

A VIOLÊNCIA NA OBRA DE CYRO MARTINS

Donaldo Schüler*, Porto Alegre

O autor examina a violência como motivo literário na ficção de Cyro Martins, psicanalista e ficcionista recentemente falecido. Fazendo diferença entre violência e poder, o autor considera essa como o conjunto de atos negativos que ocorrem à margem das normas que encorajam a convivência humana. Como autor realista, Cyro Martins mostra a maneira como agem personagens violentas. Omitindo opinião pessoal sobre o que acontece, o romancista convida o leitor a julgar por si mesmo. Em seus livros teóricos, Cyro Martins confirma o que se lê em sua produção ficcional. Subordina todas as tendências negativas, tais como desejos belicosos, inveja e ciúme, à pulsão de morte. A “explosão verbal” praticada pelos meios de comunicação de massa pertence à violência. Tarefa da arte literária é devolver à palavra o poder que a publicidade lhe tirou.

Antes Cyro Martins conversava conosco. Sua obra literária veio crescendo a ritmo regular desde 1934. Modificações mais ou menos significativas de um livro a outro não permitiam fazer prognósticos. Agora que a obra do autor está concluída, cabe a nós conversar com ele. Seus textos responderão ao nível das nossas indagações. Por que inquiri-los sobre violência? Obras literárias se atualizam à medida que ressoam tocadas por inquietações de quem as lê. Violência, onde buscá-la? Em Nova Iorque, Tóquio, Paris ou no Rio de Janeiro? Ela não é privilégio de ninguém. Sentimo-la universal como a morte. Por que não solicitar a participação de Cyro Martins? Seus livros poderão revelar que o Rio Grande do Sul não o seduziu apenas com sua fisionomia local. O ficcionista elegeu o torrão natal para iluminar questões que repercutem em espaços bem mais amplos. Rubem Fonseca é agora a manifestação mais fulgurante da literatura violenta. Entretanto, a releitura do que se produziu no Brasil confere à violência abrangência maior do que tolera nossa pretendida cordialidade.

Violência, como entendê-la? O confronto de exércitos, obedecidas as regras acordadas, não caracteriza violência; entra em exercício o choque calculado de forças. A violência é covarde. Nega à vítima direito de defesa. Prolifera à margem de normas que favorecem a convivência. Destrói sem abrir perspectivas à regeneração. Esconde-se, porque, interrogada, não saberá justificar os atos. Distinga-se violência e poder. O poder, pensa Hannah Arendt (COSTA, 1984, p. 48), é gerado pelo acordo. Quando alguém atua em nome de um grupo, exerce poder. O poder é coercitivo quando submete subordinados à ordem. Quem usurpa o poder exerce violência. A violência opera de muitas maneiras: através do discurso autoritário, com o uso dos músculos, munida de instrumentos, amparada por armas. A violência agride o poder, chega a reprimi-lo.

A confraternização generalizada ainda freqüente o imaginário de ensaístas sul-rio-grandenses em fins da década de trinta. Àquela época, na visão de Severino de Sá Brito, as campinas do Sul constituem um cadinho de convivência harmoniosa. Pensa o autor que as guerras democratizam os povos. As campanhas militares que desde as origens da ocupação do território castigavam os empreendimentos pastoris teriam contribuído para amenizar as distinções clássicas, teriam promovido a bondade acolhedora, o auxílio mútuo, o progresso...

A ficção de Cyro Martins perturba esse quadro glorioso. Sem rumo (1937) não é título que anuncie decisões bem-sucedidas. A violência, já no primeiro capítulo do romance, mais vista do que comentada, desponta no trabalho cansativo do burro que, obediente ao assobio de um menino, Chiru, move o moinho. Trabalho marcado pela rotina e pela dor. No lento rodar do engenho, o tempo, veloz nas regiões que seguiram o caminho da industrialização, congelou. Aqui, o passar dos anos não altera os métodos de trabalho. Aqui, preso aos hábitos de sempre, o homem deteve a história. O movimento circular do animal, que a cada giro avoluma o barro em que se afundam os cascos, assinala um tempo fechado, imobilizante, sem rumo. Visão de outra forma de existência não há. A lide rotineira sabe ser violenta na inércia.

Se em outros momentos o trabalho acontece em tom de festa, aqui, as tarefas solitariamente executadas expõem resignação e tristeza que, afetando homens, animais, paisagem, sobem até as nuvens que navegam preguiçosamente pelo céu.

Longe estamos do canto triunfal que abre poemas antigos à maneira da Teogonia de Hesíodo. Lá a comunidade dança e canta para vitoriar o triunfo sobre forças hostis, êxito de deuses em que os altos empreendimentos do homem se refletem. Poderíamos lembrar ainda o hino à natureza corporificada em Vênus na epopéia latina, A natureza das coisas, de Lucrecio. Se passarmos ao portal dos tempos modernos, ouviremos os versos sonoros de Camões em exaltada celebração do homem que se impôs aos mares. No Brasil, José de Alencar, embora destaque as feridas da terra conquistada, abrindo o romance Iracema, saúda deslumbrado os verdes mares bravios.

A festa não estava ausente do trabalho campeiro. O romancista declara-se participante, em Para início de conversa (1990, p. 12), de atividades que beiravam o divertimento: parar rodeio, apartar bois, marcar, domar, tropear, esquilhar. Sem rumo afasta-se, entretanto, dessa tradição. Em lugar do canto, vemos um menino, molemente encostado numa parede, acompanhar um trabalho enfadonho, e o corpo inerte de uma ave abatida.

Nesse mundo sem deuses, hábitos e linguagem recolhem-se ao mistério. Chiru, ignorando a razão de se considerar o pica-pau uma ave agourenta e não sabendo porque “pedra atirada à toa, é pedra na mão do diabo”, move-se em ambiente opressivo, carente de explicação até para as coisas do dia a dia. A palavra, que já foi o lugar em que o sentido se desvenda, obscurece o que lhe competeria organizar.

A existência sem rumo é regida por leis a que o protagonista não ascende. Chiru espanta-se ao constatar a morte do pica-pau, derrubado por sua própria mão, contrariando inclinações suas coerentemente cultivadas. Percebendo-se num mundo de mistérios indecifráveis, seus próprios atos desfilam velados. Examinando o pica-pau moribundo, vê nos olhos da ave já sem vida a própria cara, e o mistério se adensa. A morte não lhe aparece abstrata, nem em palavras enigmáticas. Ela comparece concreta, agonizante no corpo de um pássaro. Morte que poderia ser a sua própria. Que diferença há entre a morte de uma ave e a morte de um homem? A inércia é a mesma, pressentida também no trabalho sem futuro. O golpe que abateu o pássaro poderia ter atingido a própria cabeça. Por que não? Tudo pode acontecer num mundo de que se ignoram os princípios.

De fenômeno universal, a morte se converte em drama pessoal na mente do menino. Chiru sente no pássaro ferido a sua própria morte antecipada. Como remetê-la à abstração do calendário, se ele assiste, sem mediação discursiva, à extinção da

vida? Tendo-a conhecido objetivamente e à distância, apalpa-a agora, assustadoramente próxima. Sem acesso a saber teórico, o menino apalpa a morte no corriqueiro das lides diárias. O sentido biológico e ecológico da morte não é no momento o mais relevante. O pica-pau moribundo não é mais que o espelho de um menino maltratado, sem futuro, posto à margem. A morte que, nas tarefas campeiras, não se mantinha alheia às experiências do menino, fere-o agora como um coice de mula. à luz da morte, delineiam-se os mistérios da vida.

Visto que os signos literários concentram camadas sobrepostas, não está fora de propósito ver o gesto do menino acrescido da revolta contra a opressão governista (Os legalistas receberam a alcunha de pica-paus na revolução de 1893). Se, de acordo com a doutrina positivista, somos cada vez mais governados pelos mortos, o menino sente, ao contrário, o governo dos mortos e de seus descendentes como opressão.

A abertura resume o romance. O deslocamento no espaço não muda a sorte dos marginalizados. O resultado das eleições, que deveriam exprimir a vontade popular, é predeterminado pela minoria privilegiada. Já no fim do romance, Chiru, para quem o mundo sempre foi enigmático, pergunta: “Em quem foi que eu votei mesmo?” Os senhores privam os humildes do exercício da palavra, de direitos do cidadão.

O desamparo de agentes divinos e a morte inútil já freqüenta o conto “Sem rumo”, inserido na coletânea de contos Campo fora (1934), livro de estréia. Aqui, vítima da pedrada é uma coruja, e protagonista é um menino chamado Nilo à procura de uma vaca perdida. Findas buscas inúteis, o infeliz volta para casa anunciando o insucesso. Ameaçado de relho pela mãe, parte ao acaso, para reiniciar, já na boca da noite, trabalhos que lembram os de Sísifo. Baldado muito esforço, segue obediente ao conselho de uma alma pia. Seguindo-lhe as instruções, Nilo oferece o naco de fumo ao Negrinho do Pastoreio, gênio protetor dos injustiçados, sem que o ato de fé melhore a sorte. O conto concentra, em economia exemplar, violência, andar desnordeado, desmoronamento da piedade, estagnação. O retorno saudoso ao passado não sanciona regresso ao paraíso. Estabelecida está a problemática que alimentará a ficção de Cyro Martins.

Em Um menino vai para o colégio (1942), a violência migra dos humildes para a classe senhorial, sem retoques. Obedecendo a um processo especular, incorporado à arte de escrever do autor, o primeiro capítulo do livro reflete a abertura de Sem rumo. Agora, quem maltrata gratuitamente os animais é Carlos, filho do estancieiro Afonso, e a vítima dos atos desatinados é o cachorro Carranca, morto por revidar às agressões de Carlos. O latifundiário, cioso de sua autoridade, comanda a fazenda com procedimentos de senhor feudal, degradando a esposa ao papel de uma personagem sem idéias, sem voz, sofredora, a derramar no choro a revolta reprimida. A opressão não se altera no internato da capital onde Carlos é matriculado para realizar os estudos que o deverão levar à formação superior. O padre é na escola o que o estancieiro foi no campo. A religião, interpretada como opressão, provoca indiferença, deboche. Na cena política, reflexo da estância e da escola, atua o ditador, agente que estimula a insurreição.

Na atmosfera de Sem rumo, Carlos, instruído pelo pai, assimila-lhe a ideologia, consagrando, com suas ambições de glória, a imponência dos antepassados. A revolução, apaixonadamente anunciada, se exitosa, substituirá os mandantes, sem alterar a estrutura. A narrativa, cronologicamente conduzida, alterna cenários, num espaço em que as rodas da história não se movem.

Em Porteira fechada (1944), comprimem-se os horizontes, já exíguos em Sem rumo. A ação se imobiliza em torno de João Guedes, arrendatário expulso do campo pelo avanço do latifúndio, ladrão por desespero, condenado, preso, humilhado até o suicídio. Se é humilhante ser preso, intolerável se torna sofrer as agruras da reclusão pelo crime de se lutar desesperadamente para sobreviver, sem esperança nenhuma de êxito. Por que continuar vivo, perdidos todos os valores? Em torno da morte de João Guedes, em nada singular, acontecem enforcamento, tentativa de enforcamento, embriaguez, perda de prestígio, evasão de poder, estagnação. Políticos, cadáveres vivos, vagam no cortejo dos que são conduzidos ao campo santo. A mosca que no início do romance passeia pelo nariz do coronel Fagundes, bodegueiro falido, com displicências de um inseto à superfície de um corpo inerte, prenuncia a morte que imobiliza a ação do romance. Marcada pela morte, a narração se prolonga em tom de velório. Enfática é a oposição a fanfarronadas de exaltação épica. A morte não esplende no fim para coroar a ação gloriosa. Percebida na ação de todos os dias, a morte corrói lentamente as seguranças. Vemo-la avançar implacavelmente como uma doença indomável. A fatalidade que abate os protagonistas desagrega famílias, privadas do esteio que deveria garantir-lhes estabilidade. As pausas que abrem buracos de silêncio no percurso da conversa já se alargam como prenúncios da imobilidade sepulcral. Mortes como a de Bento, que se suspende a uma árvore depois de perder a terra, só espantam individualizadas. Inserida no conjunto, espelha-se em cada morte a enfermidade global. A morte, vista sempre em representações concretas (um caixão, um velório, uma corda amarrada a um galho de árvore...), que reações provocará em refregas internas, invisíveis? Por esses caminhos o romance não avança, sendo-lhe alheia em geral a análise de paixões. Conflitos só emergem quando sensorialmente percebidos. A atenção, concentrada no visível, tampouco investiga esperanças que não se apalpam.

Cenário é o espaço de saudade, prenúncio da morte, aglomerado de excluídos das pastagens fartas e férteis, exclusão não compensada pela reintegração afetiva que aconteceria na vigência da fraternidade. A visão do autor destaca-se da dos causadores do drama. Estes, com o auxílio da polícia combatem a pobreza, matando o pobre. Embriaguez, roubo e morte na pequena sociedade segregada são efeito de atos injustos praticados por quem detém o poder. Recorre-se à ação policial para tratar chagas sociais. Empurrados para a periferia com o objetivo de purificar o lugar em que residem os aquinhoados, os núcleos pobres se igualam topicamente aos cemitérios. A atmosfera de morte é a mesma. Se o homem, como pensa o autor, traça o seu próprio destino, essa posição deve ser entendida no conjunto das ações coletivas. A pobreza, excedendo as decisões individuais, age com força devastadora, aniquilando respeito, lealdade, honestidade. Nada resiste às forças que negam a vida num mundo desamparado de racionalidade. O homem, declarado mestre da natureza em outros tempos, não é mais senhor nem dos seus próprios atos.

O último capítulo rompe a unidade homem-natureza insistentemente cultivada pela literatura romântica. Só bois pastam nos campos férteis que outrora alimentavam homens. Ranchos vazios assinalam a passagem dos que outrora aí viveram e sonharam. A paz dos campos é a paz da morte, morte em que a vida não se regenera. O paraíso existe mas tranca a porteira aos excluídos, que se arrastam por caminhos inóspitos sem saberem que culpa os desgraçou. Os autores do expurgo, sedentos de eternidade, ampliam sem limites as propriedades, veneram a tradição que lhes lustra a imagem e o nome. Segregados e confinados em outras épocas e outros lugares são os leprosos, os loucos, os criminosos, os velhos. Aqui, os construtores de paraísos se livram dos pobres que eles mesmos empobreceram. Rompida a unidade social, a natureza só floresce em benefício de alguns, nem sempre os melhores. No mundo sem deuses, estiolou-se também a religiosidade que venerava a terra, generosa e justa. Tão grave como a agressão externa são as divisões internas. A falta de solidariedade dos oprimidos não aponta remédio para o combate às mazelas.

O conflito armado e a injustiça social que àquela época semeiam a morte em todos os continentes despertam aqui essa voz

desesperada sem que se anuncie a aurora da luta por melhores condições de vida. A tradição épica, sempre atenta ao inimigo externo, vendava os olhos para a opressão exercida de uns sobre os outros nos campos defendidos ao toque das cornetas.

Em Estrada nova (1954), tradição e novos tempos se confrontam. A tradição é preservada numa fala congelada, anônima, eterna, a sabedoria dos provérbios. Estes, porque não se lhes conhece enunciador, arrogam autoridade inquestionada, divina, eterna. E são muitos: “Hay que bailar conforme o toque”, “alegria de pobre dura pouco”, “pensa-se no burro e aparecem as orelhas”... O provérbio, usurpando o respeito devido ao texto sagrado, inibe crítica, impõe silêncio, solicita submissão respeitosa, assegurando que as coisas são como são. Embora injusto, o mundo será o que sempre foi, sustentado por fatalidade cega, dominante nos textos já examinados.

Contra a fixidez apregoada pelos provérbios, instalam-se modificações materiais: o capital, a luz elétrica, a ferrovia. Resistem tradicionalistas, empenhados em eternizar o que no seu entender sempre foi. Inatentas a precauções sentidas ou pensadas, alterações materiais agridem princípios e métodos de trabalho impostos pelo culto ao passado. Na década de cinquenta, época em que o romance aparece, o desenvolvimento geral do país sacode até os bolsões mais resistentes a modificações. Já não se respiram os ares exclusivos da morte do romance anterior.

A tradição, contraditória, expulsa do latifúndio homens especializados nas lides campeiras como o velho Policarpo. Esmagado por forças que não compreende, que outra saída lhe resta senão a morte? A autodestruição que rondou o imaginário do menino Chiru efetua-se no homem vivido, Policarpo. O suicídio não quer ser compreendido como um gesto individual determinado pelo desespero, mas como uma sentença pronunciada por uma cultura estagnada, incapaz de acolher os que lutam em rotas que abram para o futuro. Estas sombras ainda lembram Porteira fechada.

A marcha da história acelera, entretanto, o passo, instalada no discurso. Eloquentemente é o diálogo entre o velho fazendeiro Teodoro e Ricardo, o jovem contador que, fugindo da ditadura campeira, luta por uma existência mais justa na cidade. No encontro do contador com o fazendeiro chocam-se dois discursos. Ousando falar, o jovem, o condenado ao silêncio pela prepotência do patriarca, único detentor do discurso até aqui, deixa de ser literalmente infante, passando da categoria de não-falante à de falante. Outros jovens, como Carlos de Um menino vai para o colégio, reproduziam o discurso dos mandatários. Este jovem, afrontando o discurso dos que detêm o poder, provoca a emergência de pronunciamentos livres. Contra a enfática repetição de fórmulas consagradas, levanta-se a argumentação serena que obriga a refletir. Vencido pela fala do jovem, o coronel é constrangido a reconhecer que já não é suficientemente forte para conter as mudanças. Ao passo que a pretendida democracia rural encobria a opressão, o discurso argumentativo alicerça a sociedade de iguais independentemente de prestígio, linhagem ou posses. Antes, discursos reprimidos pela autoridade rural se perdiam na solidão, como os do mestre-escola Caravaca que berrava os seus protestos a um auditório formado de bois, cavalos e carneiros (Rodeio, 1976, p. 20). Ricardo, filho de oprimidos, libertando, longe do campo, vozes silenciadas, expõe comedido ao esteio da opressão os seus protestos.

Havia já o sofrimento sem voz de personagens como Chiru e Janguta. O discurso, fugindo, em território urbano, do império dos mandantes, passa a atuar na cena em que homens se confrontam. A violência se encolhe ante o poder do discurso.

Não se festeje, contudo, o triunfo do discurso prematuramente. As contradições da história podem amordaçá-lo em lugares em que ele deveria assinalar vitórias no empenho de construir relações sadias, como se vê em Um sorriso para o destino (1991). Rufino Delgado mata a esposa acompanhada do amante e, absolvido por defender a honra, se instala no Uruguai, onde se apropria da fazenda de um tio velho e enfermo, vivendo vida confortável e dissoluta. A novela, cuja ação se passa na década de 20, põe em discussão o conceito de revolução. O júri, preso a padrões estabelecidos, mostra-se imaturo para a revolução, termo indevidamente usado para designar conflitos que nada alteram.

Nos tempos em que se tinha como certo o triunfo da justiça (recordem-se as tragédias de Sófocles), a organização cósmica, o destino, se encarregava de punir o infrator quando falhavam as instituições humanas. Face a injustiças humanas, a que tribunais recorrer, entretanto, num mundo desdivinizado? Acompanhamos em Um sorriso para o destino o desvirtuamento do discurso no lugar em que ele deveria atuar eficaz. Argumentos eruditamente balofos e jurados enredados por interesses miúdos deixam de tomar a decisão requerida pelo promotor, destinada a mover a história.

O discurso universitário é golpeado no conto que dá título à coletânea. A entrevista (1962), em que um professor de direito, o Dr. Augusto do Amaral, espera ansioso a visita de um jovem repórter a quem faria declarações que lhe abririam caminho à candidatura e à câmara. O discurso do professor se caracteriza por arcaísmos e por citações de celebridades que tem o mesmo efeito dos adágios da linguagem popular. O professor cuida em formular frases que não o comprometam e que, embora sonoras, não instruem ninguém. O discurso do tribunal e o da cátedra padecem da mesma enfermidade.

A revolução, a de 1923, anteriormente anunciada, entra em foco, enfim, em Sombras na correnteza (1979). Historiadores já haviam observado que esse conflito, contrariando os altos interesses apregoados contra uma ditadura que já se arrastava por muitos lustros, degenerou em confronto armado de facções rivais espalhadas no território conflagrado e reiterou em crueldade a sanguinolenta e desatinada revolução de 1893. A tomada de São João Batista, no início da conflagração, é exemplar. O chefe revolucionário ordena o incêndio de um estabelecimento industrial que empregava centenas de operários. Enquanto os mandantes de ambos os partidos se refugiam no Uruguai, os bois, ameaçados pelo incêndio, avançam sobre a população que ainda há pouco saudava a vinda dos revolucionários. A irracionalidade das ações militares se espelha no ataque cego dos animais apavorados. A tradição guerreira, decantada pelos tradicionalistas, macula-se de atos criminosos e covardes.

Ao arrepeio das palavras que o autor ouvira de um colega, quando jovem, para quem a mulher destes rincões é mais mulher por ser gaúcha, Cyro Martins traça o quadro pitoresco das viúvas de heróis no fim do conflito, que resistem a novas propostas de matrimônio para não perderem o título de viúvas de heróis. Em lugar da mulher exaltada como livre, Cyro Martins destaca a mulher submissa, estejam os senhores vivos ou mortos.

Sem rumo se apresentam o heroísmo e os afetos.

O sem rumo é duplamente reafirmado em A dama do saladeiro (1980). A revolução de 30 que, como ação militar fica aquém dos que sonhavam com atos de grandeza épica, cai melancolicamente na mão de cafajestes. Os que se empenham em reacender a esperança na malograda revolução constitucionalista de 1932 recebem, como prêmio, confusão e desalento, cercados de pobreza. Enquanto isso, a intelectualidade nascente, esquecida das dificuldades da gente que labutava no campo, afanava-se em engrandecer o monarca das coxilhas.

Gaúchos no obelisco (1984) desmascara fanfarronadas guerreiras, recordando as contradições que se multiplicam no

complicado enredo da vida pública. Antigos ditadores se alistam em exércitos de libertação; paladinos da liberdade instalam-se opressivos no poder. Governada pela estrutura opressão/ reação, a história não progride. O que se busca? Em vez de um regime que assegure oportunidades iguais a todos, fulgura a ambição de estar no topo. Política e latifúndio avançam com propósitos comuns, e o resultado é a morte. Há a morte dos que lutam pelo poder. Esta é tida como gloriosa. E há a morte anônima, numerosa, dos excluídos, esmagados por interesses que não são os seus. Os atores mudam de convicções e de conduta, mas os papéis que interpretam são sempre os mesmos. O narrador acompanha com certa melancolia a seqüência monótona de cenas.

O triunfalismo balofo, além de esbanjar riquezas e esquecer os pobres, tritura o caráter de um homem simples como João Silveira ao qual os opressores, uma vez que o têm na mira, não consentem nem o enlevo de algumas horas de amor.

Resta o lenitivo da arte. Em meio à violência da opressão, florescem textos literários e não são poucos, entre os quais, os primeiros romances de érico Veríssimo. Sem eles, que perspectivas se abririam a entusiasmos juvenis?

A violência no Rio Grande do Sul não se singulariza, lamentavelmente, no desfile dos acontecimentos mundiais. Observadores preocupados registram a emergência da tirania: Salazar, Stálin, Hitler, Mussolini.

O príncipe da vila (1982) aponta novos rumos na arte narrativa de Cyro Martins. Se em outros romances o narrador figurava como testemunha de fatos, ele emigra agora para o espaço do leitor, tomado de incertezas. Entre o leitor e os fatos há depoimentos contraditórios ou alucinados que, inibindo verificabilidade, requerem interpretação cautelosa.

A memória, a do narrador, depositário privilegiado de experiências já sedimentadas, acesso a um tempo que não existe mais, cede espaço a lembranças conturbadas por subjetivismos de toda sorte.

O sentido do mundo, já questionado em outros romances, se configura diversamente. O jogo de espelhos entre o homem e o animal confrontados com a morte converge agora na figura do príncipe, homem e animal. A mesma fonte narcísica alimenta o cunho soberano da letra de Brandino, os cuidados dedicados à vestimenta, ao corpo, à fala e à cultura do espírito. A autoconsciência de Brandino é suficiente para, em certo momento, perceber a teatralidade sem conteúdo de seus atos aplaudidos. Suas cartas, motivo de espanto, obedecem todas ao mesmo modelo, e a rotina da prefeitura, de que ele é lugar axial, uma vez instalada, não lhe requer mais que ordens mecânicas. A mediocridade de suas funções não desdoura o brilho que elas lhe granjeiam. O pendor ao singular leva-o a adquirir o galo, cujo canto se destaca das vozes habituais. "Príncipe da vila", título primeiro conferido à ave, envolve em breve Brandino, confundindo ambos no mesmo apreço.

O brilho de Brandino soterra as dúvidas sobre a sua origem. Cochichos revolviam maldosamente a filiação do protagonista, concebido, ao que se pensa, durante a ausência do respeitável fazendeiro que figurava como seu pai legítimo, longe por meses para socorrer urgências das pastagens. A imagem engrandecida do funcionário sufoca a versão injuriosa, sorrateiramente divulgada, ofensiva à sociedade patriarcal, ciosa da pureza da linhagem.

O festejado funcionário público, casado, enfim, com Teresa, misteriosamente abandonada há muitos anos às vésperas do casamento, ainda assim partido vantajoso para um rapaz pobre como era o braço direito do prefeito. Brandino esmera-se para representar o papel de homem sábio e hábil contador de histórias. Desamparado de estudos regulares, enverada pelos duvidosos caminhos da cultura de almanaque, em que homeopatia, astrologia e espiritismo se misturam.

Silenciada a voz do galo, heroicamente morto na luta com uma raposa, impera a voz de Brandino que, assumindo o papel de contador ambulante de casos – arremedo do aedo de outros tempos – seduz platéias de crianças, jovens e adultos.

Como explicar a morte inglória de Brandino na luta com fantasmas? A narrativa, de propósito ambígua, acolhe um leque de interpretações. O golpe que, visando outro, cai sobre quem o desfere já freqüentava as preocupações do autor desde Sem rumo, na cena em que Chirú vê o seu próprio rosto nos olhos moribundos da ave ferida. Como os fantasmas que atormentam Brandino provêm de sua própria consciência atribulada, não poderá o protagonista fugir do tiro que os aniquila. Poderíamos evocar Serge Leclair, em Mata-se uma criança, ao argumentar que o suicida comete o equívoco de matar-se a si mesmo em vez de destruir a imagem principesca que os pais lhe atribuíram desde o berço. Brandino tinha-se identificado tanto com o papel de príncipe que, atacando fantasmas (a imagem principesca é uma delas), é vítima de seu próprio ato violento.

O romance enseja também a reflexão sobre a diferença entre o ambiente peculiar em que se afunda o paranóico e a imaginação artística. O psicopata é, na verdade, escravo de seus fantasmas, enquanto o artista entra livremente no seu mundo imaginário e, ao sair dele, vem iluminado para revelar aos homens que as coisas não precisam ser como são. A imaginação, condutora das ciências e das artes, liberta das contingências que sem ela exerceriam um domínio inquebrantável. Brandino, falso profissional e falso artista, cai nas malhas das imagens que ele quer reais. Que será dele se ele não é o príncipe que todos aclamam? Habitado à imagem de altas soberanias, é-lhe penoso imaginar-se destronado. Sendo real a fantasia principesca, por que não serão reais os sonhos oriundos de almanaques? Morrem os monstros e morre o príncipe que os combate. Um príncipe como Brandino não tolera morte que não seja a de um príncipe.

Em meio a tantas batalhas feridas nas coxilhas, temos agora um combate interior, evoluído ao longo da vida, exteriorizado e presenciado pela gente do protagonista. Um tiro, há muito tempo retido, termina a refrega. Esta batalha, a em que ele próprio luta, esta o aedo não pode submeter às exigências do enredo. Como fazê-lo, se ela, sendo-lhe estranha, lhe escapa? Tornada pública, esta morte é acolhida, como tantas outras, pela neutralidade do ritual, que tem como função incorporar a exceção às regras da gramática. Esta morte, vista e chorada como as demais, minimiza os seus efeitos de estranheza.

Antítese do príncipe Brandino é o mendigo Izidro de Enquanto as águas correm (1939). No balanço que o protagonista faz de sua vida ao final do romance, destaca-se um sonho que o atormenta. Na visão noturna, Izidro comete o assassinato do pai, a quem nunca se apegara em vida, precipitando-o no abismo. O leitor de Cyro Martins tem melhores condições para decifrar o enigma onírico do que o atormentado sonhador. Na figura do pai que se despedaça no abismo, concentram-se todos os autoritarismos imagináveis, locais e universais. Tendo cometido o assassinato do pai, o espanhol Izidro pode levar vida de anarquista, o homem contrário a hierarquias. Não preso a nada, larga-se no mundo, engajando-se em movimentos libertários onde quer que os encontre. A cultura sul-rio-grandense, ciosa de si mesma, é condenada ao cair nos olhos estrangeiros de Izidro. Maus tratos aplicados às crianças e sancionados sem reserva mostram a face hedionda observados por Izidro, um andarilho. A cultura literária, que marcou uma fase de sua vida, contribuiu para que a personagem recusasse a cultura dominante. O coração duro que o anarquista descobre em si fecha-se apenas a eleições restritivas. Visionário de uma nova ordem, coloca, em lugar de leis impostas, um afeto universal que abarca a natureza na sua totalidade. Coerente com seus

princípios, escolhe um cachorro abandonado e uma mulher desprotegida para companheiros de seus últimos dias. A mendicância não humilha quem sempre considerou os bens patrimônio de todos. Morto o Príncipe, na figura do pai ou do filho, nasce o homem livre. A morte principesca propicia também o nascimento da mulher livre, preocupação contínua de Cyro Martins.

A natureza peculiar da imaginação artística e da criação literária é tratada ainda em outro romance de Cyro Martins, significativamente chamado *Na curva do arco-íris* (1985).

A saudade, sentimento que se aprofunda na velhice, reinventando o passado, produz a obra literária num espaço que confronta dialeticamente o vivido. Liberta dos entraves do observado, a imaginação se dilata sem peias, emergindo como força diabólica em competição com o mundo natural. Incidindo sobre o que se tem como realidade, a imaginação transfigura, incorpora o vivido em outra ordem, liberta as personagens de entraves.

A personagem, uma vez dotada de autonomia, se projeta sobre o criador. O produto da imaginação, incidindo sobre quem imagina, acolhe-o na mesma liberdade. O mito da caverna, inventado por Platão para explicar a atividade do filósofo, pode ilustrar também a atividade do artista. Liberto das algemas que nos prendem ao cotidiano, o artista, ao sair da prisão, vê uma realidade mais bela do que as sombras que desfilam ante os olhos dos escravos. A obra de arte que empunha ao retornar é o instrumento que pode romper os grilhões de outros algemados. Nesta visão autor e leitor se aproximam. Ambos habitam o mesmo espaço da arte, isto é, da liberdade.

O escritor comparece, em *Na curva do arco-íris*, já avançado em anos. Ora, velho não é fatalmente antiquado. Também Platão observou a velhice como pórtico do saber. Sentindo as amarras da vida se afrouxarem, o velho se aparelha para refletir, para produzir um mundo diferente daquele que conheceu. Machado de Assis, ao atribuir, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o papel de narrador a um morto, o fez por motivos semelhantes aos de Cyro Martins. Lá como aqui toma-se distância da vida para refletir sobre ela. Eis a razão pela qual Cyro Martins não escreve sobre o presente. Requer, para imaginar, fatos já sedimentados, distanciados. O destino do velho não é a eternidade. “Só sendo Deus para agüentar a eternidade.” Território do velho é a história. Não a história já feita ou determinante, mas a história que ele mesmo inventa. O arco-íris, com seus múltiplos matizes, arqueado sobre a cidade, unindo a terra e as águas, simboliza os muitos caminhos da arte, produto da imaginação diabólica, divinamente pagã. Opondo os inventivos rumos da imaginação aos duros golpes da violência e o sem-sentido dos atos praticados no calor da paixão, a arte corrige, enfim, os prejuízos da história.

Tortuosos são, entretanto, os caminhos da liberdade, tema que alimenta *O professor* (1988). Recusados padrões consagrados, riscos rondam os que decidem. O professor Lucílio Fuentes Caravaca, escravo da embriaguez, convivendo maritalmente com mãe e filha, mostra-se produto do patriarcalismo rural que deixa os despossuídos à margem das normas que orientam a vida dos senhores. Embora esclarecido, sem refletir sobre os seus atos, impelido por determinações internas e externas, não se comporta como fonte responsável de ação.

Como compreender, entretanto, que um poeta dono de si mesmo, Alceu Wamosy, milite nas hostes de Borges de Medeiros, um ditador? Os que pensam, ou deveriam pensar, não se arregimentam unanimemente contra a opressão. Sujeito à morfina, à paixão amorosa, ao evasimismo poético, Wamosy ingressou na luta armada sem saber por quê, permanecendo por sentir-se sujeito à palavra empenhada, a um vago sentimento de honra. Mesmo talentos notórios são conduzidos por poderes tirânicos. Há instâncias mais poderosas e mais temíveis do que as tiranias políticas. Embora cético quanto a decretos do destino, o professor emite um conceito estoico: “é preferível ir com paciência de voluntário do que ir de cabresto.” (p. 210). O princípio é, com efeito, confortável. Será ético? A liberdade, que não chega a ser um rumo, estende-se como um território que abre um leque de caminhos. Cyro Martins não protege as personagens de escolhas duvidosas, nem apresenta a liberdade como o paraíso reconquistado. Escolhas múltiplas despertam indecisões que enriquecem o quadro da complexidade humana. Colocando-se à distância, o narrador, ao examinar os homens que agem, toca em regiões profundas, onde se assentam senhores que, nas sombras, regem poderosamente. Num mundo sem rumo, não é consentido ao homem, que já não dirige a história, declarar-se senhor nem dos seus próprios atos. O gesto do menino com que iniciamos estas considerações é comandado por uma ordem misteriosa que excede a vontade do protagonista. Forças obscuras empurram o homem a lutas que deixam rastros de sangue derramado por paixões que não dignificam os combatentes.

Reflexões teóricas do autor, consulte-se *O mundo em que vivemos* (1983), ratificam experiências de leitura. Psicanaliticamente orientado, Cyro Martins subordina todas as tendências negativas, incluindo a vontade guerreira, à pulsão de morte, que abrange sentimentos hostis como a inveja, a rivalidade desleal, os ciúmes mórbidos. A projeção da responsabilidade de acontecimentos nefastos a outros agrupamentos humanos gera o inimigo coletivo, origem das guerras de vingança. Inclua-se entre os atos contrários à emergência da vida “a explosão verbal”, praticada pela máquina publicitária que, munida da retórica de repetições inócuas, mutila a palavra, instrumento de comunicação. Cabe à arte devolver à palavra o vigor que a publicidade lhe tomou.

Compreenda-se a reserva do autor quanto ao uso de metáforas. Se elas, ignorando diferenças, constroem unidades em que contrários se harmonizam, por que haveríamos de procurá-las num autor que sublinha as diferenças? Rompendo unidades, Cyro Martins elege um nível que lhe permite ver os problemas à distância. A ruptura não poupa os níveis de linguagem. Os excluídos usam vocabulário e gramática não sancionados pelos padrões lingüísticos de quem detém o poder. Como psiquiatra e como escritor, Cyro Martins entra no lugar da exclusão, interessado em saber como aí se pensa, se fala, se vive e se morre. Provocando a convergência de experiência de vida, pensamento e arte, Cyro Martins constrói um quadro amplo em que conflitos geográfica e historicamente situados encenam forças que agitam o homem.

Summary

The author examines violence as a literary device in the fiction by Cyro Martins, psychoanalyst and fictionist recently deceased. Making a difference between violence and power, the author considers the former as the whole of negative acts which occurs outside the norms which encourage human existence in community. As a realistic writer, Cyro Martins shows the way violent characters act. Omitting his personal opinion about what happens, the novelist invites the reader to form his own judgement. In his theoretical books, Cyro Martins confirms what one reads in his fictional production. He subordinates all negative tendencies, such as bellicose desires, envy and jealousy, to the death pulsion. The “verbal explosion” practised by the media belongs to violence. The task of literary art is to return to the word the power which publicity has taken from it.

Referências

BOSCHI, R. R.. org. *Violência e cidade*. Rio de Janeiro, Zaar, 1982.

CLASTRES, P. (1980). Arqueologia da violência. Trad. Carlos E. M. de Moura. São Paulo, Brasiliense, 1982.
COSTA, J. F. Violência e psicanálise. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
JANKÉLÉVITCH, V. La mort. Paris, Flammarion, 1977.
KUNDERA, L'art du roman. Paris, Gallimard, 1986.
MAGALHÃES NETO, J. A cultura da violência. Porto Alegre, Faculdade de Direito da UFRGS, 1979.
MARTINS, C. (1934). Campo fora. Porto Alegre, Movimento, 1984.
_____. (1937). Sem rumo. Porto Alegre, Movimento, 1977.
_____. (1939). Enquanto as águas correm. Porto Alegre, Movimento, 1990.
_____. (1942). Um menino vai para o colégio. Porto Alegre, Movimento, 1992.
_____. (1954). Estrada nova. Porto Alegre, Movimento, 1975.
_____. (1962). A entrevista. Porto Alegre, Sulina, 1968.
_____. (1960). Rodeio. Porto Alegre, Movimento, 1982.
_____. Sombras na correnteza. Porto Alegre, Movimento, 1979
_____. A dama do saladeiro. Porto Alegre, Movimento, 1980.
_____. O príncipe da vila. Porto Alegre, L&PM, 1982.
_____. Gaúchos no obelisco. Porto Alegre, Movimento, 1984.
_____. Na curva do arco-íris. Porto Alegre, Movimento, 1985.
_____. O professor. Porto Alegre, Movimento, 1988.
_____. Um sorriso para o destino. Porto Alegre, Movimento, 1991.
_____. O mundo em que vivemos. Porto Alegre, Movimento, 1983.
_____. Páginas soltas. Porto Alegre, Movimento, 1994.
OLIVEN, R. G. Violência e cultura no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1982.

Donaldo Schüler

Rua Congo, 270
91380-070 – Porto Alegre - RS

© Revista de Psicanálise – SPPA

* Professor Titular do Instituto de Letras da UFRGS, aposentado.

[| Voltar ao Topo |](#)

[| Voltar ao Sumário |](#)