

VISÕES DO INFERNO OU O INFERNO SOMOS NÓS

Flávio Aguiar

Nós já fomos quase tudo na vida: um outro sem eu; um eu perseguido pelos (seus) outros; um eu que na verdade era outro, ou um outro que na verdade era eu, filhos de um espaço controverso e convulso onde de repente todo mundo era do mundo todo; nós já fomos um nós em busca deles que deviam ser nós, ou que nós devíamos ser; agora, penso (logo hesito) somos um nós, paciente da anomia redentora dos últimos vinte anos, em busca de um eu que passou e nos espera, de uma outra margem, de uma ilha afortunada que não sabemos qual seja, e cujo olhar já cego para as coisas deste mundo nos encara com sua ironia civilizadora.

Cada cultura — na produção literária e fora dela — tem seus motivos, temas e enredos dominantes. Dispersas, e no entanto solidariamente ao longo do tempo, essas constantes, em suas variações e permanências, nos informam do que somos e deixamos de ser. Elas são o mapa — sempre incompleto e mutável — de uma identidade, aqui compreendida não como um reduto imutável, mas como o universo cambiante daquilo com que nos identificamos ao usar-se o verbo *ser*. Elas (constantes) ou eles (enredos, temas, motivos, que compõem um universo movente de mitos de origem) compõem um “anel de conhecimento”, um pulsar permanente de imagens que se reproduzem, se multiplicam, se negam e se atravessam. Assim alinhavam, deste lado do Atlântico e ao sul da linha demarcatória da espécie humana, Tordesilhas oficiosa do etnocentrismo, os processos e circuitos que formam a constelação Brasil na subgaláxia das nações colonizadas ou ex-tais, no vasto buraco negro, ou melhor, mestiço, que é a América Latina.

O primeiro grande enredo que nos dominou — e a passo acelerado ao longo do século XIX — foi o da comédia da integração

nacional. A ação principal deste enredo pode-se descrevê-la como a de arrancar a nação das seqüelas e mazelas do recém submundo colonial para integrá-lo (fazê-la) internamente e dar-lhe assim um lugar entre as nações civilizadas modernas. No teatro, por exemplo, isso deu na comédia de costumes, tão simpática e por vezes de uma boa qualidade — simples, porém sincera — esquecida demais pelos estudiosos. Nela, onde se afirmaram ou se afiaram Pena, Alencar, Azevedo, França Jr, Macedo e até mesmo o crítico Machado, compôs-se uma linha de continuidade ao longo do século XIX que só tem paralelo no romance — e assim mesmo se compreendermos que Machado de Assis teve o *insight* de não querer começar tudo de novo e tocou-se de onde Alencar havia parado. Entretanto, deve-se reconhecer que não foi no teatro, mas no romance e na poesia que se cristalizou o herói emblemático desse período — o índio, que catalizava, no plano do imaginário, a irrupção dramática do novo império no cenário das emergências nacionais do século XIX. De todos os heróis e heroínas destaca-se *O Guarani*, que primeiro fêz sucesso no rodapé de jornal para depois ser publicado como romance. Quando a palmeira, magicamente arancada pelo solitário guerreiro, desapareceu no horizonte, entre as águas e o céu, dissipam-se as fumaças das guerras e predações coloniais, que levaram pelos ares o bravo e feroz aimoré, os intrépidos e cúpidos aventureiros, e a Casa inteira de D. Antonio de Mariz. O ponto de fuga daquela palmeira, ninho de amor mestiço, pagão-batizado, leito de morte e berço universal, vertigem que inverte o rumo das caravelas, é o nascimento da nova nação, aquela mesma, concreta no plano da linguagem, que emergia para o leitor das páginas do jornal, circundada pelas notícias do mundo e os anúncios de escravos fugidos. Mito poético, folhetim, romance, *O Guarani* depois virou peça de teatro ficou ainda embalsamado nos acordes iniciais (que abriam a Voz do Brasil de antanho) e no restante da ópera de Carlos Gomes, ambos bodes exultórios a contracenar com os europeus no Scala de Milão.

Nessa comédia de integração e “eu” nacional, de cujo ponto de vista tudo se escreve então, vive perseguido por, ou a perseguir seus “outros” O primeiro outro desse labirinto é a metrópole portuguesa, que de nos dar um passado, como ainda na peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, passa a nos legar uma aura de mediocridade, uma memória indesejável, uma aventura predatória e um sufoco dos anseios de independência. O segundo outro, injetado porém perigoso, é a sedutora civilização francesa, modelo e desvio, auréola ambicionada e cortesã temida, ponto de referência obrigatório mas espelho absorvente (porque “nós” éramos a ima-

gem. .) (1). Finalmente o terceiro outro, o avesso cruel, era tudo aquilo que da aventura colonial tinha ficado aqui e não podia mais simplesmente ser imputado ao passado português ou ao nomadismo bugro: a herança maldita mas lucrativa da escravaria, a tacanhice provinciana, a mesquinharia de uma urbanidade mal escanhoadada, o cerrado áspero ao invés da doce *campagne* francesa, o quilombo ao invés da Vendéia, o aventureirismo ganancioso em lugar da solidez burguesa de alhures. A ideologia liberal e burguesa — realidade na Europa — era aqui utopia. Eis aí o “eu” a perseguir seus outros, ou por eles perseguido, um eu permanentemente diante de seu “avesso”, encravado entre alteridades.

Logo antes do predomínio desse enredo cômico de integração nacional, despontara outro que se pode compreender como uma “tragédia de alteridade”. Em meio à formação árcade nasciam os Cepós, Cacambos e Lindóias, de Basílio; em meio aos prados, ribeiros e pastores nasciam, conforme a observação de Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, as pedras, penhas e abismos da angústia de Cláudio Manoel da Costa. Curiosa experiência trágica, onde o natural aparece como perdido em sua própria terra, e a lembrança pessoal como intrusão em paisagem alheia. São artes da empresa colonial, fundadora ainda hoje de eternas miniatras, de outros sem eu, de bonecos falantes.

Dentro do enredo cômico de integração nacional subsequente já medravam sinais de desagregação: por exemplo, Rubião e Qorpo-Santo, dentro e fora das páginas literárias e manicômios. O mais completo sinal de desagregação — o de que na verdade não éramos a novel nação das utopias redentoras da civilização, mas sim velho e caduco ramo de um império escravocrata e fanado — encontra-se na obra do Machado maduro. Mas mesmo este fazia parte congênita do enredo de integração, fazendo-se, enquanto *persona* literária, outro bode exultório: Presidente primeiro e único da Academia Brasileira de Letras, era escritor para Castilho nenhum

(1) — “. . . da comédia da integração nacional” — p. 1 — Trabalhei ao longo do artigo com as noções de enredo cômico e de enredo trágico, conforme desenvolvidas por Northrop Frye, por exemplo, no seu *Anatomia da crítica* (São Paulo, Cultrix, 1976).

O enredo de tipo cômico representa uma ação de caráter integrador, através da aceitação de um herói por um corpo social que, tido por desejável, assim se renova e readquire energias e organização. O enredo de tipo trágico representa uma ação de caráter excludente, através da queda ou do deslocamento de um herói, dentro de um corpo social que, através desse movimento cheio de surpresa e violência, se reconhece. Às noções de comico e trágico, assim apresentadas, extrapolam os gêneros comédia e tragédia, embora neles se explicitem com maior especificidade.

botar defeito ou chamar de mero primo brasílico; um clássico da língua.

No segundo enredo dominante, que constituirá o ciclo seguinte, predominam impulsos de ordem trágica, dramas excludentes, trazendo à luz o que medrava às ocultas e às cegas sob o ciclo cômico da integração nacional: a tragédia da marginalidade. República Velha afora, essa tragédia será a do migrante, e sua primeira realização plena é *Os sertões*, do jornalista Euclides da Cunha. Nela migrantes dos quatro cantos da miséria se reúnem no Belo Monte para o massacre que, entre outros sucedâneos, de que o do Contestado será o maior, condecora o peito ufano de nossa República cordial. Os ecos da trágica epopéia vêm ressoar ainda no *Grande Sertão: Veredas*, que fecha o ciclo, e sob o mesmo ângulo da mestiçagem convulsa, em *Meu tio, o iauaretê*, de Guimarães Rosa. São balizas desse ciclo trágico do migrante os conflitos da ocupação da terra e o soltarem-se as amarras do crescimento urbano, principalmente com a demolição do velho e erguimento do Novo Rio. Predomina no ciclo uma dialética emperrada entre o “velho” e o “novo” entre a modernidade galopante e o primitivo, por vezes alma penada, mutante mestiço, ora traço repulsivo para a consciência esbranquiçada que tentava se impingir ao país, ora maragunço endiabrado a promover resistências inesperadas; por vezes esse “primitivo” virará uma criança bem nascida que o pensamento europeu nos entrega em mãos.

O Brasil migra por inteiro. Tudo muda de lugar, onde antes os gaúchos gauchavam, os sertanejos sertãozavam, os roceiros roçavam, os negros negravam e as sinhás costuravam, enquanto os políticos adoçavam seu café com leite com mercancias da Europa. O povo, cliente ou vizinho dos cortiços, que comesse charque, ao invés de dedos e anéis.

A tragédia do migrante contracena com uma incipiente comédia da urbanidade-criança — por onde inclusive sobrevive a comédia de costumes que vai afinal expirar, em seu momento de glória, nos braços do Procópio Ferreira, feioso porém galante, como o país. Macunaíma se veste de turista aprendiz e sai a redefinir o Brasil, terminando estrela nos braços da imigração italiana. Os gaúchos, que pareciam desapareacer no tempo, voz evanescente anotada por Simões Lopes Neto, acabaram por amarrar o pingo no obelisco e outras pendências pelos cartórios e boates da Capital Federal, como nos conta, duas décadas mais tarde, Érico Veríssimo. Mesmo a personagem de *Os ratos*, de Dionélio Machado, tão urbano, migra do arrabalde, de bonde, para o centro da cidade e à má-

gica labiríntica da roleta, à cata dos mirréis de sua insônia. Polícarpo Quaresma faz da via-crucis migração de um Brasil que se esvai em violência, e o que será o amanuense Belmiro senão u'a alma docemente expulsa de um tempo que migrava, por inteiro, para o além? Há Lupiscínios e Gonzagas, exilados europeus e aristocratas antropófagos, Fabianos e Abelardos, a migração infernal de Graciliano nos porões desse Brasil emergente para a modernidade, contada nas *Memórias do Cárcere*. Sobre o fogo morto dos engenhos há o Getúlio da Esplanada do Castelo, em 30, inaugurando a era dos comícios e de uma nova dramaturgia política, e o Getúlio do 24 de agosto de 1954, corpo detonado em tragédia sentimental a história desse eu que na verdade era outro, desse outro que na verdade era eu, filhos de um espaço controverso convulso onde de repente todo mundo era do mundo todo.

Nesse espaço o índio não é mais herói, mas motivo de espelhamento irônico. O exemplo mais óbvio é o da Antropofagia; também o Macunaíma já aludido. Mas de qualquer maneira este ciclo possui igualmente seu herói emblemático: é o Prestes da Coluna, o Cavaleiro da Esperança, o migrante de um novo Novo Mundo, em cuja trilha se redefine o espaço da pátria, ampliando para o mundo todo a caminhada dramática dos 18 do Forte, e, mais uma vez, como o mesmo Guarani de antanho, nos fazendo contracenar no grão-cenário das óperas universais, que agora ensaiavam Revoluções e Grandes Guerras. O casamento com Olga Benário e a tragédia subsequente unem, num só desenlace dramático, o "local" e o "universal"

O próximo ciclo será preparado dentro da urbanidade incipiente que crescera na primeira metade do século: no pós-guerra, pós-Estado Novo, entramos de peito na comédia do nacional-popular. Neste novo ciclo, que virá a morrer em espetáculo de televisão nas águas do regime de 64 (vide Malu Mulher, Carga Pesada, Plantão de Polícia, os Casos Especiais da Globo, Gota d'Água), um Brasil já urbanizado retém a seca nordestina como pendão a redimir, calvário universalmente exemplar do homem socialmente despossuído, desassistido, diante da natureza adversa: *Morte e Vida Severina*, deslumbrando Nancy em 65, está em gestação. Nele dá-se a entronização de "o povo" na cultura, logo ele, ainda tão jovem, mal crismado em 30 e já no reformatório para menores, no Estado Novo em 37, agora virando-se como Deus ajuda e as autoridades permitem nesse autêntico curso supletivo de democracia que foi o período populista: tudo parece, é claro, ou um caso de amor entre Eliana e Anselmo Duarte, ou uma aventura à la Oscarito & Grande Otelo.

A comédia do nacional-popular galopa de crina solta na fé oratória da poesia engajada, nos violões de rua que prometem o dia para logo logo; também navega solta no esforço retórico da própria poesia de vanguarda, que, negando a anterior, dedica-se com afinco a auto-propaganda, propondo-se elemento imprescindível de modernização da inteligência nacional: poesia de exportação, lembram-se? Nessa comédia multiplicam-se os heróis emblemáticos, saindo das páginas literárias para o noticiário dos jornais, do rádio, e mesmo da incipiente TV: é o político populista, herdeiro de um cadáver (como também o é, *mutatis mutandis*, o Zé Bebelo de *Grande Sertão*, futuro candidato a deputado e herdeiro do cadáver de Joca Ramiro); é o candango que constrói Brasília, migrante do campo que se fixa operário (alhures Fabiano começa a gestar Lula. .) (2); é o jogador de futebol que na Europa

deu um baile
dançou samba
e trouxe a Copa.

isso em 1958. Quem se lembrar em detalhes da linha de atacantes de 1958 (incluo aqui o meio de campo completo) verá nela um modelo decisivo do populismo e idéias subjacentes, nesse Grande Teatro Nacional que é o futebol. Jogávamos com Zito — Didi — Zagalo; Garrincha — Vavá — Pelé. Não só do populismo esta linha era exemplar; mesmo da mescla das três raças tristes que nos (des) compunham para a eternidade. (3) Zito era agressivo e mandão no campo, como um executivo ou capitalista deveria ser. Didi era o rei (de ébano), rei congo, a estabilidade, o equilíbrio, o captar energia onde elas não existiam mais, como no momento em que levamos o primeiro gol da França e ele decidiu que precisava passar

(2) — “ . bodes exultórios” — p. 2 — Sigo aqui feliz expressão de Paulo Emílio Salles Gomes, segundo a qual nós necessitamos desse tipo de personagens para nos glorificarmos diante da Europa sempiterna. Santos Dumont seria o exemplo clássico.

(3) — “ .. a observação de Antonio Candido” — p. 3 — Ver a sua análise sobre a poesia de Cláudio Manoel da Costa, mostrando como este introduziu, entre os prado e ribeiros árcades, as montanhas das suas Minas Gerais. No 1º. vol. da *Formação da Literatura Brasileira* (São Paulo, Martins, 2ª ed.), pp. 93 e seguintes. V. também “O disfarce épico de Basílio da Gama”, pp. 133 e seguintes, onde se esclarecem as ambigüidades d’*O Uruguai*, hesitando entre a admiração pelo silvícola e a fidelidade à civilização.

a bola entre as pernas de Kopa para ganharmos o jogo: Didi era o Estado, travestido de povo. Zagalo, esforçadinho como a classe média, fazia ligações, prestativo e útil; nada de brilhantismos, mas muito coração, garra, trabalho, reconhecimento de suas limitações e esforço abnegados; resultado — seria o técnico em 70. (4) Garrincha levava para dentro a malícia, a matreirice, o engenho e arte, o eterno tico-tico no fubá que é a vida do artista e da inteligência brasileira, este criar fazendo das pernas coração, essa sensação de ser um permanente irregular na ordem das coisas. Vavá, corajoso e bronco, bugre no seu estilo, marretando defesas e matando a bola na canela, batendo de frente, de lado, nordestino forte virando goleador do time, um autêntico roceiro a desancar o mato adversário, seguindo a tradição bronca das queimadas. E Pelé — o país menino, cheio de gênio e ingenuidade, Pelé então lembrava o final do *Orfeu do Carnaval* (onde o ator principal era outro jogador de futebol, Breno Mello), quando, morto o cantor órfico, os três meninos, no alto do morro, tomam seu violão e retomam o canto que faz o dia nascer Canto-dança, como o futebol.

Os grandes espetáculos desse ciclo já se apresentaram: a construção/sagração de Brasília, a Copa de 58 na Suécia, de que a de 62 no Chile seria vitorioso mas pálido arremedo, embora Garrincha começasse então a driblar para a esquerda, contra os ingleses, perigoso sinal dos tempos. Pode-se descrever a ação desse espetáculo como a de integrar a nação num movimento ascensional, do crônico atraso à modernidade desenvolta, com lei e parlamento (até parla-

(4) — “... e trouxe a Copa” p. 7 — A referência é um samba de Túlio Piva, comemorando a conquista da Copa de 58. Cito de memória, sem garantia pela ordem dos versos da última estrofe, exceto os finais:

“Do Oiapoque ao Chuí
Corre uma alegria
Como eu nunca vi
É que o Brasil
Lá nos campos da Europa
Deu um baile
Dançou samba e trouxe a Copa...
Zagalo —
tabelava com Pelé
Garrincha —
tico-tico no fubá
Didi —
rei com a bola no pé
E a torcida gritava
— Gol de Vavá!

mentarismo!), promoção de país agrário e de oligarquias rurais a país homoganeamente burguês e industrializado. A última realização de vulto desse ciclo de nacional-popular, com exceção de sua breve reaparição alguns anos atrás, no teatro e na TV, foi a Copa de 70, já sob os coturnos da ditadura, quando Pelé, o herói-menino de 58 transubstanciou-se em craque-café de exportação para americano ver.

A comédia do nacional-popular deu em tragicomédia em 64, em Teatro do Absurdo em 68, e nos linchamentos de câmara subsequêntes, com a prática patética da tortura política e dos desaparecimentos. Quem reapareceu foi o Qorpo-Santo e, em tendo razão, pairava sob nós.

A partir da Copa do Mundo de 1970 entramos em novo ciclo-enredo, de que ainda não saímos. Neste vem se atualizando o mito ancestral do herói civilizador, por entre os romances e memórias da ditadura, o renascente indianismo praticado por Callado, Darcy Ribeiro (vide *Maíra*, ou mesmo *Semprevita*) e outros, e a reaparição, nos comícios-monstro, da dramaturgia da praça pública. Crescem também o restabelecimento do coloquial e o estabelecimento do feminino em poesia, no teatro, e na crítica — imagens de uma fertilidade fragmentária que se oferece em busca do sentido possível de uma nova totalidade. Vide a poesia de Adélia Prado, e o Ferreira Gullar mais recente.

Diante da anomia do consumo, do ex-milagre, da descoberta de que nós, que há uma década atrás valíamos tanto, hoje não valemos quase nada (o sonho da casa própria era mais valia só) cresceu, a ponto de chegar à praça embora não ao paço, um começo de enredo trágico que se pode chamar de litania ou elegia pelo herói morto. O grande espetáculo desse núcleo eclodiu nas recentes manifestações pela diretas. Nestas, o momento emocionalmente culminante foi sempre a evocação uníssona “daquele ou daqueles que passaram” As imagens se embaralham na memória: a multidão cantando Vandrê em São Paulo, o milhão de pessoas frisando literalmente a avenida-corpo chamada Getúlio Vargas no Rio, e distribuída em cruz Rio Branco afora, em todos os comícios Fafá de Belém chamando o Menestrel das Alagoas e sua ira cordial, a própria voz do Menestrel abençoando a união de corpos, bem vinda voz não se sabe bem de onde.

Esse canto, que por momentos se transmudava em uivo ou vaia, reaparece, em imagens, no filme *Jango* — no retorno daquele anti-herói soterrado por sua indecisão inflexível, tornando subitamente

melancólico e algo grandioso em sua precariedade quando os carros adentram a ponte de Paso de los Libres, único presidente a morrer na (nossa) vala comum do exílio. Ou no *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Paiva, mais na peça do que no livro, onde se espelham as buscas de dois corpos, um mutilado e o outro desaparecido. Uma nação em busca de seu corpo: esse o motivo central dessa litania, ou lamento, que agora cresce dentro de todos nós.

Há outros cantos ao lado deste, e quero destacar dois. O canto, jovemente cômico no caráter, que louva, pelos jornais, os setores de ponta da moderna tecnologia, da informática e dos video-processadores, onde se encenam promessas de criar quase uma nova “inteligência nacional”, com reserva de mercado e tudo. A informática (e áreas adjacentes) transformou-se numa espécie de Petrobrás para executivos. Ao lado deste canto ouve-se o ruído labiríntico e sulfuroso com que nestes anos de crise a imprensa liberóide descreve progressivamente a marginalidade social, agora dividida entre as Falanges Vermelhas das ficções e as Serpentes Negras de outras facções.

Proximidade de um inferno borbulhante, corporificado no desemprego e na violência que todos os dias eclode nas ruas e nos meios de informação (mais concentrada neste do que naquelas); canto lamentoso pela anomia a que nos submetemos, capitalizada pela dos heróis ou anti-heróis queridos, que enfrentaram o Leviatã que nos consome, seja FMI, Imperialismo, Estado, Centralismo, Ditadura, Desemprego, Fome, ou outro; esperança depositada em seres que de sua auto-suficiência quase sobrenatural nos arranquem desse rodamunho apolíptico: o ciclo trágico do herói morto se fecha sobre um surto milenarista que assola toda a sociedade como aqueles que, muitas décadas atrás, assolaram os errantes do Belo Monte e do Contestado. O primitivo somos nós.

Algumas observações finais:

O círculo nuclear da produção cultural se alarga progressivamente, de meios estrita ou predominantemente literários para outros de alcance imediatamente mais amplo. Ao mesmo tempo, a apropriação da palavra de alguma forma permanece como um elemento chave dessa contínua reelaboração de nossos mitos de origem. Quero dizer, nas diferentes versões cômicas ou trágicas de nossas origens — como nos comícios — o acesso a palavra, ou sua necessidade, é continuamente tematizada, mesmo quando isso se dá além do meio explicitamente verbal que é, literatura. O acesso a palavra cataliza,

no imaginário, o acesso à condição humana, ou o reconhecimento disso por um conjunto de interlocutores. Talvez seja no futebol — uma dramaturgia em que predomina uma aparência de nudez por parte dos atores — onde esse verdadeiro tema ascensional de nossa cultura de explicita melhor, pois a vitória só se consubstancia no grito uníssono (coletivo da torcida, e no gesto, impresso no imaginário de cada um, e de que o torcedor, mesmo se colado ao rádio e distante, se imagina sempre participante, no gesto da torcida que se levanta no momento culminante do gol, para repetir, num grito de plenitude e exaustão, a palavra mágica. O cortejo da “ascensão à palavra” é imenso, na nossa cultura, constituindo-se num grande jogo entre personagens e narradores, dramaturgos e poetas. Nele se incluem (para citar alguns exemplos) Pedro, de *O demônio familiar*; Peri e a guerreira Iracema, de Alencar, ao batizar-se a futura raça de Moacir, o filho da dor; as incontáveis e notáveis ironias do Machado; a narração patética da resistência inexplicável n’*Os Sertões*; o pactário Riobaldo, depois a um tempo pacato e inquieto narrador; o Avá, de *Maira*, que no final do romance tenta se inventar a Bíblia na língua de seu povo; as novas memórias do cárcere recentemente produzidas por Gabeira, Syrkis e outros.

Ao longo dos ciclos aqui identificados o índio, enquanto imagem emblemática, é uma espécie de termômetro: seu reaparecimento constante na literatura indica a necessidade permanente de repensar, nessa terra, identidade e origens. O índio, em sua nudez, em seu “primitivismo” em sua proximidade com a natureza, senão semi-identificação com ela, está situado, no imaginário entre cristão e iluminista que coabita nossa consciência, próximo a noção de “fonte” “origem” “começo”, “irrupção primeira” Ele é desprovido de tudo, mas totalmente provido de seu corpo. O último ciclo aqui identificado o do lamento do herói morto — vem roçando um mito muito entranhado nas culturas subterrâneas da América do Sul, embora não seja exclusivamente destas. É o mito do herói civilizador, que, vindo de alturas ou paragens desconhecidas, do Sol, do Ande, do Céu, ou só de Mais Além, semeou com seus ensinamentos as formas de vida conhecidas e depois se retirou para uma outra terra (algumas vezes uma ilha) onde espera seus conterrâneos adotivos. A esse motivo do herói civilizador juntaram-se outros; aí estão apenas toda a herança sebastianista (vide a guerra de Canudos) e igualmente a tradição aventureira da busca pelas Ilhas Afortunadas, onde tudo é paz e mesmo a abundância é comedida. Do fundo de nossa anomia que, se de um lado é circunstancial, agravada pelos últimos vinte anos de desvario político, de outro é conogênita, cristalizada nesses eus que se prestam a ser multidão, de outros, de tus, de vocês, de eles, e elas, talvez elos, só nos

resta dizer diante dos passageiros e permanentes Sepés, Peris, Macunaímas, Avás, Iracemas, Lindóias, Uiaras e Jupiras incansáveis: rogai por nós que recorremos a vós.

Não é necessário grande esforço para se perceber, como constante em nossos processos culturais, a visão de um mundo infero, confuso, fragmentário, arcaico, anacrônico, paródico, ou outro adjetivo com que se queira iluminar tais paragens, de onde se deseja sair ou onde é necessário penetrar em busca da contemplação epifânica de algum segredo oculto que revelará, de fato, nossa verdadeira natureza. Aí se ajuntam, num redemoinho, ocas e senzalas, a lama que persistia na rua do Ouvidor afrancesada, o silêncio irreduzível dos derrotados em Canudos, os doze pares de França que na guarda de honra da beata do Contestado viram vinte e quatro (dois Rolando, dois Oliveiros, e assim por diante, já que eram *pares*), as veredas pactárias do *Grande Sertão*, a alma de pedra de Bibiana Terra, de *O tempo e o vento*, o porão de navio das *Memórias do Cárcere*, o presídio da rua Barão de Mesquita em *O que é isso companheiro* — e mesmo, vejam só, o realismo terra-a-terra, tardiamente medievo, que compõe a visão lusitana da Descoberta, em contraste com a imaginação incendiada, do novel humanismo renascentista, que informa a visão castelhana da mesma empresa. (5) pequeno inferno este que Sérgio Buarque de Holanda nos desvenda no seu *Visão do Paraíso — os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*.

A busca dessa epifania pode-se dar sob um impulso cômico (lembremo-nos do “nós” — estudantes/intelectuais que buscamos ou buscávamos “eles” — operários da redenção — com nossos míseros panfletos, e como “eles” deviam tornar-se “nós” e “nós” devíamos

(5) — “... Quem reapareceu foi o Qorpo-Santo e, em tendo razão, pairava sob nós” — p. 9 — Refiro-me aqui à releitura que nessa época se fez da obra teatral do mestre-escola José Joaquim de Campos Leão, de alcunha o Qorpo-Santo, lendo-se nela a atividade febril de um precursor do teatro do absurdo moderno, perdido na Porto Alegre provinciana do século passado. A sua obra está agora editada pela Funarte; pode-se também consultar meu livro *Os homens precários — Inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo* (Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1975). A referência direta no caso é de poema de Carlos Drummond de Andrade, “Relatório de maio”, publicado pela primeira vez em 26/05/1968 no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, onde se lêem os seguintes versos:
“sem desbançar MacLuhan, Chacrinha e o
teatro do absurdo institucionalizado
Qorpo-Santo é quem tinha razão
naquele maio”

submergir em “eles”-“nós” .) (6) de integração, ou sob o impacto trágico de uma exclusão (veja-se o “nós” dos comícios, multidão compacta a clamar por alguma entidade que, do fundo da memória, nos redima da anomia, aquele “eu” que se foi para o resguardo de uma outra margem).

(6) — “ a avenida-corpo chamada Getúlio Vargas no Rio” — p. 9 — Ainda está por ser feito um estudo profundo do significado mítico de todo o drama Getúlio Vargas nesse país. Dou apenas uma pista para a partida. Em Porto Alegre, na Praça da Alfândega, sua carta-testamento está gravada em bronze, incrustada numa enorme pedra. Essa “marca na pedra” é emblema ancião na vida brasileira. Era o sinal do herói civilizador indígena que, após seus ensinamentos, retirou-se, deixando seu traço assim impresso. Os primeiros cristãos que chegaram por estas bandas brasileiras encantaram-se com as tais marcas — em geral pegadas — e as confundiram com marcas de São Tomé, que, antes de dirigir-se às Índias outras, teria então andado por estas, e feito prodígios. Entre pegadas e palavras, em cultura de tão longa tradição bacharelesca, como a nossa, a distância é muito pouca, e ademais quem semeia marca nas pedras ou é santo ou instaura algum tipo de modernidade primitiva. *Voilà*: quem quiser que conte outra. Para maiores informações, consultar Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso — os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Rio, José Olympio, 1959. Em especial o capítulo V — “Um mito luso-brasileiro”