



  
Coleção  
Documentos  
**93**

# ENSAIOS ACERCA DE LITERATURA EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS E ENFOQUES

CENTRO DE  
LITERATURAS  
E CULTURAS  
LUSOFONAS  
E EUROPEIAS  
  
**CLEPUL**  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa

**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



**FRANCISCO DAS NEVES ALVES  
LUCIANA COUTINHO GEPIAK**



ENSAIOS ACERCA DE  
LITERATURA EM MÚLTIPLOS  
CONTEXTOS E ENFOQUES





## Conselho Editorial

Alvaro Santos Simões Junior (Universidade Estadual Paulista – Assis)

António Ventura (Universidade de Lisboa)

Beatriz Weigert (Universidade de Évora)

Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

Ernesto Rodrigues (CLEPUL – Universidade de Lisboa)

Francisco Topa (Universidade do Porto)

Gilda Santos (Real Gabinete Português de Leitura)

Isabel Lousada (Universidade Nova de Lisboa)

Isabel Lustosa (Fundação Casa de Rui Barbosa)

João Relvão Caetano (Cátedra Infante Dom Henrique – CIDH)

José Eduardo Franco (CIDH e CLEPUL – Universidade de Lisboa)

Maria Aparecida Ribeiro (Universidade de Coimbra)

Maria Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora)

Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Tania Regina de Luca (UNESP)

Vania Pinheiro Chaves (CIDH e CLEPUL – Universidade de Lisboa)

Virgínia Camilotti (UNIMEP)

Francisco das Neves Alves  
Luciana Coutinho Gepiak

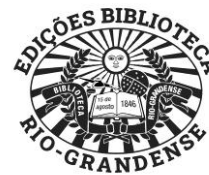
# ENSAIOS ACERCA DE LITERATURA EM MÚLTIPLOS CONTEXTO E ENFOQUES



- 93 -



UIDB/00077/2020



Lisboa / Rio Grande  
2024

## Ficha Técnica

Título: Ensaio acerca de Literatura em múltiplos contextos e enfoques

Autores: Francisco das Neves Alves e Luciana Coutinho Gepiak

Coleção Documentos, 93

Composição & Paginação: Marcelo França de Oliveira

Capa: Alegoria à ação poética e literária apresentada em: STORNI, Alfredo. *Álbum ilustrado: caras e caricaturas*. Rio Grande: Tipografia e Litografia Strauch, 1904.

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Biblioteca Rio-Grandense

Lisboa / Rio Grande, Novembro de 2024

ISBN – 978-65-89557-92-0

## Os autores:

Francisco das Neves Alves é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e realizou Pós-Doutorados junto ao ICES/Portugal (2009); à Universidade de Lisboa (2013), à Universidade Nova de Lisboa (2015), à UNISINOS (2016), à Universidade do Porto (2017), à PUCRS (2018), à Cátedra Infante Dom Henrique/Portugal (2019), à UNESP (2020) e à Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII (2021). Entre autoria, coautoria e organização de obras, publicou mais de duzentos livros.

Luciana Coutinho Gepiak é doutora em Letras pela FURG (2022), mestre em Letras pela FURG (2017), Especialista em Rio Grande do Sul: sociedade, política e cultura pela FURG (2014), Especialista em Literatura Brasileira Contemporânea pela UFPEL (2003) e graduada em Letras - Português pela FURG (2000). É autora dos livros: *Do jovem poeta no Parthenon Literário ao místico Barão de Ergonte: dois estudos de caso sobre o escritor gaúcho Múcio Teixeira*; *Líricas satíricas: o texto poético nas páginas da Comédia Social*; *Imprensa e escrita feminina: Revocata Heloísa de Melo e o periodismo sul-rio-grandense* e *Escrita feminina no Brasil Meridional: Revocata Heloísa de Melo - reconhecimento e produção bibliográfica*. Participou de três coautorias. É responsável pelo Setor de Literatura, vinculado à Secretaria de Município da Cultura, Esporte e Economia Criativa, da Prefeitura Municipal do Rio Grande.

## ÍNDICE

A obra literária de um escritor brasileiro-lusitano: Mário de Artagão (1889-1936) / 9  
Francisco das Neves Alves

Literatura de viagem nos escritos de um autor luso-brasileiro: Oscar Leal (1886-1895) / 77  
Francisco das Neves Alves

Perspectivas de tempo na obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* de Hilda Hilst / 113  
Luciana Coutinho Gepiak

Ana Cristina Cesar e seus escritos em *26 Poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Holanda / 177  
Luciana Coutinho Gepiak





A OBRA LITERÁRIA DE UM ESCRITOR  
BRASILEIRO-LUSITANO: MÁRIO DE  
ARTAGÃO (1889-1936)

Francisco das Neves Alves

As inter-relações intelectuais entre Brasil e Portugal constituíram um dos tantos elementos constitutivos que marcou a aproximação entre ambos os países, havendo entre eles uma rede de intercâmbios bastante significativa. Nesse contexto, um autor que esteve muito a contento em tais interações foi Mário de Artagão, brasileiro de nascimento, que empreendeu parte de sua carreira literária em sua terra natal, mas que, se afastando das perseguições políticas, radicou-se no território luso e naturalizou-se cidadão português, vindo a dar continuidade à sua ação intelectual. Antônio da Costa Corrêa Leite Filho (1866-1937) nasceu na cidade do Rio Grande, pertencendo a uma família abastada, ligada ao comércio citadino, o que lhe permitiu viajar pela Europa, realizando seus estudos na Alemanha e em Portugal.

Nos anos 1880, voltou para o Brasil, assumindo funções na empresa familiar, atuando no Recife e no Rio de Janeiro. Naquela cidade, iniciaria sua vida literária, com o lançamento de seu primeiro livro, *As infernais*, em 1889, com uma segunda edição no ano seguinte. Nessa época assumia definitivamente seu nome artístico – Mário de Artagão – pelo qual ficaria mais conhecido. Já no Rio, dava os seus primeiros passos no mundo do jornalismo, trabalhando na *Tribuna Liberal*. Retornaria para sua cidade natal e, diante da insistência paterna para que administrasse a firma familiar, o escritor optou pelo caminho das letras. Artagão foi o típico representante da intelectualidade de seu tempo, agindo em múltiplas áreas, ao atuar como jornalista, poeta, professor, filósofo, conferencista, teatrólogo, administrador escolar, dramaturgo

e polemista. Era um poliglota, pois falava e escrevia em português, inglês, francês, espanhol, alemão e italiano

Seu reconhecimento como intelectual ultrapassou fronteiras, tendo pertencido a academias literárias em Paris e em Hamburgo, além de ser membro da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, do Instituto de Coimbra, do Grêmio Literário da Bahia, do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas e do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco. Em sua volta para o Rio Grande do Sul, Mário de Artagão conviveu com a transição da Monarquia à República, assumindo uma posição político-ideológica que não abandonaria até o final de seus dias. Assim, defendeu um ideário monárquico, colocando-se abertamente contra o regime republicano. Em terras gaúchas, escreveu nos periódicos *Correio Mercantil* e *Nacional*, ambos de Pelotas e atuou nos rio-grandinos *Rio Grande do Sul* e *Eco do Sul*.

Através da imprensa, expressou sua posição não só de oposição, mas também de combate e resistência ao republicanismo, notadamente contra o autoritarismo, fosse na esfera federal, fosse na estadual, em relação ao castilhismo. Para dar vazão às suas ideias, fundou *A Atualidade*, em 1892, jornal em que chegou ao apogeu de sua militância monarquista. As posições políticas do autor custaram-lhe muito caro, tendo de enfrentar constantemente o ódio dos adversários, as ameaças e a vigilância das autoridades públicas. Por tal motivo chegou a ter de buscar por alguns meses asilo no consulado britânico, quando a crise política se acirrou no Rio Grande do Sul, levando à deflagração da

Revolução Federalista. Nesse meio tempo, em 1894, lançou seu segundo livro intitulado *Psaltério*, desdobrado depois, em 1896, em *O Psaltério na quermesse*.

Nesse meio tempo, contribuiu também com o *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* e com o *Almanaque Popular Brasileiro*. As ferrenhas perseguições sofridas em muito marcaram a vida do escritor. Em 1897, ele mudou-se para cidade de Pelotas, onde fundou o “Colégio Mário de Artagão” e colaborou intensamente com o jornal *A Opinião Pública*. Nesta mesma cidade, editou, em 1901, mais um de seus livros, *Música Sacra*. Após isolar-se, vindo a residir no litoral norte gaúcho, Artagão voltou à sua cidade natal, colaborando proficuamente com o *Eco do Sul*. Mas ele continuava a ser alvo da coerção governamental, e mesmo que não fosse mais um jornalista eminentemente militante, não deixou de ser perseguido. Cansado de tanto cerceamento, Mário de Artagão optou por um autoexílio em Lisboa, partindo em 1905 com toda a sua família, para nunca mais voltar ao Brasil.

Em Portugal, Mário de Artagão também foi reconhecido como intelectual, publicando várias de suas poesias em folhas literárias. Ele abandonou o jornalismo opinativo e, sem deixar de ser monarquista, buscou não mais se expressar abertamente sobre a vida política brasileira. No lar adotivo, dedicou-se à sua obra literária, publicando *Janina* (1907), uma segunda edição de *O Psaltério* (1912) e uma terceira de *As infernais* (1914) – nestes dois últimos, os textos originais foram em muito revistos e refeitos –, *No rastro das águias* (1925), *Rimas pagãs* (1933), *Helláda, ninho dos deuses...* (1934) e *Feras à solta* (1936). Ao falecer, o escritor conquistara reconhecimento internacional como

literato e jornalista<sup>1</sup>. Este ensaio tem por escopa abordar a obra literária de Artagão expressa por meio da publicação de livros, com ênfase às interfaces com o seu pensamento político.

A produção literária de Artagão foi em grande elaborada por meio da expressão poética, a qual pode ser inter-relacionada com o meio em que o autor viveu, bem como suas formas de pensar e agir. Nesse sentido, a poesia está fortemente vinculada à conjuntura na qual foi entabulada, uma vez que o poeta pode constituir um ser atento aos acontecimentos que o rodeiam e envolvem, e ao ambiente social em que se movimenta. Além disso, qualquer texto poético constitui um documento social na medida em que o assunto de que o autor trata, os termos em que é redigido, a escolha dos vocábulos utilizados, a sua ordenação formal, o seu ritmo ou falta dele, a sua intencionalidade, tudo são

---

<sup>1</sup> A respeito da biografia de Mário de Artagão ver: BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. v. 6, p. 242.; CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 3.ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2006. p. 320.; FREITAS, José Joaquim de Senna. *Ao veio do tempo (ideias, homens e fatos)*. Lisboa: Antônio Maria Pereira Livraria-Editora, 1908. p. 349.; MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1978. p. 308.; NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande*. Rio Grande: Artexto, 1987. p. 52.; SARMENTO, José. O grande exilado. In: *Ilustração Portuguesa – edição semanal do jornal O Século*, Lisboa, 22 abr. 1907, v. 3, n. 61, p. 489-495.; SILVA, Inocêncio Francisco da & ARANHA, Pedro Wenceslau de Brito. *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911. p. 354.; VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense: autores*. Porto Alegre: A Nação; Instituto Estadual do Livro, 1974. p. 268.; e VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: EST/Edigal, 1991. p. 128.

sinais definidores de uma sociedade determinada<sup>2</sup>. Dessa maneira, o texto poético efetua a transferência conceptual de elementos de uma experiência humana, gerando uma consciência de responsabilidade, a partir da iluminação das contingências que cercam o artista<sup>3</sup>.

A poesia, no seio das condições em que é produzida, constitui a forma mais complexa e mais sintética de expressão do espírito humano, podendo ser a mais abstrata no sentido matemático do termo, mas sendo também a mais direta, a que menos necessita de um suporte concreto, a mais livre e popular, ou seja, aquela que, na fruição das suas realizações históricas ou no aproveitamento dos seus potenciais criativos, está ou parece estar ao alcance de todos<sup>4</sup>. Levando em conta a realidade em que foi elaborado, o texto poético é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de se validar com base no que constitui, dependendo de tais interações com o meio, as possibilidades de criticá-lo, avaliá-lo ou interpretá-lo<sup>5</sup>. Dessa maneira, se dá a possibilidade de descortinar um sentido de tal texto não em uma perspectiva forçosamente restritiva e limitada, mas antes entendendo o fato concreto que ele veicula

---

<sup>2</sup> CARVALHO, Rômulo de. *O texto poético como documento social*. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 p. 7.

<sup>3</sup> AREAL, Antonio Santiago. *Estrutura do sentido antecedido por análise e definição da poesia*. Lisboa: Portugália Editora, 1958. p. 23 e 26.

<sup>4</sup> TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.p. 24.

<sup>5</sup> ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2.ed. Aigés: DIFEL, 2004. p. 38; e ECO, Umberto. *Leitura do texto literário – lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 1983. p. 192.

apenas como ponto de partida para a consideração de um tema que interessa a todo o destinatário<sup>6</sup>.

Nessa linha, o conteúdo dos poemas traz em si a ênfase posta pela mensagem em si mesma, sua autodesignação, sua auto-referência, em suma, seu caráter auto-reflexivo<sup>7</sup>. A narrativa poética também pode contar uma “história”, relatando ou representando certas “realidades”, demarcando-se a relevância da situação na qual um discurso é pronunciado, a qual pode ser vivida ou contextual. A propriedade conotativa do discurso literário poético traz em si um certo número de significações implícitas, calcadas na experiência total do mundo, de modo que a imagem constituída por tal discurso não é necessariamente uma fuga para o imaginário, ou seja, a arte não constitui um refúgio. Nesse sentido, a poesia não traz em si um mundo suficiente e dotado de uma pureza serena e, pelo contrário, ela se abre sobre a totalidade da experiência do autor<sup>8</sup>.

As origens da carreira literária de Mário de Artagão deu-se à época de seu retorno ao Brasil, quando residiu na capital pernambucana, a serviço da empresa familiar. Nesse momento, lançou o seu precursor livro intitulado *As infernais*, que foi publicado em primeira e segunda edição, respectivamente em 1889 e 1890, pela Livraria Quintas, do Recife. A obra era dedicada a Georges

---

<sup>6</sup> REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. 3.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.p. 48.

<sup>7</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993. p. 41-43.

<sup>8</sup> LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975. p. 155-156, 161 e 164.

D'Olne e alusiva ao ingresso do poeta na Academia de Paris. De acordo com o escritor, a sua escolha como membro daquela instituição francesa fora uma tão inestimável prova de apreço para consigo, que acabara por impor o dever de manifestar o mais brevemente e por qualquer forma o seu profundo reconhecimento<sup>9</sup>. Para a realização de sua obra, o autor dizia ter apelado à musa e, como em um parto, produzira *As infernais*, ao fim de nove meses de gestação.

Na apresentação, datada de 1º de dezembro de 1888, o poeta identificava-se apenas pelas iniciais “A. da C. C. L. Fº.”, declarando que ocultava a paternidade sob o seu desconhecido pseudônimo literário de Mário de Artagão, dizendo-se forçado a isso tendo em vista acatar certos preconceitos que existiam no seu meio social. Ainda assim concluía que isso pouco importava, pois, se perante o público ficava encoberto o nome do autor, perante a Academia, embora rudemente, ficava patenteada a gratidão<sup>10</sup>. Tudo indicava que a utilização do pseudônimo visava a evitar a mistura dos assuntos empresariais com os literário-culturais, tendo em vista, segundo o próprio autor, os preconceitos então voltados ao meio artístico.

A perspectiva geral das *Infernais* era mostrar os caminhos de um indivíduo em direção ao seu julgamento final. Assim o livro tinha o seu primeiro segmento intitulado “No templo”, em que um velório era comparado a uma cena teatral, no qual os presentes representavam o público. A segunda parte chamava-se “No cemitério” e descrevia o caminho do féretro e o enterro do

---

<sup>9</sup> ARTAGÃO, Mario de. *As infernais*. Recife: Livraria Quintas Editora, 1889. p. 5-6.

<sup>10</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 5-6.



personagem central da obra<sup>11</sup>. “No inferno” era o segmento ulterior e nele o morto chegava às portas do averno e, como em uma amálgama cultural encontrava tanto personagens da mitologia greco-romana quanto da fé cristã. Assim, apareciam, por exemplo, tanto o Cérbero quanto o próprio Satanás, identificado também por várias outras denominações como Lúcifer ou Diabo, o qual passava a apresentar seu reino ao morto, mostrando-lhe os diversos pecadores e suas respectivas penas e suplícios. O demônio utilizava-se de várias de suas artimanhas para enganar aquela alma que baixara ao inferno e, em meio ao diálogo travado, perpassavam debates de cunho religioso, notadamente quanto ao conteúdo bíblico e à ação da inquisição. No caminho eram encontradas personalidades como Voltaire, Alexandre VI, Lucrecia Borgia, Henrique VIII e Elisabete I. Nesse contexto, em um ambiente que lembrava os círculos infernais de Dante, o escritor trazia questões como bem X mal, razão X fé e virtude X pecado<sup>12</sup>.

A seguir vinham as outras partes do livro. Ainda que houvesse uma deliberada divisão, o autor intentava dar um caráter de prosseguimento, como se cada uma delas representasse uma espécie de continuação, tal qual uma confissão daquele que estava em julgamento. No segmento “As crenças”, incluindo os versos “Adoração”, “Existes?”, “Um ideal”, “Matéria”, “Meu preito”, “Caos!”, “Ex-platônico” e “Carne”, o escritor apresentava quadros poéticos nos quais apareciam desde sentimentos considerados puros até desejos eróticos, das

---

<sup>11</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 7-8 e 9-10.

<sup>12</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 11-46.

paixões avassaladoras aos amores platônicos, envolvendo a figura feminina, com destaque para as idealizações da mulher virginal e da mundana<sup>13</sup>. Na continuidade aparecia “As volúpias”, segmento integrado pelos poemas “Noite de núpcias”, “Insaciável”, “Culposo idílio”, “Um cúmulo”, “Frescuras”, “Quadro negro”, “Congêneres”, “Beijando-a”, “Essências”, “Crê!...”, “Réprobo!”, “Comparsas”, “O primeiro beijo”, “Sofreguidão”, “No carnaval”, “Fim do baile”, “Orgulho”, “Dorme...”, “Meu paladar”, “No banho”, “À caça”, “No palco”, “Remorso”, “Na alcova”, “Agilidade”, “À ceia”, “Arrojo”, “No campo”, “Ei-la”, “A cigana”, “Indecifrável”, “Convicção”, “Último beijo”, “Definição”, “Spleen”, “Orgia”, “O incêndio do teatro” e “Exausto!”. Neles, Artagão ressaltava os alcances e limites das relações homem – mulher, enfatizando, com erotismo e em situações variadas, certos detalhes desde os primeiros carinhos trocados até as intimidades do leito matrimonial ou das aventuras amorosas, ressaltando a figura feminina em seus atributos físicos e morais<sup>14</sup>.

A próxima parte intitulava-se “Os quadros”, com os versos “No alto mar”, “Brasileira”, “Na aldeia”, “O hospital”, “Bucólica”, “Nas montanhas do Harz”, “Pela manhã” e “Dor de mãe” trazendo cenas de viagens, exaltação à exuberância da flora e da fauna brasileira, além de notas acerca das vivências cotidianas na terra natal do autor, bem como em alguns dos lugares por onde viajou, para vir a retornar a questões em torno da feminilidade e da maternidade. Seguiu-se “As dores”, segmento composto pelos poemas “Cismando”, “Lágrimas”, “Hoje e

---

<sup>13</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 48-56.

<sup>14</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 57-107.

ontem”, “Martírio”, “Cansaço”, “Vogando”, “Placidez” e “Desalento”, com incursões aos desencantos e infelicidades amorosas, incluindo confissões desalentadoras como “Eu já não sei amar” ou “Pudesse eu inda amar!...”<sup>15</sup>.

Finalmente, o desfecho de *As infernais* se dava através do segmento “A sentença”, o qual incluía os poemas “Condenação” e “Epílogo”. Neles a figura de Satã passava a proferir a sentença ao homem em julgamento, referindo-se ao conjunto de seus pecados durante a sua existência. Eram retomadas as discussões quanto às premissas oriundas da ciência e das escrituras religiosas. A culminância se dava com a condenação do personagem, o qual acabaria por vir a ser salvo, em uma virada drástica da estória, com a intervenção direta do próprio Mário de Artagão que aparecia para derrotar o demônio, por meio da astúcia de suas palavras<sup>16</sup>. Nessa obra inaugural, o autor dava os primeiros passos para tocar nas raízes de uma civilização, pretendo expô-la na fragilidade dos fundamentos que a erguiam<sup>17</sup>.

Já de volta à sua cidade de nascimento, na época do apogeu de sua carreira como jornalista militante a favor da causa monárquica, Artagão preparou mais uma de suas obras de natureza predominantemente literária, embora, ao longo de suas páginas, ainda aparecessem alguns resquícios do engajamento monárquico e das angústias a que fora submetido. Dava-se então a publicação de *Psaltério*, livro no qual, mesmo com a predominância de outras

---

<sup>15</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 109-120 e 121-131.

<sup>16</sup> ARTAGÃO, 1889, p. 133-147.

<sup>17</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 96.

temáticas, estavam guardadas implícita/ explicitamente algumas reminiscências das ideias do autor de oposição à república e de saudosismo em relação à monarquia. Tal obra foi publicada em 1894, na cidade do Rio Grande, pela Livraria Americana, casa editorial que reunia em torno de si vários dos expoentes da intelectualidade local e regional de então. O livro era dedicado à santíssima trindade da religião do amor, como dizia o escritor na abertura, incluindo também uma ilustração na qual apareciam a musa da inspiração poética e o castelo dos sonhos do autor, tão citado em seus poemas.

O título utilizado pelo poeta para o seu livro originava-se do latim *psalterium* e do grego *psaltérion*, referindo-se a um antigo instrumento musical de cordas, bem de acordo com ideia de uma lira artística, em sentido figurado vinculado à criação poética. Além disso, havia também a inspiração em realizar um livro de salmos. A proposta de Mário de Artagão era dar continuidade ao plano de não mais abordar as questões voltadas às suas convicções político-ideológicas e muitos dos poemas efetivamente gravitam em torno de conteúdo sentimental, notadamente o amor, até com algum erotismo latente. Mas determinados segmentos da obra poética acabariam por refletir que o abandono da livre expressão de seus ideais não fora de todo realizado, permanecendo certos fragmentos ainda bem vivos. Figurativamente o autor dizia que, admitindo a dor e o espírito da revolta como eternos agregados na peregrinação da vida, pensava não ser forçoso, à guisa de escoadouro, que se imitasse a boca dos vulcões cuspidando a lama em que se atolava a raiva. Em contrapartida, afirmava que as magnólias em botão também se revoltavam contra os

crepúsculos que tardavam, ao passo que a raiva a explodir instigava-as apenas a forçar o seio, desabotoado de chofre, num hausto triunfante de perfumes<sup>18</sup>.

Mesmo que ratificasse suas intenções de deixar de lado a política, no “Introito” de sua obra, Artagão lembrava as circunstâncias autoritárias que marcavam o país, fazendo referência às perseguições sofridas e ao tempo que tivera de se abrigar no consulado britânico, tendo em vista as constantes ameaças sofridas. Nesse sentido, destacava que a luta pela vida o havia afastado pertinazmente do convívio dos joalheiros, de modo que resolvera publicar um livro que fosse o estojo das suas lágrimas, insignificante como contingente à literatura, mas precioso como presente de núpcias. Afirmava que não houvera coincidência de datas para o lançamento por imposições da política, devendo ser computado tal tempo ao de oito meses de refúgio sob a protetora bandeira consular, ficando, portanto, explicada a extemporaneidade no aparecimento do *Psaltério*. Enfatizava ainda que pouco importava que o livro tivesse tardado, pensando que fora até melhor assim, já que, em decurso doloroso de esgotamento pelo sangue fratricida, faria bem a leitura de um livro que salmodiava a evangelização do amor<sup>19</sup>.

Ainda quanto aos cuidados tomados diante do contexto repressivo, o poeta ressaltava que na parte daquele volume que continha páginas dedicadas à preciosa atenção da “princesa redentora” – em alusão à Isabel, que assinara a lei de abolição da escravatura – ficara a vacuidade de muitos trechos referentes

---

<sup>18</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Psaltério*. Rio Grande: Livraria Americana, 1894. p. 10.

<sup>19</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 10-11.

a assuntos políticos. Explicava assim que se retirara cautelosamente com a finalidade de evitar que a chave de algum soneto pudesse abrir às portas ao rancor do jacobinismo, em referência à denominação de jacobinos, empregada tanto para aqueles grupos radicais e xenófobos que apoiavam o florianismo no Rio de Janeiro, como também os inimigos do regime vigente no Rio Grande do Sul utilizavam para denominar os castilhistas detentores do poder. Não deixando de defender ainda que indiretamente suas convicções, o autor demarcava que consentira que fosse publicada uma homenagem ao 13 de Maio, considerando-a muito verdadeira, por encerrar o seu intuito de causticar o egoísmo dos escravocratas que, por efeito de conveniência inqualificável se diziam mentirosamente monarquistas<sup>20</sup>.

Os temas recorrentes na obra de Mário de Artagão voltados às relações homem – mulher, notadamente no que tange ao amor – fosse o matrimonial, filial, maternal ou fraternal –, às paixões arrebatadoras e às idealizações das figuras femininas – muitas vezes sintetizadas na sua tão exaltada “Morena”, um de seus poemas que mais foi reproduzido, chegando a ser editado em periódicos brasileiros e portugueses. Tal caráter eminentemente lírico e sentimental esteve presente mormente em poemas como “Profecia de um sonho”, “Barcarola”, “Azul em fora”, “Alvorada”, “Aleluia”, “Trio de amor”, “Invocação”, “Morena”, “À beira-mar”, “Impertinência”, “Pressentimento”, “Visão”, “Ausente”, “*Mea culpa*”, “Ao

---

<sup>20</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 10-11.

piano”, “Santa!”, “Sugestões do luar”, “Enigma”, “Lua nova”, “Confidência”, “Casta!”, “Caçoilas”, “Temor”, “Juízo final” e “Escombros”<sup>21</sup>.

Dentre os fragmentos presentes no seio dos poemas de *Psaltério* que demarcavam as convicções do autor, estava o intitulado “Fuga das sombras”, no qual o poeta, em meio à descrição das inter-relações de um noivado, fazia referências a uma melancolia em relação ao passado, bem como à falta de liberdade que tanto marcou a sua vida e interrompeu suas atividades no jornalismo militante:

Entremos, e nada temas!  
Estas sombras fugidias  
São as ternas companheiras  
Das minhas melancolias. (...)

Se querem de mim vingar-se  
Na nevrose da saudade,  
Desçam os ferros da porta  
Que deu-lhes a liberdade.  
Ponham sóis para entravá-la!  
E corram todas chorasas  
O curto desfiladeiro  
Que vai ter às nebulosas.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 17-22, 23-29, 31-33, 35-38, 43-46, 49-50, 53-57, 59-60, 61-62, 63-64, 73-74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 99-100, 101-102, 103-104, 111-112 e 117-118.

<sup>22</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 39-41.

No *Psaltério* foi publicado também o poema “Buena-dicha”<sup>23</sup>, o qual trazia uma estória em alusão aos seus tempos de estudante, contando um encontro com uma feiticeira cigana que lia a sorte nas mãos de toda a gente. Ela teria previsto dificuldades para a sua vida, mas que seriam sobrepujadas, culminando com a felicidade e a riqueza. Dentre os versos, destacava-se uma das previsões da cigana que dizia “O lago azul dos ideais nos turva! Na mansarda de um velho pardieiro”, em referência aos óbices de cunho político vividos pelo autor. E, no que tange às suas convicções monárquicas, destacava: “A dolorosa benção prometida/ Tive-a, a chorar, das mãos de uma rainha, Que piedosa, célica e banida, É sempre a antiga soberana minha! Intransigente e altivo/Em meio dos apupos em que vivo”. O poema era complementado por um “Ato constrição”, no qual o autor reiterava seu crédito nas previsões da cigana.

Mesmo se referindo a amores e à religião, Mário de Artagão deixaria já explícito no título do poema – “Censura” – que suas angústias contra o cerceamento à liberdade de expressão não haviam sido esquecidas. Ainda que os personagens dos versos sejam a amada e o autor, sofrendo em meio às aflições da cristandade, ao mesmo tempo, demonstrava ter a “alma opressa”, padecendo com a “amargura” de uma “ânsia indefinida”, bem de acordo com seus sentidos diante das práticas coercitivas as quais fora submetido:

É bom não veres, tu que nunca a viste,  
Esta alma opressa quando a sós medito:

---

<sup>23</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 65-71.



Como se eu fora um pecador contrito  
Terias pena de me ver tão triste.

Teus olhos falam!... Já que m'ó pediste,  
Revolvo a chaga no teu peito aflito,  
Dizendo, e dói dizê-lo, o anjo bendito,  
Que essa amargura todavia existe.

Não te magoem as lágrimas que verto!  
Nesse momento de ânsia indefinida  
A rolar pela cruz o olhar incerto (...).<sup>24</sup>

As reminiscências ficavam também demarcadas em “Hibérnias”, poema que se referiria às terras irlandesas, mas que acabava por perpassar bem próximo ao contexto sul-rio-grandense. Os versos lembravam uma noite de inverno, ventosa e fria, como o eram no Rio Grande do Sul, mas havia também “calafrios generalizados” e “ventos anarquizados” que corriam pelo “Sul”, em uma alusão ao jacobinismo castilhisto que dominava os gaúchos, e impunha o “silêncio”, abafando “a raiva dos confrontos”. Figurativamente, Artagão conversava com uma caveira, diante da “voz das Agonias”, em referência ao morticínio que se alastrava pelo estado rio-grandense. O escritor se dizia descrente de tudo, restando, entretanto, a fé religiosa e “um piedoso Amém” que vinha “de longe, lá do extremo Sul”, em menção a uma reação contra o regime dominante no Rio Grande do Sul:

---

<sup>24</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 83-84.

É noite, minha amada,  
Noite de inverno, imensa, congelada...  
A chuva a chapinhar pelo lajedo  
Canta umas árias de soprano agudo:  
Tremem bicos de gás... talvez de medo...  
    Há calafrio em tudo!  
    Os açoitados ventos  
Correm do Sul, anarquizados, tontos;  
Rosna abafada a raiva dos confrontos:  
São os noturnos guardas sonolentos,  
    Cardíacos, sinistros,  
Vendo passar ruidosamente ao lado  
    O carro almofadado  
De alguém que sai d'um baile de ministros.  
    E o silêncio depois...  
Um ano faz que tenho uma caveira  
Comprada por barato n'uma feira:  
    Somos só nós, os dois...  
E é nas noites das torvas hibérnias  
Pintadas a nanquim, sem luz d'estrela,  
Quando rouquejava a voz das Agonias,  
Que eu gosto mais de palestrar com ela!  
Na boca hiante, em confiança o digo,  
É bom que faltem três dos incisivos,  
Pois se a caveira se lembrar dos vivos  
Talvez que morda a minha mão de amigo!  
    De tudo hoje descreio,  
E não creria mais em Deus também,  
Se não ouvisse pela noite em meio  
    Um piedoso *Amém*,  
Que vem de longe, lá do extremo Sul,  
    Quando levanto a prece,

Como se fosse um anjo que o dissesse  
N'um púlpito suspenso pelo Azul!<sup>25</sup>

O título de outro dos poemas publicados em *Psaltério* já bem revelava o estado de espírito do escritor – “Alma flagelada” – no qual ele dialogava com uma “Princesa”, em uma referência à Isabel, herdeira do trono do falecido imperador Pedro II. O autor se dizia “um lutador do Passado”, tendo já poucas esperanças no seu “grande sonho dourado”, ou seja, a restauração monárquica no Brasil. Ainda que desesperançado, Artagão afirmava que permaneceria validando o seu “mundo de crenças”, ou seja, seus ideais monarquistas, representados na figura daquela “Princesa”, observada sob um viés quase que sacrossanto, como a única na qual ele conseguia ver a sua “Pátria mais livre”:

Sou um vencido Princesa!  
Um lutador do Passado,  
Que se debruça na cova  
De um grande sonho dourado!

Este canto vos pertence:  
Nasce do culto d'um crente  
Que vos adora, Senhora,  
Respeitosamente.

Todo o meu mundo de crenças,  
Como uma pérola presa,

---

<sup>25</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 105-109.

Cabe na concha franzina  
Da vossa mão de princesa!

Quando em vós penso, entumecem  
De calor as madrugadas,  
E vejo a Pátria mais livre  
E as noites mais consteladas.

Eu sei que o céu tem estrelas  
Que lá serve de postigo  
Por onde descem os anjos  
Que tagarelam comigo.

Foi um d'eles quem me disse  
Que o vosso nome se lia  
Em grandes letras douradas  
Junto ao nome de Maria.<sup>26</sup>

Em um fragmento do poema “1893”, o poeta fazia alusão a um “castelo azul” que idealizava – tal qual a forma de governo pela qual sempre se batera – considerando-o como “um berço imaculado” que ainda servia para guardar as suas “ilusões” e “as velhas crenças boas”, em referência aos seus ideais, bem como a sua “Indignação” que demonstrava ainda estar bem viva diante da situação reinante em seu país. O escritor se referia a uma “criança” como sinônimo de “Esperança”, em uma menção a um dos netos de D. Pedro II que permanecia como último suspiro nas intenções restauradoras, e, mais uma vez, aproximando a convicção monárquica com a fé, falava de um “eco antigo”,

---

<sup>26</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 115-116.

quase divino que ainda poderia servir de consolo e sanidade diante do autoritarismo republicano:

De tudo inda me lembro... Esse castelo azul  
Tinha uma textura igual aos de Istambul:  
E sereno, ideal, por torreões flanqueado,  
Parecia de longe um berço imaculado  
Que Deus pusera ali, para guardar o céu,  
As minhas ilusões, e tudo o que era meu!  
Como se libertasse um bando de leas  
Fogem a pouco e pouco as velhas crenças boas,  
Indo por mausoléus uivar a orquestração  
Metálica e feroz da minha Indignação...  
Se não fora o bendito olhar d'uma criança,  
Que hipnotiza-me o sonho e doura-me a Esperança  
Há muito que estaria o meu solar sem luz,  
Como nesgas de céu nos braços d'uma cruz!  
Ainda não blasfemo e ainda não maldigo,  
Porque do berço amado escuto um eco antigo  
Que me fala de Deus e fala-me de Amor:  
Abençoada a Mãe que põe n'uma alma em flor  
A toada suave e mística da prece,  
Consoladora e sã, que nunca mais se esquece... (...) <sup>27</sup>

“Nirvana” foi outro conjunto de versos publicados no livro *Psaltério*. Eram ambientados nas montanhas da Groelândia, entretanto, Artagão acabaria por fazer mais uma vez referência às suas angústias quanto ao destino de sua terra

---

<sup>27</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 119-120.

natal. Falava em “desejos impossíveis” de uma ansiosa “alma alanceada e aflita” que buscava em “um famoso mausoléu sagrado”, com “as cinzas nobres do Passado” – em clara alusão aos tempos monárquicos – algum consolo para a sua “Dor imensa” e a sua “Descrença”, por ter perdido a sua “Pátria sofredora”, restando-lhe ainda alguma esperança no derruir dos novos donos do poder no Brasil:

Desejos impossíveis tenho às vezes!  
Quisera encastelar a fantasia  
Na solidão misteriosa e fria  
Dos torvos *nunataks* groenlandeses. (...)

Desejos impossíveis tenho às vezes!  
Quero que esta alma alanceada e aflita,  
Abençoando os gelos groenlandeses  
Em ânsias o repita.  
Busco um famoso mausoléu sagrado,  
Oculto em nevoeiro,  
Aonde as cinzas nobres do Passado  
Durmam comigo o sono derradeiro...  
E quando a Dor imensa  
De te perder, ó Pátria sofredora,  
Prostre o cadáver santo da Descrença  
Com mão profanadora,  
Quero que os ódios dobrem a defuntos  
No baile branco e secular dos flocos,  
Enquanto a neve e mais os êideres juntos  
Valsam no gelo himalaiado em blocos!<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 121-128.

Já no poema “Treze de Maio – página histórica”<sup>29</sup>, o escritor descrevia um comício antiescravagista que se realizava em meio dos aplausos populares, com agitação nas ruas de uma cidade da província, quando se esperava com ânsia o despacho oficial sobre a atitude do trono e do parlamento na questão da abolição. O protagonista era um fazendeiro que defendia ardorosamente a continuidade da escravidão, sustentando que a riqueza da pátria estava no braço escravo, dizendo-se um convicto monarquista que não trepidaria em dar pela princesa o peito, o sangue e a vida. Artagão, entretanto, buscava demonstrar a falsa convicção expressa por tal personagem que, aprovada a Lei Áurea, abandonaria tais ideais, maldizendo a monarquia, buscando refletir os tantos donos de escravo que, perante a extinção da escravidão sem indenizações, acabariam abandonando a forma monárquica e ingressando nas hostes republicanas. Nesse sentido, o fazendeiro, alucinado ao ler o despacho oficial, dizia:

Ó crime! Maldição! Triunfastes, ó canalha!  
Assim se rouba o pão ao pobre que trabalha!  
Princesa que eu maldigo! A ti, meu ódio todo!  
Quero para a vingança os cáusticos do lodo...  
Eu vou travar a luta, a luta sem piedade,  
Contra a lei que firmaste impondo a Liberdade.  
Dentro d’um ano, tu, verás cheia de medo,  
Aberta a Via-Sacra em frente do Degredo!  
Hei de roubar-te o trono em troca da Alforria...  
Abaixo a Liberdade! Abaixo a Monarquia!

---

<sup>29</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 129-133.

Em uma breve passagem do poema “Trecho íntimo”, o poeta deixava denotar suas angústias, ao revelar que poderia chegar a sentir-se como um homem sem pátria, tendo em vista a sua não aceitação do regime vigente no Brasil:

(...) Mas esta pobre fantasia inquieta  
Prefere a altura torva e sofredora  
Onde agonizo em crucificação.  
Não tenho Pátria. Aquela que foi minha  
É como as múmias: – vive do passado! (...) <sup>30</sup>

Algumas das preocupações de cunho social que se faziam presentes na obra de Artagão já ficavam manifestas no *Psaltério*, afirmando estar farto dos “crimes sociais”, que estariam a constituir a “doença do século” e destacando que a humanidade estava sendo assolada por uma “fome cruel de amor e de alimento”, a qual, como um “abutre sanguinário”, consumia a mocidade, além disso, lamentava as mazelas socioeconômicas que afligiam a sociedade dos Oitocentos. O escritor também trazia ao público o verso “Moderno criticismo”, no qual salientava o papel dos poetas, criticando a perspectiva dos burocratas, segundo a qual o ato de fazer versos estava fora de moda e seria praticado por “uns vadios”. Assim, discordava peremptoriamente de tal visão, defendendo aqueles “crânios sonhadores” e “visionários”, cujo trabalho seria mais

---

<sup>30</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 141.



importante do que um “título bancário”, não deixando, desse modo, de aludir a si mesmo, que abandonara os negócios para dedicar-se integralmente à arte. Ao final do livro, o poeta apresentava uma “Nota”, na qual explicava que vários dos poemas ali publicados haviam sido transcritos pela imprensa, mas na maioria tinham sido alterados, de modo a ficarem com uma feição que estivesse mais em harmonia com a religião do *Psaltério*<sup>31</sup>.

Em 1896, Mário de Artagão levou ao público um pequeno livreto chamado *O psaltério na quermesse*, impresso nas Oficinas da Livraria Americana na cidade do Rio Grande. Nas páginas de abertura era divulgado que se tratava de uma tiragem autorizada pelo autor, como se a casa editorial quisesse divulgar segmentos da obra publicada em 1894, figurativamente levando-as a uma festa ou bazar paroquial. Dessa forma, na publicação eram reeditadas duas passagens do *Psaltério* original. Uma delas era a “Barcarola”, que se constituía em um convite para que a eterna “Morena” de Artagão navegasse com ele em um ambiente de sonhos, cheio de belezas naturais. A outra intitulava-se “Buena-dicha”, retomando a estória da previsão feita por uma cigana, passando por alguns detalhes das suas vivências e lutas monárquicas<sup>32</sup>.

Um lustro depois, no ano de 1901, Mário de Artagão lançou seu último livro editado no Brasil, com o título de *Música sacra*, o qual foi impresso em Pelotas, sem indicação de editora, levando a crer que era uma edição do próprio

---

<sup>31</sup> ARTAGÃO, 1894, p. 95-97, 108, 139-146 e 149.

<sup>32</sup> ARTAGÃO, Mario de. *O psaltério na quermesse*. Rio Grande: Oficinas da Livraria Americana, 1896. p. 5-11 e 13-19.

autor. Foi uma obra carregada de tristeza, tendo em vista as perdas recentes que o poeta sofrera de seu filho e de seu irmão. Nesse sentido, o escritor explicava na abertura intitulada “À porta do templo” que aquela publicação fora escrita junto dos mausoléus, constituindo-se em uma sinfonia de lágrimas nas quais raras vezes poderiam fanfarrar as notas de clarim. O espírito que norteava o livro ficava bem expresso na denominação de uma de suas partes – “Trevas” –, a outra chamava-se “Horas de tédio”, a qual o autor qualificava como páginas de arrepios, soturnamente inspiradas, a destoar das preces e elegias, e o último segmento era intitulado “Aleluia”, sem destoar da linha geral da edição<sup>33</sup>.

Ainda na parte introdutória de *Música sacra*, o poeta lamentava pela sua dor comparada a um período agudíssimo de febre a 40 graus, destacando que muitos conseguiam encontrar na piedade da resignação o mais poderoso dos calmantes, mas que ele não pertencia ao número destes bem-aventurados espíritos de conciliação. Diante disso, dizia que, após o colapso de febre, sentira que fora invadido por um formidável aniquilamento que azedava todas as suas energias, chamando esse mal de anemia de um espírito esfalfado de sofrer. Afirmava também que tinha envesgada a sua afetividade, faltando-lhe forças para subir ao céu e tendo olhos apenas para homens, lama, podridões e sapos, originando-se daí as náuseas que manchavam muitas páginas do seu livro<sup>34</sup>.

A respeito de sua nova obra, Artagão explicava que seria fácil de compreender que aquela orquestração doentia e taciturna não fora feita para as

---

<sup>33</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Música sacra*. Pelotas: s/editora, 1901 p. 9 e 127-128.

<sup>34</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 9-10.

noites enlugaradas, não esperando, portanto, a ventura de ouvi-la solfejada pela alma popular, como teria ocorrido com as baladas do *Psaltério*. Perante tal prognóstico, alegava pouco se importar, pois, ao escrever obedecera ao intuito de acompanhar o réquiem angustioso oriundo da saudade que gemia em torno de duas catacumbas adoradas. Além disso, afirmava que escrevera aquela música sacra da agonia com a mão febril de pai aflito, vendo sangrar na alma todas as feridas e deixando de brilhar os seus sonhos diante das lágrimas caídas<sup>35</sup>.

Nessa linha de conotação fúnebre, inclusive compilando alguns versos editados anteriormente junto à imprensa, o poeta dedicou-se de modo inconsolável a lastimar a perda do filho nos poemas “Suprema agonia”, “Gólgota, acima!”, “Lágrimas da morte”, “Alma erradia”, “Luto branco”, “Ninhos”, “Prece”, “Alma-irmã”, “Quinta-feira Santa”, “Morte no céu!”, “Estrelas loucas”, “Hipnose”, “Visão dos berços” e “Natal”. Como uma “antífona ao *Psaltério*”, e seguindo a orientação geral da obra, o escritor reeditou o poema “Barcarola”, opondo a cada estrofe voltada à beleza e à alegria, uma outra carregada da tristeza que dava o tom do livro. Já à memória de seu irmão Alberto, Artagão publicou os versos “Eterna viagem”<sup>36</sup>.

No outro segmento da *Música sacra*, “Horas do tédio”, ainda que os poemas fossem sobre temáticas mais variadas, a morte e o pesar continuavam como presenças constantes, havendo também nesta parte a retomada de

---

<sup>35</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 10 e 13.

<sup>36</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 15-19, 21-22, 23-24, 25-26, 27-29, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-44, 45-48, 107-108, 109, 111-115, 117, 119-120, 121-123.

escritos anteriores estampados nas páginas periódicas. Em “O meu papel almaço”, o autor demonstrava seu desgosto até com o seu companheiro de trabalho, pois tratava-se de um papel com cheiro a coisas mortas e cujos espaços eram povoados por bacilares podridões. Algumas das desgraças de cunho social de um aleijado, um ministro de Estado, um assassino, um operário, um gatuno, um mineiro, uma mendiga, uma monja, um defunteiro e um cego eram brevemente destacadas em “Dança macabra”. Seguindo essa mesma linha de abordar as mazelas sociais, em “Lua!”, o escritor apresentava as melancólicas noites de vários personagens: o bêbado, o sacerdote, o anarquista, a noiva, o ateu, o doido, o moralista, o poeta, o jogador, o amante, o sábio, o marujo, o atleta, a mãe em choro e ele mesmo<sup>37</sup>.

Ainda em “Horas de tédio”, Mário de Artagão publicou “Meus sete pecados mortais” que versava sobre o orgulho, do qual ele dizia tentar fugir sem sucesso, tendo em vista o ódio atroz que inspirava em tanta gente; a avareza, referindo-se a um cofre vazio de dinheiro, mas repleto de sentimentos; a luxúria, em alusão às riquezas da natureza e aos sonhos; a ira, em referência aos seus ódios velhos; a gula, para a qual idealizava uma fome fantástica de rosas; a inveja, diante da qual preconiza a paz dourada, a grande paz dos mundos; e a preguiça, com a qual lamentava que o Deus das suas velhas crenças dormia já havia cem mil anos. Outro verso intitulava-se “Confessionário das cóleras”, no qual o escritor bradava que andava com nojo à vida, observando feições negativas em várias circunstâncias que o cercavam. Em “Febre álgida”, Artagão afirmava que trazia

---

<sup>37</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 51-53, 55-58 e 59-66.

uma Islândia na alma, lastimando por um frio que se estendia além do próprio inverno climático. Já no poema “Sonho vermelho”, o poeta apresentava um diálogo imaginário e simbólico entre a guilhotina, o anarquista, a lei, o povo e os espíritos de alguns pensadores e soberanos, ao refletir sobre o derramamento de sangue nos processos revolucionários. Este segmento do livro era completado por outros três versos cujo tônica era o fim da vida: “Pó!”, “Ambulância da morte” e “Exame de consciência”<sup>38</sup>.

Algumas das vivências do escritor se fizeram presentes no poema “Ao mar”, no qual, mantendo a linha geral de tristeza da obra como um todo, Mário de Artagão refletia sobre as terras que visitara, mormente à época de seus estudos, sem deixar de lamentar pela situação na qual vislumbrava o seu próprio país<sup>39</sup>:

Pela Alemanha andei, como um perverso,  
A decorar a estranha sinfonia  
Que vem do céu, na unção das noites claras,  
Quantas vezes julguei que era Mozart  
A sonhar e a cantar pelas searas!  
Pés nus, como um faquir,  
Beije mais tarde a terra de meus pais.  
Ai, que saudades sentirá quem vir  
Na flor dos anos, a florir do Minho!  
Parece até que em meio dos trigais,  
É lá que a lua vai fazer o ninho!...

---

<sup>38</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 67-69, 71-75, 77-78, 79-89, 91-93, 99-100 e 101-103.

<sup>39</sup> ARTAGÃO, 1901, p. 2 e 95-97.

(...)  
Quero forjar com astros o meu verso,  
Quero a boca ideal das alvaradas,  
Para cantar em rútilas baladas  
A terra estonteadora do meu berço!  
E se o não fiz ainda, ó alma boa,  
És lágrima... perdoa!

Já em seu exílio em terras portuguesas, em 1907, pela Livraria Clássica Editora de Lisboa, Artagão publicou o seu primeiro livro no contexto editorial luso, apresentando o texto da peça dramatúrgica que fora encenada em teatros sul-rio-grandenses na virada do século. *Janina* era um drama em três atos voltado ao debate de questões de natureza moral e social como traições e hipocrisia nas relações entre marido e mulher, envolvendo a possibilidade do homem ter amantes, ao passo que se o mesmo ocorresse no caso da mulher, o esposo teria o direito a lavar sua honra com sangue. Também eram discutidos elementos como a oposição entre a emancipação feminina e a tradicional visão reducionista da mulher como rainha do lar, mãe e responsável pela honra do nome da família.

Ao lado das questões morais, no seio da peça apareciam também outras discussões político-sociais, como os conflitos entre ideias conservadoras, liberais, socialistas e anarquistas, a ordem e a revolução, a liberdade e a tirania, e a riqueza e a pobreza. Ainda que o cenário em que se desenrolava a trama fosse o Rio de Janeiro, o poeta não abordou diretamente questões da vida política brasileira, deixando no ar apenas uma insinuação, quando um dos

personagens declarava que o eterno e estafado tema da política constituía uma madrastra para as energias mais esclarecidas<sup>40</sup>. Mas o tema central de *Janina* era o divórcio e o debate se ele deveria ser absoluto ou relativo. Desse modo, a protagonista da peça divorciara-se do primeiro marido porque este a traía, mas também não conseguia ser feliz com o segundo esposo, por causa dos ciúmes deste em relação àquele. Assim, o drama escrito por Mário de Artagão bem refletia os avanços e recuos em torno da valorização do papel da mulher naquela sociedade da virada dos Oitocentos aos Novecentos.

Praticamente duas décadas depois da publicação original, Mário de Artagão lançou em Lisboa uma segunda edição de *O Psaltério* a qual chegou a alcançar o terceiro milhar de exemplares impressos pela Sociedade Editora Portugal – Brasil. A dedicatória da obra era a mesma, mudando em pequeno detalhe: “à trindade bendita da religião do meu amor”. O livro foi amplamente alterado pelo autor, dando uma nova configuração notadamente em relação à disposição dos versos, alguns dos quais permaneceram iguais ou com ínfimas revisões dos textos, outros foram modificados, havendo ainda espaço para novos poemas. Dentre os que permaneceram idênticos ou praticamente inalterados, estavam “Invocação”, “Morena”, “Buena-dicha”, “Pressentimento”, “*Mea culpa*”, “Santa!”, “Ausente”, “Casta!” e “Alma flagelada”<sup>41</sup>. Já os modificados em relação ao original foram: “Trio de amor”, “À beira-mar”, “Moderno

---

<sup>40</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Janina*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1907. p. 103.

<sup>41</sup> ARTAGÃO, Mario de. *O psaltério*. 2.ed. Lisboa: Sociedade Editora Portugal – Brasil, 1912. p. 13-17, 19, 24-29, 30, 33, 34, 37, 53 e 83-84.

criticismo”, “Barcarola”, “Alvorada”, “Juízo final”, “Hibérnias”, “Nirvana”, “Treze de Maio e “Trecho íntimo”<sup>42</sup>.

Quanto aos textos novos da segunda edição de *Psaltério*, na sua grande maioria gravitavam em torno das certezas e incertezas amorosas, espirituais e filosófico-existenciais do autor, como no caso de: “Noivado efêmero”, “O baile da condessa”, “Noturno”, “A flor do rosmaninho”, “Visão torturante”, “Orando”, “Frêmito d’asas”, “Dor bendita”, “Balada do luar”, “Doce agonia”, “Fome d’oiro”, “A taça”, “A esfolhar margaridas”, “Solar das estrelas”, “Eterna febre”, “O divino soneto”, “Noivado efêmero” e “O baile da condessa”<sup>43</sup>. Mas nessa edição de *Psaltério* também continuavam expressos alguns indícios das convicções do poeta, como foi o caso de uma das alterações realizadas no poema “Trecho íntimo”, exatamente na parte em que ele, em 1894, dizia ser um homem sem pátria, passando a afirmar:

A minha pátria, a doce pátria minha,  
Queimou a história azul do seu passado!  
Era tão grande o culto que tinha,  
Que inda hoje, exacerbado,  
Vivo da seiva de ilusões extintas...<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> ARTAGÃO, 1912, p. 9, 20, 51-52, 56-61, 64-66, 67-68, 73-77, 85-89, 94-97 e 110-117.

<sup>43</sup> ARTAGÃO, 1912, p. 21-22, 23, 31, 32, 35-36, 38, 39-46, 47-49, 50, 54-55, 62-63, 69-71, 72, 78-80, 109 e 118-127.

<sup>44</sup> ARTAGÃO, 1912, p. 115.



Na nova edição, o autor republicava o primeiro ato de “O grande exilado”<sup>45</sup>, fazendo pequenos ajustes em relação ao texto levado ao público em 1907, nas páginas da *Ilustração Portuguesa*. Mas uma das mais significativas reflexões de Mário de Artagão a respeito de seu país, naquele novo *Psaltério*, editado em 1912, ficou cristalizada nos versos intitulados “Ao meu Brasil!”<sup>46</sup>. Primeiramente, o poeta lançava um olhar saudosos sobre a sua terra natal, lembrando sua juventude e o alvorecer dos ideais monárquicos:

Vinte anos!... Mais não tinha!... E a doida fantasia,  
A voar luminosa, em plena liberdade,  
    Dava ao sol um “bom dia”  
Tão franco e tão audaz, que até me parecia  
Que tínhamos os dois, brincando, a mesma idade!

Banhava-me de luz nos braços da alvorada...  
Depois, cabelo ao vento, (ai, como é bom lembrá-lo!)  
    Lá ia, de longada,  
Ouvir a missa azul, tão cheia de orvalhada,  
Que nos pampas é sempre a missa azul do galo!

Ergui por toda a parte as torres dum castelo;  
Mas sem medo de errar: – altivo, airoso, alado,  
    De todos o mais belo,  
Era o verde solar, toucado de amarelo,  
Que abria o mar o pórtico doirado!...

---

<sup>45</sup> ARTAGÃO, 1912, p. 98-106.

<sup>46</sup> ARTAGÃO, 1912, p. 90-93.

Com amargura, Artagão lembrava também a drástica maneira pela qual ocorrera a mudança na forma de governo brasileira, com a vinda da república que desfizera seus sonhos e contra a qual se batera e resistira com intensidade:

Os sonhos duram pouco!... Encapotado em bruma  
Um dia, o vendaval feroz, por cada fresta  
    Zarguncha, freme e escuma!  
E eu vejo esse maldito, aos pinchos, uma a uma,  
As luzes apagar do meu solar em festa...

Rugi como um leão!... Mordi o chão de rastros!  
E quando despertei do pesadelo, aflito,  
    Já lá não vi nos mastros  
O sacro pavilhão que estava nos astros,  
Numa ânsia imperial de abarcar o infinito!

Ternuras, ilusões e a doce crença minha,  
Ai, tudo desabou em convulsões nervosas!  
    E nada mais eu tinha!...  
E desde então minha alma, esquecida e sozinha,  
Vive como Deus quer: – de frêmitos e rosas!...

O poeta dizia que não pretendia ofender a sua pátria, mas que tivera de manifestar suas angústias por aquilo que considerava como uma malograda transformação, com a república que teria convertido o seu país em uma “terra combalida e espavorida”, com as suas unidades administrativas – os “vinte sóis” ou os estados da federação – “desfeitos em pedaços”:

Não sei se te ofendi, ó pátria heroica e santa!  
Mas quando assim se esmaga uma alegria boa,  
A dor... a dor é tanta,  
Que louco, alucinado e cego não me espanta  
Que haja um dia magoado a mão que me abençoa!

Sonhaste um novo amor!... Descri!... E combalida  
Vi-te aos poucos morrer na febre d'outros braços...  
Mas mesmo assim perdida,  
Inda enchias de luz a terra espavorida  
Com os teus vinte sóis, desfeitos em pedaços!

Finalmente, o escritor enfatizava que sempre sonhara com grandezas para o seu país, que teria potencialidades para arvorar uma posição de destaque no mundo e, por isso, “rugira” contra aquilo que considerava os malefícios da república. Artagão chegava a buscar a reconciliação com a pátria distante, aceitando até se desculpar pelos arroubos da juventude, mas sem jamais abjurar de seus princípios e convicções:

Sonho de glória, ó pátria! Um sonho resplendente,  
Em que caem a teus pés os povos de joelhos!  
Na marcha para a frente,  
Abrirás, a sorrir, a tua mão clemente  
Para dar de comer aos gastos mundos velhos...

Estende-me essa mão!... Rugi!... Eis o pecado!  
Uma alma angelical de perdoar não cansa!...  
E doce e contristado,

Bem mereço, afinal, o perdão do passado,  
Porque... como tu vês... eu era uma criança!

Mas não me peças nunca a contrição estranha  
De deixar de ser hoje, o que audaz eu fui ontem!  
No alto da montanha,  
A crença é sempre a mesma, indômita e tamanha  
Que, se a voz me faltar, meus filhos que t'a contém!

Em seu lar adotivo, Mário de Artagão também relançaria outra de suas obras, *As infernais* que, em 1914, contaria com uma terceira edição, pela Livraria Clássica Editora de Lisboa. Nessa versão o autor faria uma ampla revisão no livro original que seria estruturalmente alterado. Nesse sentido, nas partes iniciais, os versos “No templo” e “No cemitério” foram significativamente modificados, ao passo que “No inferno” aparecia ampliado em alguns trechos e alterado em certas palavras e na forma. A estória, entretanto, permanecia a mesma daquela expressa na primeira e na segunda edição, apresentando o velório, o enterro e a passagem do homem em julgamento pelas diversas partes do inferno, envolvendo debates com o demônio em torno de múltiplas questões religiosas e filosóficas. Esse segmento inicial servia, como nas edições originais, para anunciar as partes seguintes cujo conteúdo era praticamente renovado, mesmo que mantidos os títulos de alguns dos poemas<sup>47</sup>.

A parte seguinte intitulava-se “Nevroses”, composta pelos poemas “Adoração”, “Existes?”, “Ideal”, “Carne”, “Noite de núpcias”, “Confronto”, “Visão

---

<sup>47</sup> ARTAGÃO, Mario de. *As infernais*. 3.ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1914. p. 5-60.

errada”, “Céu distante”, “Dorme!...”, “Prazer frustrado”, “A ceia”, “Noite de insônia”, “Réprobo”, “Fastio” e “A história de um lenço”. Ainda que diferentes das primeiras edições, tais versos continuavam girando em torno dos encontros e desencontros nas inter-relações entre homens e mulheres. Na continuidade vinha o segmento “Acalmias”, o qual continha “Floração dos pampas”, “Hipnose”, “Fim do baile”, “Orgulho”, “No carnaval”, “Profissão de fé”, “Sonho opiado”, “Noturno”, “Prece”, “Anos depois...”, “Idílio sertanejo”, “A morte da árvore”. Tais versos, de maneira direta ou figurada, aludiam a idealizações e desejos em torno da mulher<sup>48</sup>.

A obra tinha o seu prosseguimento com a parte intitulada “Tédios”, cujo conteúdo eram os poemas “Tédio da posse”, “Invocação à arte”, “Pulvis”, “Força centrípeta”, “Invejas” e “A voz da árvore”, nos quais se davam novas incursões e olhares sobre o feminino, enfatizando os aspectos comportamentais considerados positivos e negativos<sup>49</sup>. Ainda nesse segmento, Artagão publicava um “Ato de contrição”<sup>50</sup>, no qual apresentava um réu que concluía sua confissão, fazendo referências às suas próprias experiências pessoais. Mesmo que aludisse a um contexto mais amplo, voltado a um quadro mundial, o poeta também refletia sobre a sua terra, as dificuldades ali vividas e os seus ideais, ao afirmar:

A pátria, só com dor, bebe o sangue dos filhos...  
Sobraça sem temor a lança dos caudilhos;

---

<sup>48</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 61-84 e 85-106.

<sup>49</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 107-115.

<sup>50</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 116-121.

Escuda com teu corpo auriverde pendão,  
E não o soltes, cai!... Mas cai como um leão! (...)

E a luta é colossal; e a luta dos heróis,  
Começa até com Deus no turbilhão dos sóis!  
Empunha a lança em prol dos grandes ideais,  
E morre a defender teu Deus, teu rei, teus pais!

As incursões realizadas por Artagão às suas próprias vivências e convicções, através das falas de seu personagem manifestaram-se nesse mesmo poema na passagem em que o autor idealizava um rei considerado ideal. Na visão do poeta, tal monarca chefiava uma pátria augusta, nova e forte; que abolira a pena de morte; que na guerra atuava como uma clava e, na paz, como um santo; que fazia florir uma escola em cada canto; que ungia o tear que trabalhava; que fazia um raio em frente da canalha; que não tinha cofre-forte, nem guilhotina; que reinava como um oleiro ideal, plasmando um Mundo Novo e libertando um povo. A expressão de tais qualificações era uma alusão do autor ao seu ideal monárquico e à imagem criada em relação a D. Pedro II.

Na continuação de *As infernais* aparecia “A sentença”<sup>51</sup>, uma parte amplamente renovada, mas mantendo a essência do enfrentamento final entre o homem julgado e o senhor dos infernos. Em meio aos debates em torno dos acertos e erros da humanidade, notadamente no que tange aos excessos da riqueza e as limitações da pobreza, Artagão não deixou de lembrar o Brasil e sua

---

<sup>51</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 123-153.

visão a respeito dos fazendeiros que não aceitaram a abolição e, por isso, teriam, na sua concepção, traído a monarquia:

Fora a 13 de Maio... E grata e sofredora,  
Uma raça ajoelhara aos pés duma senhora...  
Para o negro liberto, a luz duma alvorada;  
Para a Princesa ideal, a raiva e a bofetada!  
Abaixo a monarquia! Abaixo a aristocracia!  
E foi com esta velha erudição barata  
Que o barão-fazendeiro, o torpe explorador,  
Enraivado, jurou matar o Imperador...

Além disso, o escritor retomava alguns de seus diagnósticos negativos quanto à implantação da forma republicana no Brasil, dizendo a respeito daquele “fazendeiro”:

Que a república, audaz, surgiu por entre beijos...  
Foi ele na verdade, ao braço do soldado,  
Que a dera de presente ao povo apalermado...  
E fez-se gente enfim! Tinha cavalos caros,  
Pletora de dinheiro e alguns Van Meulen raros.  
Mais tarde quando viu a pátria sofredora  
Fechar o punho irado à aurora redentora,  
Quando viu um governo empedernido e impuro  
Escalar à noitinha, os bancos, pelo muro,  
Achou, para o explicar, este conceito agudo:  
– “Final que me importa a lama disso tudo?  
O mundo é assim mesmo: – alguns milhões de servos  
Com déspotas a rir do poviléu sem nervos!...”

Ao invés de um Epílogo, como nas edições originais, esta versão de 1914 de *As infernais* terminava com uma parte intitulada “Suprema instância”, composta pelo poema “A caminho do céu”, no seio do qual quem descia ao inferno, ao invés do próprio Mário de Artagão, teria sido a alma de um poeta, passando a travar-se um diálogo entre este e Satanás. A conversa era mais direta – ficando bem evidenciada a fala de cada um dos personagens – e bem mais longa do que nas primeiras edições, mas o resultado era o mesmo, a vitória do poeta, cujos argumentos, calcados essencialmente no amor, levariam à absolvição do personagem em julgamento e a uma espécie de redenção do próprio demônio<sup>52</sup>.

Ao final da terceira edição das *Infernais* aparecia uma “Nótula” explicativa do autor, destacando que poderia ter sido modificada a forma, mas não o espírito daquele livro, o qual permanecia sendo o mesmo da época de sua origem, ou seja, a documentação de um espírito crítico na precocidade revoltosa dos vinte anos. Artagão discutia questões como a métrica e a rima, dizendo que usara aquelas que melhor teriam se ajustado ao cenário medievo das extravagâncias satanistas. Argumentava que o diabo por ele criado falava a linguagem de seu tempo de rapaz, mas vieram a idade e os cabelos brancos e o seu Satanás, que tivera o arrojo de viver até a época quinquenária da eletricidade, não fizera mais do que se integrar no enxurro do modernismo,

---

<sup>52</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 155-181.



passando a falar a linguagem corrente e um tanto farfalhada dos petroleiros de monóculo<sup>53</sup>.

A produção intelectual de Mário de Artagão em Portugal teria continuidade em 1925, com a publicação de *No rastro das águias* pela Livraria Clássica Editora de Lisboa. Era um pequeno livreto dedicado a Carlos Malheiro Dias, escritor português que fizera o caminho inverso ao do poeta, exilando-se no Brasil, após a instauração da república lusa. Na dedicatória, Artagão referia-se aquele amigo dileto e filho glorioso de uma pátria que andava a estender sobre o mundo as asas das suas águias imortais. E foi tal orientação que marcou cada uma das partes da obra, intituladas “A águia de Flandres”, “A águia de Kionga” e “As águias na batalha”. Através de *No rastro das águias* o poeta fazia uma homenagem às “glórias do passado” de seu país adotivo, além de enaltecer os “feitos” portugueses da época monárquica.

O poema “A águia de Flandres” era ambientado nos Pirineus, à época de Carlos V, em um enfrentamento de seres míticos, com a participação de um gigante, um pelágio e pelotões de gnomos. Após várias ordens e contraordens de movimentações bélicas, os versos concluíam que nada poderia prender o voo de uma águia portuguesa. Já “A águia de Kionga” fazia referência ao território africano e, como em uma amálgama cultural, colocava no mesmo cenário de batalha Atlas, um gigante, um duende, um mufti e um muezim, em referência às lutas entre oriente e ocidente e, mais especificamente entre cristãos e muçulmanos. Em meio ao confronto acabaria por aparecer o lendário rei luso D.

---

<sup>53</sup> ARTAGÃO, 1914, p. 183-184.

Sebastião, emergindo dos areais de Alcácer Quibir, que surgia para vingar-se, enfrentar o califa Abd-el-Melek e mostrar o valor de um soberano de Avis, evocando as conquistas lusitanas e vencendo em nome da águia de Portugal. Finalmente, “As águias na batalha” trazia um diálogo travado entre a rainha Filipa de Lencastre e o Mestre de Avis, D. João I. Da conversa entre os dois soberanos advinha a certeza nos progressos das conquistas das águias portuguesas que despertavam joviais, magníficas e serenas<sup>54</sup>, refletindo o desejo do autor de um renascimento das potencialidades portuguesas.

Quase uma década depois, foi lançado o livro *Rimas pagãs*, publicado em 1933, nas Oficinas da Sociedade Nacional de Tipografia em Lisboa. Na parte introdutória da obra, intitulada “Asas despertadas”, o autor fazia uma “Invocação à musa”, referindo-se à inspiração para elaborar seus escritos e lembrava seu afastamento das lides literárias por algum tempo, além da diminuição no seu ritmo de produtividade durante seu autoexílio em terras portuguesas, mormente, se comparado com a intensidade criativa de seus anos iniciais como escritor. Nesse sentido, Artagão dizia que andava de todos esquecido, reconhecendo que a culpa para tanto era sua, mas, embora tarde, a musa o tinha de volta, como outrora, turbado pelo hálito florido de tal fonte inspiradora. Ele afirmava ainda que queria achar o céu perdido e de novo encontrar a mesma aurora, na ardente e clara vibração sonora do seu lírico verso adormecido. O poeta invocava a musa, insaciado e cheio de amor, numa febre de anseios fortes,

---

<sup>54</sup> ARTAGÃO, Mario de. *No rastro das águias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925. p. 7-13, 15-22 23-32.

buscando a curva dos sagrados flancos daquela figura mítica, imaginando que ela, como mulher, não se importaria que ele já possuísse alguns cabelos brancos. Nas páginas de abertura do livro, além das obras já publicadas, eram anunciados como em preparação o drama em verso *O grande exilado* e os estudos sociais *A marcha para o abismo*<sup>55</sup>.

Os sentimentos amorosos de Artagão a floravam na primeira parte de *Rimas pagãs*, intitulada “Diálogos cor de rosa”, composta essencialmente de conversas travadas entre “Ele” e “Ela”, trazendo em si o significado das inter-relações masculino – feminino e variadas facetas dos encontros e desencontros da vida a dois. Em “O supremo amor”, o diálogo traduzia o arrependimento de um homem que abandonara sua amada e buscava o perdão da mesma que permanecia irredutível, culminando com a descoberta da parte dele que daquela relação resultara um filho. “Dominó lilás”, por sua vez, trazia um homem e uma mulher já não tão jovens, que conversavam sobre presente e passado, buscando superar sem sucesso uma traição. Já “O eterno fim” mostrava o desgaste das relações matrimoniais, revelando o cansaço que o passar do tempo e a rotina provocavam no seio do casamento. Em contrapartida, “O meu relógio” revelava a superação de tais inconvenientes na vida conjugal, obtida por meio da compreensão mútua. “Encontro tardio” retornava à amargura de duas pessoas que, apesar de enamoradas, seguiram destinos diferentes, ela casara e ele, que permanecera solteiro, buscava, sem sucesso, retomar o passado perdido. Uma

---

<sup>55</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Rimas pagãs*. Lisboa: Oficinas da Sociedade Nacional de Tipografia, 1933.p. 4 e 7.

paixão languida aparecia em “O casaco de peles”, que aludia aos mistérios indissolúveis envoltos na escolha entre a aparência física e o verdadeiro amor. Finalmente, “Num salão de antiguidades”, abordava as relações homem – mulher, com base no antagonismo entre uma vida baseada nos pecados mortais e carnis e outra, alicerçada num amor dito como eterno, nostálgico e bendito<sup>56</sup>.

“Conversando com os deuses” servia de título à segunda parte de *Rimas pagãs*, na qual Artagão versava sobre uma de suas paixões voltada às mitologias e à antiguidade, sem deixar de associar tais incursões à sua inspiração amorosa. No primeiro poema, “A aposta de Frinéia”, a bela e inspiradora cortesã helênica dialogava com uma turba, servindo a conversa de cenário para a participação de várias deidades e personagens da Grécia Antiga, e para a aclamação da superioridade do feminino sobre o masculino. A seguir o poeta trazia “O sonho do faraó” no qual, em meio à participação de várias entidades da mitologia egípcia, encenava a entrada de um saqueador na tumba do soberano, o qual não se importava se o invasor pilhasse todas as suas riquezas, desde que lhe poupasse o vaso com as suas vísceras, pois ali estavam o seu coração e o da mais linda mulher que amara em todo o Egito. Já em “A história de Narciso”, o escritor, mais uma vez lançando mão de vários seres míticos, contava em versos a vida, a morte e o renascimento em forma de flor deste personagem. “Zeus munificente”, por sua vez, retratava uma passagem na qual a divindade máxima grega concedia a dois anciãos que lhe tinham dado guarida o pedido de

---

<sup>56</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 9-49.

viverem juntos para sempre, transformando-os em árvores, desejo também manifesto por Artagão para si próprio em relação à sua amada<sup>57</sup>.

*Rimas pagãs* prosseguia com “As minhas sonatas”, a terceira parte, na qual predominavam incursões e devaneios do autor em relação a suas próprias memórias. Em “O estojo misterioso”, o poeta lembrava a sua época de estudante na Alemanha, fazendo alusão a uma imaginária excursão arqueológica, na qual encontrava o crânio de uma mulher que sonhara viver para sempre. Já no poema “Na praia”, em meio ao mar, às estrelas e às areias, Artagão rememorava o perfume de sua amada junto ao ambiente balnear, algo extremamente comum para quem vivera em lugares visceralmente ligados às águas, como Rio Grande, Rio de Janeiro, Recife e Lisboa. Em “Resposta à tua carta”, o escritor associava as missivas de sua amada com o perfume das flores. A seguir, apresentava “Nervos” no qual traçava analogias entre as práticas comezinhas da maquiagem feminina e os contratempos da vida a dois. A comparação também predominava em “A ave ferida”, desta vez entre um pássaro abatido e as fraquezas femininas. “Embriaguez cor de rosa” mostrava uma paixão ebriosa em meio às belezas da natureza e das mulheres. Em seguida, apresentava “Berço de espumas” no qual descrevia a beleza feminina ao longo dos tempos, utilizando-se desde preceitos da cultura grega clássica até o darwinismo. “Esfinge” abordava o desejo pelo beijo de uma mulher que resistia, apesar da passagem do tempo e do fim da mocidade. No próximo poema, “O verbo amar”, o autor abordava um de seus temas de preferência, mas, além do amor conjugal,

---

<sup>57</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 51-72.

lembrava também os sentimentos de amor à pátria, tanto a de nascimento quanto a adotiva. Logo a seguir escrevia “Sofreguidão”, um apelo para que a amada não fosse embora; “A ilha encantada”, no qual pretendia levar sua alma gêmea para um lugar utópico; “Pastoral ao piano”, retratando o namoro em um baile; “Temporal desfeito”, no qual evitava que a namorada se expusesse à chuva; “Amor silencioso”, referindo-se a um romance secreto; e “O voo nupcial”, em que fazia uma analogia entre a vida amorosa das mulheres e o comportamento das abelhas em uma colmeia<sup>58</sup>.

Foi na última parte de *Rimas pagãs*, denominada “Pátria distante”, que Mário de Artagão realizou algumas breves incursões às suas vivências anteriores ao exílio, revelando certas recordações da nação que tivera de abandonar. O saudosismo do poeta se manifestava com veemência como no caso do poema “Terra à vista”, no qual descrevia as grandezas brasileiras, notadamente no que tange à natureza e à geografia de sua “Pátria amada”:

No voo clangoroso, abrindo as asas francas,  
Exaltadas, febris, imensamente brancas,  
Quanta vez a saudade, esse albatroz errante,  
Se faz comigo ao mar com rumo ao sul distante!  
E nunca se transvia! É para achar os ninhos,  
Que Deus manda espalhar os sóis pelos caminhos...  
Por isso a flamejar, fincada no infinito,  
Há uma cruz!... Mas esta em vez de ser de granito  
Como as cruzes ducais nos velhos mausoléus,

---

<sup>58</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 73-112.

É um braço de luz, apontando nos céus  
A estrada que vai ter de quebrada em quebrada,  
Ao berço onde floreja a minha Pátria amada!...

Mas quando não houvesse um astro na amplidão,  
E quando tudo fosse angústia e dispersão,  
Bastaria, de longe, ó rútilo Amazonas,  
Auscultar-te os pulmões quando a bramir ressonas!  
Frente a frente, insubmisso, e desafiando o mar  
Que raivoso jurou não te deixar passar,  
Espumejas tão alto e investes com tal ânsia,  
Que longe, sempre a uivar, muito longe, à distância,  
Julgo, assombrado, ouvir nas tuas pulsações  
Os berros colossais dum bando de leões!  
Contigo em convulsões, contigo por meu guia,  
Num largo voo astral, facilmente acharia,  
Cintada pela espuma, essailharga sagrada  
Dos fulvos areais da minha Pátria amada!<sup>59</sup>

Por meio dos versos intitulados “O primeiro beijo”, o escritor fazia uma associação entre sua “Pátria distante” e aquela que adotara como novo lar e na qual já residia há quase três décadas. Nesse sentido, Artagão buscava reproduzir através da poesia a intersecção entre Portugal e Brasil, reconstruindo o encontro do luso colonizador com os habitantes originais dos trópicos. Ainda que chamasse os lusitanos de invasores, o poeta apresentava uma versão idealizada e romantizada da ocupação das terras brasileiras e a formação de um novo povo, o qual teria se originado de uma miscigenação pacífica, resultado de uma

---

<sup>59</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 115-116.

supostamente harmoniosa união entre os brancos e as índias, abençoada por uma divindade que representava o amor:

Esplende uma manhã de claras vibrações!  
Toda a selva estremece. E pandos, os galeões,  
Vem poisar, um a um, como aves tresnoitadas,  
Na funda quietação das mornas enseadas!...  
Pisando o chão sagrado, o impávido invasor  
Vê que tudo esbraseia, em sínopes de amor!...  
E sob um céu pagão, atordoado de luz,  
Genufletindo, a orar, faz o sinal da cruz...  
A prece apenas dura o sopro dum instante!  
Olha em redor, inquieto... E um cheiro perturbante,  
Um cheiro de baunilha esperta-lhe um desejo  
Que começa num sonho e acaba por um beijo!  
Esbeltas pela praia ondulam convulsivas  
As formas nupciais das aimorés lascivas...  
Quer segui-las... E o bando, arisco, quase implume,  
Trasmonta o matagal num rastro de perfume...  
Quer inda ousar... e hesita! Estrídulo, fremente,  
Da selva densa, como um silvo de serpente,  
Vem-lhe cair aos pés um dardo envenenado...  
Não se perturba! Arranca o morrião amolgado,  
E apolínio, tranquilo, intrépido e viril  
Transfunde-se na luz daquele sol de abril...  
Vê depois espreitar por entre as perobeiras  
O mesmo bando em flor das caboclas trigueiras...  
Atira-lhes um beijo... Um beijo que desata  
Fulgurações mortais no coração da mata!  
Tudo entumece como um útero fecundo!  
Tudo estua e flameja! E no bambual profundo  
Pela primeira vez, despertos pelos ninhos,



Os mansos jaçanãs vão servir de padrinhos  
Aos mais lindos, gentis e doces esposais  
Que Rudá jamais viu nas moitas tropicais!<sup>60</sup>

Como se elaborasse uma resposta a todas as correntes nacionalistas, xenóforas e anti-lusitanas que campearam pelo Brasil em diversas épocas, notadamente durante a implantação ditatorial da república, contra a qual tanto Mário de Artagão lutara, o poeta absolvía os colonizadores lusos de qualquer teor de violência durante a conquista da América meridional, apresentando mais uma vez a visão idealizada de um harmônico casamento inter-racial entre nobres portugueses e valentes indígenas, dando origem a uma briosa nação brasileira:

Deixai dormir no chão da nossa terra  
Por entre os bogaris,  
O tacape de guerra  
Dos nossos sacrossantos guaranis!  
Deixai dormir a velha raiva injusta  
Contra a radiosa estirpe, eterna e augusta  
Dos príncipes de Avis!  
Foi Deus que assim o quis!...  
Um seio de tapuia  
Não se conquista a golpes de montante!  
Além de um beijo, pede uma aleluia  
Que a envolva toda da cabeça aos pés!...  
E foi assim que doce e provocante

---

<sup>60</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 117-118.

Um beijo português  
Na febre irresistível dos sertões,  
Sonoramente, manso e triunfal,  
Desplumara uma entranha virginal  
Na gestação dum povo de leões!  
    Não nego! Era estrangeiro  
    O beijo estonteador  
Que fecundou à sombra do ingazeiro  
A nossa raça eternamente em flor!  
    Mas um beijo de amor,  
Quando temos na frente um corpo nu,  
    Não é... não é pecado!  
Que o diga num espasmo de noivado  
A morena e gentil Paraguaçu.

A nossa estirpe é essa! Ovários guaranis  
Fecundados ao sol por capitães d'Avis!  
E desse beijo audaz no fundo dos sertões  
Um leão há de ser sempre o pai d'outros leões!  
Há muitos povos que tiveram donos!  
Mas no estertor dos látégos cruéis  
Se todos foram filhos de colonos,  
Nós fomos, afinal, filhos de reis!<sup>61</sup>

As saudades de Artagão ficavam expressas também no poema “As duas bandeiras”, no qual ele acabava por fazer uma comparação entre o Brasil da época monárquica e o outro, sob a égide da república. A bandeira figurativamente representava a nação brasileira, servindo para mais uma vez exaltar as exuberâncias do país tropical. As preferências monarquistas do poeta

---

<sup>61</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 118-119.

ficavam bem demarcadas no amplo destaque dado às vitórias do império brasileiro nos enfrentamentos bélicos que teve em relação a seus vizinhos platinos, lembrando as derrotas de paraguaios, argentinos e uruguaios diante das forças militares imperiais:

Insubmissas, febris, num halo de esplendor,  
Irmãs no voo, irmãs na glória, irmãs na cor,  
Flabelam no Brasil com asas condoreiras,  
Entre heróis e clarins, duas sacras bandeiras!  
Vistas de longe, em pleno azul, mordendo o espaço,  
Não se distingue bem se levam no regaço  
Os braços duma cruz apertando uma esfera,  
Ou um cinto apertando o seio à primavera!  
A esfera é armilar com cercadura d'astros,  
Tendo o mundo a seus pés e o infinito de rastros!  
Há flores nos beirais; e no alto, entre rubis,  
Fundindo o sangue azul no sangue dos tupis,  
Refulge uma coroa. Em maio, as alvoradas  
Inda apanham no chão as lágrimas choradas!...  
Foi ela, por tojais, no assalto das tocaias,  
Que andou domesticando as onças paraguaias!...  
Na abalada imperial com pulso de gigante  
Foi ela, a espumejar, heroica e palpitante  
Que arrancou aos covis, em manhãs luminosas,  
Essa pantera – o Oribe; e esse chagal, – o Rosas!<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 121.

Ainda que chegasse a também reconhecer alguns avanços sob a forma de governo republicana, mormente no que tange à expansão e à consolidação das fronteiras nacionais, citando algumas das disputas lindeiras nas quais o país esteve envolvido na virada do século XIX ao XX, Mário de Artagão não deixava de lembrar que alguns dos principais articuladores de tais vitórias brasileiras teriam sido políticos egressos da época imperial, como era o caso do principal deles e que, inclusive, mantinha o título nobiliárquico, mesmo após a queda da monarquia, ficando conhecido como Barão do Rio Branco. Mas as filiações ideológicas do poeta ficavam ainda mais explícitas no encerramento dos versos, nos quais ele chegava a reconhecer o amor pátrio tanto pelo Brasil imperial quanto pelo republicano, mas sua preferência era pela bandeira que encerrava a coroa monárquica, em contraposição à república da espada, contra a qual tanto lutara e sofrera os efeitos do autoritarismo:

Se uma suspende a esfera, a outra, em campo azul,  
Suspende a luz dos sóis dispersos pelo Sul!  
E se a vemos gentil arrebanhando estrelas,  
Se a vemos marinhar aos céus para mantê-las,  
Não me espanta que altiva, irrompa nos sertões  
Arrebanhando o Acre, o Amapá e as Missões!  
Se a quereis procurar, buscai-a pelos ninhos  
Ou junto duma dor à beira dos caminhos!  
Mas ai, de quem ousar morder-lhe o nobre flanco!  
Se foi linda e sublime às mãos de um Rio Branco,  
Não esquece jamais que sobre a nossa História  
Pairam águias reais nimbadas pela glória!

Tem uma no brasão os velhos sonhos meus;  
Tem a outra uma espada esburacando os céus!  
Mas seja uma coroa ou mesmo espadas nuas,  
Darei, de pé, cantando, a vida pelas duas!<sup>63</sup>

Finalmente, ao encerrar *Rimas pagãs*, Mário de Artagão, mantinha o espírito saudosista em relação à sua “Pátria distante”, desta vez trazendo reminiscências de seu torrão natal, lembrando “O gaúcho”, um representante típico da terra e da gente sul-rio-grandense. Este gaúcho do poeta reproduzia a figura que iria cada vez mais se tornar um verdadeiro estereótipo dos nascidos no Rio Grande do Sul, com destaque para a indumentária, os costumes e, fundamentalmente, o arquétipo do “centauro dos pampas”, ou seja, o cavaleiro inseparável de sua montaria em suas lides campeiras. Mas, ao mesmo tempo, o escritor lembrava uma “alma heroica” do gaúcho, numa alusão a outra característica atribuída aos antigos habitantes das terras rio-grandenses, voltada a um espírito libertário, que fora condenado por quatro décadas de domínio de um regime ditatorial, o mesmo contra o qual Artagão se opusera nos primórdios da república e que, já nos anos trinta, parecia finalmente superado – ainda que, em pouco tempo, o autoritarismo viesse a novamente campear no país como um todo:

Laço no tento, franco, de olhar vivo,  
Como um famoso cavaleiro andante,

---

<sup>63</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 122.

Lá vai o guasca intrépido e galante,  
Fundido em bronze, sobre o pingo esquivo!

Por esse pampa idílico e nativo,  
Onde o silêncio é morno e perturbante,  
Corre e sonha e lateja a todo instante  
A alma heroica do gaúcho altivo...

De poncho ao vento e de rebenque alçado,  
Enraivado de luz, transmonta o espaço!  
E nesse voo audaz, desabalado,

Parece, numa fúria de vencê-las,  
Que vai, nervoso, derrubar no laço  
As manadas inquietas das estrelas!...<sup>64</sup>

Desse modo, o livro *Rimas pagãs* trazia em seu conteúdo várias facetas do eclético pensamento de Mário de Artagão. Apesar do predomínio dos versos voltados aos sentimentos mais íntimos, o poeta destinava também significativa parte da obra para dissertar sobre uma de suas predileções ligadas ao mundo antigo e, mais especificamente, às figuras mitológicas. Ainda que tivesse desistido das lutas político-partidárias, abandonando sua ativa militância ideológica através das páginas dos jornais, após adotar Lisboa como seu novo lar, a saudade falou mais alto e o escritor não deixaria de lembrar sua terra natal, fosse o Brasil como um todo, fosse o Rio Grande do Sul em particular. E, ainda que nas entrelinhas, os poemas que serviam para lembrar a pátria

---

<sup>64</sup> ARTAGÃO, 1933, p. 123.

distante no tempo e no espaço, traziam pequenos vestígios da época de lutas por ele empreendidas.

Logo depois de *Rimas pagãs*, afloraria uma das paixões de Mário de Artagão demarcada em tantos de seus versos com referências ao mundo greco-romano, vindo a expressar-se também através da publicação de um livro, no caso *Helláda, ninho dos deuses...*, composto e impresso pela Sociedade Industrial de Tipografia de Lisboa, em 1934. A obra tinha por subtítulo “Palestra prosódica”, em referência ao seu fulcro essencial voltado à boa pronúncia das palavras. O elemento catalizador da obra foi a discussão se a palavra que lhe dava título era paroxítone ou proparoxítone, desenrolando-se a partir daí um profundo estudo acerca das interpretações em torno das línguas clássicas, em especial o grego, configurando-se praticamente em uma tese a respeito da temática.

O próprio autor explicava que o ritmo dos seus versos não poderia deixar de claudicar, sempre que houvesse de tropeçar com muitos dos nomes peregrinos da lendária Grécia antiga, destacando que nas *Rimas pagãs* abordara aquela idade heroica de divindades perturbantes. Diante disso, dizia que entendera que seria preciso, por devoção musical, realizar ajustes à gama da sonoridade portuguesa, mas que não o fizera, prevalecendo-se de determinadas figuras gramaticais que vernaculamente na métrica autorizariam a sua sistematização. Para o autor, a discussão central estaria em torno da tônica, da brevidade e do alongamento das sílabas e era a isso que dedicara o seu

trabalho<sup>65</sup>. Artagão empreendeu uma pesquisa de fôlego, apresentando leituras as mais variadas, envolvendo um amplo espectro de conhecimentos na área em questão e uma vastíssima literatura produzida desde a antiguidade clássica até a sua contemporaneidade.

Ao concluir seu livro, o escritor enfatizava que naquele estudo não dera um único passo em desacordo com o respeito devido à prosódia da língua-mãe, quando esta vernaculamente impunha as suas vozes nacionais. Ele adotava também uma postura crítica em relação às propostas de alterações ortográficas, sustentando que, perante a tentativa idiomicida de reformar a ortografia, de muito maior proveito seria uma fixação de regras prosódicas que teriam o mérito de jugular uma anarquia que tão lamentavelmente deslustrava a linguagem portuguesa. Fazendo referência às suas fontes de pesquisa, o autor destacava que as perturbadoras descobertas pelas quais passava a ciência em todos os departamentos do pensamento obrigava a técnica, na sua ação sobre a gramática, a helenizar uma importante parte da lexicologia. Perante tal perspectiva, Artagão propunha que cumprira o seu dever no campo da heráldica, ficando aberto o campo prático para os filólogos<sup>66</sup>. Assim, em *Helláda*, o poeta dava lugar ao cientista.

Foi já nos estertores de sua vida que Mário de Artagão trouxe a público *Feras à solta*, livro no qual expressaria facetas mais contundentes de seu

---

<sup>65</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Helláda, ninho dos deuses...* Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1934. p. 3-4.

<sup>66</sup> ARTAGÃO, 1934, p. 107-108.



pensamento, com várias incursões a preceitos anticlericais e a uma aguçada preocupação de natureza social. A derradeira obra do poeta foi publicada em 1936, pela Editora e Gráfica Portuguesa, de Lisboa, e apresentava, em essência, as conversas entre dois homens, manifestando-se a partir delas várias preocupações e inconformidades do escritor. No capítulo inicial, denominado “Na Tasca”, era descrita uma noite de Natal, em um bairro excêntrico de uma grande cidade europeia, com um inverno fustigante, na qual se encontraram Patrício e Marcos, recolhendo-se a uma tasca de travejamento desconjuntado. Ambos desenvolviam diálogos que o escritor expressava na forma de versos. O primeiro era um religioso que mitigava suas agruras através da fé, o segundo, um incrédulo e cético para com os assuntos divinos e um revoltado com as desigualdades sociais. Na conversa, Marcos lastimava sua sorte e situação de penúria, afirmando ao conhecido que não deveria pensar que ele sempre fora o escarro de um esgoto, pois chegara a ter no brasão quartéis de bom costado e um bispo por avô, em estirpe sem igual, mais nobre que a dos reis na conquista do Graal. Mas acabara chegando àquela situação de um farrapo que chafurdava na lama, sem pão para comer e sem cama<sup>67</sup>.

Em seguida, Marcos fazia uma longa explanação sobre os caminhos e descaminhos de sua vida e suas formas de pensar e agir. Declarava que, apesar do sangue azul nas veias, lhe mordiam por dentro as desgraças alheias, como um sentimental idiota, ou um Quixote moderno, com pena dos pulmões que tossiam pelo inverno. Afirmava ainda que lera toda a Enciclopédia e Voltaire, o

---

<sup>67</sup> ARTAGÃO, Mario de. *Feras à solta*. Lisboa: Editora e Gráfica Portuguesa, 1936. p. 5-6.

maldito, vindo um dia a despertar de bruços no infinito e, a cavalo no sonho, andar de astro em astro, a medir, a sondar, a farejar o rastro de um princípio sem fim. Dizia ainda que auscultara sem cansaço as válvulas senis do coração do espaço, e tudo cheirava a um açougue enorme, no qual, tragicamente, a morte nunca dormia e onde nada vira ou palpara que lhe desse um sentido forte, sacro, imortal, de um mundo concebido, só havendo em tudo uma luta vil e sem heróis. Comparava a existência a um casebre que haveria de cair, escanzelado e impuro, como caía na esterqueira um fruto de maduro, não passando disso a vida e a harmonia celeste, arrematava com ironia<sup>68</sup>.

Tendo em vista tal descrição, Patrício argumentava que o tempo fora agreste e torvo para eles, mas, embora também faminto, ele não sentia aquela mesma angústia de viver. Diante de tal asserção, Marcos salientava seu espírito de revolta, exclamando que o conformismo do outro se devia ao fato de que ele acreditava no Estado e ainda ia à missa, pedindo àquele pão, enquanto a Deus pedia justiça, dormindo a rezar ao pé da fogueira, que ainda haveria de lamber, convulsa, a Terra inteira. E prosseguia em suas críticas às crenças de Marcos, destacando que este abençoava a cruz que lhe enclavinhava os pés e que precisaria ser parvo para ainda crer que Moisés tomara indigestões de maná no deserto, ou nos judeus atravessando o Mar Vermelho aberto e, irônico, afirmava que, estando às portas do Natal, quem sabe aquele desgraçado não teria a ventura de o céu mandar-lhe um faisão recheado. Diante de tantas imprecações, Patrício perguntava se os céus ou Deus teriam feito algum mal ao seu

---

<sup>68</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 7.

interlocutor, o qual respondia que não se queixava, mas negava o bíblico mistério, que fora buscar o barro ao pó de um cemitério, não aceitando um ser que criava para depois matar, ao invés de manter uma Terra bailarina eternamente em flor<sup>69</sup>.

Provocando Marcos a respeito de suas crenças, Patrício afirmava que lera Kant, ao passo que o outro se dedicava a Bakunin. Aquele respondia em desafio que ele lia um revoltado e o outro, um pedante, e perguntava se o conhecido não iria concordar que, quando permaneceram num catre de hospital, suas visões estavam muito mais ligadas a uma bomba e à ponta de punhal, ou questionava ainda se, na mesma situação, em noites hibernais, ouvindo o coração, como um martelo de aço a forçar uma porta, não teria dado um pontapé na velha crença morta. Mantendo o discurso antirreligioso, perguntava ao outro que também era pobre e se vestia como ele, por que não dava ao diabo a sua crença em Cristo. Voltando ao tema do tratamento hospitalar, associava a religião às desigualdades sociais, perguntando se seria normal que um nobre e gordo ratoneiro, só por ter dinheiro, lucrasse ainda mais com o roto cobertor de um triste lazarento e, mantendo o tom de revolta, exclamava que todos deveriam seguir avante, além da barricada, de onde romperia a nova madrugada<sup>70</sup>.

Manifestando suas ideias anticlericais, Mário de Artagão, através do personagem Marcos, questionava as “lendas do evangelho”, afirmando que, com mil anos, um livro sempre seria “velho”. Sobre o mesmo tema, referia-se ao

---

<sup>69</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 8-9.

<sup>70</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 9-10.

“livro das necroses”, o compêndio secular de todas as nevroses, caruncho brutal de trágicas matanças que, com o gládio, sangrava o peito das crianças. Considerava a bíblia ainda como um livro que perturbava e era fantasista, sendo surdo a um rouxinol, mas fazendo falar um burro e parar o sol. Enfatizava também sua descrença integrada à crítica de fundo social, declarando que Cristo pregara os códigos supremos em um mundo muito diferente daquele em que eles estavam, não havendo lugar para viver pelo perdão, nas forjas e nos cais, nas gargantas das minas, no hálito letal das negras oficinas. Apontava que, em tais locais, o homem, a ulular, não vivia de perdão, precisando, ao invés disso, de mais ar, luz e pão. E complementava, argumentando que Jesus não tivera de enfrentar a cainçalha feroz da agiotagem moderna, esse inimigo audaz, impassível, viscoso, usurpador e voraz que vivia da usurpação do pobre que moirejava nas mesmas condições de um chacal que farejava as podridões<sup>71</sup>.

Ambos continuavam debatendo, cada qual com suas convicções, até o encerramento da conversa quando se separavam, para só voltar a um novo encontro em outro capítulo do livro. Mas, antes de tal desfecho, Marcos faria uma longa peroração acerca das desigualdades sociais presentes nas vivências humanas desde os mais remotos tempos, mas que teriam se agravado na contemporaneidade. Lá estavam as condições de dependência social da antiguidade, do feudalismo medieval e das relações capitalistas de produção, notadamente a partir da Revolução Industrial, retratando um mundo onde os pobres não tinham vez nem voz. Assim, as preocupações de natureza social de

---

<sup>71</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 11-14.

Mário de Artagão se faziam presentes nas palavras de Marcos, primeiramente traçando um breve histórico desde os povos antigos até o imperialismo da virada do século XIX:

Os sonhos da Judéia! Horizontes sem asa,  
Que não iam além das campas de Gerasa!  
Nesses tempos de hipnose um rude assalariado  
Só conhecia o Templo e as relhas de um arado!  
Quisera vê-lo cá, nesta imensa agonia,  
A rilhar, soluçando, o pão de cada dia!  
Um mundo patriarcal! Um punhado de servos  
Sem a nossa revolta e sem os nossos nervos!  
Onde havia por lá os corações enfermos  
Que adoecem de tédio... inda antes de vivermos?!  
Guindastes anormais! Crepitações elétricas!  
O infinito da linha; as torvas linhas métricas  
Que varam o deserto e os matagais incultos  
Deixando pela estrada os corpos insepultos!  
Chispas em redemoinho, o fumo que sufoca  
E nos traz um sabor de sangue vivo à boca!  
Saturnismos fatais! Os mastodontes de aço  
Com os dentes da grelha a rir do nosso braço!  
Monopólios! Cartéis! As maltas industriais  
Talhando o mapa-mundi em pingues sucursais!  
As casas de penhor! A doirada canalha  
Que vê num barco o leito... e não vê a fornalha!  
A sôfrega avidez de bocas de criança,  
Mastigando de longe, em visões de faiança,  
Os restos que um nababo atira aos seus lacaios!<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 15-16.

Mantendo o mesmo tom, através da fala de Marcos, Mário de Artagão lembrava as desigualdades sociais desde a travessia das caravelas na época moderna até a massificação da exploração dos trabalhadores com a consolidação do capitalismo:

O mar-alto a rugir! A luta dos catraios  
Levando para o fundo o pescador indômito,  
Que lança para o céu a praga, como um vômito!  
A atroz terceira classe infecta dos porões!  
Um mineiro sem ar, na treva, aos apalhões!  
A guerra!... A guerra, enfim! A loba insaciada,  
Que derruba um herói, de borco, na escalada!  
E que são os heróis?! São sempre os nossos filhos,  
Que inda levam na boca o cheiro dos junquinhos  
Que uma noiva atirou à beira dos caminhos!  
Morrem a cantar, como os rouxinóis nos ninhos!  
E quem foi que os matou?... O Capital-Falperra,  
Sem entranhas, feroz, que manda para a guerra  
A mocidade em flor!... Sangue das nossas veias!  
Mas ele, o Parasita, arrotando nas ceias  
Um carnudo salmão comprado a peso de ouro,  
Bolsista, ladravaz, comensal do Tesouro,  
Enquanto o sangue espirra e golfa na trincheira,  
Lê os jornais... sorri... dá balanço à carteira,  
Consulta o Deve-e-Haver... depois queima um charuto,  
E dorme, regalado, um grande sono, o bruto!  
Quer tudo! Também quer que o bom Deus o proteja...  
Por isso, matinal e a pé, vai sempre à Igreja!

Que lhe importa saber se o verbo amar é frouxo  
Quando o conjuga um lábio enregelado e roxo?!<sup>73</sup>

Os argumentos de Marcos foram tão contundentes que até o crédulo Patrício, num estado de semi-embriaguez, acabaria dando razão a ele. Diante disso, Marcos passava a instigar Patrício, dizendo que ele não poderia vacilar, lembrando-lhe várias das chagas sociais que os cercavam, sintetizando toda aquela ira na figura de um grotesco burguês, um ricaço qualquer, que insultava a sua miséria e roubava a sua mulher. Das palavras, Marcos passava aos atos, deixando aparecer em suas mãos uma bomba, ao que reagia o companheiro, perguntando se ele havia ensandecido, recebendo por resposta que aquela peça tão bonita era um presente real naquela data de Natal, constituindo uma forma de manifestar a aversão às podridões que afligiam a humanidade. Diante das palavras e das intenções de Marcos, Patrício, escondendo a bomba, medroso e com um mau pressentimento, deixava seu interlocutor na tasca e desaparecia na escuridão da noite que vinha caindo<sup>74</sup>.

No segundo capítulo, chamado “A caminho do cais”, o cenário se deslocava, aparecendo apenas Patrício como o protagonista que encontrava figurantes pelo caminho. A cidade começava a se iluminar e Patrício refletia sobre as ansiedades, angústias e pavores que o atormentavam. Enraivado e conturbado pela dúvida, escondia-se nas sombras de uma viela, a ruminar as

---

<sup>73</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 16-17.

<sup>74</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 18-19.

palavras de Marcos que contestavam suas crenças e lembravam que perdera sua amada por causa de sua condição de pobreza. Um espírito de vingança passava a tomar conta de Patrício, contrastando com o ambiente do centro da cidade no qual chegara e onde tudo flamejava numa formidável explosão de alegria. Dominado pelo delírio e a febre trágica da loucura, passava a comparar-se a Jesus que expulsara os vendilhões do templo, só que ele, ao invés do chicote, tinha a bomba que fulminava. A cada canto, Patrício via riquezas sem fim que só aguçavam a insatisfação com sua pobreza, de modo que, alucinado, passava a espreitar a hora do crime, olhando ao redor e buscando coragem para perpetrar o ato terrorista<sup>75</sup>.

À procura de um escopo, o personagem do livro de Artagão circunvagava o olhar por uma praça iluminada, observando a bolsa de valores, os ricos e os financistas, alvos ideais para sua ensandecida ira, mas era detido pela visão de um mendigo que, à porta de um hotel, vendia bugigangas, contra o qual não quis atentar. Diante do contratempo, Patrício tornejava a praça, chegando a uma rua larga de edifícios ciclóticos, com cafés, cassinos, bares e cabarés, o que mais uma vez parecia o local ideal para o atentado, entretanto, a visão de uma prostituta, lembrava-lhe dos sofrimentos da vida, detendo mais uma vez seu tresloucado ato. Então ele seguia rua abaixo, chegando a um escaparate luxuoso cheio de guloseimas e, diante de tão impressionantes pratos, a fome apertava impulsionando sua raiva, levando-o a arrancar a bomba da algibeira e a levantar o braço para jogá-la, mas, mais uma vez era detido, agora pela presença

---

<sup>75</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 21-24.



de duas crianças, também esfaimadas para as quais daria sua última moeda, visando amainar o mal que as afligia. Vencido pelas circunstâncias, Patrício desistiria, tomando o caminho do cais e, chegando ao parapeito, num impulso irresistível, arremessaria ao mar a bomba que se arrebentou na aresta de uma rocha, numa explosão violentíssima. Entretanto, um fiscal o espreitava nas trevas, prendendo-o e chamando-o de bandido e ladrão<sup>76</sup>.

“Mar alto” era o título do próximo capítulo que trazia as reflexões e vivências de Patrício na prisão, tendo sofrido vinte anos de degredo e submetido a trabalhos forçados. Lamentava a falta de sorte, pois havia lançado a bomba com o cais deserto e em direção ao mar, de modo que se não fosse a rocha maldita, jamais teria sido aprisionado. Ainda que resignado por tantos anos de tormentos, amarguras e torturas, não deixava de considerar-se injustiçado, pois fora condenado apesar de inocente. Finalmente, o último capítulo, “De regresso à mansarda”, retratava o reencontro de Marcos e Patrício, envelhecidos, duas décadas depois. Era, mais uma vez uma noite de Natal carregada de neve e frio. Amargurados, os amigos conversaram a respeito da chegada à velhice, mas, inevitavelmente, o diálogo descambaria para o assunto da prisão de Patrício, motivada pela bomba que Marcos lhe dera, diante do que, este insistia fervorosamente pelo perdão daquele. Ocorreria uma inversão de expectativas, pois, já ao final da vida, era Marcos quem apelava para a fé, justificando que muito aprendera com os sacrifícios do amigo, ao passo que Patrício se revelava cético, tendo em vista os sofrimentos pelos quais passara. No último ato, Marcos

---

<sup>76</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 24-29.

clamava pelo perdão, como deveria ser característico dos cristãos e convidava o companheiro para entrar numa igreja. Patrício, por sua vez, indeciso e a soluçar, afirmava que já não sabia rezar, entretanto, sonâmbulo, automático, deixava-se empurrar pelo amigo e os dois religiosamente desapareciam pelo portal da ermida<sup>77</sup>.

Dessa maneira se encerrava *Feras à solta*, marcada pelas típicas contradições da própria humanidade. Ainda que fosse um ardoroso monarquista, Antônio da Costa Correia Leite Filho, desde seus primeiros trabalhos, sustentou certos pendores contrários à ampla predominância da religião católica. A princípio, tal pensamento poderia ser considerado uma significativa incoerência, pois como seria compatível sustentar ideias monárquicas e de defesa de um país que tivera uma constituição que previa o catolicismo como religião oficial e, ao mesmo tempo, manifestar-se antagonicamente em relação a tal religiosidade. Entretanto, a explicação se dá a partir da perspectiva pela qual vários pensadores e políticos da época monárquica, apoiavam ardorosamente um ideário anticlerical e mesmo contrário ao oficialismo religioso, como foi o caso de muitos dos seguidores do liberalismo, como o próprio Mário de Artagão.

Além disso, o anticlericalismo do autor não poderia ser confundido com ateísmo, como bem deixava claro o conjunto de sua obra. Do mesmo modo, sua revolta com as desigualdades sociais, retratando as agruras da pobreza que não vivera na carne, mas pudera observar nos diversos lugares em que estivera, não

---

<sup>77</sup> ARTAGÃO, 1936, p. 31-43.

precisava significar uma aproximação com tendências ideológicas mais extremistas, monarquista convicto que era. Assim, a obra derradeira de Mário de Artagão, *Feras à solta*, serviria para relevar fragmentos de seu pensamento presentes em outros de seus livros, manifestando um espírito revoltado em relação ao clericalismo e às mazelas sociais. As idas e voltas ao longo do tempo entre a fé e o ceticismo dos dois personagens revelavam as próprias idiossincrasias do país natal do autor, muitas vezes marcadas pelo clericalismo e a temporalidade em diversas facetas da vida pública e privada.

Assim os livros escritos por Mário de Artagão, em sua grande maioria expressos por meio da composição poética, acompanharam suas experiências de vida e, de forma mais explícita ou implícita, não deixaram de refletir suas convicções político-ideológicas. Tal estilo de composição vem ao encontro da perspectiva pela qual o poeta e o seu meio de criação tornam-se indissociáveis, já que todos os usos sociais da literatura, seja como tomadas de cena, ou como abordagens simbólicas, engajam perspectivas e interesses contrastivos<sup>78</sup>. Além disso, o texto poético pretende transmitir uma informação, trazendo em si o reforço de uma ideologia<sup>79</sup>. Nesse quadro, a personalidade poética do escritor associada com suas ideias, vivências, experiências empíricas e práticas constituem um todo em sua criação, uma vez que a poesia vale como pura

---

<sup>78</sup> LEENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através da História e da Literatura. In: LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 41.

<sup>79</sup> KLOEPFER, Rolf. *Poética e linguística: instrumentos semióticos*. Coimbra: Almedina, 1984. p. 174.

imediação, explosão do desejo, da paixão, do capricho individual, do sexo à flor da pele, do instinto de morte, dos lances do acaso e das contingências a que se reduz a maior parte de uma biografia<sup>80</sup>. Nesse sentido, através de seus aprendizados e suas vivências, o literato, o jornalista e o convicto monarquista afluíram em cada obra que o intelectual lançou no âmbito brasileiro e lusitano.

---

<sup>80</sup> BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 40.

LITERATURA DE VIAGEM NOS  
ESCRITOS DE UM AUTOR LUSO-  
BRASILEIRO: OSCAR LEAL (1886-1895)

Francisco das Neves Alves

Os relatos realizados a respeito do Brasil que se enquadram na categoria da literatura de viagem representam um significativo repositório de informações e opiniões expressas sobre aquela porção da América colonial portuguesa, depois império e, mais tarde, república. Tais narrativas começaram pouco depois da incorporação do Brasil ao império colonial luso, ainda no século XVI, e se avolumaram a partir das transformações da época joanina, ao início dos Oitocentos e ao longo de tal centúria. Nesse longo período cronológico foram estabelecidas diversas caracterizações acerca do Brasil, em um processo histórico pelo qual algumas delas ganharam tamanha proporção que passaram a ser reproduzidas tão consecutivamente, que passaram a encerrar em si verdadeiros conceitos e/ou estereótipos, compreendendo adjetivações sobre o país tropical. Esses adjetivos foram por vezes menoscabadores, pejorativos e/ou preconceituosos e, dentre eles, um dos mais recorrentes foi calcado em um olhar civilizatório que insistia em encontrar no Brasil uma série de atrasos que estariam a prejudicar os caminhos em direção ao progresso e, conseqüentemente à civilização, de acordo com os padrões europeus da época.

Um dos escritores que reproduziu essa visão civilizatória foi Oscar Leal (1862-1910) que elaborou uma série de narrativas de viagem a respeito do Brasil. Ele nasceu no Brasil, mas de família portuguesa, deslocou-se muito cedo para Portugal, onde realizou os primeiros passos de sua formação educacional. A complementação de seus estudos e o ensino universitário foi realizada no eixo luso-brasileiro, permanecendo Lisboa como o local para onde sempre retornava após suas tantas excursões, bem como foi a cidade adotada para fixar-se

definitivamente, a partir de 1894, e, desde então, até a sua morte. Mesmo que repetisse consecutivamente ser de nacionalidade brasileira, seu pensamento era plenamente o de um cidadão europeu, tanto que Portugal poderia ser considerada como a “pátria do seu espírito”<sup>81</sup>.

Por formação Oscar Leal era dentista, mas, por vocação, dedicou-se às viagens, tanto que se propôs a exercer uma espécie de odontologia itinerante, prestando atendimento ao longo dos tantos lugares que visitava em suas excursões de estudo, grande parte delas desenvolvida no Brasil. O próprio escritor apresentava-se como especialista em doenças da boca, dentes e correções das deformidades nasais e como diplomado na América e Escola Médica de Lisboa<sup>82</sup>, mas teve também uma ação bastante ampla, notadamente no campo intelectual, atuando como contista, cronista, poeta, jornalista, naturalista, conferencista, editor e polemista, em um conjunto de práticas que acabaria por conferir-lhe a categorização de homens de letras, de acordo com os padrões da época.

Como viajante, Leal percorreu significativa parte do território português e visitou Paraguai, Bolívia, Argentina, Uruguai, França, Espanha, Itália, Suíça e Inglaterra. Também excursionou pelo continente africano, mormente nas regiões de colonização portuguesa. Nesse sentido, na prática de sua profissão, viajou “muito, não só pelo prazer de visitar os países estrangeiros, mas com o

---

<sup>81</sup> TORRESÃO, Guiomar. Oscar Leal. In: *Gil Braz*. Lisboa, 10 maio 1898, a. 1, n. 2, p. 1.

<sup>82</sup> LEAL, Oscar. *Dentistas e “dentistas” – crítica (de luva calçada) ao folheto de Francisco Ortiz O Dentista Moderno*. Lisboa: Livraria Editora da Viúva Tavares Cardoso, 1904. p. 1.

propósito de estudar o que de mais notável” poderia encontrar “no tratamento das doenças” que constituíam “a sua especialidade”<sup>83</sup>. O país ao qual mais dedicou atenção foi o Brasil, onde permaneceu vários anos, percorrendo-o praticamente de norte a sul, empreendendo viagens nas décadas de 1880 e 1890, com uma preferência pelo interior do país, através de itinerários pelos sertões brasileiros, notadamente no centro-oeste e no norte.

De tais viagens resultou uma série de relatos, dentre os quais, a respeito do Brasil, publicou os livros *Viagem ao centro do Brasil (impressões)*, de 1886; *Viagem às terras goianas (Brasil central)*, de 1892; *Contos do meu tempo*, de 1893; *O Amazonas*, de 1894 e *Viagem a um país de selvagens*, de 1895. Ainda publicou os títulos *Do Tejo a Paris*, de 1894; *Brasileiros ilustres: perfis contemporâneos*, de 1895; *O Manoel de Soiza*, de 1898; *Um marinheiro do século XV: romance histórico sobre a descoberta da Índia*, de 1898; *Uma mulher galante*, de 1899; *Através da Europa e da África (viagens)*, de 1901; e *Dentistas e “dentistas”*, de 1904. Também há referências à edição de outros escritos como: *Flores de abril*; *Filha do miserável*; *Palomita*; *Um conto do sertão*; *A questão do abade*; *Flores de maio*; *Excursões*; *As regiões de terra e água*; *A linguagem dos Cocamas*; *O parteiro*; *Zelia: amores de uma brasileira*; e *Clínica odontológica*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> PEREIRA, Esteves & RODRIGUES, Guilherme. *Portugal – dicionário histórico, corográfico, biográfico, bibliográfico, heráldico, numismático e artístico*. Lisboa: João Romano Torres & Cia. Editores, 1909. v. 4. p. 98.

<sup>84</sup> BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899, v. 5 1900, v. 6. p. 339-340; e SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1894, t. 17. p. 131.



A partir de sua ação como escritor, Oscar Leal granjeou certo reconhecimento intelectual, tanto que pertenceu a diversas entidades acadêmicas e científico-culturais em Portugal, no Brasil e em outros países. Nessa linha, compôs os quadros da Sociedade Espanhola de História Natural, da Sociedade de Geografia de Madri, da Sociedade de Geografia de Nova York, da Sociedade de Geografia de Lisboa; da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, da Sociedade Espanhola de História Natural; do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, da Arcádia Americana do Pará, do Grêmio Literário da Bahia, da Academia Literária do Real Instituto de Lisboa e da Sociedade dos Homens de Letras do Porto<sup>85</sup>.

Além da atuação como literato e do pertencimento às sociedades de cunho intelectual, foi no jornalismo que Leal também obteve certa notoriedade. Teve continuamente uma relação intrínseca como a imprensa periódica, intercambiando suas publicações com as redações de jornais de diversas partes do mundo, mormente as brasileiras e portuguesas, mantendo relações de proximidade com os jornalistas dos lugares que visitava e colaborando com a inserção de artigos em diversos periódicos. Além disso, fundou e dirigiu vários periódicos, alguns deles itinerantes, acompanhando os seus deslocamentos pelos rincões do Brasil. Nessas folhas, desempenhou uma ampla ação, atuando nas mais diversas etapas da elaboração dos jornais, como foi o caso do *Dentista*, publicado em Goiás e Uberaba; da *Tesoura*, na Bahia; do *Bragantino*, no Pará; do *Boêmio*, em São Paulo; do *Correio dos Clubes* e do *Popular*, no Rio de Janeiro; da

---

<sup>85</sup> LEAL, 1904, p. 1 e 66; PEREIRA & RODRIGUES, 1909, p. 98 e BLAKE, 1900, v. 6, p. 239.

Antessala, em Lisboa; do *Viajante*, em Corumbá; e do *Tributo às Letras*, em Cuiabá<sup>86</sup>. Também dirigiu na capital portuguesa *A Madrugada* e a *Revista de Lisboa*.

O olhar civilizatório sobre o Brasil foi um elemento constitutivo fundamental da literatura de viagem realizada nos livros de Oscar Leal. Por literatura de viagem pode-se entender um “subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia”, vindo buscar na “viagem real ou imaginária temas, motivos e formas”. Nesse quadro a viagem aparece como a descrição do deslocamento e os destaques daquilo que “pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes”, assim “como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais”<sup>87</sup>.

O pensamento em torno da literatura de viagem compreende “um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas”, os quais, “na sua globalidade, se identificam como um conjunto autônomo, distinto de outros conjuntos textuais”<sup>88</sup>. Ao final do século XIX, as narrativas eram em geral ligeiras, trazendo “relações e Itinerários, tendo como forma narrativa

---

<sup>86</sup> LEAL, Oscar, *Tributo às Letras*. In: *Tributo às Letras*. Cuiabá, 16 out. 1891, a. 1, n. 1, p. 1.

<sup>87</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: CRISTÓVÃO, Fernando (coord.). *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina; Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2002. p. 35.

<sup>88</sup> CRISTÓVÃO, 2002, p. 15.

frequente a crônica, de fôlego mais curto, bastante ligada à publicação na imprensa periódica”. Além disso, “intensificou-se a informação de caráter menor, o gosto da novidade que se comunica imediatamente, o culto do efêmero, a coloquialidade, a menção aos pequenos fatos, a multiplicidade de encontros” e enfim, “a factualidade da vida quotidiana, a evocação de encontros, o encadeado dos afetos e das lembranças”<sup>89</sup>.

A vocação viajeira de Oscar Leal levou-o a visitar desde as metrópoles europeias, passando por várias grandes cidades do mesmo continente e da América, assim como também se aprofundou pelos mais recônditos lugares, como o foi o caso de suas excursões pelo cerne de várias regiões brasileiras, bem como em terras africanas. De modo díspar em relação aos “textos sobre viagens oceânicas, os que se referem a viagens ao interior de um país, maximamente de um país de dimensão continental como o Brasil, em fase de importante mudança política” apresentavam “uma estrutura bastante afastada” daquele tipo de excursão por via marítima. Tais relatos eram diferenciados a partir dos próprios “personagens viajantes”, dos “meios de transporte”, do “contato com as populações” e das “decisões tomadas”<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. Introdução: Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima. In: CRISTÓVÃO, Fernando (dir. e coord.). *Literatura de viagens: da tradicional à nova e à novíssima (marcas e temas)*. Coimbra; Lisboa: Almedina; Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2009. p. 14-15.

<sup>90</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. As viagens do poder no Brasil do século XIX. In: CRISTÓVÃO, Fernando (dir./coord.). *Viagens no interior do Brasil: fatores de desenvolvimento*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014. p. 13.

A presença do autor no Brasil ocorreu em uma conjuntura histórica de amplas transformações, coincidindo com a crise monárquica e a ascensão republicana. Tal contexto se faria sentir na elaboração de seus relatos, demonstrando a relação “do narrador com o seu tempo”, a qual traz consigo “formas diferenciadas de percepção do mundo”. Essa perspectiva compreende os “limites históricos do olhar, ou seja, sobre os significados do que a vista pode captar, criando ou descrevendo, recortando objetos do contexto, ou compondo novos contextos”. Especificamente “no século XIX, a linguagem dissocia, torna o mundo intransitivo, como se fosse uma galeria de animais empalhados, esqueletos, peixes, plantas e pinturas”, as quais “ilustram o mundo das diferenças”, levando em conta a tendência de classificação e categorização típica do cientificismo<sup>91</sup>.

A partir da literatura de viagem, em grande parte o Brasil visto pelos viajantes “desponta como grande terra prenhe de potenciais”, permanecendo, entretanto, em um “constante estado de formação, de ainda estar por fazer, pelo processo civilizador, um eufemismo para a dominação de valores cunhados pelos europeus e transpostos ao Novo Mundo”<sup>92</sup>. Surgia assim “um Brasil pensado por outros”, pois “as obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distâncias entre modos de observação, de

---

<sup>91</sup> THEODORO, Janice. Visões e descrições da América: Alvar Nunez Cabeça de Vaca (XVI) e Hercules Florence (XIX). In: *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 74-83, junho/agosto 1996. p. 76 e 83.

<sup>92</sup> LISBOA, Karen Macknow. *Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias*. 2.ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. p. 294.

triangulações do olhar”. Nesse quadro, “a vida e a paisagem” são observadas a partir da “espessa camada da representação”, pela qual se “evidenciam versões mais do que fatos”. Em “sua origem, as imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia”, apontando os “modos como as culturas se olham e olham as outras, como estabelecem igualdades e desigualdades, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro”<sup>93</sup>.

Nem sempre o viajante “quer conhecer, e sim comprovar”, como no caso de “verificar se os códigos de conduta” dos nativos “se ajustam ao modelo exemplar do estrangeiro”. Assim, “da inofensiva viagem da curiosidade” rumase “para um encontro entre duas culturas que progressivamente adquire as características de um conflito” travado entre a civilização e a selvageria. Esse último estágio era associado a “uma ideia central” de “ociosidade anárquica”, uma vez que, dentre seus integrantes emergiria “o esboço do ser humano incompleto”, ou seja, aquele que deixava de estabelecer “contatos sociais”, não possuindo leis ou deliberando em praça pública, além de não semear os campos ou morar em cidades. Nesse sentido, eles passavam “automaticamente a carecer dos atributos que tipificam o civilizado”, sendo observados como “indolentes”, já que só aproveitavam-se dos “dons da natureza para saciar suas necessidades diárias”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d’*O Brasil dos viajantes*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 30, junho/agosto 1996. p. 10.

<sup>94</sup> GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 26-27.

Oscar Leal empreendeu uma criação bem articulada com tais pressupostos, com a preferência pelas descrições das paisagens e ao lançar um olhar sobre o “outro”, ou seja, como “civilizado”, observava o “atrasado”, ou o “selvagem”. Esse viés civilizador dos escritos de Leal aparece mais expressivamente em três das obras do autor. O primeiro deles é *Viagem ao centro do Brasil (impressões)*, publicado em 1886, que se referia a uma excursão feita pelo interior brasileiro, entre 1884 e 1885, partindo do Rio de Janeiro e percorrendo as províncias de São Paulo e Minas Gerais até chegar ao Brasil central, onde ficou mais tempo, percorrendo o mesmo trajeto no retorno. Já *Viagem às terras goianas (Brasil central)*, editado em 1892, abordava uma longa excursão realizada entre 1889 e 1892, na qual Leal atravessou o interior do Brasil, visitando-o até o sul, com a concentração da narrativa em Goiás e Mato Grosso. Publicado em 1895, o livro *Viagem a um país de selvagens* destacava uma expedição de Oscar Leal realizada entre 1886 e 1887, percorrendo parte da região amazônica.

## O olhar civilizatório

Os escritos de Oscar Leal foram fortemente orientados por alguns pressupostos norteadores de seu pensamento, como o cientificismo, o republicanismo, o abolicionismo e o anticlericalismo, revelando nesses três últimos pressupostos um significativo antagonismo para com alguns dos pilares do Império brasileiro, regime predominante durante a maior parte de

suas viagens. Além disso, ele foi um leitor contumaz dos relatos de viagens acerca do Brasil, empreendidos desde o século XVI e mesmo entre os seus contemporâneos dos Oitocentos, chegando a corresponder-se com alguns deles. Ao lançar um olhar civilizatório sobre o Brasil, Leal repetiu e reforçou várias das visões que vinham se construindo ao longo desse largo período de tempo em meio às narrativas de viagem. Uma das mais fundamentais foi a de imputar aos brasileiros adjetivações vinculadas à malemolência, indolência, inércia, inépcia, além de desmotivação e/ou incapacidade para o trabalho, como fatores que estariam travando o desenvolvimento e o progresso do país em direção à civilização, tão almejada pelo autor.

Uma das tônicas das manifestações de Oscar Leal estava ligada a uma recorrente defesa ao estímulo à imigração europeia para o Brasil, como solução às precariedades de mão de obra no país. Nessa linha, em *Viagem ao centro do Brasil*, durante sua estada na Província de São Paulo, observava no fluxo de imigrantes uma das razões do progresso da região, com toda a dedicação destes às “artes e indústrias”. Tal projeto imigratório servia como oportunidade para o escritor pejar os brasileiros, argumentando que no Brasil “a mais vil apatia” fazia “esquecer a muitos o amor ao trabalho”, de modo que os estrangeiros poderiam “servir de mestres com a sua terrível força de vontade, como predicado às aspirações do homem civilizado”. Quanto ao mesmo tema, refletia

sobre qual seria o destino, “sem o estrangeiro, das artes, das indústrias, do comércio e até mesmo das ciências” nesse país<sup>95</sup>.

No mesmo livro, ao descrever sua estada em Minas Gerais, Leal realizaria mais uma má avaliação a respeito dos atrasos materiais e humanos no Brasil, afirmando que, ao jantar em um rancho, tivera “mais uma vez ocasião, para certificar-me de quanta é a miséria que existe no interior do país”, vindo a explicar que a mesma era “filha da apatia, do mau entendimento e do pouco amor ao trabalho que é nenhum entre tal gente”. Nessa linha, referia-se à família que o hospedava, como um péssimo serviço, pois não teriam cuidado para com “lavoura, nem indústria e nem mesmo no ensino dos filhos, criados em tosca e vil ignorância, rotos, esfarrapados e como ursos selvagens ocultando-se até mesmo das vistas de todos”. Tal olhar era ampliado para o contexto nacional, ao dizer que aquele era “o espetáculo que muitas vezes se me depara nesta e noutras províncias”. Diante disso, mantinha o discurso civilizatório, concluindo que “a falta de progresso eclipsa as delícias da vida”, mas se propunha a dar “tempo ao tempo”, com “esperança e fé, e por enquanto estudemos e admiremos a natureza que nos fala também”<sup>96</sup>.

A proposta civilizatória foi lembrada novamente, durante a permanência na capital goiana. Ao apontar a necessidade de aprimoramento do sistema ferroviário, afirmava que “só quando as tiras de aço da via férrea se

---

<sup>95</sup> LEAL, Oscar. *Viagem ao centro do Brasil (impressões)*. Lisboa: Tipografia Largo do Pelourinho, 1886. p. 40.

<sup>96</sup> LEAL, 1886, p. 67-68.



desenvolverem por cima dessas fitas de macadame, “o silvo da locomotiva for ferir os ouvidos de seus habitantes” e ainda “quando as suas pupilas fixarem no horizonte um ponto negro, que ao aproximar-se vai tomando a forma que lhes é natural”, só então, entrariam aquelas “tão disseminadas quão pobres populações, na maior parte quase semisselvagens, no caminho da civilização”, vindo a comungar, ainda que tardiamente, “no banquete do progresso e luz a que todos têm direito”. Referia-se também ao “grau de atraso e o movimento muitas vezes pouco civilizador das províncias centrais”, apesar da “riqueza natural e assombrosa” que possuíam. Até mesmo a mineração servia como mote para apontar a suposta indolência, dizendo que havia ouro em abundância, mas não existiam “braços e essa gente não se sujeita à limpeza e lavagens desse metal, por ser excessivamente trabalhoso”<sup>97</sup>.

Logo no início da jornada e do próprio relato, em *Viagem às terras goianas*, Oscar Leal tecia um parágrafo lapidar acerca do seu pensamento, trazendo uma síntese acerca do caráter madraço que imputava aos brasileiros:

Ah meu caro leitor, se tendes percorrido os nossos sertões, os lugares onde a vida é fácil por causa da caça e da pesca, deveis saber que esta gente caminha para o entorpecimento, para o tórumulo. Esta gente não fala – boceja, não anda – arrasta-se, não vive – vegeta. Para ela não há ambição, nem luxo, nem dinheiro, nem conforto; não há nada e que corra a vida com o barco à mercê da corrente. Para quem como eu até esta data já tem percorrido quase todos os estados do Brasil, e conhecendo geralmente a indolência quase geral do nosso povo, pouco há a dizer e muito menos a fazer nas ocasiões difíceis com tal gente, que tudo é perdido, dinheiro, tempo,

---

<sup>97</sup> LEAL, 1886, p. 121-137.

paciência, conselhos e tudo mais. Palavras que lhes dirijamos no sentido de guia-los por melhor caminho, são pérolas que deitamos aos porcos.<sup>98</sup>

A discussão do tema da mão de obra voltava à baila no trajeto a caminho de Goiás, ao referir-se a um fazendeiro que “tinha imensa falta de braços”, queixando-se “extraordinariamente da falta do braço estrangeiro”. De acordo com Leal, aquele proprietário rural tinha “razão e de sobra”, enfatizando a “palpável incúria do povo”, a qual se somava “o mal inoculado em todas as classes da sociedade”, bem conhecido por “todo o mundo”. Nessa linha, censurava a todo aquele que “muitas vezes” era “o primeiro a criticar”, devendo também ser “o que mais depressa deve dar as mãos à palmatória”, explicando que não lhe assistia “esse direito”, uma vez que, “aos mais inteligentes” cabia “ordinariamente a glória da iniciativa, mas com raridade a glória da prática e da execução”, sendo “eles os primeiros a transgredir e a ficar em pleno ócio, espalhando consequentemente o mau exemplo”<sup>99</sup>.

A pobreza era uma das preocupações do autor, como ao referir-se à “choupana de um velho lavrador, cuja choça apresenta o aspecto ordinário das moradas sertanejas”, sendo “tal a miséria em que vive esta gente que muitas vezes ficava pasmo ao saber como se sustentam”, sugerindo que leitor fizesse “uma ideia” da situação. Sobre esse tema, Oscar Leal realizava uma reflexão a

---

<sup>98</sup> LEAL, Oscar. *Viagem às terras goianas (Brasil central)*. Lisboa: Tipografia Minerva Central, 1892. p. 27.

<sup>99</sup> LEAL, 1892, p. 47-48.

respeito da recepção para com suas apreciações, destacando que, “muitas vezes quando se manifestava a este respeito, lamentando tanto atraso, os companheiros” diziam ser ele “exigente, como querendo comodidades impossíveis de existir no sertão”. Diante disso, argumentava que “justamente por causa deste modo de pensar, perdoando tudo, relevando todas as faltas”, que crescia a “miséria como consequência da preguiça e da negligência do povo sertanejo”<sup>100</sup>.

Em relação ao tema, Leal propunha que só a “crítica” poderia manter “a ordem na sociedade, chamando cada qual ao cumprimento do dever e onde ela se não firmar e estabelecer, adeus vida, adeus civilização”. Segundo Leal, “perdido o tempo e aproveitada a inteligência no início da vida própria, em ocupações frívolas, estéreis, sem proveito”, ficaria perdido “o homem e do animal” restaria “simplesmente a sua figura exótica, imprestável e incômoda”. E complementava, afirmando que a partir do “desenvolvimento intelectual” poderia ser promovido o “nivelamento individual”, ficando “cada qual na sua posição”, e isso serviria “de estímulo”, chamando “o indivíduo à reflexão, provocando-lhe o desejo do saber a fim de se poder nivelar cientificamente com qualquer que seja o competidor, jogando ambos com armas iguais”. Finalmente, concluía que dessa maneira “o homem se eleva”, pois “assim é que se cultivam inteligências a todo o tempo”, de maneira que isso deveria ocorrer “antes tarde

---

<sup>100</sup> LEAL, 1892, p. 67.

do que nunca”, já que, “mesmo tardiamente podemos ainda vir a ser o que nunca fomos”<sup>101</sup>.

Finalmente, em *Viagem a um país de selvagens* também ocorriam várias referências às supostas precariedades que emperravam os caminhos do Brasil em direção à dita civilização. Mal começara a excursão, ainda no barco que levava Oscar Leal em direção ao primeiro contato com as comunidades ribeirinhas, foi na própria embarcação que o autor já lançou desqualificativos para com os brasileiros. Nesse sentido, afirmava que “o passadio é mau e o serviço apresenta o cunho de uma negligência puramente nortista”, uma vez que “os camarotes são invadidos por cargas e bagagens, sem adornos de espécie alguma e só deixando ver o desmantelamento que reina a bordo”. Mantendo a linha de pensamento, comentava que “as viagens são demoradas em virtude da má direção no serviço das descargas”<sup>102</sup>.

Chegando à localidade paraense de Cametá, descreveu-a minuciosamente e, em seguida, teceu uma consideração recorrente nas suas construções discursivas em relação aos brasileiros e sua suposta malemolência. Nessa linha, dizia que “ainda não afeito aos usos e costumes neste estado que pouco antes pisara pela primeira vez”, lhe causara “estranheza e de sobra o modo de vida dos habitantes de Cametá”, os quais “dormem mais, mesmo muito mais, do que vivem”. Apontava que “os velhos principalmente são uns terríveis

---

<sup>101</sup> LEAL, 1892, p. 67-68.

<sup>102</sup> LEAL, Oscar. *Viagem a um país de selvagens*. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 1895. p. 21.

dorminhocos”. Além disso, enfatizava que “muitas vezes, ao ver as ruas desertas, depois do meio-dia, julgava errar numa dessas cidades dedicadas ao sono de que se trata nos contos do Oriente”. Relatava também que “ficava pasmado quando tinha de ir à casa de qualquer cavalheiro, ao ouvir a criada” responder que seu “amo” estava “na rede dormindo”. Ainda descrevia outros hábitos da população local, notadamente os constantes banhos, utilizados para amainar os efeitos do calor, destacando que os habitantes “banham-se a toda a hora do dia ou da noite, nadam e mergulham como peixes”, ocorrendo isso “em toda a vasta região amazônica”, chegando a considerar jocosamente que aquelas pessoas “não são banhistas, são patos”, deixando, portanto, de dedicar boa parcela de tempo à labuta<sup>103</sup>.

A propalada pouca aptidão dos brasileiros para o trabalho ficava expressa também na hospedagem do escritor em Cametá, no momento em que travava um diálogo com o hoteleiro sobre a carestia local quanto aos gêneros alimentícios. Na conversa, o escritor perguntava no que se empregava a “gente de baixa classe da qual devem provir as partes rudimentares de que se forma o pequeno comércio”; recebendo como resposta que “em coisa alguma”, já que a “gente” em questão “toca viola, dá à língua, fala da vida alheia e dorme a maior parte do tempo”. Perante isso, surgia a reflexão de que eram “ociosíssimos os filhos da terra”, além disso, “essa gente não tem ambições, alimenta-se diariamente com um pedaço de pirarucu, açaí e bebe aguardente ou água do rio quando não tem aquela”. Dessa maneira, “lavoura, nem pensam nisso e, sem ela,

---

<sup>103</sup> LEAL, 1895, p. 24-27.

sem o milho ou grão, não há que sustentar galinhas, porcos ou outra qualquer espécie de criação”<sup>104</sup>.

De volta à viagem, o escritor narrava que os passageiros estranhavam a falta de peixes no cardápio, ainda mais diante da enorme oferta natural naquela amplidão fluvial. A resposta do comandante, um português de pensamento alinhado ao de Leal, servia mais uma vez como argumento para a tão recorrentemente abordada inaptidão dos brasileiros, com o comentário de que, para que existisse peixe à mesa, seria “necessário que o pesquem e esta gente não o faz porque é egoísta e pouco ambiciosa”, bem como “vive bem sem dinheiro”. Em outro ponto da excursão, Leal fazia outra referência a essa suposta desmotivação, ao explicar o pouco aproveitamento das árvores frutíferas, oportunidade em que relatava sobre as frutas que “os próprios habitantes as deixam cair das árvores e apodrecer disseminadas nas praias, sem delas se aproveitarem”<sup>105</sup>.

Tal perspectiva voltava a ser debatida na abordagem de temática voltada à recuperação de áreas agriculturáveis. Acerca do assunto, o autor insistia na tese defendida em outras oportunidades, apontando que o caminho deveria ser “a criação de núcleos coloniais”, a qual “seria de grande proveito”, pois, “aproveitando os terrenos mais férteis o bom trabalhador só terá a esperar sempre provável êxito e brilhante recompensa dos seus cuidados e esforços”. Também recomendava a imigração como solução para a mão-de-obra, já que a

---

<sup>104</sup> LEAL, 1895, p. 30.

<sup>105</sup> LEAL, 1895, p. 43, 61 e 69

população local apresentava “insignificante proporção de habitantes por quilômetro quadrado”, e a mesma, “muito deixa a desejar quanto à iniciativa de trabalho”. Nessa linha, apontava que os governantes deveriam promover “o povoamento desta zona por estrangeiros aptos ao serviço da lavoura”, atitude que “seria de imenso proveito, pois estes dariam os “bons exemplos e fariam nascer entre aqueles povos a ambição e o amor ao trabalho”. Vaticinava que assim, “pouco a pouco, a negligência desaparecerá e todos virão a comungar no grande banquete do progresso que é a honra dos povos e a glória das nações”<sup>106</sup>.

Mantendo a linha de raciocínio, Oscar Leal se referia às precárias condições de saúde das pessoas na região, citando a anemia como “uma das doenças mais comum naquelas paragens”. Diante disso, o ócio voltava a ser mote da abordagem, a partir do diagnóstico de que poderia ser “o demasiado descanso e a descuidosa quietação em que passam aqueles habitantes os dias de vida fácil, uma das causas” dos casos daquele mal. A esse fator se somava “a má alimentação, na qual falham os elementos nutritivos, o clima e as águas”. O conteúdo civilizatório servia também para demarcar o caminho percorrido, tanto que, estando na paraense Vila do Baião, o escritor dizia que era ela “o último ponto do baixo Tocantins, onde se encontram claros indícios pressagos da civilização”, uma vez que, “daí para cima, ela some-se como por encanto e apenas choupanas de alguns tristes caboclos, embora mansos, mas, num estado

---

<sup>106</sup> LEAL, 1895, p. 72-73.

semisselvagem, margeiam o grande rio”. Ao mesmo respeito, falava de uma “população composta de gente semicivilizada, mestiça e indolente”<sup>107</sup>.

Já no itinerário de retorno, Leal realizou outras apreciações sobre os “usos e costumes” locais, fazendo referência aos hábitos alimentares dos habitantes, bem como às atividades extrativas ali praticadas. Voltando à perspectiva civilizatória, comentava que “nas ilhas de Tocantins não há criação de espécie alguma, fazendo-se quando muito, uma exceção, relativa aos patos, que ninguém cria, mas que se criam livremente”. Segundo ele, “a vida nestas paragens apresenta-se sob comezinha forma, deixando muito a desejar, apesar de tanta grandeza, e de tão ricos e apreciados elementos de prosperidade”. Explicitava que não havia “lavoura nem indústria”, pois “destes dois fatores do progresso e civilização, existem apenas indícios”<sup>108</sup>.

Assim, a literatura de viagem traz consigo um processo pelo qual o autor do relato “investiga outras realidades que acrescenta às originais; ele também “encena e valoriza o conhecimento em processo, preferindo-o à sua síntese”. Nessa linha, o cronista de viagem “*ensina a conhecer*, modela o gesto cognoscente do leitor na sua própria experiência, assumindo uma dimensão de intervenção epistemológica, mais do que simplesmente pedagógica”<sup>109</sup>. Além disso, os depoimentos dos viajantes são constituídos “de representações, *reinvenções de realidades*, produzidas a partir da visão de um sujeito”. Tais

---

<sup>107</sup> LEAL, 1895, p. 80, 84 e 93.

<sup>108</sup> LEAL, 1895, p. 192-193.

<sup>109</sup> RITA, Annabela. *No fundo dos espelhos [II] – em visita*. Porto: Caixotim Edições, 2007. p. 299.



testemunhos são ainda “representações do real, elaboradas a partir de componentes ideológicos de pessoas dotadas de equipamentos culturais próprios”, as quais “trazem um patrimônio anterior que condiciona o modo de observar e entender o empírico”. Tais “representações expressam o contexto em que se formaram e o imaginário social da sociedade em que seus autores viviam”<sup>110</sup>.

De acordo com tal perspectiva, Oscar Leal lançou um olhar sobre o Brasil calcado em um eurocentrismo, de modo que os lugares que visitava e as pessoas que conhecia, eram vislumbradas a partir de um referencial, o qual seria representado pelo modelo europeu de organização socioeconômica. Tudo o que não estivesse de acordo com esse padrão, era visto com estranheza, de modo que o tema da malemolência atribuída aos brasileiros era recorrentemente repetido pelo autor, que via nestes uma plena incapacidade para o trabalho, daí a necessidade de importar mão de obra europeia para compensar a “falta de braços” e até mesmo dar o “exemplo” com a sua capacidade de trabalho. Ao abordar essa propalada indolência, Leal repetia e reforçava um dos tantos estereótipos por séculos estabelecidos acerca dos habitantes do Brasil. Por mais que insistisse em afirmar sua brasilidade, Oscar Leal se comportava, observava e comentava como um europeu, apontando para aquilo que considerava os atrasos do Brasil que tanto estariam a emperrar o itinerário em direção à

---

<sup>110</sup> REICHEL, Heloísa Jochims. Relatos de viagens como fonte histórica para estudo de conflitos étnicos na região platina (séc. XIX). In: VÉSCIO, Luiz Eugênio & SANTOS, Pedro Brum (orgs.). *Literatura & História: perspectivas e convergências*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 59.

civilização, reiterando, em pleno final do século XIX, um preceito reproduzido à extenuação a partir da literatura de viagem.

## As críticas à estrutura escravocrata

Em meio a suas obras, Leal deixou bem evidenciadas algumas das suas visões de mundo, as quais iam plenamente de encontro ao *status quo* do Brasil monárquico, época em que empreendeu várias de suas excursões por terras brasileiras. O pensamento do escritor era fortemente vinculado a uma tendência civilizatória, a qual tinha por referência o modelo europeu, lançando um olhar crítico para com o Brasil, apontando várias questões como atrasos brasileiros em direção à civilização. Associado a esse olhar civilizador, Oscar Leal era abertamente republicano, não perdendo oportunidades para criticar as estruturas políticas do Brasil e, ao mesmo tempo, atacava fortemente outras duas instituições fundamentais do império, sustentando ideias anticlericais e abolicionistas.

O autor visitou o Brasil na década de oitenta, um momento de significativa afirmação do movimento antiescravista. O caso brasileiro foi o de uma das mais tardias abolições americanas, uma vez que a escravidão persistiu como instituição oficial mesmo após a independência, permanecendo o escravo como a base da mão-de-obra nacional ao longo de quase todo o período imperial. O espírito abolicionista se faria manifestar, com maior evidência, a partir da segunda metade do século XIX, mas foi na década de 1880 que os abolicionistas

brasileiros atuaram mais direta e organizadamente no intuito de eliminar a escravidão no país, atingindo sua culminância em meados deste decênio, até a arrancada final que redundaria na abolição definitiva.

O olhar civilizatório e o espírito abolicionista estiveram muito bem coadunados no pensamento de Oscar Leal. Nesse sentido, se dava a ideia da luta pelo progresso e pela grandeza da nação, perante a qual a abolição representava a destruição do passado, predominando conceitos como de pátria, civilização e integração do país no concerto das nações livres e civilizadas<sup>111</sup>. A abolição representava, de acordo com essa perspectiva, a vitória do novo sobre o velho, do moderno em relação ao anacrônico. Desse modo, permanecia a consideração de que ser a favor da emancipação dos escravos era também ser a favor do progresso e da civilização, uma vez que a escravidão fora condenada em nome desses mesmos fundamentos nos países mais desenvolvidos<sup>112</sup>.

As ações de Leal como um intelectual em prol do abolicionismo podem ser compreendidas se recolocadas no campo ideológico de que fazem parte, o qual exprime, de uma forma mais ou menos transfigurada, a posição de uma categoria particular de escritores na estrutura do campo intelectual, por sua vez incluído em um tipo específico de campo político. Desse modo, em meio ao processo literário-cultural, se estabelece um *corpus* constituído no interior do campo ideológico, o qual se insere em um sistema de relações de concorrência e

---

<sup>111</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 213.

<sup>112</sup> COSTA, Emilia Viotti da. *A abolição*. 4.ed. São Paulo: Global, 1988. p. 63.

de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual. Este, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder<sup>113</sup>.

De acordo com tal perspectiva, os intelectuais colocam-se em condições de intervir em outros campos de atuação, em nome da autonomia e dos valores específicos de um campo de produção cultural que chegou a um alto nível de independência em relação aos poderes. Nessa linha, o intelectual torna-se um ser paradoxal, a partir da alternativa entre autonomia e engajamento, uma vez que sua existência se dá, historicamente, na e pela superação dessa oposição. Além disso, ele é uma personagem bidimensional, que não existe e não subsiste como tal a não ser que (e apenas se) esteja investido de uma autoridade específica, a qual é conferida por um mundo intelectual autônomo. Em tal contexto, ele age até mesmo com certa autonomia em relação aos poderes religiosos, políticos e econômicos<sup>114</sup>.

O pensamento abolicionista de Oscar Leal se manifestava essencialmente na tentativa de demonstrar os males da instituição, mormente ao apontar a carga de injustiças e mazelas que ela carregava consigo. Em dois de seus livros, o autor foi mais enfático no combate à escravidão. Um deles foi *Viagem ao centro do Brasil (impressões)*, editado em Lisboa, em 1886, e referindo-se a uma

---

<sup>113</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 184 e 186.

<sup>114</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 150 e 370.

excursão realizada pelo autor dois anos antes, atravessando, as províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, até chegar ao Brasil central, em Goiás, para depois realizar o itinerário de retorno, seguindo o mesmo caminho. O outro foi *Contos do meu tempo*, publicado em Recife, em 1893, e reunindo trabalhos inéditos e outros publicados anteriormente como colaborações para a imprensa, contendo tanto contos, como poemas e relatos de viagem, muitos deles elaborados em época antecedente à abolição da escravatura no Brasil.

Em *Viagem ao centro do Brasil (impressões)*, no trecho em que descrevia o itinerário de ida, quando ainda se encontrava no interior paulista, Oscar Leal pernovernara em uma fazenda e, pela manhã, passava pelo “terreiro” onde “estavam os escravos sofrendo a revista antes de seguirem para o trabalho”. Diante do quadro, o escritor constatava “a boa ordem e o bom trato da parte do senhor que os tratava como empregados, o que é raríssimo”. Em tal segmento, o autor pedia licença ao seu público para interromper o relato de viagem e passar a discorrer sobre a escravidão, vindo a solicitar a permissão do leitor no sentido de “desviar-me por instantes do meu fim para dizer alguma coisa sobre essa horrenda instituição”<sup>115</sup>.

Em relação ao tema, Leal opinava que “a história da escravatura no Brasil, ou antes, nas províncias do sul, é o maior vexame ou a maior mancha que encerra este país perante o século XIX”. Diante disso, apontava o papel social do intelectual militante, ao declarar que “não há escritor, por mais atilado e repleto de sangue frio, que não se deixe esmorecer ou deponha a pena toda a vez que se

---

<sup>115</sup> LEAL, 1886, p. 55.

vê obrigado a dissertar sobre tal assunto”. Utilizando-se de suas experiências pessoais de viajero, argumentava que “quem como eu, percorrendo numerosas fazendas, tem visto os mais hediondos suplícios, a que os homens feras sujeitam os seus semelhantes, não pode deixar de tremer ao recordá-las”<sup>116</sup>.

Ao descrever suas observações, Oscar Leal destacava que “nas fazendas da província do Rio os escravos são despertos às quatro horas da manhã, e uma vez fora das senzalas e do quadrado é feita a revista”, da qual iam “para a enxada, mudos e cabisbaixos”, tendo em vista que “os feitores, homens brutos e perigosos, estão sempre de relho em punho, prontos a não lhes perdoar as mais pequenas faltas ou distrações”. Enfatizava ainda que “a alimentação desses desgraçados é desde o 1º de janeiro ao último dia do ano, farinha de milho cozida (angu) e feijão sem tempero”, em um quadro pelo qual “carne é um milagre o seu aparecimento”, embora “alguns fazendeiros, por exceção à regra geral”, distribuía “carne a esses infelizes uma vez por semana e quando o fazem é tão mesquinha a ração que não passa de uma prova”<sup>117</sup>.

No testemunho de Leal havia também a denúncia em relação aos excessos quanto ao trabalho feminino, esmiuçando que, entre os escravos havia “mulheres de cinquenta e sessenta janeiros que são empregadas ainda nos serviços da lavoura”. Além disso, o escritor traçava outro juízo de valor, referindo-se a “esta infeliz raça cercada da vida bruta e selvagem, não conhece mais do que trevas ao redor de si”. E continuava relatando o cotidiano dos

---

<sup>116</sup> LEAL, 1886, p. 55

<sup>117</sup> LEAL, 1886, p. 55-56.

escravos, demarcando que eles, “depois da volta da roça às seis horas da tarde”, tinham “ainda que completar o *serão* até tarde da noite”. Desse modo, “as horas em sobra para o descanso das fadigas do dia” eram “tão curtas que nem mesmo as doçuras de Morfeu parecem conhecer”<sup>118</sup>.

Dirigindo-se a um público que não necessariamente conhecia a realidade brasileira, Oscar Leal considerava que o “horror” se apossaria do leitor que fosse “estrangeiro, sabendo que, entre tantos desgraçados, alguns há que são filhos de seus próprios senhores e por este tratados a chicote e azorrague”. Sintetizava a ideia do estarecimento diante da perspectiva de que aqueles “algozes chegam a aplicar-lhe as penas mais horrendas e isso num país onde foi abolida a pena de morte”. A esse respeito, descrevia que, “entre outros”, conheceu “um infame matuto fazendeiro na província de São Paulo, o qual, instigado por ciúmes, mandou arrancar os dentes e raspar a cabeça a uma mulata, sua amante e escrava”<sup>119</sup>.

Ainda acerca do mesmo caso, o teor das maldades denunciadas pelo escritor só se agravava, ao detalhar que aquele “traidor ainda depois castigou barbaramente a mãe da infeliz”, cortando suas “carnes com o azorrague e untando com melado as feridas, deixando-a nua para servir de pasto às vespas e marimbondos”, definindo tal ato como “o verdadeiro cifonismo”. Diante desse suplício, destacava que “o resultado foi a morte dias depois, vindo-lhe coroar os seus martírios, antes que julgasse aviventar ainda a menor esperança de

---

<sup>118</sup> LEAL, 1886, p. 56.

<sup>119</sup> LEAL, 1886, p. 56-57.

salvação e liberdade”. O quadro de horrores narrados se acirrava no trecho em que Leal pormenorizava que “a amásia do monstro seu verdugo e que estava para lhe dar um filho, estando em perigo de vida pelos castigos e sevícias recebidas” fora, “a mandado de seu senhor, sepultada viva num pântano, de onde em seguida foi retirado seu cadáver e cremado num forno do engenho da fazenda”, de maneira que ficassem “sepultos igualmente todos os vestígios do crime”. Para demonstrar a veracidade, o testemunho era complementado pela informação de que para aquela “operação o tal senhor necessitou de operantes também escravos, dos quais um mais tarde confessou os seus atos”<sup>120</sup>.

O cronista intentava demonstrar que tais fatos eram recorrentes, destacando que “o caso exposto é um dos muitos que sucedem constantemente neste desgraçado país”, sendo “raro o dia em que a imprensa da capital do Império” deixava de registrá-los, em um contexto pelo qual “quase sempre a ação criminal desaparece após a pantomina dos corpos de delito”. A respeito do processo estrutural que envolvia a escravidão e de acordo com seu pensamento civilizador, Leal definia que “a escravatura é o sustentáculo da preguiça e da indolência”, considerando que, desaparecendo o regime escravista no Brasil, com ele também deixaria de existir aquilo que denominou como “a grande hospitalidade mãe daqueles males”. Perante tal “contradição”, explicava que havia “vários significados”, pois a “verdade é que a hospitalidade recebida em casa de um escravocrata” era devida “simplesmente ao escravo e não àquele”. Complementando o pensamento, dizia que “o senhor não se consome, nem se

---

<sup>120</sup> LEAL, 1886, p. 57.



incomoda nem para dar um copo com água”, pois era “sempre o negro, a máquina ou o animal de trabalho a quem tudo havemos e ao qual devemos agradecer”<sup>121</sup>.

Apesar de tamanho quadro de horrores, o autor conseguia vislumbrar alguns fochos de mudança, demarcando sua visão acerca da oposição entre a civilização e o obscurantismo. Nessa linha, explicitou que “hoje, porém, o escravo tem encontrado proteção nos centros mais civilizados do país” e, revelando uma perspectiva esperançosa, manifestava a ideia de que seria “de esperar que, dentro em poucos anos, desapareça essa vil instituição”. Oscar Leal também fazia referência ao movimento abolicionista, explicitando que talvez fossem necessários sacrifícios para que se conseguisse coroar de êxito o escopo da desintegração do escravismo, vaticinando que “a vida de muitos mártires e propagandistas talvez venha a ser dada em holocausto à grande causa da abolição”<sup>122</sup>.

Como naturalista/viajante e homem de letras, Oscar Leal não perdia a oportunidade de palestrar, mesmo que em fazendas nos sertões do Brasil, mas também junto a entidades culturais do interior. Foi o caso de um discurso proferido no Ateneu Literário da localidade mineira de Uberaba, no qual explanou sobre a abolição. Em tal fala, o escritor esclarecia que visitava aquela região para realizar “o exercício prático” da sua profissão, bem como revelava seu amor pela literatura e o seu “desejo” pelo “desenvolvimento não só desta

---

<sup>121</sup> LEAL, 1886, p. 57-58.

<sup>122</sup> LEAL, 1886, p. 58.

província como de todo o país”, de modo que não poderia deixar de tratar de “uma das grandes questões que agitam o país”, ou seja, “da escravatura”, esclarecendo de início que não conseguia reconhecer “qual o direito que possa existir do homem sobre o homem”<sup>123</sup>.

Em tal conferência o escritor explicava que a mão de obra estrangeira estaria fugindo do Brasil, “espavorida ante as cenas bárbaras que muitas vezes temos presenciado no interior das províncias”, uma vez que “neste país a lavoura está desonrada pelo chicote, pelo azorrague, pelo instrumento mais aviltante que se conhece”. Mantendo um tom propagandista e em pleno estímulo ao abolicionismo, Leal aconselhava os ouvintes a caminhar “sempre pelo terreno legal”, vindo a fazer “prevalecer os direitos de uma raça”, sem que se importassem “com os espinhos de hoje, que mil glórias vos rodearão amanhã”. Em exaltação ao local em que se encontrava e correlacionando a proposta abolicionista com a republicana, o palestrante declarava que seria “a província de Minas que primeiro deve caminhar nesta questão, porque foi ela que, produzindo um Tiradentes, incutiu no espírito dos povos a ideia da liberdade”<sup>124</sup>.

Em outro segmento do livro *Viagem ao centro do Brasil*, ao descrever seus trajetos junto à zona fronteira entre Minas Gerais e Goiás, Oscar Leal faria outra referência à escravidão, dessa vez de natureza política. Logo pela manhã, o escritor acordou-se com um grito à rua de “viva a abolição”, vindo a explicar que se tratava de um dia “de eleições gerais em todo o país”, esclarecendo que “não

---

<sup>123</sup> LEAL, 1886, p. 62-63.

<sup>124</sup> LEAL, 1886, p. 63.

havia a notar ou saber se o candidato era conservador, republicano ou liberal”, pois “a questão tinha outra cor política” e “tratava-se de saber se era abolicionista ou escravocrata”. Referindo-se a suas crenças libertárias, Leal dizia que “a sorte de um milhão e tantos infelizes, ora no cativo, espera o dia da liberdade”, imaginando a data em que aquilo deixasse de ser apenas “um sonho”. Diante disso, em clara oposição aos escravistas, refletia que “a liberdade voluntária é um ato filantrópico”, explicitando quanto a tal filantropia, que seria raro que ela partisse “daquele que vive do suor do seu semelhante”<sup>125</sup>.

Já no livro *Contos do meu tempo*, que, além dos contos, continha também um segmento voltado às excursões, em uma de suas passagens, Leal se referia a acontecimentos passados na zona rural do Rio de Janeiro, um dos tantos lugares que visitara e o trecho servia para que o autor manifestasse sua enorme aversão para com a escravidão, ao apresentar um fazendeiro descrito como “um homem bruto e ignorante, na última extensão da palavra”, além de ser um “inimigo do progresso e do desenvolvimento social”. Nesse sentido, tal latifundiário representava o típico senhor de escravos, com filiação ao partido conservador, ao ser definido como “escravocrata de força e vontade” vindo a constituir “o terror dos pobres negros”, além de ser “um ortodoxo, segundo a sua maneira de pensar e na política defendia o seu partido, guerreando todos os outros sem ao menos basear-se em quaisquer princípios”. Em tom de denúncia, o escritor dizia que o fazendeiro saciava seus “instintos bestiais” abusando sexualmente das escravas, chegando a com uma delas ter uma filha. Passado

---

<sup>125</sup> LEAL, 1886, p. 79-80.

um período de tempo, o filho do fazendeiro, já adulto passou a demonstrar amplo interesse em continuar o caminho de sevícias, tendo por alvo sua meia irmã, e para afastá-la da mãe, não hesitou em sacrificar a esta, castigando-a no tronco<sup>126</sup>.

Entre as excursões apresentadas por Oscar Leal em *Contos do meu tempo*, houve uma significativa referência à escravidão no capítulo “Uma noite no quilombo”. A abertura do texto iniciava com a descrição do ambiente visitado, na Serra da Mantiqueira, em região fronteira entre São Paulo e Minas Gerais, na qual eram observadas “inúmeras paisagens repletas de variados matizes” que se desenrolavam “aos olhos de qualquer viajante”. Após algum tempo, o escritor se apercebia perdido, passando a temer por sua segurança em meio aos perigos do anoitecer na floresta. A situação desesperadora viria a promover um encontro inesperado entre Leal e um negro que o levaria para um lugar seguro, ao qual verificaria com surpresa que se tratava de um quilombo. A partir de tal chegada, Leal descrevia minuciosamente a vida dos quilombolas, tomando claramente partido da causa deles<sup>127</sup>.

Inicialmente, o autor descrevia o quilombo como um “rancho ou vasta choupana piramidal, construído no mais espesso dos bosques, longe de todas as vistas humanas e habitado por pretos fugidos, por um punhado de infelizes”, os quais procuravam “no silêncio das selvas, passar tranquilos dias, sofrendo

---

<sup>126</sup> LEAL, Oscar. *Contos do meu tempo*. Recife: Tipografia de José Nogueira de Souza, 1893. p. 94-100.

<sup>127</sup> LEAL, 1893, p. 151-158

embora rigores e provações”, mas se mantendo “longe da fazenda, dos senhores maus, dos feitores bárbaros, do cortante azorrague, das amarguras do tronco, do trabalho insano do eito”, pois o quilombo seria “preferível a tudo isso”. Explicava que, “ali onde vive um bando desses coitados, há paz e fraternidade”, em ambiente no qual “todos compartilhem das mesmas desgraças ou dos mesmos gozos”<sup>128</sup>.

Mantendo o teor descritivo, Leal destacava que “próximo ao quilombo, cercadas por impenetráveis e viçosas florestas, também os quilombolas têm as suas roças, e nelas plantam o milho, a mandioca, a cana, o aipim” entre outros produtos. Além disso, “a natureza oferece-lhes mil coisas úteis” como “frutos de várias espécies, desde o palmito até a árvore do pão”, e também caça e a pesca que serviam para completar suas necessidades de subsistência. Eles teriam também “água da melhor e mais cristalina, e quando sentem absoluta falta de um ou outro gênero de primeira necessidade, um deles, rodeado de mil cautelas e sem deixar sinais de sua passagem”, ia até a “povoação mais próxima e tudo obtém a troco do que consigo leva”. Quanto à estratégica opção pelo lugar, o escritor dizia que o quilombo era “situado em local de antemão escolhido”, que permanecia “como uma fortaleza defendida por valentes fugitivos”<sup>129</sup>

Após descrever as instalações dos quilombolas, Oscar Leal se referia à conversa entabulada com o chefe do local, narrativa que servia mais uma vez para denunciar as mazelas e injustiças da escravidão. Nesse sentido, o escritor

---

<sup>128</sup> LEAL, 1893, p. 159

<sup>129</sup> LEAL, 1893, p. 159-160.

passava a escutar o líder, que contou “a história da sua triste vida, por uma forma um pouco mais obscura, numa linguagem rasteira”, que Leal se propunha a resumir “tanto quanto possível”. O velho escravo “nascera em mesta senzala, numa fazenda do Estado de São Paulo” e “sua mãe fora escrava como ele” e, já aos dez anos de idade, “o feitor recebeu ordem de dar com ele no eito”, principiando “então o seu sofrer”. O autor explicava que, à medida que o escravo ia “crescendo, mais dele exigiam, mais trabalho, mais sacrifício, até que se tornou um verdadeiro burro de carga e a tudo se sujeitava, tudo sofria com resignação”, de modo que “umas vezes, suando e morto de fadiga, outras tiritando de frio, recolhia-se à senzala, tarde, depois do serão, mas, mesmo “antes que seu corpo readquirisse no sono novas forças, muito antes do romper da aurora”, era obrigado a despertar e pôr-se de pé<sup>130</sup>.

Ainda a respeito da narrativa que ouvia, naquela sua inesperada excursão a um quilombo, Oscar Leal destacava que o escravo que contava sua “triste história” dizia que trabalhara na “roça, teatro de mil prodigiosos sacrifícios”, bem como citava que “a chibata, o azorrague, o tronco, o chicote, o vira-mundo, a solitária, tudo experimentara antes de completar vinte anos de idade”. Nesse quadro, “quando se atrevia a chegar junto do senhor, reclamando, protestando e externando-se acerca do seu amor ao trabalho”, obtinha por resposta daquele “verdadeiro algoz das criaturas, com termos grosseiros de diabo para cá, diabo para lá, que aguentasse como os outros”, uma vez que “a negro nada se perdoa, que preto é mais bicho do que gente, que o chicote e o tronco eram precisos para

---

<sup>130</sup> LEAL, 1893, p. 161-163.

lhe abrandar o fogo do corpo, que o castigo dar-lhe-ia a sujeição e evitaria males futuros”, ou seja, “que o feitor fazia muito bem em sová-lo e que fosse logo para a roça ou para o eito, com trezentos milhões de diabos”<sup>131</sup>.

A história do líder quilombola continuava carregada de tristezas, vindo ele a aproximar-se de uma escrava, que se transformou em sua “companheira de martírios”, com quem continuou “a sofrer com pronunciada resignação”. A descrição era carregada de sofrimentos, castigos e sevícias, constituindo aquilo que Leal denominou de “cenas da escravidão”, que, por “muito tristes, nem vale a pena recordá-las”, pois só havia “mágoas sobre mágoas”, sempre com a presença de um “novo senhor, novo algoz”, que “ambicionava desfrutar o suor dos míseros cativos”, surgindo, portanto, “novos horrores e novos martírios”. Diante de tantas adversidades, o escravo viu na fuga o único lenitivo e, unindo-se a outros companheiros, após vagar pelos matos, sofrendo com a fome e o frio, teriam conseguido criar aquele quilombo. O escritor viria a ser guiado de volta ao seu caminho pelo líder quilombola e, manifestando seu ideal abolicionista, despediu-se do mesmo com a expressão: “Até o dia da liberdade”<sup>132</sup>.

Assim Oscar Leal, seguindo seu ideário civilizatório, observava o Brasil escravista como um anacronismo que obstaculizava os caminhos do país em direção ao progresso e à civilização, seguindo os moldes europeus. Em significativa parte da literatura de viagem realizada a respeito do Brasil, ao longo de vários séculos, a escravidão foi um tema de significativa recorrência

---

<sup>131</sup> LEAL, 1893, p. 163

<sup>132</sup> LEAL, 1893, p. 164-169 e 175.

nos relatos textuais e iconográficos, uma vez que no mercado leitor almejado, o europeu, tal assunto despertava interesses pelo seu caráter *sui generis*. No caso de Leal, não seria diferente, embora ao mote da inspiração para a leitura ele acrescentasse um ferrenho engajamento a favor da causa abolicionista. Ainda que não apontasse nenhuma perspectiva no sentido de viabilizar a futura incorporação social dos libertos, lutando pela emancipação apenas sob uma essência libertária, civilizadora e progressista, Oscar Leal, uniu sua ação como homem de letras a de um intelectual engajado no sentido de erradicar aquele que era por ele apontado como um dos maiores males que assolavam a sociedade brasileira.



PERSPECTIVAS DE TEMPO NA OBRA  
*JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA*  
*PAIXÃO* DE HILDA HILST

Luciana Coutinho Gepiak

Escritora de relevante atuação na literatura brasileira contemporânea, Hilda Hilst dedica sua obra literária a diferentes gêneros literários, com destaque para a poesia. Um de seus livros de textos poéticos é *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em meados dos anos 1970 e que reflete um momento marcante na sua produção, pois sua vinda a público traduz a retomada da autora à criação poética. Como era comum ao trabalho da poeta, tal livro é rico em variados tipos de representações e este artigo tem por objetivo analisar as diversificadas noções de tempo que Hilda Hilst expressa ao longo dos tantos poemas que compõem a publicação, com destaque para as perspectivas de tempos articulados à finitude e à infinitude e ao tempo presente vivenciado por ela vivenciado em suas interfaces com o cenário político de então.

Hilda Hilst (1930-2004) é uma “poeta, dramaturga e ficcionista paulista”, consagrada “como uma das grandes vozes da literatura brasileira contemporânea”. Realiza o curso primário na cidade de São Paulo e o curso clássico na Escola Mackenzie. Em 1950 forma-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, não seguindo a carreira jurídica. Pertencendo “à alta sociedade paulistana, faz várias viagens à Europa e aos Estados Unidos”. Sua obra literária inicia-se em 1950 e segue pela década seguinte, no campo da poesia. Em 1966, transforma uma fazenda na “Casa do Sol”, um retiro perto de Campinas, onde passa a residir, direcionando sua produção para a dramaturgia. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* marca seu retorno à arte poética. Sua

carreira se estende até os primeiros anos do século XXI (COELHO, 2002, p. 264-266).

Sua profícua obra rende-lhe vasta premiação, como o Prêmio PEN Clube de São Paulo (1962), o Prêmio Anchieta de Teatro (1969), Melhor Livro do Ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA (1977), Grande prêmio da crítica pelo conjunto da obra pela APCA (1981), Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (1984), Prêmio Cassiano Ricardo do Clube de Poesia de São Paulo (1985), Prêmio Jabuti (1994), Prêmio Moinho Santista Poesia da Fundação Bunge (2002) e o Grande Prêmio da Crítica para Reedição de Obras Completas pela APCA (2002) (SILVA, 2011, p. 12). O reconhecimento da carreira de Hilda Hilst é ainda coroado de modo póstumo com a homenagem prestada pela Festa Literária de Paraty, em sua 16ª edição (2018).

A obra em pauta neste trabalho, *Júbilo, memória, noviciado da paixão* foi editado originalmente em 1974<sup>133</sup>, e representa “o primeiro livro de poesia posterior ao jorro dramático e ao início já maduro dos livros de prosa”, afetando seus versos, notadamente quanto ao incremento de uma certa “intensidade” (PÉCORA, 2003, p. 12). Neste sentido, “todos os temas antes cantados” por ela, “voltam com maior intensidade”, ou seja, “o erotismo, vivenciado no alto sentido filosófico do termo – a experiência de comunhão plena eu-outro –, passa a ser o nervo central do canto feminino”. Em tais poemas, “a mulher se redescobre como algo essencial, como princípio, expansão e duração do homem no tempo”,

---

<sup>133</sup> Neste trabalho será utilizada uma reedição do livro publicada em 2017 na forma de coletânea da obra poética da autora, sob o título *Da poesia*.

de modo que, “partindo do corpo, atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da totalidade” (COELHO, 2002, p. 266).

Com esta retomada do “gênero lírico, Hilda Hilst assume novamente o intimismo, o qual, de fato, nunca abandonou, e seu poema aproxima-se mais extensivamente das formas de escritas do eu”. Na obra se estabelece a “construção de uma poética amorosa, que de imediato revigora o gesto confessional lírico”, o qual se aprofunda “não somente na necessidade de uma descrição do eu em seus estados mais vulneráveis e importantes, mas também na afirmação da identidade feminina”, a qual, por sua vez, “busca uma voz poética para se colocar diante de um jogo amoroso” (CINTRA, 2015, p. 159).

No livro, “o lugar da tese é ocupado pela devoção da *persona lírica*, definida como amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amado que lhe falta”, num quadro em que tal ausência causa “dor e pena infinitas”. Já “a antítese se dá pela definição do amado esquivo e indiferente”, o qual estaria a preocupar-se mais com “casa, mulher, negócios, tudo burguesamente atendendo ao rude decoro dos preconceitos”. Enquanto isso, “a síntese é uma verdadeira apologia ou encômio da poesia”, definindo-se “como *lugar* que, fundado no desejo do amado que falta, atinge ou atende ao apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico” que se materializa “no âmbito da palavra” (PÉCORA, 2003, p. 12).

Em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* há constantes referências a Túlio, “a *persona* do amado”, mas “além de apenas lamentar a ausência do

outro”, a poeta passa também “à elaboração racionalizada do sofrimento e do sentido da solidão”. Ela, entretanto, manifesta o sofrimento, “porque tudo o que oferta ao amado não chega a comovê-lo, a tocá-lo”. Na obra, “embora se dirija a Túlio, buscando eternizar o encontro possível”, o “eu lírico versa” também “a respeito do próprio ato poético” (DESTRI, 2010, p. 6, 8-9 e 44).

Além destes enfoques embasados em sentimentos e desejos, predominantes em significativa parte do livro, refletindo que “o amado é selo da participação numa esfera outra, sublime, mais capaz de resistir ao tempo e ao esquecimento”, Hilda Hilst, notadamente no último segmento da obra, apresenta também “uma veemência política de defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade a banalidade pessoal, social e também a banalidade política” (PÉCORA, 2003, p. 13). p. 13 – Na derradeira parte do livro, “o caminho e a força dos poetas se reafirma”, ou seja, o obra, “da intencionalidade ético/existencial, se abre para a política. Nesta fração do livro, “reafirma-se a eterna tarefa dos poetas: ‘pensar o mundo’ e não pactuar nunca com qualquer forma de poder arbitrário” que possa vir a aprisionar ou esmagar “a liberdade de pensar, falar e agir de todos os homens” (COELHO, 2007, p. 13).

*Júbilo, memória, noviciado da paixão* é dividido em sete partes, as quais também se apresentam segmentadas em seções demarcadas com números romanos. A obra traz por epígrafe versos da escritora Renata Pallottini, poeta, dramaturga e ensaísta brasileira, demarcando uma intrínseca relação entre o criar poético o corpo humano. A primeira parte intitula-se “Dez mandamentos ao amigo”, encontra-se dividida em dez seções e, logo à abertura, traz um

pensamento sobre o amor da lavra da poeta, cronista e romancista americana “Sylvia Plath”. A segunda parte denomina-se “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade” e é composta por dezessete seções.

“Moderato cantabile” é o nome da terceira parte, composta de seis seções e tal título tem por inspiração a obra homônima da romancista e dramaturga francesa Marguerite Duras, editado em 1958 e adaptado para o cinema em 1960. A quarta parte tem inspiração musical, à moda da lírica poética, optando a autora por dois instrumentos de sopro, além disso, aparece também um estro calcado na mitologia greco-romana, com o título “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, dividido em dez seções.

Ainda quanto às divisões do livro, a quinta parte denomina-se “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, e contém cinco seções, sendo dedicada a José Luís Mora Fuentes, escritor e artista plástico espanhol que se radica no Brasil, convivendo com Hilda Hilst, tornando-se uma espécie de seu pupilo no campo artístico-cultural. A inspiração musical retorna, referindo-se a uma série de notas que constituem um canto a serem executadas agora por um instrumento de corda, denominando-se a sexta parte de “Árias pequenas. Para bandolim”, a qual possui vinte seções.

A sétima e última parte de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo” perfaz dezessete seções, e é a mais díspar em relação às demais. O tema central é a liberdade, como fica demarcado a partir de dedicatórias, homenagens e referências que aparecem em algumas das seções. Dentre os citados estão Alexander Solzhenitsyn, escritor

russo, ganhador do Prêmio Nobre de Literatura; Natália Gorbanievskaia, poeta e editora russa; Federico García Lorca, dramaturgo e poeta espanhol; Alexei Sakarov, cineasta russo; Pavel Kohout, poeta e dramaturgo checo; Piotr Yakir, escritor russo; e Mário Faustino dos Santos e Silva, jornalista, crítico literário e poeta brasileiro, promotor de novos espaços para divulgação literária. Em comum com a maioria destes nomes estava a luta contrária aos regimes autoritários e a favor dos direitos civis, bem de acordo com a proposta do segmento.

A cada uma das partes que compõem *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, uma presença recorrente está ligada às várias perspectivas do tempo demarcadas por Hilda Hilst ao longo de seus poemas. A tônica central da maior parte do livro voltada aos sentimentos e ao desejo traduzem também concepções variadas em relação à dimensão temporal. Nos poemas, continuidade e descontinuidade, real e abstrato, concreto e simbólico, limitado e eterno, são algumas das percepções elaboradas acerca do tempo.

Tais concepções temporais aparecem vinculadas às próprias compreensões acerca do tempo. Normalmente, em termos das ciências exatas, há referências a “um tempo uniforme e sem vida, sem termo nem descontinuidade”, ou seja, trata-se de um “tempo inteiramente desumanizado”. Para eles, “o tempo reduz-se a uma simples variável geométrica, a variável por excelência, doravante mais apropriada para a análise do possível, que para o exame do real”. Entretanto, “a vida não pode ser compreendida numa contemplação passiva”, pois “compreendê-la é mais que vivê-la, é efetivamente

impulsioná-la”, de modo que “ela não corre ao longo de uma encosta, no eixo de um tempo objetivo que a receberia como um canal”. Nesse sentido, ao observar-se “a história da vida em seus pormenores”, pode-se constatar “que ela é uma história como as outras, cheia de repetições desnecessárias, anacronismos, esboços, fracasso e recomeços” (BACHELARD, 2010, p. 19 e 24-25).

Em termos literários, o tempo caracteriza-se pela “sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”. Desta maneira, “variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo” constitui uma “oposição ao tempo físico da natureza”, pois “a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros”, constituindo “a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana”. Neste caso, “o tempo é plural em vez de singular”, já que, “nas obras ou nos textos literários, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (NUNES, 1995, p. 18-19 e 23-24).

Nesta linha, “o tempo é particularmente significante para o homem porque é inseparável do conceito do eu” e, neste quadro, “a literatura é uma arte temporal”, uma vez que “a arte espelha a natureza humana” e “o homem é cada vez mais consciente da penetrante e precária natureza do tempo”. Dessa maneira, tal “consciência será crescentemente refletida nas obras literárias”, pois “o tempo na literatura se refere a elementos do tempo compreendidos na experiência”. Ele é um “tempo humano”, refletindo “a consciência do tempo como parte do vago passado de experiências ou como ele entra na textura das



vidas humanas". O significado desse tempo pode ser buscado "dentro do contexto desse mundo de experiências, ou dentro do contexto de uma vida humana como soma total dessas experiências" (MEYERHOFF, 1976, p. 1 e 3-4).

É relevante que "o conhecimento puro do tempo não desfruta naturalmente de nenhum privilégio", uma vez que ele "não poderia ser imediato e intuitivo, pois nesse caso estaria condenado a ser pobre e frustrado". Tal reconhecimento pode dar-se a partir do momento em que ele, "como todos os outros", venha a "*expor-se*". Deste modo, "o tempo deve ser ensinado e são as condições de seu ensino que formam não somente os detalhes de nossa experiência, mas ainda as próprias fases do fenômeno psicológico temporal". Nesta perspectiva, "o tempo é o que se sabe dele" e "a consciência se realiza" no tempo "ou nele se dissolve" (BACHELARD, 1988, p. 36-37).

Quanto ao "tempo na literatura", ele "é pendular, ele vai e volta, só vai para a frente na condição de que dê um passeio pelo remoto", ou seja, ele aparece como "uma construção do desejo" (RODRIGUES; BARBOSA; SCHNAIDERMAN, 1989, p. 5). Neste contexto, "o tempo é o veículo da narração como é também o veículo da vida", de modo que "o tempo é carregado de 'significação'", uma vez que "a vida humana é vivida à sombra do tempo". Deste modo, "a pergunta o que 'sou' apenas faz sentido em termos do em que me tenho 'tornado'", ou seja, a partir de um "modelo de associações significativas constituindo a biografia ou a identidade do eu". Assim, "o tempo nos faz e nos desfaz, tanto no sentido físico da mudança da estrutura celular do corpo", quanto "no sentido psicológico de

um fluxo de consciência constantemente mutável” (MEYERHOFF, 1976, p. 25 e 27).

Ainda em termos literários, a abordagem do tempo pode levar em conta também uma espécie “de devaneios do infinito” em meios aos quais, o instante pode ser a eternidade, ou ainda, a eternidade pode ser o instante (BACHELARD, 2008, p. 194-195). Nesse sentido, entre o “ser do mundo” e o “ser do sonhador”, o “tempo já não tem ontem nem amanhã”, uma vez que “o tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo” (BACHELARD, 2006, p. 166).

Também quanto ao tempo na literatura, pode ser analisado o seu conteúdo simbólico, de maneira que, nestes termos, o tempo produz “as fases que constituem o ciclo da vida”, embora tal perspectiva possa ir mesmo além da finitude vital (CIRLOT, 1984, p. 561). Desse modo, “na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do além, que é o da eternidade”. Assim, “por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado”, ou seja, “um é o século, o outro, a eternidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 876).

No campo da literatura e suas interfaces com o tempo, a poesia pode representar “uma metafísica instantânea”, pois, “num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo”. No caso de seguir “simplesmente o tempo da vida, ela é menos que esta; só pode ser mais que a vida imobilizando-a, vivendo no próprio lugar a dialética das alegrias e das dores”. O poético torna-se, “então, o princípio de uma

simultaneidade essencial em que o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade". (BACHELARD, 2010, p. 93).

Deste modo, "não há nenhum sincronismo entre a passagem das coisas e a fuga abstrata do tempo", tornando-se "necessário estudar os fenômenos temporais cada qual segundo um ritmo apropriado, um ponto de vista particular". Nesta conjuntura, "a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos", de modo que "não seremos seres fortemente constituídos, vivendo num repouso bem assegurado, se não soubermos viver em nosso próprio ritmo", vindo a reencontrar, "a nosso modo, o impulso de nossas origens à menor fadiga, ao menor desespero" (BACHELARD, 1988, p. 7-8).

Neste quadro, o poeta surge como "o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas, o ímpeto do sacrifício", não se deixando "dividir pela dualidade filosófica grosseira do sujeito e do objeto", e "sem se deixar deter pelo dualismo do egoísmo e do dever". Ele também "anima uma dialética mais sutil" e "revela ao mesmo tempo, no mesmo instante, a solidariedade da forma e da pessoa", provando "que a forma é uma pessoa e que a pessoa é uma forma" (BACHELARD, 2010, p. 100).

A poesia leva então em conta "a relatividade subjetiva, a duração, a interpenetração dinâmica, a continuidade, a identidade, a eternidade, a transitoriedade ou o conhecimento prévio da morte", os quais vêm a constituir "descrições que traduzem, em linguagem abstrata, o que o retrato literário descreve e explica no caso específico e na situação concreta". Trata-se deste

modo de “conceitos abstratos sobre certos aspectos qualificativos do tempo na experiência humana”, os quais “não encontram lugar na construção de um sistema axiomático do tempo na natureza” (MEYERHOFF, 1976, p. 115-116)

No que se refere especificamente à Hilda Hilst, as “produções literárias da autora” alicerçam-se “numa vontade crítica preocupada com a condição humana e com a cegueira da sociedade moderna, vindo a “perceber os verdadeiros problemas do homem satisfeito com a sua superficialidade, centrada agora nos conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte” (TEIXEIRO, 2015, p. 95). Especificamente quanto a *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, a poeta trilha estes caminhos e aborda concepções variadas acerca do tempo, observando-o por prismas múltiplos.

## Tempo, finitude e infinitude

O conjunto de poemas que compõe *Júbilo, memória, noviciado da paixão* traz um olhar diversificado acerca do conteúdo temporal. O tempo concebido por Hilda Hilst não é necessariamente linear e uniforme, sendo, isto sim, composto por uma série de continuidades e descontinuidades, articulando racional e irracional, sentimento e desejo. As maiores distinções observáveis em tais concepções temporais ficam vinculadas à abordagem da finitude e da infinitude, articulando-se questões como o instante, a duração, as imposições da finitude e as visões da eternidade.

Assim pode-se conferir ao tempo uma “aparência de continuidade”, desde que o “nosso ato de conhecimento” esteja “entregue a uma plena liberdade de exame”. Nesse sentido, “pretendemos colocar nossos atos de liberdade numa linha contínua, *pois a qualquer momento podemos experimentar a eficácia de nossos atos*” e, “de tudo isso temos certeza, mas de nada mais que isso”. De acordo com esta perspectiva, “mais que a continuidade da vida, é a descontinuidade do nascimento que convém explicar” sendo em tal fato “que se pode medir a verdadeira potência do ser”, a qual constitui “o retorno à liberdade do possível”. Assim se estabelece a “necessidade de inscrever na conta do tempo o seu valor essencial de renovação”, uma vez que “o tempo só dura inventado” (BACHELARD, 2010, p. 41, 65 e 80-81).

Nestes termos, o presente “é deslocável, como deslocáveis são o passado e o futuro”. A partir “de ‘uma infinita docilidade’, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa”. O tempo ainda “pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção ente eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único”, vindo a transformar-se “no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno” (NUNES, 1995, p. 25).

Numa perspectiva de um “domínio único e homogêneo, o tempo não pode mais passar”, de maneira que, “no máximo, ele dá alguns saltos”. Nesta linha, “a duração precisa sempre de uma alteridade para parecer contínua”, podendo parecer “contínua por sua homogeneidade, num domínio que é sempre outro além daquele que pretendemos observá-la”. Assim, “em todas as ocasiões, os

fenômenos do tempo aparecem de início num progresso descontínuo”, embora a busca por apresentá-los “nada mais, nada menos” do que numa “ordem de sucessão”. Mas, “em especial, sua interligação nunca é imediata” e, “em muitos aspectos, a sucessão é livre”, vindo a admitir “a suspensão de ações, assim como heterogeneidades manifestas” (BACHELARD, 1988, p. 52).

No que tange à criação poética, ela “recusa os preâmbulos, os princípios, os métodos, as provas”, bem como “recusa a dúvida. Ela pode valer-se “de palavras ocas”, fazendo “calar a prosa ou os trinados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio”. Mas também está em condições de, “após as sonoridades vazias”, produzir “seu instante”. É no sentido de “construir um instante complexo”, para atar a poesia, “nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado” (BACHELARD, 2010, p. 93-94).

Quanto à questão de um tempo calcado na finitude, tão presente na obra de Hilst, é necessário levar em conta que “a direção do tempo na experiência humana é determinada para nós como um fato inflexível, irreduzível, na brevidade de nossos dias, na transitoriedade de nossa existência”. Neste contexto, “essa qualidade do tempo”, referente à “transitoriedade da vida”, à “marcha inexorável do tempo em direção à morte”, acaba por “tornar-se o legítimo interesse” dos poetas (MEYERHOFF, 1976, p. 59).

Uma das primeiras incursões de Hilda Hilst à perspectiva temporal<sup>134</sup> se dá já na abertura do livro. No primeiro poema ela faz referência a um tempo pretérito, aquele em que trava o conhecimento com o amado e se desencadeia toda a espera pela conclusão favorável da relação. Há nos versos uma referência à contraposição entre a terra, atribuída ao feminino e a água, ao ao masculino:

Te olhei. E há tanto tempo  
Entendo que sou terra. Há tanto tempo  
Espero  
Que o teu corpo de água mais fraterno  
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta. (HILST, 2017, p. 231)

Neste poema, a terra pode trazer o significado do passivo, recebendo a ação do princípio ativo, mas também é articulada à concepção da criação do todo. Já a água pode representar “a infinidade dos possíveis”, contendo “o virtual, o informal, o germe dos germes” e “as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 15 e 878). Além disto, “a água evoca a nudez *natural*”, a qual “pode conservar uma inocência”, bem como “o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa”, referindo-se a “uma imagem antes de ser um *ser*”, ou ainda, “é um desejo antes de ser uma imagem” (BACHELARD, 2013, p. 36). O próprio

---

<sup>134</sup> Optou-se pelas citações diretas em relação aos poemas apresentados na íntegra ou em fragmentos, sendo mantido o formato original, inclusive quanto ao destaque de palavras, normalmente em versal, ou o uso de maiúsculas em substantivos comuns, todas grafadas originalmente por Hilda Hilst.

deslocamento das águas pode também ser associado à passagem do tempo (BACHELARD, 2010, p. 94). Finalmente, o poema se refere ao desejo do homem como “pastor e nauta”, ou seja, aquele que orienta e dirige os caminhos.

Ainda nos primeiros versos, a autora alude à perspectiva de que ainda é tempo para a realização do romance almejado, desde que tudo viesse a ocorrer no tempo imediato, sem mais delongas ou esperas. Há também no poema uma inspiração musical, com referência a um tempo correlacionado a uma tessitura, ou seja, uma disposição das notas musicais para se acomodarem a certa voz ou instrumento. Trata-se da perspectiva de dois amores/corpos que se acomodam entre si, afinal, “as palavras que traduzem os caracteres temporais estão implicadas em metáforas, já que tomam uma parte de seu radical em aspectos espaciais” (BACHELARD, 2010, p. 40-41):

Ama-me. É tempo ainda. Interroga-me.

E eu te direi que o nosso tempo é agora,  
Esplêndida avidez, vasta ventura  
Porque é mais vasto o sonho que elabora.

Há tanto tempo sua própria tessitura.

Ama-me. Embora eu pareça  
Demasiado intensa. E de aspereza.  
E transitória se tu me repensas. (HILST, 2017, p. 231)



A passagem do tempo, como fator negativo e talvez até impeditivo do romance também se faz presente nos versos de Hilda Hilst. Com o transcorrer temporal e falta de um fechamento da relação romântica, em verdadeiro “suplício” para a mulher que poderia perder sua “seiva”, em outras palavras, sua força vital, tanto relacionada ao desejo, quanto aos padrões culturais de então no que se refere à idade propícia aos enlaces:

Nós dois passamos. E os amigos  
E toda minha seiva, meu suplício  
De jamais te ver, teu desamor também  
Há de passar. Sou apenas poeta.  
(...)  
Nós dois passamos porque assim é sempre.  
E singular e raro este tempo inventivo  
Circundando a palavra. Trevo escuro

Desmemoriado, coincido e ardente  
No meu tempo de vida tão maduro. (HILST, 2017, p. 233)

Em tais versos, a maturidade feminina se consolida diante do “desamor” masculino, encerrando um “tempo inventivo”, ou seja, em que a própria relação poderia ser inventiva e promissora. O trevo, símbolo do reconhecimento diante do esforço no sacrífico, encontra-se escurecido, ou ainda, sem vida (CIRLOT, 1984, p. 579). O poema se refere à “alma que sofre”, em particular aquela “que sofre com o tempo” e precisa de cura, aliviando-a de “falsas permanências, das

durações malfeitas, *desorganizando-as* temporalmente” (BACHELARD, 1988, p. 9).

A passagem do tempo é também retratada pela continuidade/descontinuidade dos meses, como demarcada em dois fragmentos de versos. A distância entre os meses – julho e setembro – revelam a ansiedade pela falta do final desejado, permanecendo uma memória de marcas indeléveis e um período de “enorme silêncio”, ou seja, de amor não correspondido. Em outro trecho, a referência já é a dezembro, no qual permanece o silêncio, mas a esperança parece se desfazer no “pórtico do tempo”.

Foi julho sim. E nunca mais esqueço.  
(...)  
A urgência de me dizer em amor  
Tatuada de memória e confiança.  
Setembro em enorme silêncio  
Distancia meu rosto. Te pergunto:  
De julho em mim ainda te lembras? (HILST, 2017, p. 235)

(...) E eram tão vastas  
As coisas planejadas (...)  
Consentimento sempre. E seria dezembro. (...)  
E tudo se desfez no pórtico do tempo  
Em lívido silêncio. Um mês de vidro  
Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo (HILST, 2017, p. 243)

Nestes trechos, fica revelada a capacidade humana “de girar o eixo sentimental do tempo e de depositar a esperança numa recordação cujo frescor,

em nosso devaneio, nós restituímos”. Mas, “por outro lado, podemos ser desencorajados ao contemplar o futuro”, uma vez que, “em certos momentos”, pode surgir a percepção de “que já não podemos deixar para amanhã a guarda de nossas esperanças” (BACHELARD, 2010, p. 91-92).

A idade também aparece como outra dimensão temporal na poética de Hilst, revelando em outros dois trechos padrões etários de sua época. No primeiro, demarca que o potencial parceiro, contando com cinquenta anos, talvez já não compreendesse as mensagens expressas por meio de versos. No outro, fica evidenciada a diferença de idade entre os amantes, fator considerado como decisivo para o insucesso da relação, de acordo com os padrões comportamentais de então. Neste caso se dava o “duro exercício” da referência do “tempo próprio ao tempo da vida”, de modo a “não mais saber se o coração bate, se a alegria avança”, sem que se rompa com “os contextos vitais da duração” (BACHELARD, 2010, p. 96):

Não é apenas vaidade de querer  
Que aos cinquenta  
Tua alma e teu corpo se enternecem  
Da graça, da justeza do poema. É mais.  
E por isso perdoa todo esse amor de mim (HILST, 2017, p. 237)

Essa coisa de amor, porque entendi  
Que amor não se faz no teu peito imaturo.  
Se tens cinquenta anos, e eu quarenta e três,  
Em mim há muitas dores, tantas  
Quanto te espantas do meu bem-querer (...) (HILST, 2017, p. 245)

Ainda com relação aos avanços cronológicos da questão etária, a poeta traz a preocupação feminina com o passar da idade. Fica demarcado em mais dois trechos um verdadeiro medo do envelhecimento. A passagem do tempo parece tornar-se invencível, restando o silêncio de viver em desamor, coberta de sombras e carente de sono. A imagem do envelhecimento também fica apontada na figura da raposa, que “encarna as contradições inerentes à natureza humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 769). Os desejos não confirmados aparecem somados ao avanço temporal, advindo daí certa desesperança, já que “uma dialética bem íntima da ordem de comando e da execução faz aparecer bem claramente em nós mesmos a supremacia do tempo desejado sobre o tempo vivido” (BACHELARD, 2008, p. 72):

Meu medo, meu terror, será maior  
Se eu a mim mesma disser:  
Preparo-me em silêncio. Em desamor.  
E hoje mesmo começo a envelhecer. (HILST, 2017, p. 240)

Esta chaga, ai, senhor, que já não vejo  
O tempo, ando ensombrada  
Quase dormida e insone pela casa  
E ao mesmo tempo raposa perseguida:  
Se ontem ousava correr, hoje não ousa (...) (HILST, 2017, p. 243)

Como não poderia deixar de ser, a concepção temporal articulada com a finitude traz consigo o inevitável paralelo com a morte. Mais dois trechos de poemas de Hilst revelam tal correlação. Em um deles, o poeta recita sem modulações de tom e repetitivamente, mas o inevitável resultado da morte advém do “arquiteto do tempo”, expressão de inspiração religioso-cultural referente à criação do universo. Na outra prevalece a perspectiva da inutilidade da ação, com a referência ao semeador de plantas espinhosas em areias, como sinônimo da criação poética e a impotência perante a finitude:

Esse poeta em mim sempre morrendo  
Se tenta repetir salmodiado:  
Como te conhecer, arquiteto do tempo  
Como saber de mim, sem te saber? (HILST, 2017, p. 236)

Como que semeia, rigoroso, os cardos  
Sobre a areia, hei de ficar exata e coerente  
Construindo o meu verso, até que a morte  
Me descubra um dia, provavelmente (HILST, 2017, p. 242)

Estes trechos revelam a perspectiva de que “a amargura da vida é o desgosto de não poder esperar, de já não ouvir os ritmos que nos exortam a tocar nossa parte na sinfonia do devir”. Nestes momentos, “a ‘lamentação risonha’ nos aconselha a convidar a morte e a aceitar, como uma canção que acalenta, os ritmos monótonos da matéria” (BACHELARD, 2010, p. 91-92). Em tais casos,

“reviver o tempo desaparecido” consiste em “aprender a inquietude de nossa morte” (BACHELARD, 1988, p. 38).

A fugacidade temporal também marca presença nos poemas de Hilst, ao apontar para os pequenos instantes que compõem a existência. Num trecho, a passagem de uma chuva rápida, para em seguida surgir o sol, reproduz a rapidez do momento, sem que por isso ele deixe de ser carregado de dores e agonias, das quais advém uma “marejada poesia”. Em outro, a temática das águas retorna, com a referência à praia e à maré alta e, em tal ambiente, se passam mais alguns instantes temporais, representados por horas e dias, sem que se manifeste o amante:

Quando se ama, rubor e lividez, banalidade  
E chama, se alternam, como em certas tardes  
Tu vês a chuva, o chão de terra lavado,  
E num segundo nem há sombra de águas  
E vês o sol oblíquo, enviesado, uma luz  
Quase ferida, para os teus olhos recentes,  
Agonias, um não dizer inflamado, uma febre  
Marejada de poesia. (HILST, 2017, p. 245)

Se por amor a ele, maré alta e praia  
A cada dia me faço, dadivosa? Que importa ao amado  
O deslizar das horas, o passo nos caminhos,  
O olhar diante do Tempo (...) (HILST, 2017, p. 248)

Tais versos trazem consigo “a unidade vocal da poesia da água”, na qual “a água é a senhora da linguagem fluida, sem brusquidão, contínua, continuada”, fluindo naturalmente para expressar a concepção do tempo (BACHELARD, 2016, p. 193-194). Ainda que fugaz, a grandeza temporal explícita nos poemas reflete a necessidade de “ampliar a vida em seus pormenores”, de modo a perceber “que todos os instantes são a um tempo doadores e espoliadores”, bem como “que uma novidade recente ou trágica, sempre repentina, não cessa de ilustrar a descontinuidade essencial do tempo (BACHELARD, 2010, p. 17-18).

Mas, se por um lado o tempo aparece como um obstáculo, nos versos de Hilda Hilst ele também surge como um aliado que pode servir para mitigar as dores. Em um poema, o tempo aparece como um “amigo” que ameniza as mazelas oriundas do “inimigo atroz”, ou seja, ajuda a cicatrizar as feridas da ausência do amante. No outro, o tempo é representado como um alimento que ajuda a suportar o vazio da solidão, comparado à vida enclausurada de um convento:

Não é isso, Túlio. Afastada de mim  
A intenção de te causar tormento.  
É o Tempo, amigo. E se me faço ampla  
O inimigo atroz não me acompanha (HILST, 2017, p. 246)

E se quiseres posso ser convento  
E calar o meu verso, alimentar o meu tempo  
De corredores vazios e rosários. (HILST, 2017, p. 248)

Tal perspectiva dicotômica das dores emanadas da ausência e da amenização por meio do tempo expressa a identidade da poeta que, se “equilibrando sobre a meia-noite, sem nada esperar do sopro das horas, alija-se de toda a vida inútil”, vivenciando “a ambivalência abstrata do ser e do não ser”. É “nas trevas” que “ele vê melhor a própria luz” e “a solidão lhe traz o pensamento solitário, pensamento sem diversão, pensamento que se eleva, que se acalma exaltando-se puramente”. Neste sentido, é por meio do tempo que “se estabiliza a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor” (BACHELARD, 2010, p. 97-98).

A incursão que Hilda Hilst faz em seu livro em direção à mitologia também traz referências em relação ao tempo. Sentimento, desejo e erotismo ficam evidenciados no diálogo entre os seres míticos, relacionando à entrega corpórea à doação de um tempo lunar, bem de acordo com os calendários e sacrifícios feitos às divindades à época da antiguidade clássica:

E com a dádiva nas mãos tu poderias  
Compor incendiado a tua canção  
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus  
Eu te daria, Dionísio, a cada noite  
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro  
E agudo se faria o gozo teu. (HILST, 2017, p. 260)



Em relação à literatura, como expresse neste poema, “os mitos são escolhidos como símbolos literários com dois objetivos: sugerir, com um ambiente secular, uma perspectiva sem tempo observando a situação humana”, e ainda “transmitir um sentido de continuidade e identificação com a humanidade em geral”. Tais mitos podem ser considerados “como símbolos que sugerem a repetição cíclica da mesma ou similar situação humana”. Assim, “o tempo para no mundo de imagens míticas”, as quais “refletem os modelos cíclicos de possibilidades permanentes da existência humana” e, além disso, “os mitos podem transmitir um sentido de continuidade temporal e unidade estrutural” para o ser humano (MEYERHOFF, 1976, p. 71-72).

O enfoque erótico recorrente na obra da poeta, também se faz presente nas representações temporais. Para tanto, em um poema, há a referência a um “tempo do corpo”, o qual tem fome, no sentido do desejo, e compõem a própria vida que se esvai, como que escorrendo entre os dedos, e, ciclicamente, marcada por altos e baixos. Em outros versos, aparece a absorção da carne por meio da natureza e do amante, enquanto o tempo, inclemente, consome a própria vida:

Tempo do corpo este tempo, de fome  
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento  
(...)  
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida  
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo. (HILST, 2017, p. 264)

Os dentes ao sol  
Dentro de mim  
A sombra dos teus dedos

Tua brusca despedida.

Do tempo  
As enormes mandíbulas  
Roendo nossas vidas. (HILST, 2017, p. 269)

Estes fragmentos revelam que “as antíteses sucessivas agradam ao poeta” e ainda que “o instante poético é necessariamente complexo”, pois “ele comove, ele prova, convida, consola”. Deste modo, “o instante poético é essencialmente a relação harmônica de dois contrários”, ou seja, “no instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão na recusa racional”, bem como na mesma “resta um pouco de paixão” (BACHELARD, 2010, p. 94).

A própria criação poética aparece inter-relacionada com as grandezas temporais na obra de Hilst. É o caso da representação que a poeta faz de um “bandolim do tempo”, intentando demarcar a harmonia do instrumento musical com a do devir temporal. Em tal circunstância, passam-se as horas, como sinônimo de uma lenta passagem do tempo, desfiado como mágica por meio do “bandolim do tempo”. Este poema parte do pressuposto de que “o tempo é essencialmente afetivo”, uma vez que “fazemos nosso tempo como nosso espaço pela simples preocupação que temos com nosso futuro e pelo desejo de nossa própria expansão” (BACHELARD, 2010, p. 86-87):

Aprendo encantamento.

E a sós

No bandolim do tempo  
Vou sorvendo a hora

Hora de amor, amigo,  
Quando o teu rosto

À minha frente  
E a gosto (...)

Aprendo encantamento  
E desafio encantada

O bandolim do tempo. (HILST, 2017, p. 271)

A questão da finitude temporal é finalmente apresentada em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* por meio de versos que sintetizam a maioria das relações contidas em tal perspectiva. O poema traz o antagonismo entre a vida e a morte, a juventude e a velhice, representadas pelo véu da noiva que pode transformar-se na mortalha funérea. Há também o apelo em nome da manutenção da mocidade como estratégia para a preservação da vida, de modo a permitir a continuidade do entrelaçamento da teia da existência:

Pela última vez  
Me vejo moça, Túlio.  
Pela última vez

Emana do meu rosto  
Um brilho de ventura  
Suspeitoso:

Véu redivivo  
Cintilância de noiva

E a um tempo só  
Também leve mortalha  
Recobrando o morto. (...)

Esse linho trevoso  
Essa mortalha lunar  
Sobre o meu rosto.

Porque me fiz  
Cruz e ferida  
Viva enormemente  
Te suplico:

Que me permitas, Túlio,  
A mim, ser moça,  
Arder e colocar

Pela última vez

Minha teia de fogo  
Sobre o rosto. (HILST, 2017, p. 283-284)

Tal poema reflete o condicionante pelo qual “para o encantamento, para o êxtase, é preciso que as antíteses contraíam em ambivalência”, surgindo a partir daí “o instante poético”. Assim, “o instante poético” representa “a consciência de uma ambivalência”, mas, além disto, ele constitui “uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica”. Neste sentido, “o instante poético obriga o ser a valorizar ou a

desvalorizar” e, nele, “o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo” (BACHELARD, 2010, p. 94-95).

Esta ambivalência presente no poema fica demarcada nas figuras da mocidade relacionada à vida e da velhice, à morte. Além disso, a dura passagem do tempo, sem que romance se resolva, é comparada ao suplício na crucificação, com toda a sua conotação de sofrimento. O tempo também aparece articulado com uma teia que sufoca, no sentido da destruição, da agressão, constituindo o “torvelinho devorador” e um “símbolo da intuição negativa do universo”, com o mal aparecendo tanto na periferia quanto no centro (CIRLOT, 1984, p. 195 e 555). Tal sentido da teia é acrescido à perspectiva de tratar-se de uma “teia de fogo”, que tanto pode trazer a concepção da destruição, quanto a da paixão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 440). Assim, o fogo é “capaz de receber duas valorizações contrárias: o bem e o mal”, pois “ele brilha no paraíso” e “abrsa o inferno”, constitui “doçura e tortura, cozinha e apocalipse”, prazer e castigo e é ainda m “deus tutelar e terrível, bom e mau”, podendo contradizer-se e, por isso mesmo, “é um dos princípios de explicação universal” (BACHELARD, 1994, p. 11-12).

Já no que tange a um tempo da infinitude, apresentado como uma outra concepção temporal em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, Hilda Hilst faz diversas incursões à perspectiva do eterno. Tal “aspecto da eternidade” corresponde a “uma qualidade do tempo na experiência para a qual não há correlato na estrutura objetiva do tempo na natureza”. Desta maneira, “a

eternidade significa uma qualidade de experiência que está além e fora do tempo físico". Ela "emerge de certos fenômenos na experiência ou se prende a esses fenômenos". Entretanto, "esse senso de eternidade não tem como consequência nem prova o fato de uma imortalidade espiritual ou física do eu". (MEYERHOFF, 1976, p. 48-50).

A infinitude proposta por Hilda Hilst implica em uma espécie de ruptura com o tempo físico e a própria finitude da vida humana. Expressões como eternidade, para sempre e milênios compreendem em si o infinito ou mesmo um período temporal inatingível por qualquer ser humano, a não ser pelo viés metafórico, simbólico, dialético e reflexivo da poesia. A poeta estabelece assim uma dimensão extra-temporal, na qual o indivíduo não precisa ficar limitado às contingências da morte.

O desejo pela infinitude aparece em poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* num formato muito próximo a de uma oração de fundo religioso, quase como um implorar à divindade pela obtenção da "perpetuidade", ou mesmo da "eternidade", esta articulada inevitavelmente a uma paixão que se pretende infinita e que, invariavelmente, viria de encontro ao pensamento racional. Ocorre assim um rompimento com o tempo convencional, ao menos o da vivência humana, dando espaço para um "tempo pensado". Neste sentido, "acima do tempo vivido" pode se estabelecer "o tempo pensado", o qual "é mais aéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado", estando nele "as invenções do ser" e sendo nele que "um fato se torna fator" (BACHELARD, 1988, p. 24):

Tenho pedido a Deus, e à lua, ontem  
Hoje, a cada noite, a PERPETUIDADE  
Desde o instante em que soube tua.  
(HILST, 2017, p. 241)

Ao rei dos reis, o poeta pede  
Paixão-Eternidade, Virtude  
Da Razão, ainda que aos vossos olhos  
Tais nobrezas a princípio pareçam  
Coisa irreconciliável (HILST, 2017, p. 279)

A eternidade amorosa como meta aparece em outro poema de Hilda Hilst, invocando o desejo da permanência “para sempre” ao lado do amado. Nos versos, há várias incursões ao significado das águas, sejam elas as paradas, que servem “para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima”; sejam a revoltas oceânicas, contra as quais é necessário o esforço do nadador para vencê-las, ainda que, “na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória” (BACHELARD, 2016, p. 23 e 168-169). O anseio do “para sempre” reflete a vontade de ultrapassar o próprio tempo, levando à “glória de ser intemporal” de modo a “não despertar a si mesmo para permanecer como si mesmo, mas esperar do mundo obscuro a lição de luz” (BACHELARD, 2010, p. 11):

E ficarás assim, para sempre  
Como se as águas estanques de uma tarde  
Jamais sonhassem a aventura do mar.  
E ficarás assim, para sempre

Como se o oceano se obrigasse  
A contornar apenas uma certa ilha (HILST, 2017, p. 242)

Outra inspiração de finitude presente nos poemas de Hilst se refere a expressões em torno do “milénar”, ou seja um período de tempo em desacordo com a existência humana. Em um poema há referência ao entrecruzar de destinos e à distância criada entre dois amantes, de modo que eles levariam “milênios” para se encontrar, ficando demarcado que o termo é empregado figurativamente, pois, ao final do mesmo, haveria um encontro já na velhice, o que seria impossível na concretude humana, mas realizável na inspiração poética. Em outro, fica demarcada uma “viagem sem fim”, desenvolvida durante “madrugadas milenares”, ideias originadas a partir da explicitada “louca lucidez” da criação poética:

E se demoras muito, uns imensos destinos  
Distanciam de ti esse todo amoldável  
Que se faz em mim. E milênios não de passar  
E serás velho e triste. Aceita-me. Acredita  
(HILST, 2017, p. 245)

Uma viagem sem fim, Túlio, eu te proponho  
(...)  
Viagem de madrugada milenares, (...)  
A mim, louca de lucidez, e como a ti, Túlio,  
Comigo, te convém. (HILST, 2017, p. 247)



Estes fragmentos sugerindo a continuidade de uma relação pela eternidade vão ao encontro da perspectiva pela qual “os instantes em que os sentimentos de horror da vida e êxtase por ela “são vivenciados juntos”, de modo que eles “imobilizam o tempo, porque são vivenciados juntos ligados pelo interesse fascinante pela vida”. Além disto, “eles removem o ser da duração comum” e “tal ambivalência não pode descrever-se em tempos sucessivos, como um vulgar balanço das alegrias e dores passageiras”. Estes instantes, “contrários, tão vivos, tão fundamentais, pertencem ao domínio de uma metafísica imediata”, vivendo-se a partir deles “a oscilação por êxtase e quedas que podem mesmo estar em oposição aos acontecimentos”, ou seja, “o desgosto de viver nos acomete no gozo tão fatalmente quanto a altivez no infortúnio” (BACHELARD, 2010, p. 99).

A busca da eternidade se manifesta ainda em outros dois fragmentos de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. O primeiro apresenta um jogo entre o percorrer o corpo da amada e o espaço da “matriz da terra”, sendo tal caminho trilhado a partir de uma ação ambivalente, envolvendo a loucura e a orientação, de modo que a conclusão só ocorreria na eternidade. No outro há uma incursão pelo mundo mitológico e sua conseqüente atemporalidade, relacionando a divindade celeste com a territorialidade do poeta que, apesar de seus limites humanos, também almeja a eternidade. Nestes casos, “a poesia torna-se um instante da causa formal, um instante da potência pessoal”, no qual “ela se desinteressa daquilo que desfaz e daquilo que dissolve, de uma duração que dispersa ecos” (BACHELARD, 2010, p. 100-101):

Mais te valendo percorrer meu corpo  
Do que a matriz da terra. Tu me dirias:  
Louca, pastora do meu tempo, te demoraste  
Eterna. (HILST, 2017, p. 252)

Pretendem eternidade, e a coisa breve  
A alma dos poetas não inflama.  
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta

Que seja sempre terra o que é celeste  
E que terrestre não seja o que é só terra (HILST, 2017, p. 260)

A infinitude também está compreendida na obra de Hilda Hilst a partir de um figurado encontro entre os tempos, ou seja, passado, presente e futuro se articulam na “boca do tempo”, entredevorando-se entre si. Nesta linha, o “agora”, o breve “instante” são apresentados como momentos de êxito e de renascimento. Ainda no sentido figurado, o tempo pode se construir na face do amado, como idealização plena do romance, e o presente nasce na simples mordedura de um fruto, em cujo “centro encontra-se o germe que representa a origem”, além de simbolizar também “os desejos terrenos” (CIRLOT, 1984, p. 265).

Soergo meu passado e meu futuro  
E digo à boca do Tempo que os devore,  
E degustando o êxito do Agora  
A cada instante me vejo renascendo

E no teu rosto, Túlio, faz-se um Tempo

(...)

Quando se morde o fruto. Faz-se o Presente. (HILST, 2017, p. 254)

Este jogo apresentado no poema, levando à articulação entre a simplicidade do instante e as três grandezas temporais – pretérito, presente e futuro – levam em conta que quando se chega “ao momento de descrever a vida rítmica, bem ligada à dialética temporal dos repousos e das ações”, pode-se observar “que o elã é uma conduta temporal simples demais, ingênua demais”, exatamente pelo motivo de que “essa conduta subtrai a possibilidade das repetições, a liberdade dos começos, o agrupamento ativo e polimorfo dos instantes realizadores” (BACHELARD, 1988, p. 45).

O “desde sempre” é a inspiração pela eternidade presente em outro poema, carregado de invocações temporais, como as “arcadas do tempo”, um certo “roer do tempo” e o “patamar do tempo”. Todas estas referências temporais estão mais uma vez articuladas com o instante, incluso na expressão “meu mundo momento”, revelando a intenção de um percorrer constante no tempo/espaco, em busca do encontro dos amantes no simples instante. Neste sentido, o sentimento se sobrepõe aos limites impostos pelo tempo, ou seja, o instante temporal deve possuir um conteúdo, no caso o romântico, uma vez que “o tempo nada é se nada acontece”, de forma que “a eternidade antes da criação não tem sentido”, pois “o nada não se mede”, e “ele não pode ser uma grandeza” (BACHELARD, 2010, p. 40):

Desde sempre em mim. Desde  
Sempre estiveste. Nas arcadas do tempo  
Nas ermas biografias, neste adro solar  
No meu mundo momento

Desde sempre, amor, redescoberto em mim.  
Que boca há de roer o tempo? Que rosto  
Há de chegar depois do meu? (...)

Atravessaremos juntos as grandes espirais  
A artéria estendida do silêncio, o vão  
O patamar do tempo? (HILST, 2017, p. 265-266)

A conquista amorosa é mais uma vez a tônica da inspiração da infinitude, em versos que mostram uma poeta de vontade sanguínea e “perpétua”, a qual, por meio da “poesia plena e incansável”, almeja chegar à “eternidade” junto de seu parceiro amoroso. Tal perspectiva se traduz a partir da premissa de que o tempo pode ser afetivo e fruto do desejo e é assim que ele “em nosso coração e em nossa razão, corresponde ao universo e reivindica a eternidade” (BACHELARD, 2010, p. 86-87):

Embriaguez da vontade, Túlio,  
Sangue buscando a veia  
É o que me faz perpétua.

Estrela sobre a testa

E de poesia plena  
Vou te buscando imensa. (...)

E haverá louvor e recompensa  
Para o amor incansável do poeta.  
Dentro da sua soberba  
Brioso de eternidade (HILST, 2017, p. 279-280)

Desse modo, os versos de Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, trazem uma profunda inter-relação entre as grandezas temporais, com constantes articulações entre passado, presente e futuro. O elo condutor destas reflexões temporais está vinculado às noções de finitude e infinitude, mostrando os limites impostos à vida, associados à velhice e à morte, bem como o desejo da eternidade, mesmo que fosse em outro plano que não o da limitada vivência humana, notadamente o da inspiração e imaginação poética.

## Tempo presente

Além das perspectivas temporais de finitude e infinitude, Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* dedica espaço ao tempo presente por ela vivenciado à época da elaboração do livro. Isto se dá esporadicamente em alguns dos segmentos da obra, mas se centraliza na parte em que ela destina alguns poemas “aos homens do nosso tempo”. Neste sentido, a poesia da escritora “expressa em seu suceder as transformações de seu tempo”

envolvendo “algumas das interrogações mais radicais da contemporaneidade”. Em sua obra poética, tais interrogações “estão fundidas”, advindo delas “a responsabilidade da tarefa nomeadora atribuída à poesia” (COELHO, 2007, p. 7).

Neste contexto, “o trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis”, mas “na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente”. Desse modo, “projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias”, do poema advém “o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela”. Além disso, “aproximando o sujeito do objetivo, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres”. Assim, “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (BOSI, 1977, p. 191).

Com base nesta perspectiva, “o poeta não precisa se fechar no território restrito e confinado dos jogos de palavras e símbolos”, uma vez que ele “possui uma competência total, multidimensional, que concerne à humanidade e à política”, embora não possa deixar-se “submeter à organização política”. Nesta linha, a “sua mensagem política implica ultrapassar o político” (MORIN, 2005, p. 39).

A partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, “nos poemas finais, reafirma-se a nova confiança” de Hilda Hilst “no valor de sua escrita, como elemento decisivo no processo de transformação que o nosso tempo está sofrendo”. A partir daí surge “a certeza de que a aparente fragilidade da palavra

poética” ou mesmo “da ideia que nela vive” torna-se “muito mais forte e resistente do que o poder organizado que contra ela se levante” (COELHO, 2007, p. 13).

Neste caso, a criação poética se dá a partir de “um apoio dialético no presente”, pois “não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente”. Em tais construções torna-se necessário “substituir nossas recordações, como os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação, numa ondulação dialética”. Desta forma, “não há recordação sem esse tremor do tempo, sem esse frêmito afetivo” (BACHELARD, 1988, p. 37-38).

Hilda Hilst reflete sobre o seu tempo presente em alguns fragmentos dos poemas que antecedem a última parte do livro. Num deles, ela associa as agruras do mundo contemporâneo com o enfoque erótico na busca da conquista do amante. Enquanto há um desejo de corpos ela faz referência à Guerra Fria, bipolarização mundial que ameaça levar a um conflito que poderia trazer a aniquilação da humanidade, daí utilizar duplamente a expressão “antes que o mundo acabe”. Além disso, a poeta cita um “mundo que grita belicoso”, pois, inspirada naquela bipolarização, a guerra se torna efetiva em porções periféricas do globo, caso do conflito entre árabes e israelenses no Oriente Médio, um dos mais graves da época. Neste sentido, ela se preocupa com “o ponto de encontro do lugar e do presente: *hic et nunc*, não aqui e amanhã nem ali e hoje” (BACHELARD, 2010, p. 32):

Antes que o mundo acabe, Túlio,

Deita-te e prova  
Esse milagre do gosto  
Que se fez na minha boca  
Enquanto o mundo grita  
Belicoso. E ao meu lado  
Te fazes árabe, me faço israelita  
E nos cobrimos de beijos  
E de flores

Antes que o mundo se acabe  
Antes que acabe em nós  
Nosso desejo. (HILST, 2017, p. 277)

Ainda antes do último segmento da publicação, a poeta tece críticas à política vigente em termos mundiais. Em um poema ela lança o olhar crítico sobre os homens públicos, vinculados a uma “suprema política”, mas cujo conteúdo seria duvidável, pois preferiam a manifestação do discurso e não a ação, ou seja, a “eloquência”, no lugar práxis. A visão crítica se estende também à “justiça dos homens”, que estabelece uma “trama” no sentido de coibir a vida intelectual, em clara alusão à censura que à época predomina em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Neste contexto, o real “marca o instante presente” e, “reciprocamente, o instante presente imprimi-se no real”, já que “o instante presente é o único domínio no qual se vivencia a realidade” (BACHELARD, 2010, p. 16):

[Túlio] Sabe apenas de si, e das notícias  
Supremas da política, dos homens



Fica atento à eloquência (HILST, 2017, p. 246)

Se outros olhos se abrirem sobre o verso.

A justiça dos homens, essa trama imprecisa

Me puniria a mim, me chamaria ilícita (HILST, 2017, p. 253)

O controle sobre a vida intelectual e a repressão são outras impressões expressas por Hilst acerca do tempo presente. Deste modo, ela se refere àqueles que perseguiram quem defendesse uma “ideia”, de modo que os intelectuais viveriam “apreensivos” diante de tal coerção, bem como os poetas, que estariam a sofrer com um “duplo perigo”, pois, ao mesmo tempo que falam de amor, também poderiam desejar expressar seu “entendimento”, ou seja, sua compreensão da realidade. Na mesma perspectiva, explica que os poetas pretendiam seguir seu caminho, tal qual a água, mas se viam coibidos em sua ação, tendo de enterrar sua lira poética, expressa na figura de outro instrumento, o bandolim; mantendo o “corpo de luto”, em relação à morte de sua seiva criativa, advinda da censura; e um “rosto de giz”, em referência à fugaz possibilidade da livre expressão do pensamento.

E de viver a ideia, de mim mesma (...)

Rodeiam-me sem rosto, me perguntam:

E a ideia? E se vão apreensivos

Pois dupla vida é o que vive o poeta:

Entendimento e amor, duplo perigo. (HILST, 2017, p. 253)

O poeta se fez

Água de fonte (...)

O poeta se cobre  
De visgo, de vergonha  
Enterra seu bandolim  
Artimanha do sonho

Tem o corpo de luto  
E o rosto de giz (HILST, 2017, p. 281-282)

As maiores reflexões de Hilda Hilst em relação ao seu tempo presente se estabelece na derradeira parte do livro, os “Poemas aos homens do nosso tempo”. Naqueles meados dos anos 1970, a autora vive as agruras da maior parte da intelectualidade da época. O Brasil vivia sob a ditadura militar, implantada em 1964. A partir de dezembro de 1968, o regime chegava ao ápice do autoritarismo, como a suspensão de todos os direitos e garantias individuais.

A repressão é a palavra de ordem e os intelectuais sofrem dura coerção em suas atividades. Ao mesmo tempo, em meio à intelectualidade, se fez presente algumas formas de resistência ao modelo autoritário. Escapando do olhar dos censores, escritores, artistas e jornalistas tentam mostrar ao menos rasgos da realidade de cerceamento e Hilst participa deste processo, utilizando-se da poesia para chamar a atenção dos “homens de seu tempo”.

Em um dos poemas, Hilda Hilst defende com ardor a liberdade de pensamento e critica a repressão que coíbe este direito fundamental. Os versos transformam-se em apelo a todos para “pensar e repensar o mundo”. Aparecem

com alvo os homens públicos e seus discursos sonoros, mas sem conteúdo, os quais, com suas “gargantas mentirosas” pretendem “engolir” os livres pensadores. A poeta, entretanto, deixa um aviso aos praticantes do autoritarismo, lembrando que, por maior que fosse a perseguição, os próprios perseguidos iriam deixar suas “heranças e memórias” na busca de transformações:

Senhoras e senhores, olhai-nos.  
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.  
E quando a noite vem  
Vem a contrafação dos nossos rostos  
Rosto perigoso, rosto-pensamento  
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam  
Que o homem não é para ser engolido  
Por vossas gargantas mentirosas.  
E sempre um ou dois dos vossos engolidos  
Deixarão suas heranças, suas memórias (HILST, 2017, p. 286)

A liberdade de pensamento de pensamento é mais uma vez a tônica em outros dos poemas, no qual a escritora defende a primazia da ideia, que não sucumbiria diante da repressão governamental. Ela faz alusão ao próprio enfrentamento contra a arbitrariedade, explicando que o “lirismo aparente” proposto pelo “amante fazedor da palavra”, poderia ser mais forte e mais contundente que a coerção, ou seja, a palavra do poeta poderia ter maior alcance,

à medida que os repressores não davam relevância para ela, ou mesmo não chegavam a ter alcance para atender seu conteúdo. Há também uma referência direta aos militares, com a explicação de que a “ideia” teria mais força do que o “brilho fugaz das botas” dos governantes. Em tal expressão aparece uma dupla analogia, tanto à expressão do senso comum do “tacão da bota”, como instrumento de repressão autoritária, quanto ao próprio calçado utilizado pelos militares brasileiros, o coturno, uma espécie de bota, com a qual calcaram a sociedade brasileira:

A IDEIA, meus senhores  
E essa é mais brilhosa  
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas da noite  
Repensam a tarefa de pensar o mundo.  
E podeis crer que há muito mais vigor  
No lirismo aparente  
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDEIA é ambiciosa e santa.  
E o amor dos poetas pelos homens  
É mais vasto  
Do que a voracidade que vos move.  
E mais forte há de ser  
Quando mais parco

Aos vossos olhos possa parecer. (HILST, 2017, p. 286-287)

Outra perspectiva crítica do tempo presente apresentada por Hilda Hilst em relação aos governos autoritários, associava como ações deste autoritarismo, a repressão, o controle ideológico e a tortura. Ela se refere à censura, com o recorte de “inúmeras palavras” dos textos publicados no país. Aparece também a violência como arma dos governantes que ferem a população com um “punhal incisivo” – refletindo “o desejo de agressão, o poder do agressor, a carência de uma visão elevada e de poder superior” (CIRLOT, 1984, p. 478) – e uma “bota pontiaguda”, com o sentido observado anteriormente. O terror empregado pelo governo brasileiro, também são denunciados, com a referência a “mãos enormes” – símbolos “de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 589) – que constroem a população com a tortura psicológica e física:

Vou indo, caudalosa  
Recortando de mim  
Inúmeras palavras.  
Vou indo, recortando  
Alguns textos antigos  
Onde a faca finíssima  
Sublinhava  
As legendas políticas  
E um punhal incisivo  
Apunhalava  
Um corpo amolecido  
O olho aberto, uma bota  
Pontiaguda  
Entrando no teu peito. (...)

E não te deram nada.  
Deram-te sim  
Ferocidade, grito  
E sobre o corpo  
Chagas  
E mãos enormes, garras  
Te levantando o rosto  
E inúmeras palavras  
Tão inúteis na noite. (HILST, 2017, p. 295-296)

As barreiras ideológicas, a coerção e o medo impostos à intelectualidade também fazem parte da denúncia de Hilst por meio da criação poética. Ela aponta para uma “garra de ferro” que domina os brasileiros, em clara menção ao autoritarismo governamental, a qual estaria a apunhalar “a palavra”. A escritora manifesta a esperança na mudança de tal situação, com o desaparecimento da “garra de ferro”, notadamente a partir da ação dos poetas que, como “pássaros-palavra” trariam em suas asas a “palavra-livre”. Tanto a figura do pássaro quanto da asa aludem à liberdade do voo, significando “a leveza, a liberação do peso terrestre”, ou servindo como “símbolo das funções intelectuais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 687):

Amada vida:  
Que essa garra de ferro  
Imensa  
Que apunhala a palavra  
Se afaste  
Da boca dos poetas.

PÁSSARO-PALAVRA  
LIVRE  
VOLÚPIA DE SER ASA  
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro  
Imensa  
Que dilacera

Desapareça  
Do ensolarado roteiro  
Do poeta.  
PÁSSARO-PALAVRA  
LIVRE  
VOLÚPIA DE SER ASA  
NA MINHA BOCA.

Que essa garra de ferro  
Calcinada

Se desfaça  
Diante da luz  
Intensa de palavra.

PALAVRA-LIVRE  
Volúpia de pássaro

Amada vertiginosa.

Asa. (HILST, 2017, p. 293-294)

O clima de Guerra Fria e um pretense combate entre capitalismo e comunismo servem de base para o autoritarismo dos governos militares no Brasil, utilizando-se como argumento de suas ações arbitrárias a doutrina de segurança nacional. Hilda Hilst observa tal situação, criticando as “bombas limpas” do “homem político”, além de ser significativamente incisiva ao ironizar sobre uma “sábia eloquência” dos governantes, para, ao mesmo tempo, desqualifica-los como “homens-hienas”, levando em conta a simbologia negativa que recaí sobre tal animal, como “necrófago e noturno”, caracterizado “pela voracidade e pelo cheiro” desagradável, bem como sendo associado “ao ridículo, à tolice, à covardia, em face da sabedoria e do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 492):

À mercê dos teus atos, homem político.  
Bombas limpas sobre a carne antiga.  
Vital esplendente e agudo sobre a tarde,  
E nós na tarde repensamos mudos  
A limpeza fatal sobre nossas cabeças  
E tua sábia eloquência, homens-hienas

Dirigentes do mundo. (HILST, 2017, p. 298)

A escritora associa a ação repressiva governamental com a cobiça e a corrupção, explicando que os “políticos” só teriam interesse em “ouro e treva”, ou seja, riqueza e repressão. A palavra-chave atribuída a tais governantes é a “rapacidade”, pois seus negócios se restringiam unicamente à busca de “ouro,



conquista, lucro e logro”. Mas, não bastando os desmandos, a denúncia se aplica também à coerção, acusando-se os ditadores de infligir a violência ao povo, devorando entre seus “dentes” – tais quais “armas de ataque primitivas” (CIRLOT, 1984, p. 201) –, os “ossos”, o “sangue” e a “vida” dos homens:

E todos vós, políticos,  
Que palavra  
Além de ouro e treva  
Fica em vossos ouvidos?  
Além de vossa RAPACIDADE  
O que sabeis  
Da alma dos homens?  
Ouro, conquista, lucro, logro  
E os nossos ossos  
E o sangue das gentes  
E a vida dos homens

Entre os vossos dentes. (HILST, 2017, p. 287)

Hilda Hilst leva suas críticas aos governantes, ao patamar de prever sua derrocada, destacando que a morte do “homem político” acabaria por ocorrer, pairando sobre seus caixões os gritos dos homens sacrificados pelo regime, restando-lhes apenas a desgraça de seus nomes perante a história. A poeta sentencia que enquanto aqueles governantes estivessem à frente da pátria, iria permanecer a “mordança”, ou seja, a repressão e a e coerção, a sacrificar a vida dos brasileiros:

Sobre o vosso jazigo  
– Homem político –  
Nem compaixão, nem flores.  
Apenas o escuro grito  
Dos homens.

Sobre os vossos filhos  
– Homem político –  
A desventura  
Do vosso nome.

E enquanto estiverdes  
À frente da Pátria  
Sobre nós, a mordança.  
E sobre as vossas vidas  
– Homem político –  
Inexoravelmente, nossa morte. (HILST, 2017, p. 287-288)

Os poemas contidos na última parte de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* trazem consigo ainda a lembrança dos emigrados, desaparecidos e mortos, ou seja, daqueles que tiveram de se resguardar do autoritarismo no exterior e daqueles que simplesmente sumiram ou tiveram suas vidas ceifadas a partir da violência repressiva do regime. Hilda Hilst traduz a tristeza diante de tanta arbitrariedade e prevê que se a situação continuasse naquele sentido, em breve aos poetas não restaria sequer a liberdade de ter suas memórias:

Companheiro, morto desassombrado, rosácea ensolarada  
Quem, senão eu, te cantará primeiro. Quem, senão eu  
Pontilhada de chagas, eu que tanto te amei, eu  
Que bebi na tua boca a fúria de umas águas

Eu, que mastiguei tuas conquistas e que depois chorei  
Porque dizias: “amor de mis entrañas, viva muerte”.  
Ah, se soubesses como ficou difícil a Poesia.  
Triste garganta o nosso tempo, TRISTE E TRISTE.  
E mais um tempo, nem será lícito ao poeta ter memória (HILST, 2017, p. 288)

Também fazem parte da pauta dos versos de Hilst as ferrenhas perseguições políticas ocorridas no Brasil. Mas ela não se coloca apenas no campo da denúncia, mas também associa a sua causa a dos perseguidos, explicando que o poeta passa pelos mesmos males, permanecendo “carregados de medo” e “de pobreza”, tendo de se esconder para sobreviver. Ao mesmo tempo, a escritora clama por esperança, apontando que o poeta não faz parte do mundo dos políticos e governantes e que sua palavra pode abrandar a fome de esperança, sentenciando que o homem poderia permanecer vivo, ao menos no que tange a seus espíritos e mentes:

Tudo vive em mim. Tudo se entranha  
Na minha tumultuada vida. e por isso  
Não te enganas, homem, meu irmão,  
Quando dizes na noite que só a mim me vejo.  
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam  
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza,  
O olhar aguado, todos eles em mim,  
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes  
Descobre além da aparência, é antes de tudo  
Livre, e por isso conhece. Quando o poeta fala  
Fala do seu quarto, não fala do palanque,  
Não está no comício, não deseja riqueza

Não barganha, sabe que o ouro é sangue  
Tem os olhos no espírito do homem  
No possível infinito. Sabe de cada um  
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:  
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta  
O homem está vivo. (HILST, 2017, p. 290-291)

Nesta mesma linha, a poeta observa o autoritarismo como um mal que se espalha em escala mundial, demarcando que, apesar de diferenças quanto a matizes ideológicos, a liberdade tornava-se um artigo raro em termos internacionais. A referência mais uma vez é à repressão de parte dos governos, notadamente em relação aos pensadores, chegando a prever a morte dos poetas, expostos aos “lobos” do poder, no sentido daqueles que carregam em seus atos o “princípio do mal”, o caos, a destruição, compreendendo, enfim, “as ideias de aniquilamento final” (CIRLOT, 1984, p. 348):

E o futuro é de sangue, de aço, de vaidade. E vermelhos  
Azuis, brancos e amarelos hão de gritar: morte aos poetas!  
Morte a todos aqueles de lúcidas artérias, tatuados  
De infância, o plexo aberto, exposto aos lobos. Irmão  
Companheiro. Que dor de te saber tão morto. (HILST, 2017, p. 289)

Estas denúncias e críticas ao autoritarismo praticado no Brasil dos governos militares, com repressão, censura e tortura, refletem a ação intelectual como uma espécie de anteparo para com tais violências. A poesia aparece como

uma arma contra a arbitrariedade. Neste caso, “há um dinamismo puro da poesia pura”, desenvolvendo-se “verticalmente no tempo das formas e das pessoas” (BACHELARD, 2008, p. 101). Além disso, os versos servem como um registro dos atos repressivos, para que eles não ficassem esquecidos em tempos posteriores, já que “é preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz”, de maneira que se possa reencontrar “esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido” (BACHELARD, 1988, p. 49).

Ao mesmo tempo em que apresenta este olhar crítico e denunciativo contra o regime autoritário dos militares, Hilda Hilst também lança alguns motivos de esperança, notadamente quanto a uma expectativa do encerramento da ditadura. A poeta expressa em seus versos a ideia de que o próprio povo poderia vir a reagir contra os governos coercitivos. Ela busca deslegitimar a ação dos governantes, “líderes do povo”, aqueles que ocupam os palanques dos discursos políticos; a “poltrona estofada”, no sentido das cadeiras dos governantes; ou mesmo que se instalam acima da rampa, em alusão ao palácio governamental em Brasília. Para ela, todos estes “líderes” olhavam o povo “de cima”, mas avisava que tal povo não permaneceria inerte para sempre, prevendo uma reação popular contra a arbitrariedade. A autora faz um jogo de letras, entre a palavra “povo” e “polvo”, no sentido “do centro e da criação por desenvolvimento” (CIRLOT, 1984, p. 470), anunciando que este povo permanecia em “lúcida vigia” e um dia, reagiria:

de cima do palanque  
de cima da alta poltrona estofada  
de cima da rampa  
olhar de cima

LÍDERES, o povo  
Não é paisagem  
Nem mansa geografia  
Para a voragem  
Do vosso olho.  
POVO. POLVO.  
UM DIA.

O povo não é o rio  
De mínimas águas  
Sempre iguais.  
Mais fundo, mais além  
E por onde navegais  
Uma nova canção  
De um novo mundo.

E sem sorrir  
Vos digo:  
O povo não é  
Esse pretense ovo  
Que fingis alisar,  
Essa superfície  
Que jamais castiga  
Vossos dedos furtivos.  
POVO. POLVO.  
LÚCIDA VIGÍLIA.  
UM DIA. (HILST, 2017, p. 289-290)

No mesmo sentido ela prega o combate contra a repressão e a tortura, por meio da luta pela liberdade, imaginando que o povo pudesse voltar a fazer uso da palavra e do livre pensamento e, a partir deles, conseguisse reivindicar por mudanças. Ela expressa a ideia de que esta força reivindicatória iria crescer e desafiar o regime, para que os homens pudessem ter de volta sua liberdade e suas “almas”, termo empregado “como fonte das mudanças e das transformações” (CIRLOT, 1984, p. 72):

Que te devolvam a alma  
Homem do nosso tempo.  
Pede isso a Deus  
Ou às coisas que acreditas  
À terra, às águas, à noite  
Desmedida,  
Uiva se quiseres,  
Ao teu próprio ventre  
Se é ele quem comanda  
A tua vida, não importa,  
Pede à mulher  
Àquela que foi noiva  
À que se fez amiga,  
Abre a tua boca, ulula  
Pede à chuva  
Ruge  
Como se tivesses no peito  
Uma enorme ferida  
Encara a tua boca  
Regouga: ALMA. A ALMA DE VOLTA. (HILST, 2017, p. 291)

A poeta traz um olhar mais amplo sobre a sociedade brasileira, defendendo que o combate à ditadura também deveria ser feito a partir de um repensar de hábitos e costumes. Nesta linha, mostra que a luta pela liberdade deve ser algo mais amplo, questionando se o povo não iria reivindicar a volta de um poder que já fora seu, que fazia parte de suas entranhas e lhe fora roubado pelos ditadores. Além disso, demonstra que este mesmo povo deveria deixar de lado um consumismo vazio de observador de vitrines, passando a preocupar-se com questões mais importantes como o próprio destino de seu país:

Ávidos de ter, homens e mulheres  
Caminham pelas ruas. As amigas sonâmbulas  
Invadidas de um novo a mais querer  
Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.  
Uma pergunta brusca  
Enquanto tu caminhas pelas ruas. Te pergunto:  
E a entranha?  
De ti mesma, de um poder que te foi dado  
Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu  
É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,  
Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,  
Tua aventura de ser, tão esquecida?  
Porque não tentas esse poço de dentro  
O incomensurável, um passeio veemente pela vida?

Teu outro rosto. Único. primeiro. E encantada  
De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada. (HILST, 2017, p. 297)



Os versos em tom libertário continuam nas propostas de Hilst da conquista de liberdade. Usando a concepção negativa já observada para a figura dos lobos, como sinônimo dos governantes autoritários, ela propõe o combate por meio da palavra e da conscientização, pois só um povo detentor de lucidez poderia enfrentar a ditadura:

Lobos? São muitos.  
Mas tu podes ainda  
A palavra na língua

Aquietá-los.

Mortos? O mundo.  
Mas podes acordá-lo  
Sortilégio de vida  
Na palavra escrita.

Lúcidos? São poucos.  
Mas se farão milhares  
Se à lucidez dos poucos  
Te juntares.

Raros? Teus preclaros amigos.  
E tu mesmo, raro.  
Se nas coisas que digo  
Acreditares. (HILST, 2017, p. 292)

Assim, a poeta manifesta uma clara esperança no fim do arbítrio a partir de um processo de redemocratização. Para tanto, conclama o “homem do seu

tempo” para reagir, para se associar aos poetas e aos livres pensadores, representados pelos “amantes das palavras” e “outros alquimistas” que ainda se colocavam no papel de sonhar com a liberdade:

Ao teu encontro, Homem do meu tempo, (...)  
À espera de que um dia te conheças  
E convides o poeta e a todos esses  
Amantes da palavra, e os outros,  
Alquimistas, a se sentarem contigo  
À tua mesa. As coisas serão simples  
E redondas, justas. Te cantarei  
(...) Te cantarei Aquele  
Que me fez poeta e que me prometeu  
Compaixão e ternura e paz na Terra  
Se ainda encontrasse em ti, o que te deu. (HILST, 2017, p. 292-293)

Para este retorno à liberdade, Hilst não deixa de apontar o papel do próprio poeta, como representação da intelectualidade, para desencadear a redemocratização. Ela aponta certos olhares reticentes quanto a tal luta libertária dos poetas, mas garante que ela seria decisiva para a mudança dos rumos da nação:

(...) Sorris, se do meu verso ardente alguém te fala.  
O ser poeta te sabe a ornamento, desconversas:  
“Meu precioso tempo não pode ser perdido com poetas”.  
Irmão do meu momento: quando eu morrer  
Uma coisa infinita também morre. É difícil dizê-lo:  
MORRE O AMOR DE UM POETA.

E isso é tanto, que o meu ouro não compra,  
E tão raro, que o mínimo pedaço, de tão vasto,

Não cabe no meu canto. (HILST, 2017, p. 299)

Esta expectativa esperançosa de parte de Hilda Hilst reflete a sua visão sobre o seu tempo presente, auspiciosa, sem deixar de ser crítica. Neste sentido, ela segue a premissa pela qual “é Impossível conhecer o tempo sem julgá-lo”, pois, “é por meio desse julgamento que constituímos nossas condutas”, bem como “é ao estudá-las que podemos verdadeiramente desenvolver uma psicologia dos fenômenos temporais”. Suas esperanças advêm da perspectiva de que “todos os que sabem desfrutar de uma espera, mesmo ansiosa, reconhecerão com que arte ela urde o pitoresco, o poético, o dramático”. Tal espera “faz o imprevisto com o previsto” e, “ao escavar o tempo, torna o amor mais profundo”, colocando “o amor mais constante na dialética dos instantes e dos intervalos” (BACHELARD, 1988, p. 40 e 49-50).

Assim, a perspectiva crítica da autora diante da realidade vivenciada “encontra-se na confiança restituída à palavra poética e, por assim dizer, no diálogo efetivo do poeta com os ‘homens do nosso tempo’”. A partir destes versos, “os leitores são convidados a renunciar à apatia e à errância”, bem como “a tomar consciência de sua realidade” e conhecimento “da sua capacidade de ver, de escutar, de tocar, de sentir” (LEITÃO, 2018, p. 151 e 162).

Neste sentido, nas interfaces da “dialética do descontínuo e do contínuo sob a relação temporal”, vinculadas à perspectiva do tempo presente, “a

inteligência ganha uma causalidade real”, pois “é ela que determina as convergências ativas”. Assim, “essa causalidade intelectual deve levar em conta a causalidade física e a causalidade psicológica”, mesmo que haja “lugar para uma racionalização psicológica, que dará ao ato inteligente uma eficácia especial” (BACHELARD, 1988, p. 67-68).

\*\*\*\*\*

Nesta perspectiva, “em todo poema verdadeiro, podem-se encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida de um tempo” que pode ser chamado “de *vertical* para distingui-lo de um tempo comum”. A partir daí deriva-se “o paradoxo que cumpre enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical”, já que “a prosódia organiza apenas as sonoridades sucessivas, regula cadências, administra ímpetos e emoções, por vezes, infelizmente, de modo inoportuno”. Uma vez “aceitando as consequências do instante poético, a prosódia permite chegar à prosa, ao pensamento explicado, aos amores vividos, à vida social, à vida comum, à vida escorregadia, linear, contínua”. Entretanto, “todas as regras prosódicas não passam de meios, de velhos meios”, de maneira que “a meta é a *verticalidade*, a profundidade ou a altura”, ou seja, “é o instante estabilizado em que as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica” (BACHELARD, 2010, p. 94).

Por meio “do retrato literário” pode ser transmitida “a multiplicidade de elementos diferentes que compõem o eu – memórias, percepções e expectativas”, na qual “passado, presente e futuro podem tornar-se co-presentes”. Neste quadro, tal presença compartilhada de todos “os elementos compreendendo o eu em qualquer tempo”, pode sugerir “um modo de considerar o eu como ‘situado’ fora da esfera de ação do tempo” (MEYERHOFF, 1976, p. 50).

Neste quadro, “os fenômenos temporais não *duram* todos do mesmo modo”, de forma “que a concepção de um tempo único, levando embora nossa alma e as coisas para sempre, só poderia corresponder a uma visão de conjunto” que resumiria “de forma muito imperfeita a diversidade temporal dos fenômenos” (BACHELARD, 1988, p. 6). Hilda Hilst, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, articula passado, presente e futuro a partir da criação poética, repensando as questões temporais da finitude e da infinitude e lançando um olhar crítico sobre o seu tempo presente.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

----- . *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

----- . *A poética do devaneio*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

----- . *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

----- . *A intuição do instante*. 2.ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

----- . *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação das matérias. 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CINTRA, Elaine Cristina. Os autorretratos na lírica de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 154-175.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 264-267.

----- . A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Revista Ecos*, v. 2, n. 1, 2007, p. 7-14.

DESTRI, Luisa de Aguiar. *Da tua sábia ausência*: a poesia de Hilda Hilst e a tradição lírica amorosa. Campinas: Universidade de Campinas, 2010 (Dissertação de Mestrado).

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEITÃO, Andréa Jamilly Rodrigues. Volúpia de ser pássaro: o canto da resistência dos “poemas aos homens do nosso tempo” de Hilda Hilst. In: *Opiniões*. n. 12, 2018, p. 149-164.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003. p. 11-13.

RODRIGUES, Antônio Medina; BARBOSA, João Alexandre; SCHNAIDERMAN, Bóris. *Estudos sobre o tempo: o tempo na literatura*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1989.

SILVA, Frederico Spada. *O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011 (Dissertação de Mestrado).

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria

de Azevedo; BUSATO, Susanna (Orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 75-97.



ANA CRISTINA CESAR E SEUS  
ESCRITOS EM *26 POETAS HOJE*, DE  
HELOISA BUARQUE DE HOLANDA

Luciana Coutinho Gepiak

Este ensaio pretende realizar um estudo de caso a respeito dos textos da escritora Ana Cristina Cesar, inseridos na obra *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Holanda. Em um primeiro momento, serão abordados alguns elementos da biografia da escritora, para, em seguida, ser estabelecida uma inter-relação entre tais dados e o contexto histórico no qual atuou a autora em análise, com ênfase à compreensão da poesia marginal, que acompanhou a trajetória de Ana C.. Ao final, será enfatizada a temática dos escritos de Ana Cristina Cesar na obra referenciada, a fim de estabelecer uma aproximação ou um afastamento com a poesia produzida na época destacada, de acordo com as suas singularidades.

Ana Cristina César nasceu em 1952, no Rio de Janeiro e produziu a maior parte de seus textos na década de setenta. Foi poeta, pesquisadora, professora, tradutora e atuou no cenário cultural em um período marcado pela censura absoluta e dominante.

Significativo destacar que Ana Cristina César mostrou sua inclinação literária já aos quatro anos de idade, quando recitava poesias para sua mãe, que foram publicadas aproximadamente três anos depois, no Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa, no Rio de Janeiro.

No âmbito universitário, em 1971, começa a cursar Letras pela PUC-RJ e ingressa na carreira do magistério, passando a lecionar português na rede escolar. Neste período, torna-se monitora da disciplina de Teoria da Literatura, na mesma universidade, o que a torna ainda mais próxima dos assuntos voltados ao pensar literário. Já em 1975, concluída a Licenciatura em Letras,

participa efusivamente de atividades voltadas ao jornalismo e editoração, dedicando-se concomitantemente à tradução.

Em 1976, sua produção foi marcada pela inserção na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda e que será alvo da análise posterior. Ela também realizou pesquisas para a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, com destaque para a literatura brasileira no cinema documentário, pesquisa que foi publicada sob o título *Literatura não é documento*. Em 1979, finaliza o mestrado em Comunicação pela UFRJ e, em 1981, começa a trabalhar na empresa Rede Globo como analista de texto. No ano de 1982, sua obra é reunida em um único volume, pois estes mesmos textos tinham sido publicados de maneira independente. Da reunião de *Cenas de abril*, *Luvras de pelica* e *Correspondência completa* com poemas também inéditos surge *Aos teus pés*, este último leva o título definitivo da obra<sup>135</sup>. No prefácio de *Aos teus pés*, o escritor Armando Freitas Filho elabora uma interpretação acerca da escrita de Ana Cristina César de modo a instaurá-la no contexto literário que se afirmava:

A poesia de Ana Cristina Cesar lida com os mesmos elementos das outras que surgiram, no Rio, nos anos 70: o tom coloquial, a experiência imediata e cotidiana captada através de uma escrita sem aura, instantânea, longe das dicções solenes, sisudas e premeditadas da literatura em geral e das vanguardas estabelecidas e dogmáticas (FREITAS FILHO, 1999, p. 5).

---

<sup>135</sup> Informações biográficas elaboradas com base em: COELHO, 2002, p. 53-54.; e SCHUMACHER; BRAZIL, 2000, p. 50.

A carreira de Ana Cristina viria a ser interrompida prematuramente tendo em vista seu suicídio ocorrido no ano de 1983. A relevância da escritora pode ser verificada a partir da sua inclusão em dicionários biográficos femininos como, por exemplo, no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho e no *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*, organizado por Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil. Nelly Novaes Coelho retrata a trajetória de César, com citações da própria biografada e impressões do significado da escritora para a literatura brasileira, enfatizando o sentido da presença feminina em tal conjuntura literária:

Daí que seu estilo se singularize pela descentralização, pelo fingimento, pela fragmentação, verdadeiras armadilhas para o leitor. Uma das constantes em seu pensamento crítico e obra literária é o problema do feminismo, principalmente no que diz respeito às possíveis diferenças de natureza entre a fala feminina e a masculina (COELHO, 2002, p.54).

A década de 1970 no Brasil nasceu sob a égide do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), dispositivo utilizado pela ditadura militar para elevar o autoritarismo a níveis insuportáveis. Ainda que tivessem tentado manter uma aparência institucional, com a possibilidade da existência de um congresso nacional, completamente ceifado das forças que sequer chegassem próximas de questionar o governo, os ditadores não estavam satisfeitos e levaram o regime ao máximo do poder discricionário.

Levado a efeito ao final de 1968, o AI-5 impunha medidas como o poder do Presidente da República de decretar o recesso das casas legislativas nas esferas federal, estaduais e municipais, bem como a sua reabertura quando bem entendesse. O Presidente também adquiria o poder de intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações constitucionais. À autoridade presidencial também cabia o poder pleno de suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. Segundo o AI-5, ficavam suspensas as garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade. O Presidente poderia ainda decretar estado de sítio, confiscar bens e baixar Atos Complementares que estendessem àquelas determinações. Ficava suspensa a garantia do *habeas corpus* e qualquer atitude governamental baseada naquele Ato, não poderia ser alvo de apreciação judicial (PENNA, 1989, p. 257-262).

Era sem dúvidas um dos momentos de maior autoritarismo da formação histórica brasileira, constituindo o apogeu do regime ditatorial. Sob o predomínio do AI-5, os governos militares buscaram criar um ambiente de controle absoluto da sociedade, no qual o Estado de direito praticamente deixava de existir, bem como as liberdades e garantias individuais. Sustentado pelo capital internacional, com o conseqüente aumento da dívida externa, o regime militar tentou criar a ideia de um “milagre brasileiro”, a partir de grandes obras e de um crescimento desenvolvimentista meramente econômico, não havendo perspectivas de uma evolução em outros campos, como no social e cultural. Ao lado da institucionalização do autoritarismo com o AI-5, o governo

também praticou uma violência generalizada, envolvendo perseguições, prisões, torturas e assassinatos, estabelecendo-se o que se poderia denominar de “país do medo” (BARROS, 1994, p. 44-45).

O ápice da ditadura ocorreu até meados dos anos 1970, quando iniciaria o seu declínio, embora o regime autoritário ainda perdurasse por mais uma década. A crise internacional levou a um escassear de capital estrangeiro, base de sustentação dos governos militares, fazendo com que tal crise fosse ainda mais dura no contexto brasileiro. Iniciava-se então um processo de abertura extremamente lento e realizado sob o total predomínio dos ditadores que moldaram passo a passo as regras para o fim do Estado de exceção. Somente ao final da década de setenta se restabeleceriam alguns dos direitos fundamentais e seria permitida uma reorganização política, sempre tutelada pelos generais-presidentes que continuaram no poder até a metade da década seguinte (PENNA, 1989, p. 321-325).

Foi um período de amplo predomínio do Estado, ou ainda dos governantes, sobre os cidadãos, com as liberdades sendo suprimidas quase que à inexistência. A sociedade foi calada e dominada, a coerção foi duradoura e a censura dominante. Ainda assim, não deixou de haver focos de oposição e resistência, fosse no campo político-partidário, normalmente mais suave, fosse no campo da resistência armada, com vários grupos que optaram pela guerra contra o regime, e fosse no âmbito cultural. Jornalistas, artistas, escritores e representantes da intelectualidade se utilizaram de suas práticas para combater o sistema vigente. Por vezes, conseguiam burlar o rígido controle da censura,

através de subterfúgios, jogos de palavras, signos e símbolos, com os quais se esquivavam da onipresença, mas nem sempre inteligente, fiscalização estatal. Em outras, enfrentavam de peito aberto a ditadura, constituindo focos de resistência:

Sem dúvida, a produção cultural durante os anos da ditadura foi marcada pelo clima de censura e repressão, de vigilância permanente, dirigida principalmente contra o pensamento crítico e inovador que não se submetia à ideologia dominante. Depois do AI-5 houve uma desorganização do debate ideológico e das experiências culturais que foram um dos símbolos mais expressivos da efervescência da década de 60 (...).

Se, por um lado, a produção cultural foi influenciada por este clima de terror que atravessou a década com maior ou menor peso, provocando a autocensura, a introspecção e, às vezes, a paralisia (situação a que muitos chamaram de “vazio cultural”), por outro lado, apresentou manifestações significativas de resistência e, principalmente, de busca de novas linguagens e novas formas de criação (HABERT, 1992, p. 74).

Nesse contexto, enquanto alguns grupos resistiram à ditadura de armas à mão, muitos intelectuais também usaram suas palavras e escritos como armas contra o regime discricionário. Vários movimentos e formas de expressão não se conformaram e enfrentaram o autoritarismo, encontrando brechas na censura ou produzindo ao largo do sistema predominante, ficando de fora em relação ao facho do controle governamental. Uma dessas manifestações foi a poesia marginal, assim denominada pela distância que mantinha em relação

aos tradicionais cânones, à rigidez e imutabilidade das regras convencionais da poética e, notadamente, por se oporem ao regime vigente:

A geração de 70 foi pós-68. Foi pop e foi contracultural. De esquerda, mas popificada. Dela saiu a chamada poesia marginal. Marginal no sentido de marginal aos sistemas vigentes, sistema editorial, sistema do cânone, sistema de vanguarda concreta. Os poetas e artistas dos anos 70 eram filhos espirituais da geração de 68, mas com ela já não se confundiam em termos de experiência vivida, apesar da identidade de valores. (MORICONI, 2009. p.131)

Essa poesia marginal, que se compreende às margens do que era comumente postulado, só será compreendida através da transgressão ou subversão dos padrões impostos por uma sociedade centralizadora. A nova poesia compreende a luta contra o cânone literário, que cerceava o fazer poético. Na verdade, a poesia marginal ultrapassa as questões estéticas impressas até então, para caminhar na contramão de escritores consagrados. Assim, “o texto marginal” recebe outra roupagem, ou seja, a fala coloquial, o caráter confessional, as relações com o cotidiano, alternadas por uma escrita informal, quase que expressa na intimidade desvelada, rompe com o tradicional.

A obra *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Holanda, um ícone para a literatura, apresenta uma antologia de poetas que estavam inseridos na poesia dita marginal, ou, mais especificamente, poesia de mimeógrafo. Dentre os poetas escolhidos para fazer parte do seleto grupo de escritores brasileiros da década de setenta, vinte e um são homens e cinco são mulheres, Zulmira Ribeiro



Tavares, Vera Pedrosa, Isabel Câmara, Leila Miccolis e Ana Cristina César. A presença feminina na antologia ressalta, mesmo que em número significativamente inferior, o caráter expressivo acerca das mudanças no cenário brasileiro, que marca a escrita das mulheres destacadas pela organizadora da seleção. Embora o trabalho não seja voltado especificamente à questão da mulher escritora, de uma certa maneira, faz-se necessária a ilustração do pensamento de Simone de Beauvoir para elucidar a relevância da inserção de Ana Cristina Cesar e demais escritoras no panorama literário, ainda com predominância masculina:

O fato histórico não pode ser considerado como definindo uma verdade eterna; traduz apenas uma situação, que se manifesta precisamente como histórica porque está mudando. Como as mulheres poderiam jamais ter tido gênio, quando toda possibilidade de realizar uma obra genial – ou mesmo uma obra simplesmente – lhe era recusada? (BEAUVOIR, 1967. p.482)

Na introdução de *26 poetas hoje*, Heloisa Buarque de Hollanda discorre a respeito da poesia que se inaugurava na década de 70, pontuando aspectos significativos seja fruto de sua escolha seletiva ou seja pela impressão do que chama de nova poesia. Hollanda revela que as poesias selecionadas evidenciavam a tendência de uma nova poesia que surgia e esta seria uma das justificativas para a presença de determinados escritos e escritores.

A organizadora da obra esclarece que, “como princípio”, não quisera que a “antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns

dos resultados reais significativos” referentes a “uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica”. Já a respeito da seleção, Hollanda esclarece que ela “não registra apenas uma tendência de renovação na poesia de hoje mas, também, procura sugerir alguns confrontos entre as várias saídas que ela adotou” (HOLLANDA, 2007, p. 13-14).

Ainda a respeito da possível repercussão de tal coletânea, o escritor Carlos Mauricio Perigord, em revista de circulação nacional, especificamente em seção denominada “Livros” preparava os leitores, a fim de instigar a curiosidade para a leitura da “nova poesia que se inaugurava”:

Há alguns pares de anos ela acompanhava com a atenção de um caçador o aparecimento de novos poetas no Brasil. As pessoas juravam que os poetas tinham acabado na Academia, com João Cabral de Mello Neto e ela ia vendo aparecer um aqui e outro ali.

Agora o resultado mais elementar de seu trabalho aparece. É a antologia *26 poetas hoje*, editada pela coleção de Bolso da Labor. Quando se acreditava que tinham acabado os poetas, aparecem logo 26 e a explicação de que deve haver mais (PERIGORD, 1976, p. 33).

O livro *26 poetas hoje* divulgou a “nova poesia” que ganhava forma no cenário brasileiro, notadamente no Rio de Janeiro, além de destacar os escritores pertencentes a geração dita marginal. Na contramão do que se propunha a literatura de mimeógrafo, a distribuição em forma de panfletagem dá lugar aos interesses do mercado editorial, contrariando uma das

características do estilo alternativo proposto inicialmente pela chamada geração. A organizadora sinaliza para esta questão no prefácio da obra:

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia.

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro. (HOLLANDA, 2007.p.13)

Na obra referida, Ana C. apresenta uma escrita descomprometida com o caráter estético como artifício para uma poesia desvinculada dos aspectos impostos por uma classe literária tradicional. A impressão desta modalidade faz com que se perceba a construção de uma literatura experimental. Ao apresentar textos repletos de ironia, confissão, muitas vezes em forma de diário, a linguagem multifacetada revela a interação com o leitor, uma vez que o diálogo é poetizado. Assim, a busca pela descoberta do texto, simula uma aproximação com o leitor. Seu projeto poético elabora uma forma original para a leitura de sua poesia, lugar em que o cotidiano é verdadeiro no texto, mas não tem o mesmo comprometimento com a verdade.

Ana Cristina Cesar participa da antologia com a presença de seis textos selecionados, são eles: *Simulacro de uma solidão*, *Psicografia*, *Flores do mais*,

*Arpejos*, *Algazarra* e *Jornal íntimo*, que serão brevemente tematizados, de acordo com as propostas inseridas pela escritora.

Inicialmente, é apresentado o primeiro texto da coletânea, denominado *Simulacro de uma solidão*. Neste, a escritora revela dez pequenos textos poéticos que sugerem uma aproximação com o leitor, ao revelar, em caráter de diário, apontamentos sem uma sequência de ideias, mas com datas marcadas de maneira desordenada. A marcação dos dias que seguem os apontamentos podem induzir o leitor a uma falsa intimidade, uma vez que parece revelar suas peculiaridades. As quatro datas destacadas a seguir revelam o rompimento com a estética formal e o próprio título traduz uma forte ironia ao tratar daquilo que não é real, ou seja, o aparente poético é simulado pela expressão da palavra:

30 de agosto

Hoje roí cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema, vendo Charles Chaplin e rindo às gargalhadas, de chinelos de couro, um menino claro. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

9 de setembro

Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.

28 de agosto

Dia de festa e temporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica tão apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar coisas aqui. (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p.139)

Ainda em outras datas marcadas no presente texto, Cesar estabelece a continuidade da falsa intimidade, causando um desconforto entre temática e o reconhecimento do texto literário propriamente dito, fator que subverte aos padrões estabelecidos até então:

30 de novembro

Rita marcou hora comigo e não apareceu. Há muito tempo que eu não me sinto tão deprimida. Acho que vou ligar para a

9 de agosto

Primeira fotografia que deve entrar para o álbum: um entardecer primaveril no Parque da Cidade. Preciso comprar cola. Soube de fofocas em relação ao beijo de ontem. Como a Tatiana está obcecada com as suas fantasias! Eu também começo a me sentir envolvida. Queria voltar ao atelier, leiloar tudo se necessário. Mas sentir as mãos livres, os passos soltos! Minha vida chega a um impasse. (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p.140)

O segundo texto Flores do mais, Ana C. define o que entende por fazer poesia, em uma clara referência à Flores do mal, de Charles Baudelaire. Expressa em seus versos o tato com a palavra no sublime jogo entre o descobrir e o florir poético. A sutileza dos versos e o compasso entre eles, propõem uma reflexão acerca do caráter plurissignificativo do texto de Cesar, o que imprime a possível quebra de uma poesia dita marginal, no que se refere ao que é valorizado na literatura canônica:

devagar escreva  
uma primeira letra  
escrava  
nas imediações  
construídas  
pelos furacões;  
devagar meça  
a primeira pássara  
bisonha que  
riscar  
o pano da boca  
aberto  
sobre os vendavais;  
devagar imponha  
o pulso  
que melhor  
souber sangrar  
sobre a faca  
das marés;  
devagar imprima  
o primeiro  
olhar  
sobre o galope molhado  
dos animais; devagar  
peça mais  
e mais e  
mais (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p.141-142)

O texto *Psicografia* apresenta um tom intimista referente ao eu-lírico e sua condição entre razão e emoção, verdade ou divagações em torno da própria existência. Ao “demitir” o verso, revela que este será extinto e a poesia pode ser

interpretada como uma recusa ao reestabelecimento através da palavra. O tom poético é observado na utilização das palavras e nas metáforas construídas, o que proporciona um olhar mais apurado em torno do fazer poético, distanciando o objetivo da sua escrita dos anseios propostos pela poesia marginal que se fixava até então.

Também eu saio à revelia  
e procuro uma síntese nas demoras  
cato obsessões com fria têmpera e digo  
do coração: não soube e digo  
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar  
na vida) e demito o verso como quem acena  
e vivo como quem despede a raiva de ter visto (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p.142)

Em *Arpejos* a questão do corpo está ligada à leitura em um encontro de intimidade: o que antes era algo velado, agora passa como um processo para alcançar o que a poeta expressa no decorrer dos seus versos. Embora não esteja com as datas marcadas, a fim de ser caracterizado inicialmente um diário, as informações expressas remetem a preocupação de uma escrita que se aproxime do leitor. Ao tentar encontrar uma certa conformidade entre os acontecimentos cotidianos vividos pelo eu-lírico, o leitor pode se surpreender com a abordagem inicial. Como os seus anseios não são resolvidos, a literatura é a base de sua sustentação, expresso no primeiro trecho:

1

Acordei com uma coceira terrível no hímeme. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p.143)

O poema *Algazarra* estabelece um paralelo entre quem cria o texto literário e quem o recebe. Entre palavras que vão costurando uma sequência de sentidos, Ana Cristina Cesar, aponta para a dor da construção quando diz “o coração só constrói decapitado” e a latência da decepção ao saber que o destinatário não compactua com o seu texto “e mesmo então os urubus não comparecem”. A crítica é inegável assim como a elaboração textual apresenta suas mazelas:

a fala dos bichos  
é comprida e fácil:  
miados soltos  
na campina;  
águias  
hidráulicas  
nas pontes  
na cozinha  
a hidra espia  
medrosas as cabeças;  
enguas engolem



sete redes  
saturam as lombrigas  
o pomar;  
no ostracismo  
desorganizo  
a zooteca  
me faço de engolida  
na arena molhada do sal  
da criação;  
o coração só constrói  
decapitado  
e mesmo então  
os urubus  
não comparecerem;  
no picadeiro seco agora  
só patos e cardápios  
falam ao público  
sangrento  
de paixões;  
da tribuna  
os gatos se levantam  
e apontam  
o risco  
dos fogões. (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p. 144)

O último texto é apresentado sob o título *Jornal íntimo*, com um remetente expresso, à Clara Alvim, amiga de Ana Cristina Cesar. À primeira vista, as datas estão dispostas na forma de diário, mas nota-se que as mesmas não apresentam uma linearidade. Ao mencionar “Binder diz que o diário é um artifício” sugere que a palavra tem o poder de manipular, esconder aquilo que na

verdade pode traçar uma dualidade na compreensão. Assim, o que escreve pode causar uma ânsia no leitor, a fim de procurar os próximos acontecimentos e seus desencadeamentos, o que não encontra. O efeito da escrita, da leitura e da literatura ecoa no cotidiano, muitas vezes banal, e marca a presença desta tríade na existência do eu-lírico, conforme as datas selecionadas:

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças.

Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes.

Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua.

25 de junho

Quando acabei Os Jardins dos Caminhos que se Bifurcam uma urticária me atacou o corpo. Comemos pato no almoço.

Binder me afaga sempre no lugar errado. (CESAR In: HOLLANDA, 2007, p. 145)

Na literatura denominada marginal, o nome da escritora Ana Cristina Cesar figura como o expoente no campo das letras. Além de ser uma mulher, o que implica ainda a uma tendência de exclusão, sua escrita serviu de modelo para afirmar um novo fazer literário, que subverteu padrões cristalizados pela teoria e crítica. Seus textos se aproximam dos poetas da década de setenta pelo fazer artesanal, pela distribuição alternativa e por estar ligada àquele grupo de relações de amizade que sustentavam o ideário marginal da poesia. Em contrapartida seu texto se afasta desta denominação quando sua temática se volta para a preocupação com a produção literária, a fim de oportunizar a reflexão acerca da literatura. Tal excentricidade pode estar associada ao contato com textos literários de escritoras reconhecidas pelo cânone, sejam nas leituras de Ana C. na academia ou em seu trabalho como tradutora, que oportunizaram um contato efetivo com a literatura mais apurada, como exemplificam as suas biografias. Outro fator recai no modelo confessional proposto pela escritora, uma vez que a base de sua produção está na falsa intimidade, manifestada por uma ironia quase persistente entre o eu-lírico e o leitor, que registra e singulariza sua poesia. E é na obra 26 poetas hoje que o texto de Ana C. imprime sua marca no cenário da poesia brasileira, legitimando-o a uma categoria privilegiada ao entrar no meio de circulação editorial.

Assim, a organizadora da antologia, Heloísa Buarque de Hollanda (1999), define Ana Cristina como uma poeta marginal especial, de modo a não afastá-la da geração que a destacou, mas afirmando sua supremacia sobre os demais poetas da época.

## Referências bibliográficas:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FREITAS FILHO, Armando. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999. p. 5-7.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Sobre a correspondência. In: CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

----- Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. p. 13-14.

MORICONI, Ítalo. Como e por que ler a poesia brasileira do século XX. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

PERIGORD, Maurício Carlos. Os poetas acabaram? Nunca. Leia estes 26. (E deve haver mais). In: *Isto é*. n.4, agosto 1976. p. 33.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. 2.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

BARROS, Edgard Luiz de. *Os governos militares*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1994.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

PENNA, Lincoln de Abreu. *Uma história da República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.



A Coleção Documentos tem por intento trazer ao público fontes manuscritas ou impressas, e ainda bibliográficas cujas edições estejam esgotadas ou se encontrem em difícil acesso. Seu fulcro são os documentos voltados à cultura em geral e, especificamente, aos fundamentos históricos e literários, com especial atenção às temáticas de cunho luso-brasileiro. Por meio desta Coleção, o CLEPUL e a Biblioteca Rio-Grandense unem forças para disponibilizar na rede mundial uma série de documentos que poderão fomentar pesquisas e/ou estimular a leitura de textos originais.



# Coleção Documentos

A **Coleção Documentos** tem por intento trazer ao público fontes manuscritas ou impressas, e ainda bibliográficas cujas edições estejam esgotadas ou se encontrem em difícil acesso. Seu fulcro são os documentos voltados à cultura em geral e, especificamente, aos fundamentos históricos e literários, com especial atenção às temáticas de cunho luso-brasileiro. Por meio desta Coleção, o CLEPUL e a Biblioteca Rio-Grandense unem forças para disponibilizar na rede mundial uma série de documentos que poderão fomentar pesquisas e/ou estimular a leitura de textos originais.

