se opunha ao grande Mufti de Alger, que era partidário da administração colonial. A posição que tomou Camus foi a de fazer uma análise da corrupção administrativa mostrando todo um processo cheio de nulidades em que a polícia e a justiça se confundiam nas contradições. Camus se limitava a descrever o processo. Ao mesmo tempo ele dava uma visão das injustiças sociais, no difícil contexto político da Argélia. De preferência de forma ética, ele atacava a organização da colônia.

A atividade jornalística de Camus foi muito vasta, mas é preferível no momento falar apenas da série de artigos sobre *O Caso dos Incendiários d'Auribeau*.

Estes artigos foram, pelo seu caráter de protesto, dos mais objetivos saídos da pena do jovem jornalista. Parece que o hábito do ofício pôs Camus sem medo das palavras. Nessa série, Camus não media as palavras. A denúncia de um caso revoltante foi feita com um profundo protesto em que ele tornou público o escandaloso método da polícia. A sua independência pessoal o levou a exigir, uma vez mais, que a verdade fosse esclarecida e que a justiça fosse feita.

A atividade de Camus no *Alger Républicain* criou uma indisposição entre o jornal e o governo da colônia. Havia fatos de que não se podia falar. Camus exigia mais justiça, mais equidade. Os aborrecimentos políticos começaram e aliados à crise econômica, *Alger Républicain* encaminhou-se para seu fim, deixando o lugar a um novo jornal, *Le Soir Républicain*.

Neste novo cotidiano, Camus, redator chefe continuou a mesma linha severa a propósito da política governamental. Porém, se em *Alger Républicain* não se encontram preocupações de política internacional, no *Soir Républicain*, o clima de uma Europa à vésperas da guerra, não pode impedir Camus de se declarar pacifista.

A condenação de uma guerra feita pelas elites e em que o povo deveria pagar com a vida foi insistentemente posta em relevo.

A exigência da liberdade do homem enquanto ser pensante atraiu sérios problemas para os censores. Estes eram a encarnação da perfeição burocrática. Eles eram desconfiados, severos e meticulosos. Ao lado disso sofriam de uma certa estreiteza intelectual, tornando-se então prezas fáceis que forneciam a Camus e a seus colegas uma fonte amarga de divertimentos.

O jornal sempre aparecia com citações na primeira página: *Os homens se julgam pelo uso que fazem de seu poder. É notável como as almas inferiores têm sempre tendência a abusar das parcelas de poder que o acaso ou a asneira lhes confiou.* (Calígula). Ou ainda: *Quando o homem está sobre um cavalo, é sempre o cavalo o mais inteligente dos dois.* (André Maurois).

Um dia os censores foram tão rígidos que o slogan do jornal, *Le Soir Républicain* não é um jornal como os outros, ele

oferece sempre alguma coisa para ler, ficou, só, no meio de uma página totalmente branca.

Uma vez Camus serviu mais um enigma aos censores. A frase do dia, atribuída a Ravachol, um anarquista do século XIX que tinha sido guilhotinado, dizia; *Suprimamos os scomberóides* (espécie de peixe). O censor pediu um dicionário e Camus respondeu que não tinha nenhum. Foi então que, mais uma vez, o jornal circulou com uma parte em branco.

Camus continuava sua linha de defesa de uma ordem política baseada na liberdade e na justiça. Ele combatia o sofrimento lutando pelo direito à felicidade. A verdade humana objetiva a alegria e não a guerra ou a opressão. A defesa de semelhantes princípios em uma época difícil levou *Le Soir Républicain* a pagar seu preço. Ele foi fechado pela polícia em 10 de janeiro de 1940.

E com lucidez e coragem Camus partiu para uma nova luta: o jornal *Paris-Soir*.

Após sua passagem pelo *Alger Républicain*, Camus foi obrigado a partir para Paris. Mais uma vez Pascal Pia propôs o nome de Camus à direção do *Paris-Soir*, sendo ele aceito. E em 24 de março de 1940 Camus já se encontrava no seu cargo de secretário de redação. Mas esta foi uma função que não deu a Camus o poder de fazer refletir seus leitores, pois ele era apenas responsável pela paginação do jornal e, em algumas vezes, pela mudança dos títulos.

A situação política se agravou na zona ocupada e *Paris-Soir* foi obrigado a se deslocar para Clermont-Ferrand, Bordeaux e Lyon.

Nessa época Camus terminara *L'Étranger* e trabalhava em *Le Mithe de Sisyphe*.

Em Lyon, vários acontecimentos modificaram a vida já atormentada de Camus. Primeiramente um novo casamento e, em seguida, a sua dispensa, em dezembro, do jornal, por causa de uma redução de pessoal.

Na França ocupada, sua situação pessoal sendo muito difícil, Camus, acompanhado de sua mulher, partiu para Oran,

onde permaneceu até um novo chamado de Pascal Pia, que saíra de *Paris-Soir* e entrara na *Resistência* ativa.

Dentre os grupos de resistentes organizados se encontrava o movimento clandestino *Combat*. Fundado em 1942, *Combat* tinha como tarefas principais o combate ao inimigo nazista através da sabotagem de suas instalações. Como forma de expressão combatente, foi então criado um jornal, também clandestino, e que tomou o nome do movimento, *Combat*.

Pascal Pia durante uma reunião do grupo levou Camus e o propôs para o cargo de redator-chefe do jornal *Combat*. A partir daí Camus tornou-se um sólido militante engajado.

Da sua atividade em *Combat* Camus republicou o essencial sobre o título de *Actuelles*. O prefácio do primeiro volume trouxe, do próprio Camus, a explicação sobre a natureza dos textos: *Ele resume a experiência de um escritor envolvido durante quatro anos na vida pública de seu país.*

Camus dirigia o editorial de *Combat* e ao mesmo tempo escrevia a maioria dos editoriais. *Combat* foi antes de tudo, um jornal de informações, que procurava pelo bom senso de seus comentaristas despertar as consciências para uma justa e honesta paz social, sem entrar na armadilha de uma imposição de idéias políticas já feitas e, tanto é, que Camus escreveu: ***Combat***, *se minhas lembranças são boas, não foi criado para ser o jornal de um partido. Ele foi criado para que alguns homens, respeitando as nuances de opinião que os distinguem, se unam no exercício da livre crítica.*

Camus deu uma demonstração do exercício da liberdade de consciência. Sem fugir da História, ele foi sensível à revolta diante do clima de violência. Ele combateu a mentira e o medo. Sem querer ser o portador das verdades absolutas, ele se sensibilizou com o sofrimento humano.

Segundo Herbert R. Lottman, em seu *Albert Camus*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, somente dois artigos de Camus puderam ser identificados no *Combat* clandestino. *Para guerra total, resistência total*, que era uma advertência contra a inércia e a falta de engajamento. E outro artigo: *Durante três horas eles fuzilaram*

franceses, no qual contava a execução pelos alemães, como medida de represália, de 90 homens de um mesmo lugarejo.

O jornal *Combat* não visava apenas o inimigo nazista, mas também a criar consciências para o futuro da França que se mostrava muito difícil.

Em 24 de agosto de 1944, em um editorial moralmente rico de lições, Camus falava da continuidade da luta: *Uma vez mais a justiça deve se comprar com o sangue dos homens*. E o homem, responsável pelo seu próprio destino, não podia aceitar esta condição de oprimido dentro do seu próprio país.

Em um artigo intitulado *A Noite da Verdade*, o combatente Camus continuava sua luta. Mas o amor pela liberdade enchia seu coração. A felicidade era o objetivo, o fim principal do homem, e ela só seria possível com uma ordem social justa, em uma sociedade livre.

Se a ordem social não era justa, as mortes também eram injustas e a guerra era o absurdo do mundo dos homens.

Calígula queria mudar a condição humana. Esta, porém, era uma tarefa impossível, vã e mortal. O sonho dos homens poderosos como Calígula não tinha sentido.

A ordem social nazista também não tinha sentido. Mas o homem camusiano (contrário à Calígula) podia ser mais forte que sua condição. Porque se sua condição era injusta ele não tinha senão uma forma de sobrepujá-la: a de ser justo ele próprio.

Camus foi daqueles que não deram trégua ao nazismo e a vitória sobre o inimigo seria para ele a esperança de um futuro mais justo.

Sua paixão pela justiça era contra a destruição das almas. O inimigo nazista matava em nome de princípios abjetos, mas a dignidade do homem justo era indestrutível. E Camus afirmava em seu artigo *O Tempo do Desprezo* : *Mil fuzis apontados sobre ele não impedirão a um homem de acreditar na justiça de uma causa. E se ele morre, outros justos dirão “não” até que a força se canse. Matar o justo não é suficiente, é preciso matar seu espírito para que o exemplo de um justo renunciando à dignidade do homem desencoraje a todos os justos e a própria justiça.*

Com a libertação da França finalizara o combate contra o inimigo nazista e era preciso reconstruir uma França livre.

Uma França livre e justa seria a obra dos resistentes mesmos, pois eles tinham o controle do país.

Combat tinha como lema: *Da Resistência à Revolução*, e para Camus, a Revolução começaria pela nova imprensa que deveria ser independente.

Em alguns dos seus artigos seguintes Camus falava da dignidade da imprensa. A independência era fundamental para a objetividade da informação e Camus criticava a imprensa submissa aos poderes econômicos em que os interesses de alguns grupos escondem, sempre, a verdade.

Ele advertia os jornalistas quanto a suas responsabilidades diante do público. Camus condenava a imprensa tradicional porque ela *quer informar rápido em lugar de informar bem*. Para ele o importante era uma informação crítica.

O papel do jornalista era o de ser honesto e preciso na orientação do público, não lhe apresentando senão informações não duvidosas. Camus também não se resguardou de fazer uma autocrítica bem lúcida: *O ofício que consiste em definir todos os dias, e diante da atualidade, as exigências da felicidade e da simples honestidade de espírito, não existe sem perigo*.

Camus se dirigia a seus camaradas jornalistas convidando-os a salvaguardar sua independência política e sua liberdade total face ao capital financeiro.

Os problemas eram variados, mas a necessidade de respeitar as aspirações de todos deveria ser reconhecida. Fazer reportagens objetivas dos fatos seria reconhecer a dignidade de todos os homens.

Combat procurava moralizar a França. Camus procurava identificar a moral à política. A França deveria ser livre e justa. Porém como conciliar liberdade e justiça?

Após a libertação o objetivo da luta comum tinha desaparecido e os grupos políticos tomavam caminhos diferentes. Camus pela linguagem da razão e do humanismo tentava o equilíbrio entre a filosofia do comunismo e o anticomunismo político. O fim não

justificava todos os meios e Camus foi muito comedido sobre a escolha dos meios. A realidade deveria ser o equilíbrio para todos os homens diante do poder. A dignidade do homem estava na procura de uma ordem social e esta ordem social seria um equilíbrio entre o governo e os governados. Este acordo deveria fazer-se em nome de um princípio superior. E este princípio tinha um nome: Justiça.

E o combate pela justiça deveria ser inteligente e respeitoso da dignidade humana. Ele via a justiça social como um resultado do esforço humano que não pedia senão um pouco de sacrifício da parte de certos homens.

Em 8 de agosto de 1945 sua preocupação com o destino do homem levou Camus a reflexões bastante respeitáveis. Isto porque enquanto a imprensa tradicional se dava à galanteria (em comentar o avanço da técnica aliada), Camus conclui que *A civilização mecânica acaba de chegar ao seu último grau de selvageria*. Era Hiroshima. E diante dos horrores da destruição e do medo atômico, Camus condenava o desenvolvimento nuclear e defendia a paz como único combate que mereceria ser levado em frente.

O período de atividade de Camus, em *Combat*, dos anos 1944-1945, foi um dos mais enriquecedores da sua vida de jornalista. Era um Camus indiscutível que tinha chegado ao pleno domínio de suas idéias e de seus meios e através do jornal dava, a todos, as esperanças que eram tão raras nesse período de após-guerra.

Depois da libertação, o meio intelectual Francês vivia uma polêmica profunda sobre o castigo aplicado aos antigos colaboradores. A política se misturava aos sentimentos e muitos mal-entendidos foram suscitados.

Camus não se absteve: um grande número de amigos pessoais foram vítimas da barbárie nazista. Vencido o inimigo, era preciso castigar os culpados. *Quem ousaria falar aqui de perdão?*

Camus desejava a aplicação da justiça com força e rapidez contra todos os culpados. Quando a primeira condenação foi pronunciada em Paris, Camus perguntou, em 21 de outubro de 1944: *Aprovamos ou não aprovamos esta condenação?* Camus não

tinha o gosto do assassinio, porém, mesmo com as imperfeições da justiça humana, não se poderia esperar pela justiça divina. Vale ressaltar que esta questão da ‘depuração’ foi objeto de uma longa polêmica com François Mauriac.

Camus foi tomado por um grande entusiasmo. Com uma aplicação de castigos justos, os homens poderiam viver em plena liberdade. Em nome de uma justiça pura, ele lutou por esta última chance de encontrar a felicidade em uma sociedade justa e liberada do mal.

François Mauriac defendia em suas colunas do *Figaro* o perdão e a caridade em relação aos acusados. Camus não aceitava e respondendo disse: *Cada vez que à propósito de “depuração”, eu falei de justiça o Senhor Mauriac falou de caridade.*

Camus não tinha nenhum gosto pelo ódio e justificou: *Eu perdoo abertamente, com o Senhor Mauriac, quando os pais de Velin, quando a mulher de Leynaud me disserem que eu posso.*

A morte de René Laynaud, militante ativo da Resistência, amigo de Pascal Pia e de Albert Camus, suscita deste último um artigo virulento que desencadeou outra longa polêmica. René Leynaud, selvagemmente assassinado pelos alemães em 44, foi para Camus uma das grandes vítimas da atroz tragédia que era a guerra absurda.

Camus disse à propósito de seu amigo: *a morte de um tal homem é um preço muito caro para o direito dado a outros homens de esquecer em seus atos e em seus escritos o que valeram durante quatro anos a coragem e o sacrifício de alguns franceses.*

A polêmica foi um pouco longa e por fim Mauriac acusou Camus de se servir, em um jogo fácil *de um jovem morto contra um velho vivo.*

Mas os acontecimentos tomaram outros rumos diferentes daqueles que esperava Camus. Os abusos da *depuração*, com suas indulgências e seus excessos, levaram Camus, em 30 de agosto de 1945, a confessar suas decepções. Sua moral positiva foi abalada e Camus acrescentou ao seu combate exterior um combate interior.

A política se misturou à justiça e a pureza desapareceu da cena. As contradições dos julgamentos impostos pela justiça

chocaram Camus. Ele ficou decepcionado com os resultados dos processos, como o daquele que condenou Albertini a cinco anos, por ter feito recrutamentos para o Movimento Facista Legião dos Voluntários Franceses e a oito anos René Guérin, cronista literário de *L'Oeuvre*.

Camus justificou sua posição: *Nós não podemos aprovar o que Guérin tenha escrito, mesmo sobre assuntos literários, em L'Oeuvre, mas é preciso, entretanto, respeitar as proporções e julgar os homens segundo o que eles são.*

Camus se sentiu desonrado. A esperança de um mundo novo desabava como a pedra do Sísifo e tudo estava para recomeçar. Ele chegou a escrever: *Vê-se bem que o Senhor Mauriac tem razão, nós vamos ter necessidade de caridade.*

E assim foi Camus, um escritor que deixou para a posteridade um grande exemplo de uma ética em ação. O artista deve participar das situações de crise de sua época e combater todas as formas de opressão.

Defensor da liberdade e da justiça o que Camus tentou testemunhar foi a sua inquietação sobre o destino dos homens, e isso ele fez em obras que se chamaram *La Peste, L'État de Siège, Les Justes et L' Homme Revolté* (*A Peste, O Estado de Sítio, Os Justos e O Homem Revoltado.*)

O LAGO

(*Méditations poétiques*)

1820

[Alphonse LAMARTINE.]

1790-1869.

*Ainsi, parfois, quand l'âme est triste, nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain.*

(Victor Hugo. *Les Rayons et Les Ombres.*)

*Assim, às vezes, quando a alma está triste, nossos pensamentos
Levantam vôos por um momento sobre suas asas feridas,
Depois recaem de súbito.*

(Victor Hugo. *Os Raios e As Sombras.*)

Em 1820 Alfred Lamartine publicou suas *Meditações Poéticas*, obra que causou um impacto na concepção de Poesia então em vigor e que trouxe um prefácio esclarecedor dessa nova visão, no qual o próprio poeta diz: *Eu sou o primeiro, que fez descer a poesia do Parnaso e que deu ao que se chamava de Musa, no lugar de uma lira de sete cordas convencionais, as fibras mesmas do coração do homem, tocadas e emocionadas pelos inumeráveis calafrios da alma e da natureza.* O mundo apresenta coisas belas e coisas feias. Lamartine, romântico, sonhador e Idealista sempre viu as coisas belas. Sua poesia traduz sua sensibilidade e lança seus sentimentos interiores diante do magnífico espetáculo da natureza. É um poeta elegíaco que exprime em agradáveis versos o mundo que o atingiu de forma penetrante e profunda na sua intensa percepção.

Na véspera das Meditações, não havia nada, no dia seguinte havia algo. Foi um acontecimento comparável ao Cid, e vindo de um autor que não era conhecido nem mesmo pelos ensaios, literalmente ignorado. A admiração teve ares de espanto. Quem é ele? Mas de onde ele vem? Era uma fonte que tinha jorrado, nos disse Émile Faguet em *XIXe Siècle. Études Littéraires*.

É claro que o estilo elegíaco não era novidade, mas o enriquecimento do verso estava tanto no fazer poético com um ritmo e com uma perfeita harmonia, quanto no poeta que era profundamente pessoal, indo buscar de forma dolorosa todos os seus sentimentos no mais profundo do seu ser.

Em sua poesia encontramos sentimentos e emoções que mostram preocupações do poeta com as lembranças, com a esperança, com a implacável fuga do tempo, com o desejo e a aspiração de uma eternidade, e mesmo com a morte conforme vemos a seguir em trecho de *O Outono*:

*Sim, nestes dias de outono em que a natureza expira,
Aos seus olhares velados eu encontro mais atração;
É o adeus de um amigo, é o último sorriso
Dos lábios que a morte vai fechar para sempre.*

Meditações Poéticas traduz para o leitor uma poesia em que o estado interior do poeta nos é revelado de forma objetiva e clara, dando a quem a lê uma sensação de estar bem próximo de uma poesia profundamente humana. É também importante ressaltar como o poeta se aproxima da natureza de forma íntima e inseparável, tornando-a uma confidente dos seus mais intensos sentimentos de alegria ou de dor.

O amor humano é revestido de uma certa espiritualidade cristã. Um amor que seria uma prática momentânea, porém aspirando a tornar-se também imortal e tão infinito quanto o próprio Deus. Lamartine viveu um conflito profundo que o atribulava por não poder conciliar sua aspiração a encontrar Deus e a dificuldade de concebê-lo.

André Rousseaux em seu *Le Monde Classique* analisa *A Religião de Jocelyn* e diz que *Jocelyn é o poema doloroso do sacrifício humano, para uma divindade mal identificada. É a queixa de um coração agnóstico, mas piegas, descrente, mas resignado à soberania de um Deus que ele adora com um fervor desolado de ser incerto.*

Em *Jocelyn* estão sentimentos de um poeta enriquecidos de uma abundante experiência humana que procura externar seus ideais cristãos:

- *Oh! Eu sinto, me diz ele, meu coração prestes a se rachar,
Minha alma procura em vão palavras para se espalhar;
Ela queria criar uma língua de fogo,
Para gritar de felicidade em direção da natureza e Deus...*

Voltemos um pouco ao tema da natureza e ao mesmo tempo ao de um coração aflito e saudoso. Trata-se, creio, de um dos mais belos poemas da literatura romântica mundial, *O Lago*.

Acredito ser interessante rememorar os fatos que levaram o Poeta Lamartine a escrever o citado Poema, que foi inspirado em uma suposta Elvira, que teve posteriormente seu verdadeiro nome revelado. Todos sabemos que o poeta era doente e portador de perturbações nervosas, e que em 1816 foi à Aix-les-Bains para um tratamento em uma clínica especializada. Lá chegando, conheceu uma jovem mulher, esposa de renomado cientista, Julie Charles, que era portadora de uma profunda languidez, devido a infecções pulmonares. Nas proximidades da Clínica havia o conhecido e hoje imortalizado lago do Bourget, aonde alguns pacientes iam ao final das tardes dar um passeio para ter um mais próximo e relaxado contato com a natureza. Nas margens do Bourget, Lamartine se apegou mais intimamente a Julie por quem sentia uma forte atração. A este encontro se seguiram vários outros durante todo o período de internamento. Em Paris, durante o inverno seguinte, os dois amantes se encontraram e se comprometeram a se reverem no verão seguinte, durante a continuação do tratamento em Aix-les-

Bains. Acontece que Lamartine chegou sozinho ao encontro, pois Julie tivera uma piora grave em Paris, que lhe causara a morte em dezembro de 1917.

Quando Lamartine escreveu *O Lago*, Julie ainda estava viva, porém só o Poeta estava presente às margens do Bourget. Associando a beleza da natureza ao sentimento de tristeza e solidão, Lamartine exprime toda sua dor diante de um tempo fugaz, lembrando todos os momentos felizes que ali havia passado ao lado da amada Julie. E num arroubo de sinceridade profunda, o Poeta explode em gritos de agudos sentimentos humanos, demonstrando como é efêmera a trajetória do homem, que sempre aspira à eternidade:

*Assim, sempre levados em direção de novas plagas,
Na noite eterna arrebatados sem retorno,
Não poderemos nós jamais no oceano das idades
Lançar âncora um só dia?*

*Ó lago! o ano mal acabou seu curso,
E perto das ondas queridas que ela devia rever,
Olha! Eu venho só me sentar sobre esta pedra
Onde tu a viste sentar-se!*

*Tu bramias assim sob estas rochas profundas;
Assim tu te quebravas sobre seus flancos rasgados;
Assim o vento lançava a espuma de tuas ondas
Sobre seus pés adorados.*

*Uma tarde, te lembras tu? Nós vagávamos em silêncio;
Não se ouvia ao longe, sobre a água e sob os céus,
Senão o barulho dos remadores que batiam em cadência
Tuas ondas harmoniosas.*

*De repente sons desconhecidos na terra
Da margem encantada despertaram os ecos;*

*A onda ficou atenta, e a voz que me é querida
Deixou cair estas palavras:*

*O tempo, suspende teu vôo! E vós, horas propícias,
Suspendei vosso curso!
Deixai-nos saborear as rápidas delicias
Dos mais belos de nossos dias!*

*Muitos infelizes aqui em baixo vos imploram:
Correi, correi para eles;
Tomai com seus dias os cuidados que os devoram;
Esquecei os felizes.*

*Mas eu peço em vão alguns momentos ainda,
O tempo me escapa e foge;
Eu digo à esta noite: Sêde mais lenta; e a aurora
Vai dissipar a noite.*

*Amemos então, amemos então! Da hora fugitiva,
Apressemos-nos, gozemos!
O homem não tem porto, o tempo não tem margem;
Ele corre, e nós passamos!*

*Tempos ciumentos, é possível que estes momentos de
embriaguez,
Em que o amor em longas ondas derrama a felicidade
sobre nós,*

*Fujam para longe de nós com a mesma velocidade
Que os dias de sofrimento?*

*Oh que! Não poderemos nós fixar-lhe pelo menos o
vestígio?
Oh! passados para sempre? oh! inteiramente perdidos?
Este tempo que os deu, este tempo que os apaga,
Não no-los devolverá mais?*

*Eternidade, nada, passado, sombrios abismos,
Que fazei dos dias que vós devorais?
Falai: nos devolvereis estes êxtases sublimes
Que vós nos arrebatais?*

*Oh lago! rochedos mudos! grutas! floresta obscura!
Vós que o tempo poupa ou que ele pode rejuvenescer,
Guardai desta noite, guardai, bela natureza,
Pelo menos a lembrança!*

*Quer seja em teu repouso, quer seja em tuas tempestades,
Belo lago, e no aspecto de tuas sorridentes encostas,
E nestes negros pinheiros, e nestas rochas selvagens
Que pendem sobre tuas águas!*

*Que seja no zéfiro que estremece e que passa,
Nos ruídos de tuas margens por tuas margens repetidas,
No astro de face prateada que alveja tua superfície
Com suas brandas claridades!*

*Que o vento que geme, o caniço que suspira,
Que os perfumes leves de teu ar embalsamado,
Que tudo que se ouve, se vê ou se respira,
Tudo diga: “eles amaram!”*

(Tradução: Lucilo Varejão Neto.)

LE LAC

*Ainsi, toujours poussées vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?*

*O lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris que'elle devait revoir,
Regarde ! Je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !*

*Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés;
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.*

*Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.*

*Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frapperent les échos ;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laisa tomber ces mots:*

*O temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours!
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!*

*Assez de malheureux ici-bas vous implorent:
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.*

*Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit: Sois plus lente ; et l'aurore
Va dissiper la nuit.*

*Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons!
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons !*

*Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à long flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur?*

*Hé quoi! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace?
Quoi !passés pour jamais? quoi ! tout entiers perdus?
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus?*

*Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
Parlez: nous les rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez?*

*O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir!*

*Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riantes coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux!*

*Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par ces bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés!*

*Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé!*

(A. Lamartine.)

O ROMANCISTA LUCILO VAREJÃO

*Olho, do oitão do Amparo, a ladeira que desce
da Misericórdia e do Largo da Sé.*

A procissão virá dali.

(Semana Santa em Olinda.

Luiz Delgado.)

Assim como Píndaro Barreto é chamado de *O Poeta de Olinda* e Luiz Beltrão, *O Contista de Olinda*, Lucilo Varejão é *O Romancista de Olinda*.

Lucilo Varejão nasceu no Recife em 1892, porém viveu boa parte de sua vida em Olinda. Foi Funcionário público dos Correios e Telégrafos, e também Professor de Francês e de Literatura Francesa nos principais Colégios do Recife.

A vida literária de Lucilo Varejão se iniciou com a publicação de uma série de Contos no Jornal do Recife, em 1914. Ele foi membro efetivo da Academia Pernambucana de Letras. Fez várias viagens à Europa, mas foi no Recife que se radicou definitivamente, onde faleceu em 1965.

Durante as décadas de 20, 30 e 40, Lucilo Varejão foi considerado pela crítica como um dos grandes ficcionistas pernambucanos, e representou ao lado de Mário Sette, a grande expressão do romance pernambucano.

A obra literária de Lucilo Varejão não faz parte, apenas, da Literatura Pernambucana, mas integra, já, o patrimônio da Literatura Brasileira. Além de romancista, foi também contista, e com a obra *Teia dos desejos* obteve menção honrosa da Academia Brasileira de Letras. Ainda como contista publicou *Adão* (1924) e *A Mulher do Próximo* (1924), e deixou inéditos *Beco das Almas* e *Baile de Máscaras*, sendo que o primeiro foi publicado em 1976, com prefácio de Paulino de Andrade e notas de Lucilo Varejão

Filho, ambos da Academia Pernambucana de Letras e o segundo em 2001, com apresentação do Presidente da APL Antonio Corrêa de Oliveira.

Lucilo Varejão cultivou também a crônica. Escreveu não só para jornais de Pernambuco, tais como *A Província*, *o Diário de Pernambuco*, *O Jornal do Commercio* e *o Diário da Noite*, como também para alguns do Rio e de São Paulo. Muitas de suas crônicas estão hoje reunidas sob o título de *Paisagem e Figura* (1956) e algumas delas falam da paixão do escritor por Olinda.

Como autor de teatro teve suas peças representadas não só no Brasil, mas também no exterior, por Companhias de renome internacional como era o caso de Iracema de Alencar e Renato Viana, atores, que dirigiam Companhias de teatro de primeira grandeza, na época.

Se falarmos no Teatro Santa Isabel, do Recife, foram inúmeras as peças de Lucilo Varejão que lá foram representadas, e podemos citar: *Casa de Gonçalves*, *Goliás*, *O Bom Ladrão*, *Muralhas de Jericó*, *Nossos Filhos* e *D. João III*.

Ao falarmos da obra de Lucilo Varejão não podemos omitir um livro que fez parte da formação inicial, das primeiras leituras, de muitas gerações em Pernambuco.

É o livro de contos infantis *Boa Gente* (1925) que foi reeditado pelo Governo do Estado em 1980, com prefácio do Acadêmico Nelson Saldanha.

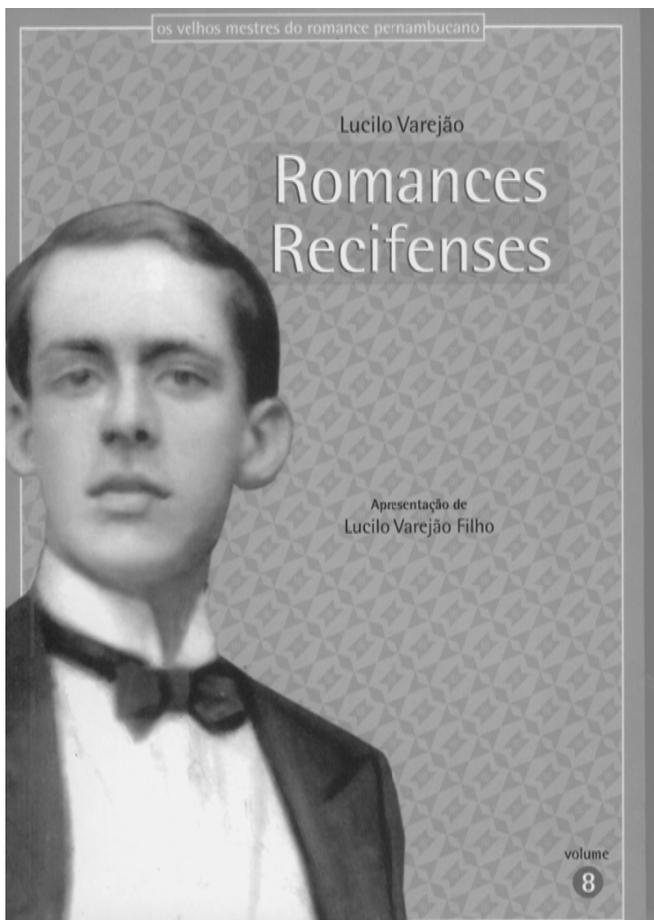
Voltando ao romance, Lucilo Varejão deixou-nos *O Destino de Escolástica* (1920), *De que morreu João Feital* (1922), *O Lobo e a Ovelha* (1935), *Passo Errado* (1946), *Visitação do Amor* (1958), e o romance inédito *Sonata a quatro Mãos*, agora já publicado.

Poucos escritores deixaram um testemunho tão marcante do seu amor pelo Recife e por Olinda, quanto Lucilo Varejão. Os romances deste escritor foram classificados em *Romances Recifenses* e *Romances Olindenses*, e é sobre eles que eu quero me deter aqui.



Escritor Lucilo Varejão

Os Romances Recifenses são De que Morreu João Feital, Visitação do Amor e Sonata a Quatro Mãos e Os Romances Olin-denses, O Destino de Escolástica, O Lobo e a Ovelha e Passo Errado.



De que Morreu João Feital se passa no Recife. É uma estória que retrata alguns aspectos da sociedade pequeno-burguesa dos anos 30.

Lucilo Varejão põe em cheque a obsessão pelo título de Doutor, ao qual ainda hoje perseguem muitas famílias. O bom marido tem que ser Doutor. E aí se enquadrava o Cesídio Casanova. Médico funcionário público, bajulador do poder político e perse-

guidor dos colegas ocupantes de cargos menores, cuja esposa Dona Genoveva tanto ostentava a pose como a ignorância e a vulgaridade.

O Romance se desenvolve em torno da paixão de João Feital, homem de cultura mediana e que ocupava um razoável cargo público, mas que por não ser Doutor encontrou vários empecilhos para concretizar o seu casamento com Gracinha, filha do Cesídio e de D. Genoveva. A trama se desenvolve e a paixão pela volúvel Gracinha o leva à morte.

Em *Visitação do Amor*, que é um romance dos anos 50, Lucilo Varejão através de uma estória que se passa em torno de mulheres da dita “vida fácil”, focaliza com grande maestria a psicologia de seus personagens, chegando a profundas observações e análises de comportamento.

Os ambientes são vistos em detalhes e os personagens são aqueles que ainda hoje encontramos na freqüência dos esparsos bordéis restantes.

O amor de Oliveira pela Iraci se vê perseguido pelas constantes crises de ciúme que o acompanham. Recém iniciada na vida da pensão de D. Maria, Iraci a pouco separada do marido e vinda das Alagoas despertava por sua beleza um grande interesse nos homens que acorriam ao bordel em busca de prazeres.

Toda vez que se instalava uma moradora nova na pensão, era Oliveira o primeiro a visitá-la.

Se lhe agradava, cortejava-a, tinha-a. Até que lhe viesse a decepção ou a saciedade.

Porque Oliveira era de uma incontentabilidade famosa.

Suas relações femininas não resistiam jamais a quatro ou cinco contatos.

Umás o decepcionavam por serem interesseiras ou analfabetas; outras, por serem demasiadamente depravadas ou de feio corpo.

-Ainda não topei a mulher ideal, a mulher capaz de me despertar um interesse real - lamentava-se de quando em quando.

Ao que Manta, que não deixava procissão sem acompanhamento, contraditava;

- Isso é querer demasiado, seu Oliveira. Mulher, toda ela é uma só. A diferença de uma para outra é besteirinha de nada. Que acha?

Até que Oliveira contraditou.

- Isso é para o Sr. que não entende da matéria."

Só que desta vez o Oliveira encontrou em Iraci realmente um páreo muito duro e as reações do personagem chegam a ser reais, porém às vezes, doentias.

O estilo do escritor Lucilo Varejão é um dos aspectos mais fortes deste Romance. O leitor se sente prisioneiro ao fim de cada capítulo, procurando ansiosamente desvendar o final da estória que, embora para alguns signifique de encontro de casais sem Cristo, é de uma realidade cruel.

Estes Romances de Lucilo Varejão são também documentos de época. Nele encontramos saudosas recordações de um Recife cujos rios límpidos e sem poluição estão presentes quando:

Altas horas da noite e Feital ainda andava pelas ruas, quando se não encostava à balaustrada das ponte, a olhar estupidamente o fluxo e o refluxo verde da maré.

Ou ainda na descrição dos tranquilos transportes públicos:

E ao entrar no bairro do Recife, escuro e atulhado de demolições, veio-lhe um grande desejo de tornar pelo mesmo caminho que palmilhara até ali. Mas um bondinho da Ferro Caril surdia, puxado por duas pilecas escanzeladas.

Em *Visitação do Amor* temos a visão dos Carnavais com suas comedidas vestes femininas, pois D. Maria:

Aos 17 anos já exibía, como porta estandarte do Club Carnavalesco Misto Cigarreiras do Recife, sua plástica de boas linhas, em calções a meio das coxas e corpete bem apertado que lhe desenhava os seios ameaçadores.

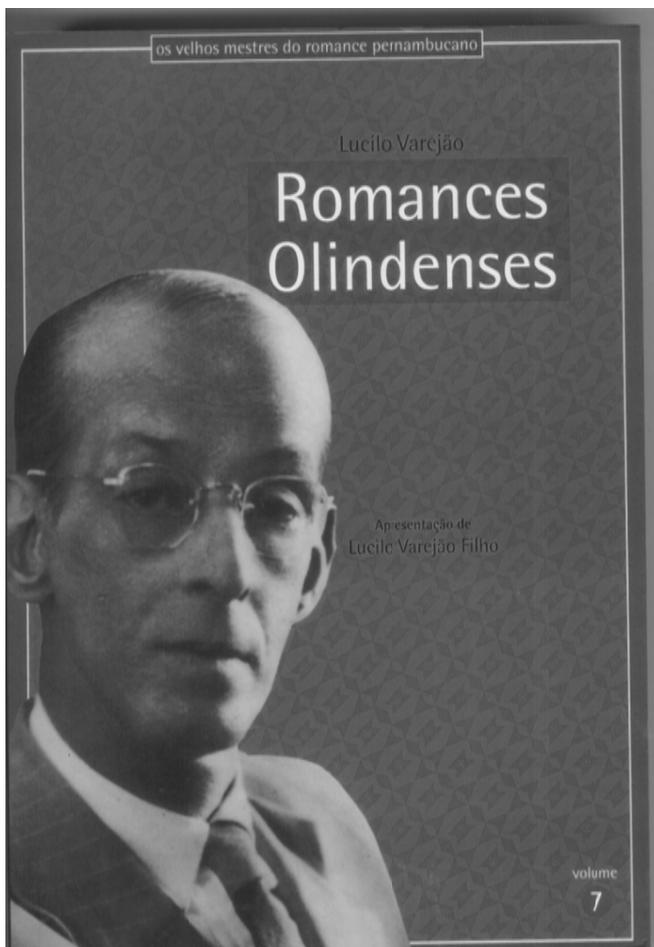
Há também em *Visitação do Amor* a volta ao velho subúrbio de Beberibe com suas construções e seu repouso salutar:

Era um pesado pardieiro, mas de bom aspecto, com um vago ar de casa grande de engenho, de telha vã, seu terraço de pedra, seus janelões de guilhotina - mas de qualquer forma muito aceitável na sua grandeza e simplicidade.

Os velhos médicos recifenses do começo do século aconselhavam sempre aos asmáticos o clima de Beberibe.

Sobre estes Romances a crítica sempre foi muito generosa. Podemos citar Osman Lins, Nilo Pereira, Luiz Delgado, Mauro Mota, Viriato Correia dentre outros que deixaram depoimentos críticos muito favoráveis.

Quanto aos *Romances Olindenses*, *O Destino de Escolástica* seria o primeiro dos livros passados em Olinda. Ele é uma história de amor proibido, e nos conta que Décio, apaixonado pela cunhada Escolástica, torna-se seu amante (o fato acontece com a complacência de Domitila, sua esposa). Porém o que espanta é que um Dr. Felizardo, mesmo sabendo do fato de Escolástica ter sido deflorada por Décio, seu cunhado, a aceita em casamento. Este final para a época foi surpreendente e escandaloso.



Lima Barreto em sua obra *Impressões de Leitura*, traz um capítulo intitulado *Um Romance Pernambucano*. Afirmo Lima Barreto:

É um grande prazer para quem, como eu, nasceu e vive no Rio, travar conhecimento com a vida da Província por meio de obras de ficção...

Do Recife acabo de receber um interessante romance: O Destino de Escolástica e é assinado pelo Senhor Lucilo Varejão. Li-o de um hausto e com imenso prazer... O que há de excelente nele, é o sentimento de vida, de realidade, a análise dos caracteres....

Embora mais adiante ele acrescente: *No meu julgamento é a parte mais fraca do romance esta em que Felizardo oferece casamento, mesmo sabendo de tudo.*

Clóvis Melo, em artigo de 16 de agosto de 1985, no Diário de Pernambuco, intitulado *Romances de Olinda* conta que ... *em Viena Sigmund Freud, famoso cientista, fundador da Psicanálise, viveu caso idêntico em 1898, amasiou-se com a cunhada que depois foi casada com um médico conhecido da Áustria.*

Em 1935 surge *O Lobo e a Ovelha*, no qual se denota já um escritor maduro e senhor da sua expressão artística.

O Lobo e a Ovelha conta a paixão de João Valério por Deolinda. Esta uma bela morena de dezoito anos e virgem. Porém João Valério tem um amor platônico e não procura uma solução prática para o caso. É aí que aparece um personagem, como tantos outros tipos populares que conhecemos na história de Olinda, o Júlio Engole Cobra. Este lobo devora a ovelha Deolinda que termina por se prostituir. João Valério perde então todo o amor por ela e o romance não tem um final feliz.

É nesta obra que o falar cotidiano da classe média inferior olindense é ressaltado, mostrando-nos um certo número de expressões deliciosas. Também são denotados becos e ruas da cidade alta. Assim como o repicar dos sinos e as velhas procissões serpenteando pelas ladeiras da velha Olinda.

As descrições na obra não fazem parte do jogo literário, mas da observação direta da cidade que o velho Lucilo tanto amava.

Embora a beleza natural de Olinda, com seu verde abundante, seu sol brilhante, seus pássaros alegres e vistosos, etc. seja retratada em toda sua riqueza e plenitude, *O Lobo e a Ovelha* não é só paisagem. É também a história trágica de personagens vítimas da pobreza em que se deixam ficar ou a que são levados pelo absurdo

da existência. A vida em uma cidade provinciana e decadente só pode levá-los à miséria, à crueldade e à incompreensão.

Em *O Lobo e a Ovelha* há personagens que parecem, ainda hoje, viver ao nosso lado. Nas ruas olindenses há sempre um bêbado que morre pelo excesso de cachaça, como Xicó. Encontramos também irmãs vestideiras de anjo de procissões, que ao modo das personagens do Romance, levam a vida ora nas igrejas, ora alcovitando namoros, e parecem se eternizar em outras semelhantes criaturas. Os mexericos das esquinas seculares se assemelham aqueles feitos pelo português “obeso e seboso” da quitanda do Amparo e nos becos e ladeiras ainda se ouve histórias de mulheres que, ao modo de Deolinda, também “caíram na vida”.

O jornalista e escritor Luiz Beltrão em artigo intitulado *Memória de Olinda: o Amparo*, publicado em 08 de agosto de 1983, no Diário de Pernambuco, afirma: *Lucilo Varejão: ninguém até hoje sequer se aproximou dele em prosa ou verso, no surpreender e revelar os mistérios da Rua do Amparo, a mais característica da época colonial...*

Lima Barreto mostrava-se surpreso com o excesso de padres na obra do escritor Lucilo Varejão. Mas, quem conheceu Olinda, ainda na época do funcionamento do antigo Seminário, lembra-se da quantidade imensa de padres e freiras que percorriam as ladeiras do burgo em grande número de vezes. Isto sem falar na abundante quantidade de jovens seminaristas que circulavam em bandos, principalmente nos fins de semana.

Esta presença constante de personagens religiosos, já por si só, caracteriza o testemunho de uma época na pena do escritor.

O terceiro e último romance, dito “Olindense” é *Passo Errado*. Ele foi publicado quinze anos depois de *O Destino de Escolástica* e difere deste porque em *O Destino de Escolástica* paisagem e personagens olindenses se equilibram; difere também de *O Lobo e a Ovelha* porque a paisagem olindense é mais marcante neste romance.

Em *Passo Errado* os personagens ocupam o plano principal da obra e a análise psicológica dos personagens é a preocupação maior do escritor.

Em resumo, *Passo Errado* é a história de Ezilda e de Inácio, ou melhor, é a história da traição de Ezilda, que se deixa envolver e toma por amante um ex-namorado do tempo de juventude. O Jojoca. A traição, como toda ela, muito dolorosa, causa a separação do casal antes tão amoroso. É que o marido Inácio não aceita papel semelhante ao do seu sogro, Neco, que era tolerante com as *aventuras* da esposa, Brígida, sempre *empiriquitada*, cheia de penteados, pós, cremes e maneiras ousadas. Inácio abandona o lar.

Mauro Mota em artigo intitulado *Introdução a Lucilo*, em 15 de julho de 1984, no Diário de Pernambuco, afirma: *Lucilo Varejão fez a sua linguagem captora dos sentimentos de homens e mulheres, de costumes e ambientes. Com sua linguagem, fez os seus romances incorporados à biografia de Olinda e à melhor ficção brasileira.*

Podemos mesmo dizer que *Passo Errado* é a história de personagens que vivem, sem perspectiva, em um ambiente decadente. Mais de sessenta anos já são passados do lançamento do romance, e a Cidade Alta Olindense parece parada no tempo, embora não haja mais padres e procissões em abundância. Mas pela pobreza material e espiritual da maioria dos que lá vivem, as mudanças vão chegar com muito atraso.

Em *Passo Errado*, o autor, utilizando um recurso literário, criou no romance, uma voz misteriosa que diz ao Inácio traído: *Aceita teus chifres e volta*. Esta voz misteriosa nada mais é que aquele outro “eu” que surge em todos nós nos momentos mais graves.

Aproveitando este fato, denotamos como o inverno Olindense é bem descrito pelo escritor. E há uma passagem em que Inácio sob a chuva volta a circular em baixo da janela de Ezilda querendo perdoá-la. Mas ela *ignora* tudo e ele resolve retornar sem vê-la, apenas com o coro dos sapos que à moda das mexeriqueiras do lugar avisava: *foi, foi, foi...*

Lucilo Varejão não foi apenas um memorialista, mas um analista da psicologia humana. Não se limitou apenas a descrever a vida Olindense, mas penetrou na análise das paixões e das intrigas, através das cenas retratadas e dos seus diálogos naturais e espontâneos.

Nos *Romances Recifenses* e nos *Romances Olindenses* sem-timos a vida das cidades e de seus habitantes até em suas intrínsecas intimidades, o que demonstra que Lucilo Varejão não apenas conhecia o Recife e Olinda, mas, sobretudo as amava profun-damente.

DA POESIA AO DRAMA EM A CASA DE BERNARDA ALBA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

*Et qu'est-ce cette verité Caius?
Les hommes meurent et ils ne
sont pas heureux.
(Caligula. Albert Camus.)*

*E qual é esta verdade Caius?
Os homens morrem e não
são felizes.
(Caligula . Albert Camus)*

Em 5 de junho de 1898 nasce em Fuentevaqueros, Grana-da, Espanha, o poeta Federico del Sagrado Corazón de Jesus, o García Lorca. O sobrenome Lorca é herdado de sua mãe Vicenta Lorca. Formado em Filosofia e Letras e Direito, inicia seus primeiros escritos em prosa e em verso pelos anos de 1916/17. Em 1920 sobe à cena com *El Maleficio de la Mariposa*, que embora reconhecida pela crítica, não teve a devida recep-tividade do público. Em 1921 publica *Libro de Poemas* e inicia o seu *Poema del Cante Jondo*. 1922 é o ano que começa a escrever a *Tragicomedia de don Cristobal y la Señã Rosita* e o livro *Canciones*, que concluirá em 1924. Em 1923 apresenta a peça *La Niña que Riega la Albahaca y el Principe Perguntón* e inicia com os primeiros poemas que irão compor o *Romancero Gitano*, escrevendo ainda com Dalí, *La Zapatera Prodigiosa. Amor de don Perlimplin con Belisa en su Jardin* é de 1924. Em 1928 publica *Oda al Santisimo Sacramento* que lhe cria uma grande crise entre Dali e Buñuel, que o acusam de ser contra o vanguardismo, o que o leva a rever seus princípios e aderir ao surrealismo. Em 1932 inicia

as atividades no grupo de teatro universitário *La Barraca*, que dirigiu durante quatro anos, levando um teatro educativo e poético, com uma função própria e específica na sociedade, e em particular no contato com o povo menos favorecido. Nos anos de 1933/34 sucesso de *Bodas de Sangue* e aparecimento de *Yerma*. Publica *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, *Seis Poemas Galegos* e alguns poemas de *El Divan del Tamarit* em 1935. Em 19 de junho de 1936 conclui *La Casa de Bernarda Alba* que fala do autoritarismo. Na noite de 18 de agosto o autoritarismo fuzila Federico Garcia Lorca.

Quando em 1936 assassinaram Lorca, não foi o homem que foi morto, mas a Espanha que foi atingida no seu ponto mais vulnerável, que é o equilíbrio social e político. Lorca foi morto por acreditar no teatro popular, por condenar a ação da burguesia espanhola que se mostrava apática, por combater as instituições culturais que tinham objetivos deturpados e principalmente por não aceitar o governo antidemocrático franquista. A Europa e a Espanha em particular, deram provas de um anarquismo institucional, o anarquismo sistematizado e reconhecido por muitos, que foi o fascismo crescente. A morte do poeta e dramaturgo García Lorca deixa a todos com a sensação do absurdo do mundo, mas também faz com que através das obras de arte, da poesia, do teatro, se procure encontrar o seu verdadeiro sentido.

A linguagem de Lorca está cheia de imagens e ritmos, o que é conforme as leis da poesia. Nós encontramos seqüências de imagens, intensidades (acentos), pausas, que são sinais precisos da poesia. O ritmo se confunde com a própria linguagem. Lorca é antes de tudo e originalmente um poeta, ou melhor, um grande poeta. Sua preocupação com a condição humana já lhe era própria e já detinha uma significação universal. O autor do *Romancero Gitano* ao publicar *Romance de la Guardia Civil Española* já traduzia sua inquietação com o quadro dramático dos ciganos que eram vítimas da polícia de sua terra natal: ! *Ah, ciudad de los gitanos!* ? *Quién te vió y no te recuerda?* *Que te busquen en mi*

frente. *Juego da la luna y arena*. A angústia diante do mundo lhe tirava a doçura : *Oh, pueblo perdido / en la Andalucía del llanto*. Lorca é também um poeta de ruptura das convenções sociais. Bousoño diz que *Es convencional, por ejemplo, que el hombre no deba llamar “fea” a la mujer en su propia cara, aunque el dicho encierre verdad*. Mas encontramos esta quebra de convenção quando lemos *Bajo la adelfa sin luna/ estabas fea desnuda. / Tu carne buscó en mi mapa/ el amarillo de España./ Qué fea estabas, francesa, / en lo amargo de la delfa. / Roja y verde, eché a tu cuerpo/ la capa de mi talento./ Verde y roja, roja y verde./ !Aquí somos otra gente!* A liberdade poética de Lorca refuta princípios estabelecidos, mas não fere a perfeição da sua poesia. A linguagem poética de Lorca se estende ao seu teatro e Célia Berrettini diz muito bem quando afirma que: *O teatro, para Lorca, é poesia, mas poesia dramática; seu caráter poético não consiste apenas no valor lírico dos versos ou poemas intercalados em sua obra, mas também na substância dramática - recriação ou invenção de vidas apresentadas em sua dimensão estética*. As contestações encontradas tanto na poesia quanto no seu teatro são em vários níveis, o que dá a sua obra um caráter universal. A poesia e o teatro de Garcia Lorca refletem os problemas do homem não apenas espanhol, mas do homem de todo o mundo. São as dúvidas e as angústias por um mundo mais justo. Essas preocupações lorquianas traduzem as inquietações dos povos nas formas mais elevadas da poesia e do teatro popular e moderno.

Alcione Araújo foi muito feliz em seu artigo *A catedral de Garcia Lorca* quando traduzindo a obra dramática de Lorca diz que *ele trouxe para o palco um universo de desejos insatisfeitos, amores trágicos, ódios contidos, tremores de sensualidade recalçada, religiosidade mística, moral castradora, violência reprimida, destinos inexoráveis, morte e assassinato, numa moldura de sangue e paixão irremissíveis...*

Lorca antes de ser um dramaturgo foi um poeta em toda grandeza que a denominação exige. Seu interesse pelo teatro foi posterior à poesia, porém esta é uma distinção mais formal que real, pois a poesia lorquiana está em seus textos dramáticos, o que enriquece a sua linguagem teatral e deixa o texto muito mais leve mesmo quando trata de temas áridos. A linguagem poética de Lorca faz com que as metáforas estejam presentes sempre criando novos sentidos. O jogo de palavras é também um jogo de cena, ela serve como inspiração dramática para o autor. O teatro em suas origens era um teatro poético. Poesia e dramaturgia caminhavam juntas e com Lorca houve uma modernização da linguagem e conseqüentemente do texto poético/dramático.

A casa de Bernarda Alba se passa no interior de uma “casa grande” de uma propriedade rural, em algum vilarejo do interior da Espanha, nos meados dos anos (19)30. Trata-se de uma peça em 3 atos e em todo o decorrer da estória estão em cena 16 personagens e algumas mulheres anônimas.

A casa de Bernarda Alba é um drama escrito de forma mista, ou seja, em uma combinação de palavras, ações e imagens. As personagens entram em conflito com Bernarda, pois, não aceitam a imposição inflexível da matriarca, o que causa no íntimo de cada uma, profundos dramas interiores.

A casa de Bernarda Alba, como vimos acima, traz o poder mágico das palavras. São palavras que têm uma força surpreendente pela forma como exprimem imagens e associam estas a outras mais fortes através de metáforas vivas. Bernarda é violenta não somente pelo que faz, mas principalmente pelo que diz. Suas palavras ferem mais que uma lâmina e trazem à tona uma verdade que fere ao bom senso e ao equilíbrio racional. Mas assim foi, assim é, e assim ainda será por muito tempo. A sociedade é feita de castradores, pois estes têm o poder e conseqüentemente o mando.

Em *A Casa de Bernarda Alba* o:

Primeiro Ato

Passa-se no verão. Ouve-se sinos. As cenas se passam no interior da casa de Bernarda, em um aposento de cor branco, bastante silencioso.

Diálogo entre a criada e Pôncia sobre a tirânica Bernarda. Aparecimento da mendiga. A criada a expulsa. Entrada de Bernarda, suas cinco filhas e de algumas mulheres: diálogo. Conversa entre Bernarda e as filhas. Saída de Bernarda. Diálogo entre as irmãs. No assunto aparece o nome de Pepe Romano. Rebeldia e revolta de Adela. Reaparecimento de Bernarda e de Pôncia. Maria Josefa surge e demonstra esclerose e fixação.

Segundo Ato.

Interior de cor branca da casa de Bernarda. Presença das filhas de Bernarda e de Pôncia.

Diálogo entre irmãs. Incerteza de Angústia quanto ao Pepe. O assunto “homem” angustia as personagens. Chegada dos homens vindos do campo. Martírio

esconde o retrato de Pepe. Intervenção de Bernarda.
Diálogo sobre Pepe Romano. Diálogo entre Pôncia e
Bernarda. Nova conversa entre Bernarda e as filhas.

Terceiro Ato.

*Pátio interno branco/azulado da casa de Bernarda.
É noite. Decoração simples. Um grande silêncio.*

Diálogo entre Bernarda e Prudência. Surgem Pôncia,
depois as filhas de Bernarda. Pôncia e a criada
discutem a “casa da discórdia”. Reaparecimento
de Maria Josefa de forma bizarra e diálogo com
Martírio. Sai Maria Josefa, entra Adela e polemiza
com Martírio. Bernarda surge e ataca Adela. Morte
de Adela.

Toda a ação da peça se passa em torno de Bernarda, mulher de 60 anos, viúva, que exterioriza todo seu poder dominador e castrador sobre suas filhas, colaboradoras e criadas. A violência presente se desenrola diante do fato de um pretendente, Pepe Romano, personagem anônimo apenas citado e sem presença real, embora de forte significação, ser disputado para o casamento por suas filhas, Angústia de 39 anos, Martírio de 24 e Adela de 20. Estas personagens são sinônimas de angústia e de solidão. O desejo de casamento torna-se uma obsessão que leva à disputa e à morte. Além destas citadas personagens, estão com papéis definidos Maria Josefa, mãe de Bernarda, Madalena e Amélia, também filhas de

Bernarda, com respectivamente 30 e 27 anos, Pôncia de 60 anos, uma criada de 50 anos e Prudência de 50 anos.

Em *A Casa de Bernarda Alba* aos personagens foram atribuídas denominações próprias, de forma que as personalidades ficassem intrinsecamente marcadas pelo seu nome. Bernarda é sem dúvida uma mulher autoritária e que controla não apenas as filhas e as serviçais como toda a propriedade. Bernarda, nome de origem germânica significa forte e valente como um urso, e a personagem demonstra toda sua valentia e firmeza. *Nunca deixei que me dessem lições*. Não é a toa que as formas imperativas e impositivas estão quase sempre presentes nas falas de Bernarda: *Silêncio. Serve os homens. Agradece e dá aguardente para eles. Aqui se faz o que eu mando. Fique calada mãe*. E mais inúmeros exemplos se fossemos aqui destrinchar em detalhes os mandos autoritários de Bernarda Alba.

Presença de Pôncia traz um certo equilíbrio mental aos diálogos, pois em algumas ocasiões a personagem se mostra uma conselheira íntima tanto de Bernarda como dos demais integrantes da casa, porém ela também não esconde seus sentimentos interiores e mostra sua revolta com os desmandos na casa de Bernarda.

Pôncia vem do grego Pompeu e significa cínico. Serve Bernarda com respeito em sua frente, porém: *Ah, graças a Deus que estamos a sós um pouquinho. Como não come, que nos matar de fome. Autoritária. Tirana de todos que a rodeiam*. Com a entrada de Bernarda, o tratamento muda: *Sim, Bernarda*.

Angústia, de origem latina e que significa angústia, incômodo, embora seja a personagem que herdou os bens do pai, é uma mulher quarentona, sempre preocupada com o tempo. *Que horas são? ... Tanto? Já cortei o terceiro lençol*. ou ainda na busca do marido que não aparece: *Muitas vezes olho fixamente para Pepe e ele desaparece atrás das grades, como se uma nuvem de poeira daquelas que o gado levanta o encobrisse*.

Amélia quer dizer mulher laboriosa e ativa, e não é por menos que se torna até crítica de Bernarda: *Mãe não fale desse jeito!*, em relação ao pai de Adelaide diz: *E esse infame por que não está na cadeia?* Se os homens praticam certas ações sem sofrerem

grandes preconceitos, sua opinião é que: *Nascer mulher é o maior castigo*. Em relação a esposa de um ex-pretendente de Martírio, sentenciou *Feia como um demônio!*

Martírio originado do grego martur significa testemunha de Deus. A personagem representa uma certa resignação cristã. *Que importa a feiúra. Para eles importam a terra, as juntas e uma cadela submissa que lhes dê de comer. É preferível não ver nunca homem... Deus me fez frágil e feia, apartando-os definitivamente de mim.*

Madalena vem do hebraico Magdala, cidade palestina, porém tomou o significado de pessoa arrependida por influência cristã. A Madalena é resignada, pois para ela as coisas acontecem e *Para mim tanto faz. Sei que não vou me casar. Malditas sejam as mulheres. O dinheiro pode.*

Adela quer dizer linhagem nobre. A personagem não consegue aceitar o destino que lhe foi imposto por Bernarda. Em relação à Angústia: *Está lá fora, no portão, se mostrando. Mas: Não quero ficar trancada. Não quero perder minha cor nestes quartos: amanhã colocarei meu vestido verde e me largarei a passear pela rua. Quero sair. Queria ser invisível, passar pelo quarto sem que me perguntassem onde vou!* Quando se dirige à Pôncia: *Meta-se com tua vida, fétida, maldosa. Em vez de limpar a casa e de rezar aos teus mortos busca, como uma velha ordinária, mexericos para distração.*

Prudência tem origem no latim e significa cautelosa, prudente. Quando questionada em relação ao seu marido, embora sofra com as ações praticadas por ele, prefere dizer: *Eu deixo que a água corra. Não tenho outro consolo senão me refugiar na igreja.* A prudência torna-se uma resignação. Ao ouvir os sinos distantes: *O último toque. Volto outro dia com mais tempo para que me mostre o vestido. Deus nos dê uma boa noite.*

As rápidas insurgências de Maria Josefa, com seus 80 anos mostram uma velha já esclerosada e vencida pelo tempo, com frases ilógicas, sem concretizar um diálogo, mas com a mesma fixação das demais mulheres, suas netas, que é a de casar. Maria José é palavra hebraica significando soberana, senhora, mas na

idade média significava princesa da amargura. Creio que a personagem significa um pouco de tudo isso acrescentada de intenções do autor. *Fugi porque quero me casar, porque quero me casar com um homem maravilhoso da orla do mar, pois os homens daqui fogem das mulheres. Ovelhinha, criança minha, / vamos à orla do mar./ A formiguinha estará em sua porta, / eu te darei o seio e o pão./ Bernarda cara de leoparda./ Madalena, cara de hiena./ Ovelhinha!/ Mééé, méééé./ Vamos aos ramos do portal de Belém.*

A casa de Bernarda Alba é uma peça escrita tanto para o palco como para ser lida. Lorca consegue fazer das palavras uma força viva e vibrante. O leitor consegue absorver a forma contundente pela qual as personagens individualistas se manifestam. Conforme diz o sub-título da peça, ela se passa em vilarejos da Espanha, onde “Cai o sol como chumbo.” Este mesmo sol que massacra os trabalhadores rurais de quase todo o mundo porque *Os pobres também têm suas penas* porém, como diz Bernarda, *Mas esquecem diante de um prato de grão de bico.*

Em *A casa de Bernarda Alba* o leitor ou o espectador percebe que as personagens não dizem tudo o que pensam, mas sente, em grande parte, o que pensam e não conseguem dizer.

A casa de Bernarda Alba é sem sombra de dúvida um clássico da dramaturgia, pois retrata uma realidade não apenas espanhola, mas a de vários povos, em diversos países, que embora já estejamos em pleno século XXI, ainda vivem na mentalidade exploradora dos séculos passados.

BRITANNICUS

J'avoue que je ne m'étais pas formé l'idée d'un bon homme en la personne de Néron. Je l'ai toujours regardé comme un monstre. (Racine. 1^{ère} Préface de Britannicus.) (1)

Confesso que eu não tinha formado em mim a idéia de um bom homem na pessoa de Néro. Eu sempre o olhei como um monstro. (Racine. 1^o Prefácio de Britânico.) (1-a)

Le XVII^e siècle est le siècle des Salons et du Théâtre. À cette époque apparaissent les chefs-d'oeuvres de Corneille, Racine et Molière. Comme admirateur de la culture ancienne, Racine maintient le respect des règles classiques. Inspiré dans l'antiquité classique Racine écrit Britannicus à partir des récits de Tacite. Britannicus raconte l'histoire d'Agrippine et de Néron dans la dispute pour le pouvoir politique.

O século XVII é o século dos Salões e do Teatro. Nessa época surgem as obras-primas de Corneille, de Racine e de Molière. Como admirador da Cultura antiga, Racine mantém o respeito pelas regras clássicas, inspirado na antiguidade clássica, Racine escreve Britânico a partir das narrativas de Tácito. Britânico conta a história de Agripina e de Nero na disputa pelo poder político.

Integrando o Humanismo e a Renascença no século XVI o Classicismo dizia respeito ao que pertencia à antiguidade greco-romana. Já no século XVII, Classicismo era empregado em referência às obras que poderiam ser imitadas, ou melhor, que serviriam de modelo. No século XIX, ao Classicismo, que englobava trabalhos literários e artísticos dos cultores da tradição clássica, manifestou-se o Romantismo como oposição aos seus princípios. Dentre outras explicações, Clássico, que está na composição da palavra Classicismo, serve também para denominar o autor ou a obra que se lê nas escolas ou, ainda, o autor que imita e segue os cânones dos textos greco-latinos.

Até os primeiros anos do século XVII a única forma de arte literária que tinha tradição era a poesia. Ainda em 1620 o romance e o teatro não existiam como gêneros literários, conforme os concebemos hoje. Embora conheçamos a antiga arte teatral greco-romana, sabemos que era o verso a única técnica conhecida e estudada. Com o aparecimento dos Salões e dos círculos mundanos, uma revolução começa a acontecer na situação dos escritores, pois lá eles conquistaram um grande público, com suas obras, suas doutrinas, suas querelas. Isto se dá entre 1620 e 1630, com o requinte da sociedade, que convivia cheio de polidez e civilidade, havendo um grande refinamento da linguagem e dos costumes. Alguns Salões eram na verdade prolongamento da Corte, pois a *entourage* do Rei, freqüentava-os, tornando os ambientes aristocráticos, cheios de homens e mulheres requintados que cultivavam as Letras e as Artes, e ao mesmo tempo recebiam um grande número de escritores e artistas. Diante de uma enorme variação de obras apresentadas, havia nos freqüentadores destes círculos literários uma grande simpatia pelo Teatro, e por lá passaram, representando ou lendo suas peças, Mairêt, Desmaretts de Saint-Sorlin, Corneille, etc. Scarron, por exemplo, se fez apreciar e obteve proteção e pensão. Assim acontecia com muitos escritores que caíam nas graças dos nobres. Entretanto é preciso ressaltar que eles eram tidos como *domésticos* e, portanto, faziam parte da casa do grande Senhor, ou melhor, do protetor. Porém a época marca para quem escreve um importante momento, pois a proteção obtida

significava uma ascensão social, o que facilitaria tanto material como moralmente a difusão de novas obras. Os autores teriam a partir de então um público formado pelo bom gosto como julgadores de seus frutos literários. Molière reconhecia a nova platéia. Racine iria sentir na pele o fervor com que opositores e simpatizantes se batiam por suas preferências. Estava nascendo um novo público, e que seria uma importante conquista para atores e autores.

Podemos dizer que o século XVII é o século do Teatro. A representação dramática era sem dúvida um grande acontecimento, ou melhor, uma cerimônia. O espetáculo que acontecia na Corte ou nos Salões ia até o novo público que começava a se formar. E, sem dúvida, o século XVII é o período das obras primas de Corneille, de Molière e de Racine, como também é a época em que foram criados a Comédie-Française e o Théâtre de l' Opéra de Paris.

Se no século XVI a tragédia apresentava apenas a ilustração de um grande infortúnio, é no século XVII, com Corneille e Racine, que ela expressa o trágico puro, demonstrando sempre a luta eterna do homem contra o destino implacável, levando a condição humana a enfrentar um fim cheio de mistérios e de coisas inexplicáveis. Corneille, nascido em 1606 e morto em 1684, e que viveu a época áurea do Classicismo francês, autor de *Le Cid*, não teve uma obra com tanta unidade quanto a de Racine, era, porém, muito bem recebido quando de suas apresentações e formou um grande número de admiradores. Com o surgimento de Racine, os amigos de Corneille viam nele uma forte concorrência e então procuravam através da cabala e de alguns críticos invalidar a grandeza da obra raciniana.

Jean Racine nasceu em Ferté-Milon em 21 de dezembro de 1639. Foi educado inicialmente na Abadia de Port-Royal, sob uma forte orientação humanística, sendo inclusive conhecedor da língua grega. Anos depois rompeu com os jansenistas, pois estes não viam com bons olhos o Teatro. Vale ressaltar que a doutrina clássica foi elaborada entre 1620 e 1660 vai encontrar sua perfeita expressão na tragédia raciniana. Admirador da cultura antiga, Racine mantém o respeito das regras clássicas em suas peças, o que o faz criticar, no

1º prefácio de *Britannicus*, seus censores, aí leia-se Corneille, acusando este de quebrar o princípio aristotélico da unidade do tempo:

Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenu que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois,... (2)

No lugar de uma ação simples, preenchida com pouco assunto, tal como deve ser uma ação que se passa em apenas um dia, e que avançando aos poucos para o fim, não é mantida senão pelos interesses, os sentimentos e as paixões dos personagens, seria preciso preencher esta mesma ação com uma quantidade de incidentes que não poderiam se passar senão em um mês... (2-a)

Racine em seus primeiros anos escrevia e fazia representar suas peças pela *troupe* de Molière, que bem mais velho, exercia uma influência bastante forte sobre seu trabalho. Podemos mesmo dizer que havia um relacionamento de respeito mútuo entre o diretor e homem de teatro, e o iniciante. As peças de Racine *chez* Molière deram-lhe reputação e mesmo por parte da crítica uma comparação com o velho Corneille. O sucesso de Racine o levou,

porém, a romper com o grupo teatral de Molière, fazendo com que surgisse a consistente influência de Boileau, autor de *L'Art Poétique* e das famosas *Satires*, que de forma severa, advertia o amigo Racine contra a escrita fácil, sendo em relação a este um crítico sincero e leal.

Quando em 1667 Racine lança *Andromaque*, esta obteve um sucesso estrondoso. Os críticos e amantes da arte dramática viam em Racine um novo gênio do teatro e diziam alguns que sua peça se comparava a *Le Cid* de Corneille. De ambos os lados surgiram adeptos fervorosos que ora tomavam partido de Racine, ora de Corneille, chegando a haver ataques e respostas violentas e cheias de malícia. Racine gozava então de todo o prestígio: *Andromaque* e *Les Plaideurs* eram representadas na Corte, diante do Rei. Porém os ataques dos inimigos continuavam, e acusavam Racine de não fazer nada mais do que já havia sido feito, sempre pintando o amor como tema principal. Racine pensa então em realizar algo mais sério, em que o amor ficasse em segundo plano. Seus rivais o acusavam de ser incapaz de se voltar para a História, e Racine em resposta pensa em quem ele chamava de *maior pintor da antiguidade*, e baseado em Tacito escolhe um período negro da história romana, que é o de Néron, escrevendo *Britannicus*, em 1669. Esta peça embora tenha recebido os aplausos do Rei, não caiu nas graças do grande público, principalmente dos simpatizantes de Corneille.

Ao tomarmos *Britannicus* como exemplo, veremos que o amanhecer acontece na primeira cena, o desenlace ocorre ao anoitecer, ficando toda a ação a se desenrolar neste espaço de tempo intermediário. Mas as regras não são suas principais preocupações, pois no prefácio de *Bérénice* Racine afirma que:

Je le conjure d`avoir assez bonne opinion d`eux-même
pour ne pas croire qu`une pièce qui les touche, et qui leur
donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles(3)

Eu o conjuro a ter muito boa opinião deles mesmos para não acreditar que uma peça que os comove, e que lhes dá prazer, pudesse ser absolutamente contra as regras.
(3-a)

e acrescenta:

La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.(4)

A principal regra é de agradar e de comover: todas as outras não são feitas senão para se chegar a esta primeira.(4-a)

Racine baseou suas peças, com exceção de *Bajazet*, na antiguidade clássica, conforme ele confessa no prefácio de *Iphigénie*:

Et je l'avoue d'autant plus volontiers, que ces approbations m'ont confirmé dans l'estime et dans la vénération que j'ai toujours eu pour les ouvrages qui nous restent de l'antiquité.(5)

E eu confesso muito voluntariamente que estas anuências me confirmaram na estima e na veneração que sempre tive pelas obras que a antiguidade nos legou. (5-a)

Em *Britannicus* seus personagens tinham caracteres próprios, pois foram esboçados a partir da influência de Tácito. São personagens tirados da antiguidade histórica, o que lhes dá grandeza e os torna nobres. Entretanto Racine não é escravo do texto original, ficando a seu critério as modificações que forem necessárias conforme as conveniências da tragédia, chegando inclusive a criar personagem inexistente na História. Quanto ao tema da tragédia, se Corneille tratava das coisas inverossímeis, porém verdadeiras, Racine ao contrário preocupava-se com o verossímil, antes do verdadeiro, pois para ele é o que mais toca o espectador em uma tragédia. Para Émile Faguet: *Racine representa mais que ninguém, na escola de 1660, o retorno ao natural, o retorno à verdade, o retorno à semelhança com a vida.*

Britannicus foi apresentada ao público em 13 de dezembro de 1669. É uma peça em 5 atos, divididos em 4 cenas no 1º ato, 8 cenas no 2º, 9 cenas no 3º, 4 cenas no 4º e 8 cenas no 5º e último ato. Toda a trama se passa no Palácio Imperial de Nero, em Roma e tem como personagens: Nero, Imperador e filho de Agripina; Britânico, filho do Imperador Cláudio e de Messalina; Agripina, viúva do Imperador Damião Enobarbo, pai de Nero e em segundo casamento, viúva do imperador Cláudio; Junia, amante de Britânico; Burrhus, preceptor de Nero; Narciso, preceptor de Nero; Albina, confidente de Agripina; Guardas.

A peça conta a história de Agripina. Com a morte de Cláudio, Agripina fez as legiões nomearem seu filho Nero, Imperador, em detrimento do filho de Cláudio, Britânico. Na verdade, Agripina assim havia agido para que ela mesma conquistasse e exercesse o poder, e assim pudesse reinar sob o nome de Nero. A peça já no 1º ato apresenta o conflito que vai se desen-volver. Nele percebemos a preocupação de Agripina com Nero.

*Contre Britannicus Néron s'est déclaré; / L'impatient
Néron cesse de se contraindre; / Las de se faire aimer, il
veut se faire craindre. / Britannicus le gêne; et chaque jour
/ Je sens que je deviens importune à mon tour.(6)*

*Contra Britânico Nero se declarou; / O impaciente Nero
afasta suas dúvidas / E farto já de ver-se amado, quer que
o temam. / Britânico o incomoda, e a cada momento / Eu
sinto que logo eu me tornarei também importuna. (6-a)*

Agripina presente a sua perda de poder e o receio então a absorve:

*Quoi qu'il en soi, Néron, d'aussi loin qu'il me vit, / Laissa
sur son visage éclater son dépit. / Mon coeur même en
conçu un malheureux augure.(7)*

*O que quer que seja, Néro assim que me viu, / deixou sobre
seu rosto transparecer seu desgosto. / Meu próprio
coração concebeu um infeliz presságio. (7-a)*

A partir deste momento, Agripina teme sua ruína e no diálogo com Burrhus confessa seu temor:

*Et qui s'honorerait de l'appui d'Agrippine/ Lorsque Néron
lui-même annonce ma ruine?/ Lorsque de sa présence il
semble me bannir? Quand Burrhus à saporte ose me
retenir?(8)*

*E quem se honraria do apoio de Agripina / Quando Nero
ele próprio anuncia minha ruína? / Quando de sua
presença ele parece me exilar? / Quando Burrhus em sua
porta ousa fechar-me a entrada? (8-a)*

Porém Nero começa a se emancipar e Agripina percebe que ele quer se libertar de sua tutela. Ela então o ameaça insinuando que Britânico, como herdeiro direto, poderá reivindicar o Império. Nero percebe em Britânico um duplo rival: quanto ao trono e quanto à amada. Levado por questões políticas Nero decide seqüestrar Junia e apaixonar-se por ela.

Depuis un moment, mais pour toute ma vie. / J'aime, que
dis-je aimer? J'idolâtre Junie.(9)

*Já há um tempo, mas por toda minha vida. / Eu amo, que
digo? Eu tenho idolatria por Junia.”(9-a)*

Burrhus, preceptor de Nero, dotado de muita sensatez e equilíbrio, tenta demover o ódio de Nero por Britânico e inicialmente consegue dissuadi-lo da idéia de assassinato.

J'ai promis à Burrhus, il a fallu me rendre.(10)

Eu prometi a Burrhus. Foi preciso render-me. (10-a)

Porém Nero tem outro conselheiro, Narciso, que o incentiva e consegue convencê-lo a exterminar Britânico. Durante uma festa, Britânico é envenenado.

Mais s'il vous faut, Madame, expliquer ma douleur, /
Néron l'a vu mourir sans changer de couleur, / Ses yeux
indifférents ont déjà la constance / D'un tyran dans le
crime endurci dès l'enfance.(11)

*Mas é preciso, Senhora, vos explicar meu horror, / Nero,
ao vê-lo expirar, não mudou de cor. / Seus olhos
indiferentes já têm a constância de um tirano afeito ao
crime desde a infância. (11-a)*

Junia se isola junto às vestais,

*On veut après sa mort que je lui sois parjure; / Mais pour
lui conserver une foi toujours pure, / Prince, je me dévoue
à ces dieux immortels / Dont ta vertu t'a fait partager les
autels.(12)*

*Querem que após sua morte eu lhe seja perjura: / Mas
para conservar-lhe em mim uma fé sempre pura / Príncipe,
eu me dou a estes deuses imortais, / que, diante de tuas
virtudes te fez erguer altares (12-a)*

enquanto Narciso é apedrejado pelo povo,

*De mille coups mortels son audace est punie; .(13)
Com mil golpes mortais sua audácia é punida. (13-a).*

Britannicus não deixa de ser uma tragédia burguesa, uma intriga da Corte, em que os personagens lutam pelo poder. Ao lermos ou assistirmos a peça somos levados a indagar desde o início quem governará o Palácio, quem comandará o Império. Nós temos pelas mãos de Racine dois personagens opostos um ao outro de forma magnífica. Sem esforço, notamos as atitudes menores de Nero em oposição à forma enérgica e ambiciosa de Agripina.

Britannicus demonstra a concepção de trabalho puro, que se aproxima do real, sem preocupações moralizadoras. É um trabalho de arte pela arte, em que o que está em jogo é a verdade do poder. Racine traz até nós uma visão dos bastidores mostrando que a intriga, a inveja, a vaidade e a crueldade ocupavam a época imperial. O próprio Racine diz que *Em Britannicus a desgraça de Agrippine não é menor que a morte de Britannicus*, isto porque na verdade as duas intrigas caminham juntas no desenrolar da trama, e o desenlace serve para os dois personagens, visto que a morte de Britânico significa também a desgraça de Agripina. A peça não termina no momento da morte de Britânico, pois ela leva todo o público ao desfecho final juntamente com os personagens. A concepção de tragédia para Racine é a mesma de Sófocles:

Pour moi, j'ai toujours compris que la tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concurrent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situationn elle laisse ces mêmes personnes.(14)

Para mim, eu sempre compreendi que a tragédia sendo a imitação de uma ação completa, em que várias pessoas

concorrem, esta ação não esta absolutamente acabada sem que se saiba em qual situação ela deixa estas mesmas pessoas. (14-a).

As tragédias de Racine em vez de exaltar a energia, nos dão a impressão de um realismo triste, visto que nelas nós tomamos consciência de nossas fraquezas. Embora Racine seja um autor trágico, ele nos transmite em geral uma impressão de harmonia e do natural. Em suas tragédias a apresentação da paixão pura é como se estivéssemos ouvindo a própria natureza humana, afinal, segundo Aristóteles, a Arte imita a Natureza. *Britannicus* representa uma perfeição de estrutura. Tudo se esgota entre a luta de Nero com Agripina. Sem falhas, todas as ações se passam dentro de um grande rigor, não sendo percebidas cenas inúteis. *Britannicus* é arte de intensidade e plenitude.

Notas:

De 1 a 14a. Racine. Oeuvres Choiesies. *Britannicus.Org*. J. Fourcassié. Paris. Librairie Hatier.1978.

De 1-b a 14-b. Tradução de Lucilo Varejão Neto.

DA ARGÉLIA À FRANÇA

*La misère m`empêcha de croire que tout
est bien sous le soleil et dans l`histoire, le
soleil m`apprit que l`histoire n` était pas tout.*

(L` Envers et L`Endroit.

A. Camus.)

*A miséria me impediu de acreditar que
tudo está bem sob o sol e na história,
o sol me ensinou que a história não era tudo.*

(O Direito e o Avesso.

A. Camus.)

Deixando à parte a origem do homem, o povoamento das imensas regiões inabitadas do planeta se deu pela migração. O homem sempre atravessou terras em busca de alimentos, de condições de sobrevivência ou mesmo de conquista. Avançando na História, tivemos exemplos de migrações chamadas de invasões de bárbaros ou ainda as aventuras de navegantes levando migrantes para as Américas. No mundo moderno o Brasil ao procurar desen-volver-se na agricultura e iniciar-se na era da industrialização recebeu japoneses, alemães e italianos em grande número. Isto sem falar em portugueses e nas quantidades menores de representantes de outras etnias que lá chegaram.

Não devemos, entretanto, confundir a migração com o nomadismo, tão própria a alguns povos como certos índios, caçadores ou pescadores, que seguem rebanhos e cardumes, ou ainda os ciganos. No mundo moderno são várias as formas de nomadismo, a começar pelo chamado nomadismo profissional, em que executivos, artistas, professores, etc. vivem eternamente em deslocação.

Migrar significa atravessar fronteira. Quando Júlia Kristeva questiona se *Há estrangeiros felizes?*, nós começamos a refletir sobre todo o complexo cultural que o assunto envolve. São questões de ordem política, sexual, lingüística, e outras mais.

Uma das questões que mais fere profundamente um indivíduo é ele tornar-se estrangeiro em seu próprio país. As condições sociais miseráveis ocasionadas pelo poder político criam na sociedade de consumo fronteiras internas que segregam inclusive o igual. No caso do Brasil, por exemplo, os nordestinos são discriminados por certos setores da sociedade privilegiada do sul do país.

Se visitarmos a Argélia de antes de 1960, ano de sua independência, lá encontraremos algo muito mais complexo, pois os Nacionais eram segregados por causa de sua condição desgraçada de colonizado. Barreiras como a cultura milenar diferente, com uma língua totalmente sem identificação com o invasor e diversos obstáculos mais, fizeram com que todo um povo desprovido de condições materiais de sobrevivência se visse submisso ao mando colonial, sob salários mesquinhos e exploração desmedida. Mas as condições de miséria levaram o povo argelino a lutar pelo direito universal da Liberdade. Esta luta causou um dos períodos mais sangrentos da História da Argélia e da França.

De que forma se poderia criar fronteiras e ao mesmo tempo romper com algumas existentes entre os povos argelino e francês?

Albert Camus, nascido em Mondovi, na Argélia, era cidadão franco-argelino. Ou melhor, francês por vários aspectos: nasceu em território colonial que estava sob o controle da França, falava o francês, língua oficial e não o árabe, língua nativa, e era de origem européia, tendo um pai francês.

Porém, não se pode negar o apego à terra argelina demonstrado por Camus. Mas isto se explica também pelo seu nascimento e vivência dos seus numerosos anos de formação, pelo círculo de amizades contraídas, pela inspiração e dedicação que encontramos em seus livros e principalmente quando nos deparamos com seus textos identificando-o com o combate à miséria do povo argelino.

Albert Camus não é um historiador no sentido próprio da palavra, porém através de seus escritos jornalísticos e literários

registrou a História. Se para redigir a História seria necessário o uso da língua e um largo aprofundamento cultural na busca da verdade, o texto literário, quando não puramente ficcional, não foge a esta objetividade. Camus foi um escritor engajado com o seu tempo. Seus ensaios são testemunhos dos fatos históricos que abalaram sociedades inteiras e porque não dizer, o mundo. Nos dias de hoje, os textos de Camus, de Sartre ou de Jorge Amado no Brasil, são testemunhos políticos históricos e filosóficos do autor e de um tempo, tendo em vista que são todos envolvidos pela História.

A obra de Camus expressa uma moral em duas vertentes, a pessoal e a social, que no fundo são uma só, pois ambas são fundamentadas sobre a mesma paixão pela felicidade. Camus nunca esqueceu as descobertas de suas *Núpcias* com o mundo: *O mundo é belo e, fora dele, não há salvação. O destino é a maior das conquistas, aquela que se faz contra a imposição do destino.* Estes princípios nortearam sua obra diante da História. Jamais aceitou as misérias argelinas ou o desastre nazista. Seus escritos foram contundentes e combativos procurando mostrar o Homem como objetivo maior diante da História. Este foi um dos mais importantes aspectos da famosa querela entre Camus e Sartre acerca de *O Homem Revoltado*. Camus sempre viu o homem como seu próprio fim, enquanto que Sartre afirmava que “O Existencialismo não tomará jamais o homem como fim porque ele tem sempre a fazer.”

Ao lembrarmos de *Os Justos*, o símbolo e a poesia cedem lugar à filosofia e a psicologia. Uma peça que foge totalmente ao que se vê em *O Estado de Sítio*. Nela temos vários personagens que espreitam a explosão de uma bomba. Tudo se passa em 1905. Militantes do Partido Social Revolucionário é encarregado de assassinar o Grão-Duque Serge lançando uma bomba em sua caruagem, mas no momento de realizar o crime, Kaliyev não executa a ação, pois havia duas crianças ao lado do alvo e “matar crianças é contrário à honra”. A História da Humanidade é feita de crimes, mas para Camus *Não há justiça, mas há limites.* É este limite que está no centro da tragédia de **Os Justos**. Até que ponto um terrorista teria o Direito de matar? Que moral justificaria esta ação?

Kaliyev parece ter obtido uma atenção especial do autor, pois em *O Homem Revoltado* encontramos algumas páginas a seu respeito e que mostram a simpatia camusiana para com o herói.

A Argélia sempre foi motivo de preocupação para Camus. Todos os seus artigos publicados seja no *Alger Républicain*, seja no *Soir Républicain*, e hoje reunidos em *Fragmentos de um Combate*, denunciam e advertem sobre a situação da Argélia, onde a miséria e a fome provocavam revoltas por parte dos indígenas argelinos e cuja solução somente poderia ser resolvida com a real aplicação da justiça. Camus sabia que se não fossem reduzidas as diferenças sócio-econômicas a paz não seria jamais conseguida, como não foi.

Em 1938 Camus conheceu Pascal Pia e ao seu lado começou sua carreira de jornalista no *Alger Républicain*. Primeiramente na rubrica *Salon de Lecture* ele fazia resumos de livros e, pouco depois, passou a ser também um jornalista de fatos do cotidiano. Mas o principal de sua ação no seio do *Alger Républicain* foram seus artigos de informação.

Camus denunciava as injustiças. Ele mostrou a miséria dos muçulmanos diante da situação colonial. Esta foi a época do *Front Populaire* em que os colonos não aceitavam as reivindicações dos indígenas. Camus assistiu também a grandes processos. Para ele estava claro a falsidade e a corrupção de uma justiça comprometida. E ele fazia, seu próprio processo nas colunas do *Alger Républicain*. Assim foi com os processos de El OKbi e de seu amigo Hodent, dentre outros. Sua experiência de jornalista diante dos grandes processos tomaria lugar em *O Estrangeiro*, quando do julgamento de Meursault.

Camus pensava na beleza do mundo e na vida absurda do homem. Tantas injustiças, tantas questões sem respostas. Onde está o sentido da vida? Seu tríptico do absurdo estava em caminho: *O Mito de Sisypho*, *O Estrangeiro*, *Calígula*.

Na época de sua participação no movimento Amsterdam-Pleyel, Camus tomou parte em um comício na alta Kabília. Como jornalista no *Alger Républicain* ele retornou lá e fez suas mais brilhantes reportagens, onde ele mostrou toda pobreza e fome de um povo que foi expulso de suas terras pelos colonialistas. Seu con-

junto de artigos sobre a Kabília criou muita agitação no ambiente colonial. Camus ficou chocado com a realidade dos fatos e sua indignação foi exposta de maneira extraordinária.

Em 1939 Camus foi privado de sua liberdade total de jornalista. Era a guerra. A censura, as dificuldades econômicas e a falta de papel acabaram com o *Alger Républicain*. Pascal Pia e Camus continuaram seu ofício de jornalista criando um novo jornal, *Soir Républicain*. As críticas contra a guerra nos editoriais de Camus levaram os censores e os administradores a exigir a demissão dos dois jornalistas.

Pascal Pia partiu para Paris e propôs a entrada do jornalista Albert Camus na equipe do *Paris Soir*. Era março de 1940. O pensamento absurdo estava em construção. Camus continuava escrevendo *O Estrangeiro*, *O Mito de Sisypho* e *Calígula*.

A Argélia foi sempre uma grande inquietação para Camus. Em 1945, militante engajado no movimento da resistência como jornalista, ele escrevia em *Combat*, jornal da organização de luta contra o nazismo. Em suas colunas ele denunciou a *Crise na Argélia*. Ele advertia que a situação da Argélia, onde a miséria e a fome já criavam vivos protestos da parte dos indígenas, poderia ser resolvida somente com justiça. Se a colonização francesa desejava a paz, era preciso reduzir a grande diferença sócio-econômica na Argélia.

Com uma grande lucidez, Albert Camus manifestava sempre sua apreensão pelo problema indígena. E em seus editoriais de *Combat* ele nunca faltou quando a Argélia estava em causa. Ao lado de seus engajamentos por um ideal de justiça, Camus era também, e ainda, um lírico. Seu amor pela natureza se manifestou mais uma vez. Ele publicou seus ensaios, intitulado, *O Verão*.

A grande crise argelina começou em 1954. Era a repressão feroz do colonialismo e a agitação crescente dos nacionalistas muçulmanos.

Em 1955 Camus era jornalista em *L'Express*. A Argélia atravessava um dos períodos mais agitados em matéria política. Camus confessou sempre sua inquietação. Seus artigos demonstra-

vam a dor e o sofrimento daquele que ainda procurava uma solução de paz e de equilíbrio.

Em 1956, em Alger, com seus antigos amigos e camaradas, ele pronunciou no *Círculo do Progresso* seu *apelo por uma trégua civil*. Era uma proposição de caráter humanitário. Camus sempre fez o apelo ao homem e como nesta época os acontecimentos não demonstravam nenhuma esperança de reconciliação, ele pedia que os inocentes fossem poupados. Esta guerra atroz que não respeitava o homem, onde o terrorismo cego matava os inocentes, fez Camus questionar a Moral e os objetivos militares. E nós encontramos em *Os Justos* o problema dos meios morais na reivindicação política. Seu apelo não foi entendido. A guerra se intensificaria. De um lado, a repressão colonial, e do outro, o terrorismo deixava a Argélia destruída e Camus ferido. Ele resolveu não mais falar aos sectários. Ele se sentiu no dilema de seu herói *Jonas*, solitário ou solidário? A luta de Albert Camus para evitar que o conflito se agravasse entre as duas nações foi em vão. Sua proposta para *uma trégua civil* não surtiu efeito, pois a ferida causada pela exploração colonial não permitia mais diálogo.

Camus foi um escritor à procura de uma moral humanitária. Seu apelo por uma Argélia não criminosa não foi aceita nem pelo colonizador nem pelos nacionalistas muçulmanos.

Mas a Argélia de Camus era um sonho em sua luta pelo ideal de Justiça. A beleza da terra Argelina deu a Camus inspirações de profundo lirismo, conforme testemunha a leitura de *Núpcias*, em que o homem elevado em sua grandeza poderia desfrutar sem ser molestado em seu país. Se a Argélia colonial era o lugar da injustiça, o homem não poderia jamais ser feliz. Era preciso levar em conta o lugar, as relações sociais e principalmente o diálogo entre os homens, levando em conta suas origens étnicas e culturais.

A Argélia vivida e memorizada por Camus é uma Argélia real, reveladora da noção absurda da injustiça, mas que torna-se uma Argélia imaginária, em que o sonho de uma justiça seria possível. Daí nasceram as obras do período do absurdo, em que a preocupação com o destino do homem torna-se o objetivo maior do

Escritor. O ideal de Camus se amplia no momento em que ele transpõe a fronteira e opta pela França. A partir daí outras fronteiras serão ultrapassadas. O mal da injustiça será visto também na Espanha franquista, em *O Estado de Sítio*, no qual todos os temas do pensamento da revolta estão presentes ou mesmo na Rússia czarista em *Os Justos*, em que os meios serão vistos se eles justificam os fins.

Com o *Mito de Sisyfo* o homem era mais individualista, porém ao lermos *O Homem Revoltado*, percebemos à maneira de *Núpcias*, o quanto a preocupação com o destino do Homem é importante, pois envolve toda a relação do ser com o mundo. Que nos dizem estas obras? Nada mais que o mundo moderno diante da chamada globalização, que na realidade nada mudou a não ser a denominação, pois as nações ricas continuam a ditar normas e a escravizar os países pobres ou subdesenvolvidos, que aliados através de meia dúzia de falsos líderes, vendem certos países em troca de interesses pessoais.

Com a leitura da obra de Albert Camus sentimos que, diante das fronteiras de um mundo absurdo, o Homem precisa lutar pelo ideal de justiça. Ele não pode se calar diante do mal. Na Argélia nascem as primeiras reflexões camusianas, depois as transferindo para a França, nos deparamos em suas obras com a eterna procura da felicidade, da conquista da liberdade e do respeito à condição humana. O ideal encontrado nas obras de Albert Camus rompe as fronteiras e torna-se, independente do lugar, proposta de abertura de diálogo entre os homens, no sentido de que estes têm direitos e deveres, enquanto seres políticos e cidadãos universais.

O admirável na obra de Camus é que a clareza do tom e sua precisão, não diminuem a ambigüidade do conjunto. Não há livro que não se possa desvendá-lo em vários níveis. Claros e misteriosos, leves e profundos, eles satisfazem nosso desejo de compreensão do real e do mítico, dando-nos o desejo de sempre interrogar. O lirismo de *Noces*, a nudez enigmática de *O Estrangeiro*, a verve de *Calígula*, a ironia de *A Queda*, a objetividade de *Atuais* e de *Fragmentos de um Combate* nos dão exemplos de estilos e de certezas diante do homem, do mundo e da História.

Este rompimento causado pela questão argelina deixou Camus com um sentimento estranho. Ele se sentiu exilado em seu próprio país. Ele procurou sempre a felicidade neste mundo. Seu apego à natureza, seu afastamento dos fatos da história, uma experiência negativa de sua primeira tentativa política fizeram dele um homem exilado e que o “Reinado” procurado não era deste mundo. Camus jovem foi naturista. Ele foi o autor de *Núpcias*. Na sua maturidade tentou compreender o homem. Ele se engajou conscientemente na política. Mas ficou decepcionado. Este mundo é injusto. É preciso salvar a felicidade do homem. A sua busca da felicidade continua.

Segundo Herbert Lottman, a primeira participação de Camus no *Combat* foi talvez no número 49, datado de 15 de outubro de 1943”. Camus escreveu os editoriais. Falava da justiça para com os muçulmanos na Argélia, para com os judeus e mesmo para com os alemães vencidos. Mas, sobretudo, seus editoriais e artigos visavam livrar a França do inimigo nazista. Ele procurava criar uma França melhor com uma grande esperança de felicidade.

Combat foi no início um jornal clandestino, e Camus, introduzido por Pascal Pia no movimento de repulsa e combate ao inimigo, participou da perigosa ação de forma bem ativa. Para ele, era preciso que o homem escolhesse entre a liberdade e a submissão. O Homem foi para Camus o centro das razões do mundo. Ele escolheu. Ele combateu.

Em 1942, Camus em *O Mito de Sisypho*, perguntava *se a vida vale ou não vale a pena de ser vivida*. Ele respondeu pela ação. E lá está ele engajado no movimento *Combat*. Era a grandeza do homem que ele procurava: *Amo muito meu país para ser nacionalista*. O mundo pode não ter sentido, mas: *Eu sei que alguma coisa nele tem sentido e é o homem...*

Após a liberação houve uma grande onda de depuração. Era preciso castigar os colaboradores. Aqueles que traíram a pátria. Camus em seus editoriais afirmava que era uma necessidade. Mas misturava-se a política com o julgamento dos acusados. Camus protestou. Era preciso depurar bem. Esta não era uma questão de depurar muito. Camus reclamou de uma depuração

inteligente e justa. O castigo era necessário. Mas um poderoso adversário surgiu nas colunas do *Figaro*. Era François Mauriac, que clamava a caridade e a clemência. Para Mauriac o perdão representava a grandeza do coração. Mas como Camus poderia perdoar a aqueles que fizeram matar seus amigos e camaradas de combate?

À seqüência dos acontecimentos as antigas vítimas se fizeram assassinos. Camus aproximou-se de Mauriac e ao seu lado assinou apelos de anistia para certos condenados. Uma vez mais Camus pensou no homem. Além dos dogmas e dos princípios, o homem foi primordial. Sua oposição contra a pena de morte foi firme *porque o castigo que sanciona sem prevenir, chama-se com efeito vingança* e não se salvaguarda a justiça com a lei de talião.

No *Combat*, Camus saiu de seu humanismo pessoal, de seu culto profundo da natureza para se interessar por um humanismo coletivo. O homem como centro do mundo será o combatente para encontrar a felicidade. No *Combat* nota-se um Camus coletivista, um Camus diante dos problemas materiais do mundo. *Calígula* foi um trabalho de longa elaboração. Começado antes da ocupação, a peça sofreu várias transformações. Seu personagem principal é o símbolo do terror e da ditadura.

Este foi o Camus da época do perigo hitleriano. Esta ocupação ilustrou também de forma alegórica seu romance publica-do em 1947, *A Peste*, onde a solidariedade de Camus militante seria fundamental no combate ao flagelo que invadiu Oran.

Camus, o homem da justiça e da pureza, tomou para si no após-guerra uma grande responsabilidade no *Combat*. Ao lado de jornalista militante ele tinha também uma atividade administrativa. Ele procurava engajar um pessoal que pudesse fazer uma imprensa honesta e sem engajamentos. Uma imprensa livre onde se poderia dizer a verdade.

O francês Albert Camus tinha origens espanholas que lhe marcaram e que foram exteriorizadas em várias ocasiões. Já em 1934, muito antes de ter pensamentos políticos sólidos, ele representou temas sobre a Espanha. Assim foi *Espanha 34*, resumo

de *Revolta nas Astúrias*, que deveria ser representada pelo *Teatro do Trabalho*.

Se na França o “Front Populaire” fazia desordens sócias-políticas crescentes, na Espanha isso se passava diferentemente. O governo de “Front Populaire” levou a Espanha ao fascismo e Camus estava perturbado por causa dos acontecimentos.

O fascismo franquista aumentava. Na França alguns anos mais tarde os nazistas destruiriam as cidades. Camus foi pela primeira vez um militante consciente do perigo. E para que o combate contra o fascismo fosse perfeito, ele deveria ser geral. Camus foi solidário com a resistência francesa, ele foi também solidário com os republicanos espanhóis. Ele não faltou com sua crítica contra a posição da Igreja na Espanha que benzia os tanques fascistas contra o povo espanhol.

Se em 1947 *A Peste* foi o símbolo do mal, com *O Estado de Sítio* o mal volta sob a forma totalitária. Esta peça não foi poupada pelos críticos. A polêmica com Gabriel Marcel que acusou Camus de colocar a história na Espanha sob a influência de um terceiro obrigou Camus a uma resposta firme. Eis então Camus em seu artigo *Por que a Espanha?: A infelicidade é que a peça se passa na Espanha porque eu escolhi, após reflexão, que ela lá se passaria com razão*. E ele acrescenta: *Eu quis atacar de frente um tipo de sociedade política que se organizou, ou se organiza à direita ou à esquerda, sobre o modo totalitário*.

Camus continuou durante os dias seguintes a ser um firme defensor da Espanha republicana. Ele participou de vários comícios, assinou petições e pediu demissão da UNESCO. Ele não poderia colaborar com uma Organização, pelo respeito da justiça e do direito do homem, que tinha a participação do representante franquista.

A defesa da Espanha democrática foi mais que um ideal de justiça. Ela foi a defesa de um povo ao qual ele foi ligado culturalmente.

Camus lutou contra o nazismo e esta atitude ele a teve em relação a toda ditadura fosse ela de direita ou de esquerda.

Logo após a guerra houve uma grande repressão nas democracias populares. Camus questionou então se se poderia ainda falar de socialismo. Ele combateu os campos nazistas e os comunistas criaram os seus.

Sob o título de *Moral e Política*, ele escreveu em “Combat”, em 8 agosto de 1945: *A civilização mecânica acaba de chegar ao seu último grau de selvageria*. Foi Hiroshima. A força destrutiva nuclear que levou Camus a ter medo da guerra.

E em *Nem vítimas, nem carrascos*, seus mais importantes artigos do após-guerra, também publicados em *Combat*, ele afirmou: *Entre o medo muito geral de uma guerra que todo mundo prepara e o medo todo particular das ideologias mortíferas, é bem verdade que nós vivemos no terror*. E quando Emmanuel d’Astier de la Vigerie disse que a moral é cúmplice do capitalismo e que é preciso fazer viver a guerra para evitar a guerra, Camus respondeu energicamente: *Isso é um absurdo e eu continuo a pensar que não se combate o mau pelo pior mas pelo menos ruim*.

E eis aí uma outra vez o equilíbrio de *Os Justos*. Será que o fim justifica os meios?

Se a luta é difícil, as razões de lutar pelo menos permanecem sempre claras. Camus foi o homem da procura da verdade. Se o sentido do mundo é a felicidade humana, então ele foi antiamericano e anti-soviético. *Nós somos forçados à solidariedade ou à cumplicidade*.

O mundo foi dividido. Era preciso um diálogo e a instituição de um novo contrato social. *O que é preciso combater hoje é o medo e o silêncio, e com eles a separação dos espíritos e das almas que eles acarretam. E o que é necessário defender, é o diálogo e a comunicação universal dos homens entre eles*. O após-guerra significava a divisão do mundo em dois blocos potentes e que para Camus arriscaria o caminho da guerra.

O governo soviético diante da expansão ameaçava o mundo dito livre. Por outro lado o reconhecimento do governo franquista pelos aliados deixou Camus perplexo. Para Camus a guerra seria a ocupação da Europa e uma nova miséria para todos. Ele protestou

contra toda legitimação da violência. Os regimes totalitários significavam o terror e a falta de liberdade.

Durante a guerra todo seu pensamento absurdo evoluiu até a revolta. Deve-se se revoltar para encontrar a felicidade. Ele começou sua obra de reflexões sobre a revolta e que seria objeto de uma cruel crítica de Sartre e de seu grupo, *O Homem Revoltado*. Ele aí fez um estudo das formas de revolta. Ele criticou o arbitrário e a legitimação do crime pelos regimes totalitários.

O após-guerra deu a Camus todo o desespero de viver e a confirmação de sua concepção do absurdo do mundo.

Segundo Simone de Beauvoir, a amizade de Sartre e Camus começou em um encontro no Café Flore, em Paris, em 1944. Esta amizade durou até a publicação do *O Homem Revoltado*, em 1951.

As tomadas de posição de Camus contra o stalinismo desgostaram Sartre que não quis fazer diretamente a crítica a seu companheiro de discussões literárias. Ele pediu a Francis Jeanson, então em seu grupo, de a fazer. E Jeanson escreveu em *Os Tempos Modernos: O caso do Homem Revoltado é sem dúvida bastante único* e ainda: *O Homem Revoltado é desde o início um livro incompleto*. Ele acrescentou: *Camus chegou ao seu ponto de partida, à sua verdadeira revolta, aquela que arrisca a não chegar nunca, visto que ela se endereça a esta condição injusta e incompreensível*.

Camus indignado respondeu em uma *Carta ao Diretor dos Tempos Modernos: Eu empreendi com O Homem Revoltado um estudo do aspecto ideológico das revoluções. Eu mostrei apenas, e eu o mantenho, que há nas revoluções do Século XX, dentre outros elementos, uma evidência empreendida de divinização do homem e eu escolhi esclarecer especialmente este tema*

No número 82, Sartre responde a Camus que: *Nossa amizade não era fácil, mas eu a lamentarei*, e ele vai mais longe acusando Camus: *Seu propósito é de ensinar* e ele acrescenta: *Mas sobre esta desordem de espírito que pensava ter desculpas, eu lamento que você tenha fundado uma retórica porque Você detesta as dificuldades de pensamento*. E Sartre concluiu: *Você foi para*

nós – amanhã talvez o seja ainda – a admirável conjunção de uma pessoa, de uma ação, de uma obra. Era em 45, descobria-se o Camus resistente, como se havia descoberto Camus o autor de *O Estrangeiro*. E Francis Jeanson em uma segunda resposta intitulada *Para vos dizer tudo* acrescentou: *Você não está na direita, Camus, você está no ar.* Ele acusava também Camus de ser moralista com “Suas grande lições de humanidade média”.

Sartre era ligado aos comunistas e reprovava a Camus de abandonar o proletariado, quer dizer, o stalinismo.

Mas Camus continuou seu pensamento. Sua revolta deveria levar o homem a encontrar a felicidade. Ele pensava na beleza do mundo, na solidariedade do homem e no contraste entre o homem e o mundo.

Em *Atuais II*, crônicas de 1948 a 1953, encontra-se artigos, entrevistas, prefácios e polêmicas *que desenvolvem, sem o desmentir as posições esboçadas, de 1944 a 1948.* E Camus sempre em busca de uma moral, continuou sua ação engajada à procura da justiça e da medida. Seu combate continuou. Em *L'Express* suas posições contra o terrorismo e a repressão colonial na Argélia permaneceram ao mesmo tempo que o combate contra o franquismo. Ele atacou em seus artigos a relação diplomática que punha em perigo o futuro do mundo com o risco de uma guerra e da falta de liberdade.

Albert Camus não faltava aos atos de protestos nem aos comícios, nem às intervenções pessoais e sem publicidade quando se tratava de reivindicações por uma causa justa.

Ele foi um inimigo da burocracia stalinista em 1953 e em 1956, quando das invasões de Berlim e da Hungria respectivamente pela exército soviético. Se ele participou de um comício na Mutualité pela causa de Berlim-Leste, ele participou de dois outros para responder à chamada dos escritores húngaros.

Em 1957, coroado por um prêmio Nobel controverso pela crítica, ele pronunciou seu *Discurso da Suécia* e *O Artista e Seu Tempo*, em que analisa o papel do escritor no mundo contemporâneo. E Camus afirmou que o artista não deve se isolar do mundo no qual ele vive. Ele deve participar ativamente, mas para

isso, é preciso que o artista seja livre: *A questão, para todos aqueles que não podem viver sem a arte e o que ela significa, é apenas de saber como, dentre as polícias de tantas ideologias (quantas igrejas, que solidão), a estranha liberdade da criação permanece possível.* Encerrando estas breves palavras cito aqui Bertold Brecht que diz:

Há aqueles que lutam um dia e por isso são bons.

Há aqueles que lutam muitos dias e por isso são muito bons.

Há aqueles que lutam anos e são melhores ainda.

Porém, há aqueles que lutam toda a vida, esses são os imprescindíveis.

MAIS QUE SETE GATINHOS.

On peut dire maintenant que toute vraie liberté est noire et se confond inmanquablement avec la liberté du sexe qui est noire elle aussi sans que l' on sache très bien pourquoi.

(Le théâtre et la peste.
Antonin Artaud.)

Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo que é negra ela também sem que se saiba muito bem porque.

(O teatro e a peste. Antonin Artaud.)

Nelson Rodrigues, pernambucano do Recife, nascido em 23 de agosto de 1912, acompanhou o pai e foi viver no Rio de Janeiro. Também o seguiu na profissão e tornou-se jornalista, tendo trabalhado nos mais importantes jornais do Rio de Janeiro, para os quais escrevia contos, crônicas, artigos sobre esportes, folhetins e praticava mais alguns gêneros. Como autor de romances ou de peças teatrais, escreveu ora assinando seu nome verdadeiro ora o pseudônimo de Suzana Flag. Nelson foi bastante controverso e controversista em sua vida, aspectos que o faziam se assemelhar, muitas vezes, a alguns de seus personagens.

O teatro de Nelson Rodrigues nos leva a refletir sobre a condição dialógica de suas peças. Não devemos buscar em seus personagens uma linguagem culta e artificial, mas sim, uma linguagem pura e natural, própria à situação íntima da vida que os mesmos levam. Uma linguagem erudita daria a esses personagens um caráter falso e ficaria registrada apenas para gaudío dos puristas

da linguagem, enquanto a forma simples de expressão, desvenilhada dos rigores das convenções, se encaixa muito bem no gosto do grande público, pois este, em sua maioria, sem profunda formação intelectual e acadêmica, poderá notar o seu próximo como também se reconhecer nessa forma simples de expressar o pensamento.

Nelson Rodrigues foi sem dúvida um reformulador da linguagem literária brasileira. Seus contos e suas peças teatrais, em linguagem coloquial, procuram refletir a forma de comunicação do dia a dia do povo brasileiro. Até pouco tempo poderíamos falar em linguagem do carioca, mas com os modernos meios de comunicação, (que inclusive já chegam até a Portugal e a outros centros de língua portuguesa,) já estamos caminhando para a unificação do falar brasileiro, escapando deste, apenas os regionalismos mais próprios e arraigados de certos recantos distantes. Se algumas peças têm o subtítulo de Tragédia Carioca, isto hoje deve ser tomado como conseqüência do fato de passar-se a peça no Rio de Janeiro, embora a sua trama possa ser vista como tragédia de qualquer centro urbano brasileiro.

A cada dia que passa a obra rodrigueana vai caindo mais no gosto do leitor brasileiro. Embora fosse rejeitada por uma parte de leitores puristas, novas facetas e novas compreensões que surgiram, através de estudos recentes, vão facilitando a aproximação desta obra com o leitor mais exigente. Se nos detivermos no cronista esportivo, veremos que os textos perdem a força pois revelam apenas preocupações do momento em que foram feitos, embora possam vir a ter alguma significação maior ao servirem a algum estudioso da história do futebol. Entretanto, se pegarmos a obra teatral, esta tem grande profundidade e interessará sempre aos estudiosos da literatura, do teatro, da sociologia, da psicanálise e de vários outros ramos da nova crítica literária, além, é claro, de continuara a seduzir não só os leitores fiéis da obra de Nelson Rodrigues, mas também leitores mais novos.

O teatro de Nelson Rodrigues é hoje um marco tanto na moderna literatura brasileira, quanto na história do teatro nacional. A primeira peça de Nelson Rodrigues apareceu em 1941, intitulava-se *A mulher sem pecado*. A partir desta estréia outras peças teatrais se seguiram, perfazendo o número de dezessete. São elas: *Vestido de Noiva*, *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Dorotéia*, *Valsa número 6*, *Viúva porém honesta*, *Anti Nelson Rodrigues*, *A Falecida*, *Perdoa-me por ter te traído*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha mas ordinária*, *Toda nudez será castigada e a Serpente*, que data de 1978.

Dentre suas peças a mais interessante é, talvez, *Os Sete Gatinhos*, que vem de 1958 e é uma Divina Comédia em três atos e quatro quadros. Toda trama, que começa em uma esquina do Rio de Janeiro, se passa praticamente na casa de *seu* Noronha, pai de Aurora, funcionária de autarquia e prostituta, de Débora, de Arlete, de Hilda, também prostitutas e de Silene, que até então virgem, surge grávida e quebra toda a ordenação familiar aparente, e marido de Gorda ou D. Iracy. Aliás, a trama começa com Bibelot, típico malandro brasileiro, que tinha o hábito de andar de branco. Também surgem *seu* Saul, gringo vermelho e sardento, com sotaque acentuado, Dr. Portela, assessor da direção do colégio onde Silene está em regime de internato e que comunica ao *seu* Noronha o nascimento dos sete gatinhos e a morte da gata mãe, à pauladas, por Silene, e Dr. Bordalo, clínico da família. São todos personagens que simbolizam o brasileiro comum, encontrados em cada esquina, com seus problemas e angústias, e a peça conta a história de uma família que vive seus fantasmas procurando realizar o único casamento possível da família, o de Silene.

A peça se inicia no momento em que Bibelot encontra Aurora pela segunda vez em uma esquina combinada e propõe a ela a ida a um apartamento residencial discretíssimo. Aurora se faz doce, triste e ingênua:

Que idéia você faz de mim?

Bibelot, cínico, anima-se quando sabe que o pai de Aurora é funcionário da Câmara. Porém desconversa ao saber tratar-se de um contínuo.

Já. Aurora, aos pouco vai se apresentando como ela é, e logo cobra para ir ao apartamento:

Meu filho, eu costume cobrar mil e quinhentos, dois mil e até três mil cruzeiros.

Contudo, Bibelot se manifesta mostrando-se o conquistador malandro:

Minha filha, nunca dei um vintém a mulher nenhuma! Nem dou! Arranjei um broto espetacular. E uns 17 anos, no máximo.

Mas, Aurora diz cobrar pelo serviço para ajudar no enxoval da irmã caçula virgem:

Posso vender o meu corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto para o enxoval...

No segundo quadro do primeiro ato, a cena se passa na casa de seu Noronha e este quer saber quem pôs palavras e desenhos obscenos na parede do banheiro. Seu Noronha, na ânsia de descobrir quem fez os riscos no banheiro, parte para a agressão das filhas e, confessa saber que sua filhas são umas perdidas, mas diz ter sido informado por um espírito:

O Dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz. Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém.

Diante da situação, *seu* Noronha em desespero, fala em salvar sua caçula, tão menina e tão virgem:

Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, tudo!

No primeiro quadro do segundo ato, também na casa de *seu* Noronha, acontece a chegada de Silene, acompanhada de Dr. Portela. Este, muito sem jeito, vai tentando explicar o motivo de ter trazido Silene para casa e relata a morte de uma gata e o nascimento de sete gatinhos. Dr. Portela relata de quem foi a autoria da morte da gata. *Seu* Noronha protesta de forma furiosa e discute calorosamente com Dr. Portela:

...O senhor se conhecesse Silene, nunca diria uma coisa dessas e duvido.

Em seqüência encosta a ponta do punhal na barriga do Dr. Portela e, com a família, o agride. Dr. Portela chora e Silene termina confessando. Mas, Dr. Portela recuperado da agressão reafirma o fato, chama *seu* Noronha de contínuo e exige desculpas, porém, Arlete interfere:

Desculpa coisa nenhuma! Escuta, aqui: contínuo é sua mãe, percebeu?

O segundo quadro do segundo ato se passa também na casa de *seu* Noronha e o Dr. Bordalo então informa da gravidez de Silene. *Seu* Noronha não quer acreditar mas comunica a todos que ela

está grávida também!

Estando sem poder negar a realidade dos fatos, Silene assume a gravidez e, as filhas de *seu* Noronha, sentindo que a última chama moral estava se apagando, assumem o papel de mulheres de programa:

...Vou para Santos porque uma colega minha fez, em Santos, num mês, só num mês, 170 contos. Agora eu sei que Maninha é gual a nós, ou pior...

Seu Noronha, em acentuado tom de revolta, propõe que ele e as filhas larguem os empregos e criem um bordel e, logo mais, pede que o Dr. Bordalo escolha uma das filhas e a leve para o quarto, lançando em seguida Silene ao seus pés. Dr. Bordalo mostra-se indignado e reage à falta de moral e ao desrespeito a ele:

Não sei porque não lhe dou um tiro, seu canalha!

Estando toda estrutura familiar em avançado desequilíbrio, surgem novas revelações, por parte de Hilda e Arlete, que comprovam a decadência da família de *seu* Noronha:

Eu vi Arlete beijando uma mulher na boca!

No terceiro e último ato, *seu* Noronha está reunido com a família em sua casa, sem a presença de Silene. Hilda é médium e recebe o primo Alípio, que aconselha que se dê fim a quem fez mal a Silene. De repente entra *seu* Saul e comunica que Dr. Bordalo se enforcou.

Mas, com a confissão detalhada de Silene, Aurora, com nítido sentimento de traição, identifica de imediato o namorado *dela*.

Já sei de tudo! Não preciso saber mais nada!

Com a chegada de Bibelot à casa de Aurora, ele é apresentado a todos e, Aurora, em seguida, o entrega a *seu* Noronha:

Você quer o homem que desgraçou Maninha?

Seu Noronha ergue o punhal e o crava, até o cabo, no coração de Bibelot, matando-o. Pouco depois *seu* Noronha é acusado pelas filhas de prostituí-las e, em seguida, Arlete confessa seu lesbianismo como forma de revolta a sua condição mundana:

*Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta”
“Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não chora por nós e por ti? Chora, Velho!*

Em um final acentuadamente trágico, Arlete, nesse momento, mata *seu* Noronha, tendo ao lado Hilda que, em transe, recebe Alípio e incentiva o assassinato.

Nelson Rodrigues tenta um teatro expressionista, mas ao mesmo tempo freudiano. Os personagens de *Os Sete Gatinhos* representam toda uma série de problemas de ordem interior, em que

o conflito de origem sexual, inicialmente reprimido pela ordem social, explode no momento em que surge um escândalo, principalmente com a mais pura e a mais hipócrita das personagens.

As cenas de sexo são cenas de subversão da ordem moral estabelecida. Os personagens se vêem envolvidos pela onda erótica que açambarca a todos. Se os personagens vivem sob um falso manto de pureza e até de castidade é porque o desejo sexual é visto como algo sujo e infame. Mas a partir das descobertas do íntimo alheio, cada um começa a assumir seu dramas interiores e passam mesmo sob revolta de alguns a praticar o que até então era impuro e reprovável. Julga-se o homem pela maneira como ele se comporta e se apresenta. A descoberta da quebra de tabus torna-se um pesadelo a ao mesmo tempo motivo e desculpa para se dar início a práticas até então retraídas.

Os Sete Gatinhos dá ao leitor uma dimensão social de um país que nada mudou. Era uma peça atual quando foi escrita e continua sendo hoje. A situação de miséria em que vive um pequeno funcionário, e que não aceita ser chamado de contínuo, mostra como a condição de necessitado a que ele está sujeito lhe dá vergonha. A família se prostitui para aumentar a renda familiar. Esta é uma das realidades do nosso cotidiano. Dá vergonha ao leitor, se após o contato com a peça ele reflete sobre o mundo que o cerca.

A Prostituta Respeitosa, de Sartre, já nos deu a dimensão do drama da prostituição em outras terras onde também ocorre a exploração da condição humana. E nos fala do drama vergonhoso da alienação da personalidade. Nesta peça sentimos que os valores econômicos estão acima dos valores morais. É o drama da consciência sadia paralizada pela inconsciência imbuída do poder material. Com *Os Sete Gatinhos* temos o drama brasileiro de muitas famílias que se enquadram no perfil desses cruéis personagens e vivem no lixo social, procurando sobreviver. Uma sociedade injusta, como sempre, destrói a maioria de seus integrantes.

Os Sete Gatinhos é talvez, à maneira de Artaud, um teatro que procura mostrar os cânceres que a sociedade produz constantemente e, possivelmente, objetiva procurar um caminho para curar esses males sociais, *tendo em vista que tudo aquilo que está no amor, no crime, na guerra e na loucura é preciso que o teatro nos dê se ele quer reencontrar sua necessidade.*

RENÉ CHAR

Entre o homem e o mundo

Le poete à venir surmontera
l'idée déprimante du divorce
irréparable de l'action et du rêve.
*André Breton. Position politique
du Surréalisme.*

René Char foi membro do grupo surrealista de 1930 a 1935. Ele guarda das experiências do grupo a necessidade de proceder a uma investigação meticulosa do inconsciente. Entretanto, em Literatura, Char permaneceu até os anos quarenta, mais ou menos desconhecido do grande público. Suas publicações se limitavam a brochuras, em número reduzido e não comerciais, mesmo colaborando com escritores como André Breton e Paul Eluard.

Os surrealistas queriam mudar a vida e transformar o mundo. Com seus entusiasmos modificaram as sensibilidades e abriram novos rumos para as artes. Os surrealistas não se contentavam apenas em reprovar e não aceitar a razão, que por muito tempo reinou sobre a arte e o pensamento francês, mas queriam expor através de uma linguagem própria o que até então não tinha sido apresentado. Procuraram mostrar que o maravilhoso e o imaginário poderiam ser o lugar de uma vida mais verdadeira. Tentaram evitar a separação da consciência escassa do inconsciente rico e abundante. Os surrealistas liberaram o poema de todas as suas regras formais, pois se a vida humana não suporta ser censurada, também a arte poética deve ser livre. E Char, através de uma bela escritura, procurando fugir à influência do consciente, nos dá poemas com

versos regulares e com versos irregulares, além de aforismos que se exprimem em imagens simples e escrupulosas, sempre confiando na espontaneidade do espírito humano. E aqui podemos sentir algumas de suas incursões aforísticas pelo pensamento:

S'il n'y avait pas d'objections, il n'y aurait pas de chemin, pas de restes abandonnés, pas de poursuite, pas d'alarme, et après bien des déconvenues, il n'y aurait pas ton sourire.

Se não houvesse objeções, não haveria caminho, nem restos abandonados, nem perseguição, nem alarme, e após muitos fracassos, não haveria teu sorriso.

L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'Histoire sont les deux extrémités de mon arc.

A obsessão da colheita e a indiferença à História são as duas extremidades de meu arco.

Les actions du poète ne sont que la conséquence des énigmes de la poésie.

As ações do poeta são apenas a consequência dos enigmas da poesia.

L'existence n'est qu'une succession de solidarités blanches ou noires, fortuites ou non.

A existência não é senão uma sucessão de solidariedades brancas ou negras, fortuitas ou não.

Il est évident que l'abus du langage ne détache que du langage. Il n'affecte pas le bien-fondé des actes qu'il prétend nommer.

É evidente que o abuso da linguagem não põe em relevo senão da linguagem. Ele não afeta o bom fundamento dos atos que ele pretende nomear.

Nous sommes forts. Toutes les forces sont liguées contre nous. Nous sommes vulnérables. Beaucoup moins que nos agresseurs qui eux, s'ils ont le crime, n'ont pas le second souffle.

Nós somos fortes. Todas as forças estão coligadas contra nós. Nós somos vulneráveis. Muito menos que nossos agressores os quais, se têm o crime, não têm o segundo fôlego.

Étrange exigence que celle d'un présent qui nous condamne à vivre entre la promesse et le passé, car il est le déluge, ce déluge avec lequel, hier, notre imagination convolait.

Estranha exigência aquela de um presente que nos condena a viver entre a promessa e o passado, pois ele é o dilúvio, este dilúvio com o qual, ontem, nossa imaginação se comprometia.

Fortune soit louée, on ne m'a encore qu'invectivé ou porté au pinacle! C'est la preuve que je vis. Mais quel effort pour m'en convaincre à propos justement de cela!

A sorte seja louvada, ainda não me injuriaram ou me levaram ao pináculo! É a prova que eu vivo. Mas quanto esforço para me convencer a propósito justamente disso!

Uma das qualidades de René Char foi saber trazer à tona o que o surrealismo tinha de essencial, ou seja, um fazer poético originado da verdadeira percepção do espírito humano, o que faz com

que, após 1945, a sua poesia se reflita em muitos poetas que o tomaram como modelo. Gaëtan Picon em *René Char e o futuro da poesia* nos diz que *De Premières Alluvions, où nous trouvons reunis les tentatives initiales du poete, à l'admirable Poème Pulverisé, qui nous révèle le dernier état de sa voix, l'oeuvre de René Char n'a cessé de grandir*. De Premières Alluvions, no qual encontramos reunidas as tentativas iniciais do poeta ao admirável Poème Pulverisé, que nos revela o último estado de sua voz, a obra de René Char não parou de crescer.

Char passou pelo surrealismo, mas demonstrou também uma grande veia poética fora dele. No período de 1934/1935, ele toma distância do grupo surrealista de forma amena e sem grandes rupturas e declarações. Aproveita a ocasião e reúne todos os seus textos desse período, escritos desde 1927, e publica sob o título de *Le Marteau sans maître, em 1934*. Esta coletânea reúne o resultado da evolução de sua poesia até esta época. É nela que encontramos:

ROBUSTES MÉTÉORES

*Dans le bois on écoute bouillir le ver
La crysalide tournant au clair visage
Sa délivrance naturelle*

*Les hommes ont faim
Des viandes secretes d'outils cruels
Levez-vous bêtes à égorger
A gagner le soleil.*

Robustos meteoros

*No bosque se escuta ferver o verme
A crisálida mudando em luzente face
Sua libertação natural.*

*Os homens têm fom
Carnes secretas de ferramentas cruéis
Levantai-vos animais a degolar
Para ganhar o sol.*

ou ainda,

BEL ÉDIFICE ET LES PRESSEMENTS

*J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par dessus tête*

*Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée*

*Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.*

Belo edifício e os pressentimentos

*Escuto caminhar em minhas pernas
O mar morto ondas por cima do topo*

*Criança o paredão selvagem
Homem a ilusão imitada*

*Olhos puros nos bosques
Procuram chorando a cabeça habitável.*

Com Char a poesia se define como a progressiva tomada de consciência, pelo trabalho, dos poderes escondidos do pensamento e da linguagem. A imaginação torna-se um meio de dilacerar as aparências e de transformar o mundo. A união do homem e da natureza e a percepção do trágico se sobressaem sobre sua escrita-

ra, e isto verificamos em *Le Marteau sans Maître* e em *Moulin Premier* que data de 1937.

Sabemos que Char era leitor de Lautréamont, de Rimbaud, de Mallarmé e de Baudelaire e foi por eles marcado tanto pelo rigor na poesia, como também pelos tormentos e arroubos do espírito. É um poeta que testemunha da violência que assinala a ruptura com todos os hábitos adquiridos e marca uma reviravolta na literatura de seu tempo. Ele tem consciência da nobreza e da fragilidade humana, sempre mostrando repugnância à injustiça, e se revoltando contra o resultado trágico da guerra. Todos estes temas, privilegiados em Char, estão disseminados ao longo de sua obra.

À sua colaboração com o surrealismo o poeta deve o essencial de sua linguagem, de seu gosto pelo poema em prosa, de seu sentido de possibilidades poéticas e do mistério verbal, o que torna sua poesia quase inacessível. Mas, a poesia de Char se mostra passível de interpretações múltiplas, pois desperta a inteligência do leitor e provoca emoção, tornando o leitor ativo. Vejamos o poema

L'ALOUETTE

Extême braise du ciel et première ardeur du jour.
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,
Carillon maître de son haleine et libre de sa route.

Fascinant, on la tue en l'émerveillant.

A CALHANDRA

Extrema brasa do céu e primeiro ardor do dia.
Permanece cravada na aurora e canta a terra agitada,
Carrilhão senhor de seu fôlego e livre de seu curso.

Fascinante, matam-na maravilhando-a.

Se Du Bellay cantou sua Anjou e “seu” Loire em consequência de seu exílio italiano,

*Plus mon Loire gaulois que le tibre latin,
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.*

*Mais meu Loire gaulês que o tibre latino,
Mais meu pequeno Liré que o monte Palatino,
E mais que o ar marinho a doçura anjovina.*

René Char, nascido no Vaucluse, em l'Isle-sur-Sorgue, sem-pre se mostrou leal a sua região e ao seu rio pátrio

*Rivière où l'éclat finit et où commence ma maison
Qui roule aux marches d'oubli la rocaille de marais.*

*Rio onde o brilho acaba e onde começa minha casa
Que arrasta nos cursos do esquecimento pedregulho de
minha razão.*

E falando em rios, lembremo-nos de Jean Pierre Richard em *Onze études sur la poésie moderne*, no qual ele cita Georges Mounin que, em um interessante trabalho sobre a poesia de Char, observa que o poeta é muito apegado aos rios e às águas correntes. Sabemos que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. A água corrente não tem memória. Ela flui. Ela passa. Se renova. Diz ainda Richard que *Chacun de ses passages y efface le passage antérieur, chaque afflux y délivre de ce flot qui s'éloigne. La volubilité de la rivière nous accorde ainsi la grâce, quelquefois affolante, d'une sorte d'avènement perpétuel*. Cada uma de suas passagens apaga a passagem anterior, cada afluxo liberta desta onda que se afasta. A volubilidade do rio nos dá assim a perfeição, às vezes enlouquecedora, em uma espécie de exaltação perpétua. Assim é o poeta em

LA TRUITE

Rives qui écroulez en parure
Afin d'emplir tout le miroir,
Gravier ou balbutie la barque
Que le courant presse e retrousse,
Herbe, herbe toujours étirée,
Herbe, herbe, jamais en répit,
Que devient votre créature
Dans les orages transparents
Où son coeur la precipita?

A TRUTA

Margens que desmoronam em adorno
Para encher toda represa,
Cascalhos onde balbucia a barca
Que a correnteza comprime e arregaça,
Relva, relva sempre estendida
Relva, relva jamais em descanso,
Que é feito de vossa criatura
Nas desgraças diáfanas
Onde seu vigor a precipitou?

E, voltando à sua terra natal do Vaucluse, foi lá, que o poeta esteve como um dos chefes do *maquis* durante a época da Resistência francesa. Ele foi daqueles que a experiência da guerra e da resistência transformou. É deste período *Feuillets d'Hypnos*, um belo título surrealista, que era na verdade um canhenho do tempo da guerra em que seu espírito lutador se diz presente e no qual ele dá provas de um humanismo puro. O curioso é que Hypnos foi um dos nomes de guerra de Char, nome este que sugere um sono profundo, em que o pesadelo da guerra dura uma eternidade de desgraça e morte.

Embora Albert Camus não fosse admirador da poesia contemporânea lançou em 1946, quando responsável pelas publicações da Editora Gallimard de Paris, na coleção *Espoir*, com uma tiragem de 3800 exemplares iniciais, o que era um número considerável para livros de poesia, o volume de Char, *Feuillets d'Hypnos*, que denota o engajamento do autor na Resistência francesa e que visa reabilitar o homem de sua miséria natural. Camus justificava dizendo *Difficile de juger nos contemporains. Mais si quelqu' un a du génie, c'est René Char*. Difícil julgar nossos contemporâneos. Mas se alguém tem genialidade, é René Char. E esta opinião acerca do poeta René Char perdurou por toda sua vida, pois em 1957, em entrevista a uma Radio sueca, Camus reafirmava sua opinião dizendo achar o poeta francês o mais revolucionário depois de Apollinaire. E ainda no prefácio à edição alemã da *POESIES* de René Char em 1959, escreveu Camus *Et je suis heureux que cette édition allemande de mes poèmes préférés me donne l'occasion de dire que je tiens René Char pour notre plus grand poete vivant et Fureur et Mystère pour ce que la poésie française nous a donné de plus surprenant depuis les Illuminations et Alcools*. E eu estou feliz porque esta edição alemã de meus poemas preferidos me dá a ocasião de dizer que eu tenho René Char como nosso maior poeta vivo e *Furor e Mistério* por aquilo que a poesia francesa nos deu de mais surpreendente depois de *As Iluminações e Alcools*.

Com a publicação em 1947 de *Le Poème Pulverisé*, Char escreveu *Os homens de hoje querem que o poema seja a imagem de sua vida, feita de tão pouca atenção, de tão pouco espaço, e queimada de intolerância*. Em *Le Poème Pulverisé* há algo misterioso que faz surgir imagens impressionantes. Há nele dois poemas em prosa muito significativos. O primeiro intitulado *SEUIL* e o outro *MARTHE*.

SEUIL

*Quand s'ébranla le barrage de l'homme, aspiré par
la faille géante de l'abandon du divin, des mots dans
le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perd
tentèrent de résister à l'exorbitante poussée. Là se
decida la dynastie de leur sens.*

*J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne.
Plante dans le flageolant petit jour, ma ceinture pleine de
saisons, je vous attends, ô mes amis qui allez venir. Déjà
je vous devine derrière la noirceur de l'horizon. Mon âtre
ne tarit pas de vœux pour vos maisons, et mon bâton de
cypres rit de tout son cœur pour vous.*

LIMIAR

Quando se abalou a barreira do homem, aspirado pela falha gigante do abandono do divino, palavras distantes, palavras que não queriam se perder, tentaram resistir ao exorbitante impulso. Lá se decidiu a dinastia de seu sentido.

Corri até a saída desta noite diluviana. Planta no vacilante amanhecer, minha cintura cheia de estações, eu vos espero, oh meus amigos que havereis de vir. Já eu vos adivinho por trás do negrume do horizonte. Meu lar não precisa de bons votos por vossas casas, e meu bastão de cipreste ri com gosto por vós.

MARTHE

Marthe que ces vieux murs ne peuvent pas s'approprier, fontaine où se mire ma monarchie solitaire, comment pourrai-je jamais vous oublier puisque je n'ai pas à me souvenir de vous: vous êtes le présent qui s'accumule. Nous nous unissons sans avoir à nous aborder, à nous prévoir, comme deux pavots font en amour une anémone géante.

Je n'entrerai pas dans votre coeur pour limiter sa mémoire. Je ne retiendrai pas votre bouche pour l'empêcher de s'entrouvrir sur le bleu de l'air et la soif de partir. Je veux être pour vous la liberté et le vent de la vie qui passe le seuil de toujours avant que la nuit ne devienne introuvable.

MARTA

Marta que estas velhas paredes não podem se apropriar, fonte na qual se mira minha monarquia solitária, como poderei jamais vos esquecer já que não tenho que me lembrar de vós: sois o presente que se acumula. Nós nos uniremos sem ter que nos abordar, nos pressentir, como duas papoulas fazem no amor uma anémoma gigante.

Não entrarei em vosso coração para limitar sua memória. Não guardarei vossa boca para impedi-la de se entreabrir sobre o azul do ar e a sede de partir. Quero ser para vós a liberdade e o vento da vida que passa a soleira de sempre antes que a noite se torne impossível de achar.

É uma poesia em que a imagem na consciência do leitor reúne as contradições através de uma linguagem forte. Cada vez que a poesia parece obscura é porque há uma forte condensação da imagem.

A visão poética de Char se põe sobre a relação trágica entre o coração humano e as imagens do mundo, pois é muito difícil o diálogo entre este coração e a natureza. Char é um poeta da revolta e da liberdade, que sempre participou do combate contra as negações que buscam destruir o homem, enchendo o mundo de esperança. É verdade que se trata de uma poesia difícil, mas que não deixa de lado o lirismo impertinente de um mundo melhor, de um mundo mais espiritual e sensível, que vise reabilitar o homem de sua miséria natural.

RIMBAUD E A POESIA MODERNA

J'ai vécu dans un milieu de jeunes gens pour lesquels l'art et la poésie étaient une sorte de nourriture essentielle dont il fût impossible de se passer ; et même quelque chose de plus: un aliment surnaturel.

(Paul Valéry.

Nécessité de la Poésie.)

Eu vivi em um meio de jovens para os quais a arte e a poesia eram uma espécie de alimento essencial do qual foi impossível de se viver sem ele; e mesmo algo mais: um alimento sobrenatural.

(Paul Valéry.

Necessidade da poesia.)

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud nasceu a 20 de outubro de 1854, em Charleville, nas Ardennes. Filho de Frédéric Rimbaud, capitão de Infantaria e de Vitalie Cuif, de origem camponesa. Arthur conviveu pouco com o pai e sofreu com a dureza da educação imposta pela mãe. Frédéric, irmão mais velho, de espírito preguiçoso e vida cheia de atribulações, nada de bom acrescentou a esta família tão destruída e cheia de aparências. Vitalie e Izabelle são irmãs. A primeira faleceu aos 17 anos e a caçula, mais ligada ao poeta, é quem assiste aos seus últimos momentos de agonia no Hôpital de la Conception. Sobre esta família é o próprio Rimbaud quem confessa: *Parents, vous avez fait mon malheur et vous avez fait le vôtre. (Pais, vocês fizeram minha infelicidade e fizeram a vossa.)*

Mme Rimbaud foi uma mulher obstinada, cheia de avareza, de orgulho e de ódio disfarçado. E não é de subestimar a brutalidade dessa mulher, que segundo testemunhos, expulsava de sua casa, a vassouradas, as netas, filhas de Frédéric, simplesmente por serem frutos de um mau casamento deste. Entretanto ela aceitava que Rimbaud usasse cabelos femininos, que serviam de gozação em Charleville ou ainda acatava a presença de Verlaine.

Desde pequeno Rimbaud sempre foi aluno exemplar. Ainda bem criança já compunha com facilidade versos latinos, a maioria hoje perdidos. Em 1865 ganha o 1º prêmio do Concurso Acadêmico com *Jugurtha*. Em 1870 publica o poema *Les Étrennes des Orphelins (Os Brindes dos Órfãos)*:

I

La chambre est pleine d'ombre; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement.
Leur front se penche, encore alourdi par le rêve,
Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève...
- Au dehors les oiseaux se rapprochent frileux ;
Leur aile s'engourdit sous le ton gris des cieux ;
Et la nouvelle Année, à la suite brumeuse,
Laissant traîner les plis de sa robe neigeuse,
Sourit avec des pleurs, et chante en grotant...

*O quarto é sombrio; ouve-se vagamente
De duas crianças o triste e doce cochichar.
Seu rosto cabeceia, ainda atordoado pelo sonho.
Sob a longa cortina branca que estremece e se levanta...
- Lá fora os pássaros se aconchegam friorentos;
Sua asa se entorpece sob o tom cinzento dos céus;
E o Ano Novo, de seguimento brumoso,
Deixando arrastar as dobras de sua veste nevada,
Sorri com prantos, e canta tremendo...*

no qual encontramos uma facilidade prosódica que representa um grande cuidado com a linguagem. Ele mostra a harmonia das palavras, as rimas cheias e associa suas satisfações afetivas.

Nesta época chega ao Colégio de Charleville um jovem professor e poeta que será para o seu aluno uma dádiva. O professor Izambard é entusiasta generoso e ganhará a amizade e a confiança de Rimbaud encorajando seus trabalhos poéticos.

Rimbaud se vê atraído pelos encantos de Paris, mas viajando de trem, sem a passagem completa, é preso na Gare du Nord, sendo recolhido à prisão de Nazes. Escreve então a Izambard que o faz soltar e o leva por duas semanas para a casa de parentes em Douai. Depois, a muito custo o faz retornar a Charleville.

Rimbaud condena o conformismo burguês e o catolicismo. Mostra-se contra Napoleão III, mas demonstra piedade pelas crianças pobres, como vemos em *Les Éffarés (Os Sobressaltados)*:

*Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s' allume,
Leurs culs en rond,*

*A genoux, cinq petits – misère ! –
Regardent le Boulanger faire
Le lourd pain blond.*

*Negros na neve e na neblina
Sob a grande clarabóia que se acende
Suas bundas em círculo.*

*Ajoelhados, cinco pirralhos – miséria! -
Olham o Padeiro fazer
O pesado pão louro.*

Ou ainda pelos soldados mortos pela guerra, em *Le Dormeur du Val (O Adormecido do Vale)*.

Mas a atração por Paris é crescente e o envio de alguns poemas a Verlaine deixou este entusiasmado, que responde : *Venez, chère grande âme, on vous attend, on vous désire . (Venha, querida grande alma, esperamô-lo, desejamô-lo)*.

Rimbaud chega então a Paris com uma passagem ofertada por Verlaine e amigos. Traz consigo um longo poema que acabara de compor e que de maneira simbólica descreve a sua aventura e o seu sonho: *Le Bateau Ivre (O Barco embriagado)*. É com ele que surge o poeta Rimbaud nos círculos literários parisienses.

É nesta época, 1871, que Rimbaud entra em contato com Verlaine e os amigos de Paris. *Le Bateau Ivre* é que vai introduzi-lo nos meios parisienses. E segundo o próprio Rimbaud, este era um texto poético como não havia sido feito até então. É um poema simbólico das aspirações do jovem poeta. À procura do novo, a sede por viagens, a revolta contra a existência dita civilizada e enfim, a ânsia de viver. Neste poema podemos sentir a presença do próprio adolescente Rimbaud, a sua aventura pessoal, o seu desejo de renovar a poesia, ou seja, uma ruptura com as regras tradicionais. *Le Bateau Ivre* é a aventura do poeta contada pelo barco “embriagado”. É um jogo de linguagem fruto da invenção verbal. É o resultado da força criadora da juventude.

A arte poética de Rimbaud torna-se um ato visionário. O leitor acostumado com a rigidez poética se desorienta e é levado também à explosão de imagens. Daí as apreciações serem numerosas e contraditórias. Gênio para alguns e adolescente em busca de sensações para outros, Rimbaud procura chegar ao desconhecido pela poesia, e isto já não é novo, pois Baudelaire já se referia assim à transcendência, mas ele abre caminhos ainda hoje não explorados. Rimbaud já afirmava que o melhor caminho para se chegar ao que não é conhecido é pelo desregramento dos sentidos. Daí Breton e os surrealistas verem, nele um predecessor. Com Rimbaud a vontade suplanta as estruturas psíquicas, com ela se penetra nas profundezas, nas sublimidades da vida. O poeta se manifesta pela emoção, pela música, e aí temos o que chamamos de linguagem

nova. Ele transcreve em uma linguagem perfeita e cheia de mistérios a confissão do mundo que ele faz aparecer em lugar do desconhecido que ele não atingiu.

Embora Rimbaud choque o ambiente cultural pela rudeza e pela grosseria de seus atos e palavras, ele foi bem recebido e bem aceito pelo Círculo Literário *Les Villains Bonshommes (Os Vilões Senhores.)*, fascinando a todos pela sua juventude e seu talento. Com uma linguagem poética renovada e um universo mágico de sensações, as admirações sempre crescentes chegaram mesmo a levantar, às vezes, um certo despeito por parte de alguns.

Rimbaud como Verlaine e outros nada mais fizeram do que criticar a poesia tradicional e criar uma poesia nova. Se a etiqueta de simbolistas a eles foi atribuída, não ficou clara a denominação de símbolo. A explicação para tal não passa de um jogo verbal. O princípio primeiro é que poesia é a expressão da sensibilidade e não da inteligência do poeta, e sendo assim é a sensibilidade do leitor que é visada. Há um jogo. O poeta ressentido uma emoção e tenta passá-la por uma linguagem ininteligível. Na verdade nesta passagem da emoção do poeta para a emoção do leitor, como não há uma comunicação direta, a emoção original se deforma ou mesmo se aniquila. Na poesia rimbaldiana as emoções poéticas são confusas, e para traduzir estes mistérios, estes sentimentos escondidos e sub-jetivos, nascem então os símbolos.

A poesia de Rimbaud é comumente resultado do jogo sonoro de palavras, do sonho interior. O que torna sua poesia de uma riqueza extraordinária é a imaginação violenta que lança o poeta em direções desconhecidas. Rimbaud era um alucinado e confessava isto. O mundo real do poeta se dissipa e ele passa a viver em um mundo de aparências. Não são as percepções inteligíveis que tocam Rimbaud, mas as sensações estranhas e pessoais. Não há lógica mas o mundo féérico interior que dita seus próprios princípios. Para a poesia rimbaldiana é preciso sair da realidade e dar um salto para o horizonte novo que é o sonho vivo. Uma vogal tem uma cor. Rimbaud compõe o soneto das *Voyelles (Vogais)*. *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles (A, negro, E, branco, I vermelho, U, verde, O azul: vogais.)*. Ele mostra

perspectivas sobre um mundo no qual as cores e os sons se entrelaçam. Este fruto de sua possante imaginação nos leva a seguir caminhos misteriosos. Nos seus poemas de 1872 o seu desordenamento dos sentidos nos conduz a sensações e imagens criadas a partir de superposições. *Marine (Marinha)* :

*Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d' argent –
Battent l' écume, -
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt, --
Vers les fûts de la jetée,
Dont l' angle est heurté par des tourbillons de
lumière.*

*As charretes de prata e de cobre
As proas de aço e de prata -
Tocam as espumas -
Elevam os troncos das amoreiras selvagens.
As correntes do areal,
E os sulcos imensos do refluxo,
Correm circularmente para o este,
Na direção dos pilares da floresta, -
Rumo os tonéis do molhe,
Cujos ângulo é atingido por turbilhões de luz.*

nos dá impressões de uma paisagem marinha em uma paisagem terrestre.

Com Rimbaud é preciso liberar o verso. Ele rompe com as regras tradicionais do verso francês. Com ele a única regra é a da música interior. A musicalidade poética, fruto da inspiração poética. Embora os princípios rimbaldianos tenham sido comba-

tidos, eles evoluíram. Para se chegar à verdade da arte, a verdade poética é preciso ultrapassar este mundo sensível. Se a verdade existe, ela está em um mundo escondido, e o artista deve partir em busca deste mundo. A reforma da poesia passa pela alteração da sensibilidade e da visão do mundo. A realidade imediata serve para dar ao poeta uma nova fonte de inspiração. Até então nada tão ousado havia sido ofertado ao poeta e tampouco os limites da poesia lançados tão longe.

Para Paul Claudel que no prefácio das *OEUVRES DE ARTHUR RIMBAUD - Vers et Proses* - vê neste um *místico em estado selvagem*, é preciso notar que Rimbaud não era um religioso e sim, muito contrário à moral e aos *bons costumes*. O poeta face ao desconhecido é um revolucionário, um doente, um diabo ou mesmo um Deus. O seu aspecto místico é a procura do absoluto, através de uma linguagem própria. É a procura da perfeição universal através do desconhecido. Rimbaud não é também preocupado com a sua condição material. Em *Le Bateau Ivre*:

*Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont
navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer !*

*Mas, verdade, eu chorei muito. As Madrugadas são
aflitivas,
Toda lua é atroz e todo sol amargo,
O acre amor me encheu de torpores inebriantes
Oh! Que minha quilha exploda! Oh! Que eu vá ao
mar!*

O poeta se exprime sem grandes esperanças.

Rimbaud compôs versos latinos, praticou os versos regulares, e penetrou nos poemas em prosa. Ele desorienta o tradicional. Leva o leitor à viagens infinitas pela sua poesia cheia de mistério e

de imaginação como se esta fosse a missão do poeta. Com as suas *Lettres au Voyant (Cartas ao vidente)* ele esboça toda a poesia futura e ao mesmo tempo mostra que a obra poética é estreitamente ligada à análise e ao estudo sobre os destinos da poesia. *Eu quero ser poeta e trabalho para isso*. Assim como Baudelaire, Rimbaud procura atingir a transcendência. Esta visão poética é o segredo do poeta. Daí o *Je est un autre (Eu é um outro)*. Rimbaud não só lançou as sementes do simbolismo, como também a da poesia moderna.

Ao mesmo tempo Rimbaud cria o verso livre e que uma dezena de anos mais tarde, os simbolistas, que por uma questão de ritmo seguiam o alexandrino, começam também a usá-lo, como vemos em *L'Hiver qui Vient (O inverno que chega)* de Jules Laforgue. Com o verso livre a extensão e a organização da estrofe não são mais submetidas a regras fixas. Teremos então versos curtos, mas encontraremos também versos com mais de doze sílabas. A rima quando não diminui em assonância, ela desaparece por completo. O ritmo do poema se adapta ao sonho e às emoções, e chegamos à arte de Rimbaud em aniquilar a distinção entre verso e prosa ritmada.

Rimbaud parte para a Inglaterra e para a Bélgica. Verlaine o segue. Levam então uma vida errante. É nesta época que Rimbaud escreve algumas de suas *Illuminations*. *Eu sou um inventor muito melhor do que todos aqueles que me precederam, um músico mesmo, que encontrou algo como a chave do amor*. Porém, em 10 de julho de 1873 em Bruxelas, um desacordo sentimental entre ambos, leva Verlaine a ferir Rimbaud com um tiro de revólver. Como consequência Verlaine é condenado a dois anos de prisão e neste período se converterá ao catolicismo. Rimbaud retorna a Charleville, onde escreve a prosa *Une Saison en Enfer (Uma estada no Inferno)*, em que exprime seus remorsos e que seria o fim de uma carreira literária. . E nesta obra Rimbaud se define: “*Eu inventei a cor das vogais... Este foi um estudo inicial*.”

Após 1875 Rimbaud pára de escrever e começa uma nova vida de viagens e aventuras. Cessa de existir o poeta cuja maturidade intelectual suplantou a do homem. Teria sido a sua genialidade apenas o que chamamos de crise de adolescência? Sua jovem vida de poeta foi cheia de sonhos, intransigências e quebra das regras constituídas. Sua revolta é diretamente proporcional a sua genialidade inovadora.

Em 1876 Rimbaud entra como mercenário no exército holandês, com o intuito de chegar até Java, e lá chegando deserta de imediato. De retorno à Europa viaja com certa permanência pela Austria e Alemanha. Posteriormente vai a Chipre e em 1880 assume uma representação comercial ora em Aden, na Arábia, ora em Harras, na Abissínia. Nesta época uma viagem para esta cidade era feita em torno de vinte dias, à cavalo e sob forte calor do deserto. Em plena África Rimbaud negociava com marfim, peles e armas, e controversamente conta-se que chegou até ao tráfico de escravos.

Em 1884 enquanto Rimbaud vivia em companhia de uma jovem abissínia, com quem pretendia se casar de retorno à França, Verlaine publica na coleção *Poètes Maudits (Poetas Mauditos)*, notas sobre Rimbaud, acompanhadas de alguns poemas, dentre os quais *Voyelles* e *Le Bateau Ivre*. Dois anos mais tarde Verlaine publica as *Illuminations (Iluminações)* na revista *Vogue* de Paris.

Desde 1888 o nome de Rimbaud toma força nas rodas literárias da França. Verlaine publica um estudo sobre ele na coleção *Hommes d` Aujourd` hui (Homens de Hoje)* e com a falsa idéia de que Rimbaud havia morrido lança em sua homenagem o poema *Laeti et Errabundi*.

Em início de 1891 Rimbaud já se queixa em carta à sua mãe de problemas de saúde. A perna direita o incomoda. Varizes aliadas ao reumatismo. Em março já trabalha em cima uma cama posta ao lado de sua mesa de trabalho. E durante quase todo o mês de abril ele é transportado sobre uma liteira de bambu através de mais de trezentos quilômetros do deserto para chegar ao porto de Zeilá, de onde um barco o levará para Aden. De lá parte para Marseille onde no Hôpital de la Conception, após diagnóstico de câncer no osso, na altura do joelho, teve amputada a perna. Com o

auxílio de muletas consegue ainda retornar a Paris, mas o agravamento da ferida faz com que ele retorne ao mesmo hospital. No dia 10 de novembro de 1891, tendo ao lado Isabelle que o acompanha, Rimbaud parte para a eternidade, sendo seu corpo inumado em Charleville por vontade da mãe.

Da quebra das regras rígidas, à musicalidade e às excitações, os modernos têm em Rimbaud o espelho. São inúmeros os poetas do início do século 20 que ao criarem poemas inspirados na tecnologia e na evolução do século, estavam apenas reproduzindo as visões rimbaldianas. Sejam modernos franceses, portugueses, brasileiros ou outros, Rimbaud serviu de modelo e inspiração. E no Brasil, não apenas Rimbaud, mas Verlaine, Mallarmé, Jules Laforgue, e outros poetas que emitiam idéias antiparnasianas, influenciaram um grande número de nossos poetas preferidos. Podemos citar alguns em quem sentimos estas influências, assim como Cruz e Souza, Alfonsus Guimarães em que não só o uso vocabular é inovado, como a musicalidade empresta o seu valor ideal à poesia. A sinestesia rimbaldiana está presente em Guimarães Rosa. Manuel Bandeira não só sofreu influências como condenou críticas feitas a sua forma poética. As aliteraões, as visões sugestivas, as angústias que ferem o homem em seus momentos obscuros e a nova estética rimbaldiana estão presentes em Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Augusto dos Anjos e Jorge De Lima dentre outros.

Rimbaud é o pai da modernidade. O universo serve apenas para fornecer elementos necessários à imaginação para que o poeta possa exprimir o seu eu mais secreto. Explicar Rimbaud é tão difícil quanto explicar qualquer obra moderna. Portanto para tentar compreender Rimbaud é preciso ler Rimbaud e discutir Rimbaud.

Rimbaud é controvertido. Suas visões criam visões nos leitores. Estamos queiramos ou não sob sua influência poética.

SARTRE E O MUNDO MODERNO

Após a segunda guerra mundial, com a liberação, os valores até então reguladores da sociedade ocidental foram profundamente abalados. Esperanças de paz, justiça social, respeito à dignidade humana, enfim, todos os sonhos dos cidadãos universais foram-se brutalmente evanescendo. Diante de uma náusea generalizada, o povo francês viu nascer algumas novas formas e linhas de pensamento que se manifestariam na Literatura, no Teatro, no fazer político e nas Artes em geral.

Jean-Paul Sartre, o filósofo da lógica e da lucidez, começa então a ter um sucesso mundial com suas novas reflexões, pois fugindo de toda abstração possível, procurava cada vez mais entender a realidade e propor sugestões visando à direção a ser tomada pela condição humana.

Sartre, ao lado de Albert Camus, e guardando as devidas diferenças, pertence a uma geração que aprofundou a aproximação entre a literatura e a filosofia, coisa que já se esboçava lá entre 1930 e 1940. Da mesma maneira que Camus, Sartre escreve para encarnar uma certa imagem do homem e dar uma visão do mundo como ele o percebe. Mas ao mesmo tempo em que Sartre escreve, ele também pensa. A obra de Sartre não é uma obra de imaginação, mas uma obra de observação, reflexão e lucidez.

Com Sartre surge o existencialismo, que como o nome indica, centra sua preocupação na existência, em detrimento da essência, que seria ilusória. A liberdade é o esteio inevitável da existência. E sendo o homem um ser sem essência, a perpétua liberdade da existência lhe é dada. O homem surgiu no mundo como pura contingência, existiu antes de se definir. Na há Deus para concebê-lo. O homem não é nada mais além daquilo que ele faz. Daí, o princípio sartriano que *a existência precede a essência*.

Jean-Paul Sartre, que era um intelectual pequeno-burguês, diante das crises de valores do mundo ocidental moderno, expressa

o seu existencialismo e se aproxima do marxismo. Vale ressaltar que o existencialismo como ação ora estava de acordo com os princípios marxistas, ora contrários na sua prática.

Sartre tinha posições bastante ousadas, como em suas declarações públicas, quando defendia como positiva a ação de um grupo terrorista assassino chamado bando Baader Meinhoff, o que nos leva à velha polêmica de *se os fins justificam os meios*, ou ainda quando diante de mais de duas mil pessoas reunidas em uma sala de Paris, no dia 30 de abril de 1968, afirmou que o *único remédio para o problema racial norte-americano é a luta armada, por parte dos negros* e acrescentou que o *mesmo agressor que oprime 30 milhões de vietnamitas, oprime 20 milhões de negros nos Estados- Unidos*.

Com uma vasta obra, Sartre tornou-se líder de consciências. Em sua revista *Tempos Modernos* ele se engaja e reage diante de todos os grandes problemas de seu tempo, muitas vezes ocasionando reações das mais variadas. Não havia revista ou jornal no mundo que não estampasse sua fotografia, suas palestras não encontravam salas bastante vastas para receber o público que lá afluía, enfim, poucos eram os escritores que, como Jean-Paul Sartre, fossem tão lidos por uma geração. A grande importância de Sartre está no fato de que ele nos propõe uma visão do mundo e do homem, de modo a reunir e sistematizar os dados da consciência humana. Sartre tenta nos fazer encontrar a razão de viver.

Filósofo, publicou: *A Imaginação, O Imaginário, Esboço de uma Teoria das Emoções, O Ser e o Nada e Crítica da Razão Dialética*. Como ficcionista escreve *A Náusea*, livro de grande importância, em que o narrador se ofusca diante do desvelamento do homem-no-mundo, e em que o autor nada quer provar, apenas mostrar. E nos dá *O Muro*, uma coletânea de narrativas que eram reputadas como bastante ousadas. Também nos deixou *Caminhos da Liberdade*, embora incompleto. Já como ensaísta, dele encontramos sete coletâneas com o título de *Situações*, e ainda, *O Existencialismo é um Humanismo, Baudelaire, O que é a Literatura?, As Palavras, São Gênet*, dentre outros. Mas Sartre destacou-se também como autor dramático. Suas peças estiveram na *avant-*

garde do teatro de idéias. Seu estilo denso se revela em *As Moscas*, na qual o tema da liberdade do homem oposto à ordem do mundo aparece pela primeira vez, e em *Entre Quatro Paredes*, que sem dúvida é a sua obra prima teatral, e que foi inicialmente dirigida e representada por Albert Camus. Em seguida vem à tona o drama da resistência aos nazistas em *Mortos sem Sepultura*, o problema racial nos Estados-Unidos com *A Prostituta Respeitosa*, e que já surgiu como uma obra muito bem aceita por todos os leitores e críticos, *Os Dados estão Lançados*, *Kean*, *Nékrassov*, *As Mãos Sujas*, *O Diabo e o Bom Deus* e *Os Seqüestradores de Altona* em 1959 completam sua obra para o teatro.

Para Sartre *o existencialismo é um humanismo*, porém um humanismo sem Deus, visto que o homem é responsável pelo seu destino, ou seja, é ele quem responde por sua própria liberdade. Cada personagem vive a experiência de sua liberdade. Nada impede ou impele o herói de agir de uma forma ou de outra, nem os mandamentos de Deus, nem as regras morais, nem as paixões, nem as situações sociais. Os personagens não são seres abstratos, eles estão situados em uma realidade objetiva. Eles têm consciências históricas, sociais, intelectuais, etc. Viver é poder ser livre para escolher. Apenas os atos do indivíduo são autênticos e o Homem será julgado pelos seus atos.

Sartre, francês, nascido em Paris, em 21 de junho de 1905, morre em 15 de abril de 1980. (Estamos então a 100 anos de seu nascimento e a 25 de sua morte.) Porém esta morte física não o eliminou dos meios intelectuais, pois ele continua *vivo* entre os que pensam no destino do Homem.

A atualidade da obra Sartriana torna imprescindível a sua leitura. Em particular a de *A Prostituta Respeitosa*, como teatro também realista, em que o mestre do existencialismo nos revela cenas de desumanidade, originadas pelo preconceito da segregação racial contra pessoas que devido a sua cor, tm que lutar para poder ter uma existência digna de humanos.

A Prostituta Respeitosa é uma peça em um Ato e dois quadros, com quatro cenas no 1º e cinco no 2º. Escrita e estreada em Paris, no Théâtre Antoine, em 8 de novembro de 1946, foi

encenada no Brasil pelo Teatro Popular de Arte, no Teatro Fênix, do Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1948. Certo tempo depois seria remontada com uma das mais importantes atrizes nacionais, Maria Della Costa, no papel de Lizzie, percorrendo o Brasil.

E para que o leitor sinta a agudeza e a pertinência do pensamento de Sartre, transcreveremos, a seguir longo trecho de *A Prostituta Respeitosa*, apenas intercalando comentários nossos que buscarão pôr em relevo a justeza da visão sartriana.

A Prostituta Respeitosa tem como cenário um quarto mobiliado em algum lugar do Sul dos Estados-Unidos e dela participam nove personagens.

Toda trama se passa quando um negro, perseguido por brancos, procura a prostituta Lizzie em seu novo quarto para que ela testemunhe sobre sua inocência em uma acusação de homicídio.

Com a negativa de Lizzie, o Negro diz: *Quer dizer que só tenho um recurso: fugir, correr até que eles me peguem. Quando brancos que não se conhecem começam a conversar, é porque algum negro vai morrer.*

Fred, o cliente anônimo, que estava escondido no banheiro, entra no quarto. Lizzie indaga: *Você é rico? Sou*, diz Fred. Lizzie completa: *Acho que para um homem é muito melhor ser rico, dá segurança.*

Aqui o autor nos dá indícios de que, numa sociedade capitalista, os valores econômicos estão sempre superpostos aos valores morais.

Lizzie é uma prostituta branca que indaga: *Será que dá azar, ver logo de manhã cedo um negro?*

Fred: *Por quê?*

Lizzie: *Eu...estou vendo um passar na calçada lá em frente.*

Fred: *Ver um negro dá azar, sempre.*

Os negros são o demônio.

Feche a janela.

.....

Lizzie sentindo-se explorada em seu serviço condena a ação do cliente: *Tome. Tome isso depressa. Dez dólares! Dez dólares! Você vai encontrar muita mulher como eu por dez dólares! Já viu as minhas pernas? E os meus seios, também já viu? Acha que só valem dez dólares. Tome depressa o seu dinheiro e suma antes que eu fique com raiva. Dez dólares! Um camarada que me beija por toda parte, que estava sempre querendo recomeçar, um camarada que pediu para eu contar a história da minha infância, e agora de manhã cedo se achou no direito de ficar de mau humor, de ficar malcriado. Como se me pagasse por mês: e tudo isso por quanto? Por quarenta, por trinta, por vinte? Não, por dez dólares.*

Fred: *Para uma safadeza já é muito dinheiro.*

.....

O tal cliente, porém, que até então se negava a identificar-se, começa a mostrar suas verdadeiras intenções e o seu poder sócio-econômico: *Aqui estão mais dez dólares, mas fique quieta. Fique quieta, senão mando prender você.*

Sou filho de Clarke.

O Senador.

Foi você que o negro tentou violar?

Lizzie: *Ninguém tentou me violar.*

O cliente Fred começa a expor mais profundamente o seu ódio racial: *Se eu pensasse que você tinha dormido com um negro...*

Tenho cinco empregados de cor. Quando me chamam ao telefone e um deles atende, limpa o aparelho antes de me entregar.

Não gostamos muito dos negros, aqui, nem dos brancos que se divertem com eles.

Em seguida Fred procura induzir a versão do ocorrido, usando a pressão do dinheiro: *Em dois compartimentos. De repente, caíram sobre você. Gritos de socorro e uns brancos apareceram. Um dos negros puxou a navalha e um branco matou-o a tiros. O outro negro fugiu.*

Mas Lizzie procura se manter coerente com a verdade: *Só quero dizer a verdade.*

Fred: *A verdade! Uma prostituta de dez dólares querendo dizer a verdade. A verdade não existe: existem brancos e existem negros, nada mais.*

Tomás, o que matou: é meu primo.

Ele é um homem de bem.

Tomás é um líder.

Lizzie|: *Nunca eu vou entregar um homem à prisão.*

Fred: *Quinhentos dólares.*

Lizzie: *Não quero os seus quinhentos dólares. Não posso prestar falso testemunho.*

Como se tratava de um plano armado pelo poder político-econômico para aumentar a coação, usa-se até mesmo a chantagem.

Após batidas na porta: *Abram. Polícia.*

Lizzie: *Vocês são parceiros deste fulano.*

John: *Você o trouxe para casa, ontem à noite? Não sabe que a prostituição é um crime?*

A prostituta tenta insistir na versão verdadeira, mas sempre se chocando com os argumentos racistas dos poderosos: *Não, de modo algum. Os dois negros estavam sossegados, conversando, nem sequer olharam para mim. Depois, entraram quatro brancos, e dois deles começaram a me apertar. Tinham ganhado um jogo de rugby e quiseram botar os negros pela porta afora. Os dois negros*

se defenderam como puderam: afinal, um branco levou um soco no olho; foi então que puxou o revólver e disparou. Nada mais. O outro negro pulou do trem quando íamos chegando à estação.

Fred: *Vai depor contra um branco, a favor de um negro?*

Lizzie: *Pois se o culpado é um branco?*

Fred: *Se houvesse culpados cada vez que se mata um negro...*

Culpado ou não, você não pode entregar à justiça uma pessoa de nossa raça.

John: *O Juiz concordou em soltar Tomás se tiver seu testemunho por escrito. Já está redigido, basta assinar. Leia e Assine.*

Lizzie: *Eu não assino.*

Fred: *Podem levá-la. São dezoito meses de cadeia.*

Lizzie: *Prefiro a cadeia. Não quero mentir.*

Fred: *Eis aí! Vejam a que ponto chegamos! Tomás é o melhor sujeito da cidade inteira, e seu destino depende dos caprichos de uma vagabunda.*

Uma aparente mudança parece ocorrer quando de repente ingressa no quarto o Senador Clarke, que diz: *É essa, então, a moça? Parece tão simpática.*

E dirigindo-se aos policiais: *Vocês a brutalizaram e quiseram obrigá-la a falar contra a própria vontade. Esses métodos não são americanos.*

Mas o velho chavão político é usado pelo principal interessado, o Senador, que neste momento dirige-se a Lizzie: *Estou falando em nome da Nação americana.*

Lizzie, de que serve esse negro que você protege? Ele nasceu ao léu, Deus sabe onde. Eu o alimentei, e ele, em troca, que faz por mim? Nada. Absolutamente nada. Vagabundeia, espreguiça-se, canta, veste roupas verdes e cor-de-rosa. Ele é meu filho e eu o amo tanto quanto aos outros. Mas pergunto: leva ele uma vida de homem? Eu nem sequer perceberei a sua morte.

O outro, ao contrário, esse Tomás, ele matou um negro, no que fez mal. Porém, eu necessito dele. É um americano cem por cento, pertence a uma de nossas famílias mais antigas, fez estudos em Harvard, é oficial e eu preciso de oficiais. Dá emprego a dois mil operários na sua fábrica, dois mil desocupados se ele morrer, ele é um líder, um baluarte contra o comunismo, o sindicalismo, e os judeus. Ele tem o dever de continuar vivendo e você de conservar-lhe a vida.

Agora escolha.

O Senador Clarke aproximando-se de Lizzie e agindo com firmeza: *Dê-me sua mão. Pronto. Agradeço a você em nome de minha irmã, em nome de meu sobrinho, em nome de dezessete mil brancos da nossa cidade, em nome da Nação americana de que sou representante.*

Lizzie: Senador. Senador! Eu não quero!

Rasgue o papel.

A Nação americana.

Estou assim com a impressão de que ele me tapeou.

No segundo quadro:

O Senador entra para agradecer e Lizzie diz: *Não sei direito o que fiz; o senhor me confundiu; o senhor pensa depressa demais para mim...*

O Senador retruca: *Minha filha conversemos com absoluta intimidade. Você está passando por uma crise moral e tem necessidade do meu apoio.*

Eu voltarei.

.....
De repente entra o Negro e diz: A caça começou.

Lizzie: Que caça?

O Negro: A caça ao negro.

... pensam que eu maltratei a senhora.

Lizzie: Sabe quem disse isso a eles?

Eu.

Sartre mostra que a alienação é uma constante em toda sociedade capitalista, em que as pessoas são convencidas ou induzidas a fazerem o que sempre repudiaram.

O Negro procura justificar: *Muitas vezes eles obrigam as pessoas a dizer o contrário do que elas pensam.*

Lizzie: *Muitas vezes. Muitas. E quando não podem obrigar enrolam com uma porção de histórias.*

.....

Lizzie: *Puseram sentinelas nos dois cantos da rua e estão revistando todas as casa.*

Vou abrir a porta e convidá-los para entrar. Olhe, há vinte e cinco anos que eles me embrulham com as suas velhas mãezinhas e seus heróis de guerra e a sua Nação americana. Mas já compreendi tudo. Não vão me enganar até o fim.

Vou abrir a porta e dizer para eles: ele está aqui. Está aqui, mas não fez nada. Vocês me arrancaram um depoimento falso. Juro por Deus que ele é inocente.

Mas com a chegada de três homens:

Lizzie: *Mas é aqui que vocês vêm procurá-lo?*

Não me reconhecem?

Pois fui eu que o negro violou, vocês sabem.

.....

O Negro reaparece e diz: *Eu não fiz nada , madame, a senhora sabe.*

E Lizzie: *Eles dizem que um negro sempre fez alguma coisa.*

.....

Fred chega de repente e indaga: *É verdade o que você me disse hoje cedo?*

Que você sentia prazer comigo?

Mas ouviu-se um barulho no banheiro e surge o Negro.

Fred: *Era isso o seu freguês?*

O Negro sai com Fred em sua perseguição, e em seguida ouviu-se dois tiros.

Com o retorno de Fred, Lizzie ainda procura ter um equilíbrio moral, está de posse de um revólver e ameaça: *Você morre, se avançar.*

Mas já era tarde demais para persistir, visto que o poder de persuasão de Fred é corruptor, pois cômico do seu poder econômico, argumenta com ofertas de luxo e riqueza. A prostituta cede. E a pseudo-ordem racial consegue manter-se.

Fred: *Atire! Pois atire! Está vendo, você não pode. Uma mulher como você não pode atirar num homem como eu. Quem é você? Que é que você faz nesse mundo? Será que você sabe ao menos quem foi seu avô? Dê-me esse revólver. Quanto ao Negro, ele corria muito, não pude acertar. Vou instalar você no outro lado do rio, numa bela casa com um parque. Você terá empregados negros e dinheiro como nunca sonhou, mas terá de satisfazer todos os meus caprichos. É verdade que você teve prazer comigo?*

E Lizzie : *É verdade, sim.*

Fred: *Vamos, tudo agora está em ordem.*

Conforme vimos *A Prostituta Respeitosa* não perde sua condição de obra contemporânea. A sua temática diz respeito à sociedade capitalista norte-americana, que nós podíamos estender a outras nações também capitalistas ou não, pois, em pleno século XXI, apenas mudou-se a denominação sócio-política para sociedade globalizada, e a questão de preconceito racial continua ainda imperando em várias partes do mundo.

A Prostituta Respeitosa é uma peça em que a consciência honesta é bloqueada pela inconsciência imbuída do poder material. Vemos o homem vivendo numa sociedade pressionada pelo poder econômico, em que a realidade da condição humana é a negação da existência, e a vontade de justiça humana é negada pelo dinheiro dos que não têm esta vontade.

O Negro e Lizzie são produtos da sociedade corrompida, sendo de fato as verdadeiras vítimas, privadas de uma existência cotidiana digna. Vemos a prostituta Lizzie negando a verdade em face da condição econômica do Senador, e o Negro, personagem sem nome, como o fator negativo numa sociedade em que depor contra um negro é um dever.

Não podíamos, pois, deixar passar essas duas datas que relembram o pensar sartriano, de vez que a atualidade da obra faz com que sua leitura torne-se obrigatória para quem pense e em particular, escreva.

Com *A Prostituta Respeitosa*, Sartre nos leva a sentir o quanto é preciso lutar para que as desigualdades sociais e humanas desapareçam, dando condições de vida a todos os seres humanos em uma sociedade mais livre, justa e verdadeira.

GENET E A EXCLUSÃO

Jean Genet escritor francês, nascido em Paris em 1910, filho de Gabrielle Genet e de pai desconhecido, foi durante muito tempo mal visto, pois sua obra, tida como escandalosa, criava *frissons* ao ser encenada ou mesmo lida. Acusado de roubo, foi libertado da prisão perpétua graças a uma petição assinada por vários intelectuais franceses como André Gide, Paul Claudel, Jean Cocteau e Jean Paul Sartre, este, autor de denso e volumoso livro publicado em 1952, intitulado *Saint Genet, Comédien et Martyr*. A partir de sua libertação, Genet deixa a vida de crimes e torna-se apenas escritor. E nesta condição passou a viajar não só pela França, mas também pelo estrangeiro, onde suas peças foram representadas.

Jean Genet desde cedo, rejeitado pela sociedade foi por ela transformado em delinqüente contumaz e consciente. Largado pela mãe, traído pelos amigos, acusado pelos adultos, órfão, decidiu então enveredar propositadamente pelos caminhos tortuosos da vida. Em *Journal d'un voleur* nos diz que *abandonado por minha família, me parecia já natural de agravar a situação com o amor pelos rapazes e este amor pelo roubo, e o roubo pelo crime ou a condescendência com o crime. Assim neguei-me um mundo que me havia recusado.*

Sua primeira peça, *Les Bonnes*, encenada em 1947 por Louis Jouvet no Théâtre Athénée, recebeu manifestações de repulsa e de indignação. Seguem-se: em 1949, *Haute Surveillance*, no teatro dos Mathurins, *Le Balcon*, inicialmente montada em Londres em 1956, em Paris em 1960, e em São Paulo em 1970. *Les Nègres* criada por Roger Blin e encenada pela primeira vez no Teâtre de Lutèce, em 28 de outubro de 1959, e finalmente *Les Paravents*, que embora escrita em 1961, apenas foi representada em 1966, também sob a direção de Roger Blin.

Com uma obra montada sobre o mal, que nada mais é que a face obscura do Bem, Genet segue sua trilha à procura da perfeição através do roubo, da traição, da homossexualidade. Sua obra nos faz enveredar em seu mundo, um mundo secreto, tenebroso e maléfico, porém esteticamente esplêndido, e que ele considera como o oposto do nosso.

O teatro para Genet é o caminho para atingir a pureza e a santidade pois o mal o impulsiona até o extremo. Somente a Literatura, o imaginário e o teatro poderão dar ao mal a apoteose da vitória. O crime terá que ser grandioso e absoluto resultando em um grande ato estético. *Sem dúvida uma das funções da arte é a de substituir à fé religiosa a eficácia da beleza . Pelo menos esta beleza deve ter o poder de um poema, quer dizer de um crime.* A presença do mal força a pureza do nada, construindo o verdadeiro não-ser. Gaëtan Picon em seu *Panorama da Nova Literatura Francesa* nos diz que *esta obra levando a singularidade ao extremo, parece tocar os limites onde uma literatura de confissão cessa de nos interessar, embora nos seja indiferente. Ela nos repele e nos atrai, nos fascina e nos afasta: mergulhamos nela com uma mistura de avidez e de repugnância. Este inferno da sociedade e do homem, que os literatos tentaram tão comumente imaginar, ei-lo aqui revelado por um testemunho que veio dele. Eis aqui o odor das prisões, das penitenciárias, o odor dos condenados à morte e das manhãs de execução: nos sentíamos no domínio proibido com o qual nós sonhávamos com curiosidade e pavor.*

Dentre as peças de Jean Genet, *Les Nègres* é uma das que mais receberam reações diversificadas do público. Após a encenação não faltaram palavras de surpresa e de admiração, que se referiam a ela invocando a magia verbal, o encanto, o apogeu do teatro contemporâneo. Ela foi vista não só como um grande acontecimento, mas também como uma obra que reverteu as regras e desafiou todos os julgamentos. *Les Nègres* atraiu durante suas primeiras representações os mais variados epítetos dos críticos mais exigentes.

Les Nègres é uma peça em um único ato, com a participação de 13 personagens bem definidos, com precisas recomen-

dações do autor para qualquer tipo de encenação, inclusive a proibição para que seja representada por Brancos. Trata-se de uma peça que não tem a menor necessidade de intriga, pois, através da pura representação ritual, um grupo de negros demonstra sua insatisfação obsessiva e o seu desejo de vingança diante de brancos. No auge deste ritual está o assassinato imaginário de uma mulher branca, meticulosamente detalhado. Porém um dos negros, o *Archibald*, já imagina a reação dos brancos: *Não esqueçam isto: nós devemos merecer suas reprovações, e levá-los a pronunciar o julgamento que nos condenará. Eu vos repito, eles conhecem nosso crime...*

Genet rotula *Les Nègres de clownerie*, afinal é um termo que implica ao mesmo tempo o grotesco e o trágico, além do mais os atores negros representam sob máscaras. Genet diz na sua apresentação escrita: *Esta peça, eu o repito, escrita por um Branco, é destinada a um público de Brancos. Mas se, por acaso, ela for representada uma noite diante de um público de Negros, é preciso que em cada representação um Branco seja convidado – macho ou fêmea. O organizador do Espetáculo irá recebê-lo solenemente, o vestirá com uma roupa de gala e o conduzirá ao seu lugar, de preferência no centro da primeira fila. Representar-se-á para ele. Sobre este Branco simbólico um projetor será dirigido durante todo o espetáculo.*

E se nenhum Branco aceitar esta representação? Que se distribua ao público negro na entrada da sala máscaras de Brancos. E se os Negros recusarem as máscaras que se utilize um manequim.

Genet procura criar uma situação em que os Negros, tão explorados pela civilização Branca, sejam agora senhores da guerra e mostrem que conquistaram sua independência. Sabemos quanto as reações foram e são variadas, dependendo do público presente a cada representação, que, quer queira quer não, reconhece a civilização Branca como culpada de racismo e opressão. Porém, *Les Nègres* não é uma peça em favor dos negros ou destinada a um público de negros, nem tampouco uma crítica mordaz a favor deles. Ela não é em si uma incitação à revolta. Ela é sim, uma revolta

contra a civilização branca, culpada de racismo e de opressão através dos séculos. Não se trata também de uma peça coroada de exotismo. Ela é uma nova fórmula de liberação. *Uma noite um comediante me pediu para escrever uma peça que seria representada por negros. Mas, o que é então um negro? E primeiro, é de que cor?* Eles podem ser brancos como Genet. Ter os mesmos problemas. Afinal ser negro é resultado do olhar dos brancos. É o reflexo do imaginário dos brancos. *Les Nègres* procura mais criar um meio de libertação dos desfavorecidos pelas sociedades opressoras. Genet era branco, mas teve os mesmos problemas dos Negros, como recusado pela sociedade. Os negros na peça são uma imagem de todos os excluídos da sociedade, que se encontram privados da dignidade humana, que se sentem proibidos das emoções do mundo real, e nesta categoria se inclui o próprio Genet que foi chamado de ladrão aos dez anos de idade. Na verdade, sentimos que na peça a preocupação é com a questão existencial do ser humano e do seu destino.

O teatro é falso: a realidade teatral somente pode ser absorvida quando sofre as deformações do imaginário e do jogo de cena. Nesta ótica o teatro responde e realiza a aliança do ser e do nada.

Para Genet como o jogo teatral é falso. *Les Paravents* é uma *mascarade*; *Haute Surveillance* “*se passe como dans un revê*”; *Les Nègres* é uma *clownerie*; *Les Bonnes* deveria ser representada por adolescentes e *Le Balcon* com suas proporções gigantescas, perde todo o contato com o real.

Em *Les Nègres*, Archibald, logo no início da representação, em uma demonstração que a peça é mais um jogo ritualista do que uma querela sobre os problemas entre colonos e colonizados, faz uma advertência dirigindo-se aos espectadores:

Silêncio. Esta noite representaremos para vocês. Mas, a fim de que em suas poltronas vocês permaneçam à vontade diante do drama que já se desenvolve aqui, a fim de que vocês fiquem certos que um tal drama não arrisque penetrar em suas vidas preciosas, nós teremos ainda a polidez, aprendida entre vocês, de

tornar a comunicação impossível. A distancia que nos separa, original, nós a aumentaremos por nossos faustos, nossas maneiras, nossa insolência - porque nós somos também comediantes.

O comediante é um outro enquanto o personagem é aquilo que nele se pôs: os negros são culpados a partir da ótica dos brancos. *Les Bonnes* não só são, como se apresentam, devido a visão das madames. Solange não aceita a condição de doméstica, de ser ela mesma e representa Claire, pois assim, ela pode odiar a condição de serva no qual ela se encontra. Temos o imaginário ao lado do real. Em Genet, tudo é falso no teatro, pois tudo é jogo. Em *Les Nègres* os negros usam cara de brancos. É uma peça, como ele afirma, escrita por branco para brancos. Os atores e os expectadores se conscientizam de que estão participando de um jogo. Jean Cocteau diz acerca de Genet: *Admiro nele um fabulista. Ele faz falar os animais. Eu quero dizer os homens que não têm linguagem, cujos sentimentos são muito complexos para que possam se exprimir.*

Na obra de Genet alguns temas são essenciais, como a morte, a beleza do criminoso e o erotismo escabroso ao lado da concepção lírica do amor. Genet escreve suas idéias e seus sentimentos e não a história de sua vida. Genet é um escritor de alto gabarito, com uma escrita simples e cerimoniosa, grandiosa e familiar, ornamentada e leve, o que a torna uma das mais belas dentre os modernos escritores franceses.

POESIA, NEGRITUDE E SENGHOR

*Suas declamações são como espadas:
elas traçam no ar um círculo deslumbrante,
mas sempre cai dali alguma gota de sangue.*

(Alfred de Musset)

Léopold Sédar Senghor, nascido em 9 de outubro de 1906 em Joal, Senegal, foi um poeta símbolo para os negros de todo o mundo. Foi autor de *Chants d'ombre; Hosties noires; Chant pour Naëtt; Éthiopiennes; Nocturnes; Lettres d'Hivernage; Élégies majeures; Poèmes*, e outros mais.

Não precisamos diante de respeitadores leitores discorrer sobre a vida deste grandioso poeta, que além do mais foi nosso contemporâneo. Mas não nos furtamos a dizer que embora Senghor tenha vivido durante muito tempo na França, onde obteve uma formação burguesa visto que foi condiscípulo de Georges Pompidou em renomado Liceu Parisiense, ele não esqueceu suas raízes africanas.

Rememoramo-nos de Léopold Senghor, um vate, que em cada verso nos transmite um pouco do seu pensamento, de sua trajetória de vida, de seu povo e de sua terra.

Ele é um clássico que tem o dom de versejar sobre a realidade africana sem cair no discurso comum. Sua poesia fala também da *negritude*.

A questão da *negritude* manifestou-se nos anos 30 em Paris, durante o período da assimilação colonial, quando em uma grande manifestação cultural e política se perguntava *O que trouxe o folclore à Literatura Francesa? E ainda Existe civilização exótica?* E os intelectuais negros lançavam *Vocês não têm nenhuma civilização original*. Embora Aimé Césaire, que inventou a palavra “*Négritude*” e Léopold Senghor, que era o poeta mais ouvido, fos-

sem defensores ativos da cultura negra, o fenômeno do avanço da *negritude*, cujo conceito foi por eles elaborado, tomou espaço real pela diáspora negra. A *negritude* pode ser entendida ao mesmo tempo como uma filosofia de ação e doutrina literária. Segundo E. Locha Mateso *Ela reivindica o direito à afirmação dos valores culturais da raça negra. No domínio estético, ela postula um estilo original de primazia da emoção, do ritmo, da imagem. Assim a poesia negra será uma trama de imagens analógicas, melodiosas e ritmadas.* No Brasil, alguns reflexos da *negritude*, estão em *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado.

O intelectual africano através do movimento da *negritude* tem traduzido o pensamento de uma raça e feito reconhecer a civilização negra, e ao mesmo tempo, procura evitar que intelectuais isolados e sem raízes profundas percam a noção essencial do que é ser africano.

Senghor sempre pregou que *o cultural está no começo e no fim do desenvolvimento.* Daí, ele, sempre ter sido uma personalidade múltipla e complexa. Não sabemos se o lado mais importante foi o de Professor, de Político ou de Poeta. Mas para nós é o poeta que importa, o poeta que recebeu várias honrarias acadêmicas e literárias como, por exemplo, da Bienal de Poesia de Knokke, na Bélgica.

A poesia negro-africana preza a imagem e o ritmo, que dão a autenticidade da obra. Imagem e ritmo fazem a poesia do mundo inteiro, não sendo, portanto, característica da poesia africana. Mas a poesia de Senghor é também uma ilustração artística da teoria da *Negritude*. Em seus poemas encontramos a marca do poeta que dá o melhor de si próprio quando aposta na grandeza de uma civilização negra. Com uma poesia também rica em imagem e ritmo, Senghor eterniza sua obra. Sua poesia não é apenas tradutora do espírito negro, mas está dentro dos padrões da boa poesia universal. Vejamos uma pequena amostra:

Oração de paz

(*in* Hosties Noires.)

Paris. 1948

(...) Senhor Deus, perdoai à Europa Branca!

Pois é verdade, Senhor, que durante quatro séculos de luzes
ela lançou a baba e os latidos de seus molossos sobre
minhas terras.

E os cristãos, abjurando Tua luz e a mansidão de Teu
coração

Clarearam seus bivaques com meus pergaminhos,
torturando meus *talbés* ,
deportando meus doutores e meus cientistas.

Sua pólvora desmoronou num clarão a arrogância dos *tatas*
e das colinas.

E suas balas atravessaram os rins de impérios vastos como
o dia claro, da Ponta do ocidente até o Horizonte oriental

E como terrenos de caça, incendiaram os bosques
intangíveis,
puxando Ancestrais e gênios por sua barba pacífica.

E fizeram de seu mistério a distração dominical
de burgueses sonâmbulos

Senhor, perdoe aqueles que fizeram dos Askia resistentes,
de meus príncipes ajudantes

De meus domésticos “boys” e de meus camponeses
assalariados, de meu povo um povo de proletários.

Porque é preciso que Tu perdoes aqueles que caçaram
meus filhos como elefantes selvagens.

E eles os levantaram a chicotadas, e fizeram deles
as mãos negras daqueles cujas mãos eram brancas.

Porque é preciso que Tu esqueças aqueles que exportaram
dez milhões de meus filhos nos leprosários de seus navios.

Que suprimiram duzentos milhões deles.

E me deram uma velhice solitária entre a floresta de minhas
noites e a savana de meus dias. (...)

Tradução de Oração de paz: Lucilo Varejão Neto.

Nota: *talbés (doutores, sábios maometanos de Fez).*

Prière de paix

(...) Seigneur Dieu, pardonne à l'Europe blanche !

Et il est vrai, Seigneur, que pendant quatre siècles de lumières elle a jeté la bave et les abois de ses molosses sur mes terres

Et les chrétiens, abjurant Ta lumière et la mansuétude de Ton coeur

Ont éclairé leurs bivouacs avec mes parchemins, torturé mes talbés, déporté mes docteurs et mes maîtres-de-science.

Leur poudre a croulé dans l'éclair la fierté des tatas et des collines.

Et leurs boulets ont traversé les reins d'empires vastes comme le jour claire, de la Corne de l'Occident jusqu'à l'Horizon oriental.

Et comme des terrains de chasse, ils ont incendié les bois intangibles, tirant Ancêtres et génies par leur barbe paisible.

Et ils ont fait de leur mystère la distraction dominicale de bourgeois somnambules.

Seigneur, pardonne à ceux qui ont fait des Askia des maquisards, de mes princes des adjudants

De mes domestiques des boys et des mes paysans des salariés, de mon peuple un peuple de prolétaires.

Car il faut bien que Tu pardonnes à ceux qui ont donné la chasse à mes enfants comme à des éléphants sauvages.

Et ils les ont dressés à coups de chicotte, et ils ont fait d'eux les mains noires de ceux dont les mains étaient blanches.

Car il faut bien que Tu oublies ceux qui ont exporté dix millions de mes fils dans les maladreries de leurs navires

Qui en ont supprimé deux cents millions.

Et ils m'ont fait une vieillese solitaire parmi la forêt de mes nuits et la savane de mes jours. (...)

Hosties Noires
(Seuil. Paris. 1948.)

O AUTOR

Lucilo Varejão Neto é o nome literário de Lucilo de Medeiros Dourado Varejão, que nasceu no Recife, mas sempre viveu em Olinda. Licenciado em Letras pela Universidade Católica de Pernambuco e Bacharel em Direito pela Universidade do Recife (UFPE). Curso de Aperfeiçoamento em Teoria da Literatura pela UFPE. Mestre em Letras Modernas e Diploma de Estudos Aprofundados pela Universidade de Clermont-Ferrand, França. Ex-aluno e ex-professor do Ginásio Pernambucano. Professor Adjunto de Língua e de Literatura Francesa do Departamento de Letras da UFPE. Tradutor de Textos Literários. Membro da Comissão Organizadora do Congresso Internacional de Literatura Nordestina, UFPE. 1988. Ex-Chefe do Departamento de Letras da UFPE. Ex-Diretor Geral do Núcleo de Televisão e Rádio Universitária. Advogado. Presidente do Conselho de Administração do Centro de Integração Empresa-Escola – CIEE/PE. Detentor do título de Cidadão de Olinda outorgado pela Câmara de Vereadores. 2001. Agraciado com a Medalha de mérito Aloísio de Magalhães, da Câmara Municipal de Olinda. 2007. Sócio Efetivo da Academia de Letras e Artes do Nordeste Brasileiro, cadeira nº 20. Membro Efetivo da Academia Olindense de Letras, cadeira nº 17. Membro efetivo da Academia Pernambucana de Letras, cadeira nº 02. Sócio Fundador e Presidente da Academia Recifense de Letras, cadeira nº06. Sócio e Tesoureiro do Instituto Histórico de Olinda. Sócio efetivo da Academia Pernambucana de Ciências. Membro Fundador da Academia de Letras, Artes e Ciências de Olinda, cadeira nº 05. Sócio Honorário da Sociedade Brasileira de Médicos Escritores / PE. Sócio da União Brasileira de Escritores – Secção de Pernambuco. Membro da Associação dos Antigos Estagiários na França. Diplomado pela Escola Superior de Guerra (ADESG/ Recife). Presidente do Conselho de Preservação dos Sítios

Históricos de Olinda. Colaborador do Diário de Pernambuco e do Jornal do Commercio. Autor de: *A Alienação em Sartre*, Recife. In Revista Idéias da Faculdade de Direito do Recife. nº 2.1967. *Rimbaud: Precursor da Humanidade*. Recife. In Revista da Academia Pernambucana de Letras. Nº 32. Dez. 1992. *Albert Camus-Oitenta Anos*. Recife. In Revista Letras e Artes. ALANB. Nº 9. Set. 1993. *Na Rede Pode*. Recife. In Revista Letras e Artes. ALANB. Nº 9. Set. 1993. *Um Escritor Atual*. Recife. In Revista Arte Comunicação. CAC. UFPE. Nº1. Jun. 1994. *Nossos Poetas, Nossos Profetas*. Recife. In Revista Arte Comunicação. CAC. UFPE. Nº 2. Dez. 1994. *De Mersault à Meursault*. Ensaio. Recife. Editora Universitária. Série Literatura. 1994. *Olinda e Vida Literária*. Cadernos da Academia Olindense de Letras. Olinda. 1996. *Um Século com Lucilo Varejão*. Recife. In Revista Arte Comunicação. CAC. UFPE. Nº 4. 1997; *85 Anos de Absurdo*. Recife. In Encontro. Revista do Gabinete Português de Leitura. Nº 14. 1998. *Janeiro e o Absurdo*. Recife. In Revista Arte Comunicação. CAC. UFPE. Nº 4\5. 1998\99. *Amar é menos do que ter amado*. Rio de Janeiro. Caliban. 1999. *A Fuga*. Recife. Antologia do Conto Nordestino Ano 2000. Org. Benito Araújo. 2000, *O Conto Literário*. In Revista Arte Comunicação. UFPE. Recife. 2002. *Duas Leituras: A Morte Feliz e Olga*. In Revista Arrecifes. Nº 9. Conselho Municipal de Cultura. Recife. 2004. *O escritor e seu duplo* (entrevista). In Revista Arrecifes. Nº 9. Conselho Municipal de Cultura. Recife. 2004. *Falando de Poesia*. Publicação do 8º Concurso de Poesia da Biblioteca de Afogados. Sec. de Cultura da Prefeitura do Recife. Recife. 2005. *Uma Visão Poética*. In Saudações Acadêmicas. Academia Recifense de Letras. 2006. *Pleonasma e Literatura*. In Revista Letras e Artes. Nº 15. ALANB. Recife. 2006. *Acerca da Inclusão e da Negritude*. In Revista Arrecifes. Nº 11. Conselho Municipal de Política Cultural. Recife. 2006. *Estro Olindense*. Instituto Histórico de Olinda. Olinda. 2006. *Zero, Zerinho*. Panorâmica do conto em Pernambuco. São Paulo. Escrituras. IMC. 2007. *Salve-me*. Revista Oficina de Letras nº 24. Sobrames/PE. Recife. 2007. *A Poesia e Bandeira*. In Revista da Academia Pernambucana de Letras. Nº 39. Recife. 2007.

Lucilo Varejão. Um ficcionista pernambucano. Anais do II festival de literatura de Garanhuns. Garanhuns. 2007. *Acerca da condição pós-moderna.* Revista Letras e Artes. Nº 16. *René Char e o Cosmo.* In La francophonie: Littératures d'expression française et traduction littéraires. Recife. Ed. Universitária/UFPE. 2007. *Estro Olindense.* Instituto Histórico de Olinda. 2ª ed. Olinda. 2008. *Entre o Homem e o Mundo. Ensaios.* Olinda 2008. *Papéis avulsos.* Olinda. 2008. *Escritos e Escritores.* Olinda. 2008. *Histórias Verdadeiras.* Contos. Olinda. 2008. *De Mersault a Meursault.* 2ª edição – bilingue. Recife. Ed Universitária/UFPE. 2010. *Presença Francesa.* In Recifense. Revista da Academia Recifense de Letras. Nº 01. Recife. 2011. E de artigos, contos e ensaios diversos, além de participar de algumas antologias.

BIBLIOGRAFIA

Barreto, Lima. **Impressões de Leitura**. Pags. 176/178. São Paulo. Brasiliense. 1956.

Beltrão, Luiz. **Memória de Olinda: O Amparo**. Recife. Diário de Pernambuco. 08/08/83.

Boileau, Nicolas. **L`Art Poétique**. Paris. Librairie Hachette. 1946.

Coêlho, William Ferrer. **Poemas na Noite**. Recife. Assessoria Editorial do Nordeste. 1986.

Domingues, Edmir. **O Domador de Palavras**. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. Recife. Secretaria de Educação. 1987.

Faguet, Émile. **Dix-Septième Siècle**. Paris. Édition Contemporaines Boivin e Cie. (Sem data).

Federico Garcia Lorca. Coleção Exposição III. Minc. INACEN. Org. Araújo, Alcione et al. Rio de Janeiro. 1987.

Friedrich, Hugo. **Structures de la Poésie Moderne**. Paris. Médiations. Denöel/Gonthier. 1976.

Garcia Lorca, Federico. **A Casa de Bernarda Alba**. Imprensa Oficial do Estado/SP. Série Mneumósis. Edições Humanidades. São Paulo. 2000.

Grammont, Maurice. **Petit Traité de Versification Française**. Paris. Armand Colin. Collection U. 1965.

Levi-Valensi, Jacqueline ; Abbou, André. (Orgs) **Fragments d'un Combat. 1938-1940. Algér Républicain**. Cahiers Albert Camus. Paris. Gallimard. 1976. 2 volumes.

Lima, Jorge de. **Obra Poética**. Rio de Janeiro. Editora Getúlio Costa, 1950.

Lopes, Waldemar. **Pensamento e Emoção na Poesia de William Ferrer Coêlho**. In Poemas na Noite. Recife. Assessoria Editorial do Nordeste. 1986.

Melo, Clóvis. **Romances de Olinda**. Recife. Diário de Pernambuco. 16/08/85.

Monteiro, Ângelo. **O Exílio de Babel**. Recife. Fundarpe. 1990.
Mornet, Daniel. **Précis de Littérature Française**. São Paulo. Editora Renascença. 1945.

Mota, Mauro. **Introdução a Lucilo**. Recife. Diário de Pernambuco. 15/07/84.

Nogueira, Lucila. **Livro do Desencanto**. Recife. Comunicarte. 1991.

Rabelo, Dirceu. **Chuva Bissexta**. Recife. Comunicarte. 1991.

Racine. **Oeuvres Choisies**. Org. J. Fourcassié. Paris. Librairie Hatier. 1978.

Rimbaud, Arthur. **Oeuvres de Arthur Rimbaud.** Paris. Mercure de France. MCMXLVII.

Sartre, Jean-Paul. **A Prostituta Respeitosa.** Trad. Miroel Silveira. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. 1965.

Sartre, Jean-Paul. Théâtre. **La Putain Respectueuse.** NRF. Paris. Gallimard. 1947.

Valéry, Paul. **Oeuvres.** Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. NRF. 1960.

Varejão, Lucilo. **Romances Recifenses.** Recife. Fundação de Cultura Cidade do Recife. SEC. Conselho Municipal de Cultura. Irmãos Tavares. 1992.

Varejão, Lucilo. **Romances Olindenses. O Lobo e a Ovelha. Passo Errado. O Destino de Escolástica.** 2ª ed. Rio de Janeiro. Brasília. INL. 1983.

Vers 1875... on a vu naître les noms de Verlaine, de Stéphane Mallarmé, d'Arthur Rimbaud, ces trois Rois Mages de la poésie moderne, porteurs de présents si précieux et de si rares aromates que le temps qui s'est écoulé depuis lors n'a altéré l'éclat ni la puissance de ces dons extraordinaires.
(Questions de Poésie. Paul Valéry.)

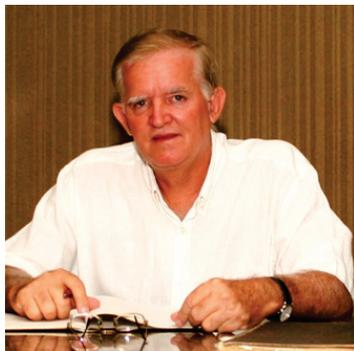
ENTRE O HOMEM E O MUNDO

TIPOLOGIA

Arial
Times New Roman

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 - Várzea
Recife | PE CEP: 50.740-530 Fax: (0xx81) 2126.8395
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930
www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br | editora@ufpe.br



Neste livro estão Ensaio curtos. São reflexões sobre autores e obras eleitos no meio de uma plêiade maior de nomes.

Não há nestes Ensaio a pretensão de esgotar a obra tratada, mas de transmitir aos leitores o que sua leitura nos proporcionou como visão de mundo ou como reação diante de uma obra de arte.

Escritor Lucilo Varejão Neto

Lucilo é um escritor de profunda sabedoria. Um pesquisador emérito, cultor do idioma francês, professor que é dessa língua na UFPE. Domina com maestria a língua portuguesa e escreve diuturnamente ensaios, contos, romances e pesquisas valiosas. Porque feliz é o ambiente em que se pode louvar e reverenciar os belos dotes humanos e as excepcionais qualidades literárias de Lucilo Varejão Neto.

Carlos Severiano Cavalcanti

*Poeta. Da Academia Recifense de Letras.
Presidente da Academia de Artes, Letras
e Ciências de Olinda.*

ISBN 978-85-7315-853-3



9 788573 158533