

Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos
sobre
literatura
brasileira
moderna

Organizadores:

Homero Vizeu Araújo
Mariana Figueiró Klafke
Tiago Lopes Schiffner

editora
ZUK

Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos sobre literatura
brasileira moderna

Organizadores:

Homero Vizeu Araújo
Mariana Figueiró Klafke
Tiago Lopes Schiffner

2022

1ª edição

Porto Alegre

editora

ZO
UK

Conselho Editorial

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP

Daniela Mussi – UFRJ

Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM

Joanna Burigo – Emancipa mulher

Leonardo Antunes – UFRGS

Lucia Tennina – UBA

Luis Augusto Campos – UERJ

Luis Felipe Miguel – UnB

Maria Amélia Bulhões – UFRGS

Regina Dalcastagnè – UnB

Regina Zilberman – UFRGS

Renato Ortiz – Unicamp

Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS

Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK

Susana Rangel – UFRGS

Winnie Bueno – Winnieteca

2022 © Homero Vizeu Araújo; Mariana Figueiró Klafke
e Tiago Lopes Schiffner

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Revisão: Tatiana Tanaka

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410**

S162

Saldo acumulado e o tamanho do estrago [recurso eletrônico] : estudos sobre literatura brasileira moderna / organizado por Homero Vizeu Araújo, Marina Figueiró Klafke, Tiago Lopes Schiffner. - Porto Alegre : Zouk, 2022. 313 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5778-099-2 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. I. Araújo, Homero Vizeu. II. Klafke, Marina Figueiró. III. Schiffner, Tiago Lopes. IV. Título.

2023-131

CDD 809
CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: crítica literária 809
2. Literatura: crítica literária 82.09



direitos desta edição reservados à
Editora Zouk
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil
f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

Apresentação

Esta coletânea reúne um conjunto de textos, a maior parte de caráter ensaístico, que dão conta de uma experiência em curso, para além de se constituírem enquanto esforço de pesquisa e reflexão. Os autores encontram-se espalhados pelo Brasil, embora haja o núcleo maior que se situa em Porto Alegre. O horizonte de debate é literatura e cultura brasileira, do século XIX até hoje, mas há pelo menos dois ensaios que cruzam a fronteira argentina e um outro que traça paralelos entre Ángel Rama, uruguaio, e Antonio Candido, brasileiro, dois críticos e pensadores cruciais. Isso para ficar na dimensão mais óbvia do corte nacional aqui presente, isto é, temas e autores que se expressam originalmente em português na América Latina.

Os dois autores citados, Rama e Candido, são mestres que deixaram lições instigantes de como lidar com a tradição literária de maneira inconformista, apostando inclusive em estudos históricos cruciais – repetindo de propósito o adjetivo – que revelam a beleza e a força da tradição acumulada, mas também registram tensões, dilemas e disparates estéticos reiterados. A História, lida a contrapelo na boa tradição materialista, revela suas arestas e impasses, desde que também, no caso americano periférico notavelmente, a própria concepção de nacional seja posta em causa. Vale dizer, na medida óbvia em que o comparatismo revele o quanto as obras, e não só as ambiciosas, incorporam formas e informações que cruzam as fronteiras e enunciam dinâmicas, apropriações, impasses etc. que são internacionais. Os limites nacionais correspondem a experiências coletivas, mas também obedecem a interesses políticos e materiais que limitam a imaginação e que são, em grande medida, regressivos e autoritários. A imaginação e a criatividade de Manuel Antônio de Almeida e Gonçalves Dias, de Aluísio Azevedo e Euclides da Cunha, de Simões Lopes Neto e Mário de Andrade, de Jorge Amado e Drummond nunca respeitaram os limites nacionais, embora os problemas e temas em causa fossem locais.

Nesse sentido, a diversidade de formas ao lidar com os impasses brasileiros adquire formulações muito distintas quando o olhar é sobre os de baixo. A guinada engajada de Antônio Balduino, na obra com tom político de Jorge Amado, projeta uma solução para a vida dura, que passa pela formulação ideológica estrangeira, incorporada ao dia a dia de uma Bahia depauperada. Menos esquemático, mas não mesmo político, Dyonélio Machado abdica do

tom panfletário e entranha o foco narrativo de *Os ratos* nos pensamentos angustiados do funcionário público, faminto e com dinheiro contado. As tensões da Porto Alegre de Naziazeno espelham dificuldades sociais e soluções estéticas facilmente encontradas em outras literaturas do mesmo tempo e de fora do Brasil. Clarice Lispector soube colocar o dedo na ferida e apresentar o abismo entre uma certa intelectualidade – culpada e pretensamente bem-intencionada – e o grupo dos empregados, representado por Janair, funcionária emudecida pela tagarelice da patroa artista. Em *No intenso agora* (documentário que foca as agitações sociais de Maio de 68 na França, entre outros assuntos), João Moreira Salles recorta um momento bastante significativo do abismo entre classes ao selecionar um diálogo impossível e com relativo constrangimento entre universitários franceses de classe média e operários de uma montadora de carros. A distância entre os estratos sociais é mais intensa no Hemisfério Sul, mas não é exclusividade nossa.

É esse aparato de pressupostos distintos e de realidades antagônicas que os intelectuais brasileiros tentavam superar na década de 1960, apesar da repressão que se intensificou na sequência ao golpe de 1964. Porém, a profusão de propostas e ideias, em um debate público restrito mas estridente e ambicioso, esbarrou na disposição conservadora da sociedade civil e em um militarismo defensor da ordem e dos bons costumes. O saldo dos traumas vividos nos porões e masmorras Brasil afora está ainda para ser elaborado e os culpados devidamente responsabilizados, à semelhança do ocorrido com nossos vizinhos latino-americanos. Enquanto as respostas não vêm, o recalque realimenta posturas autoritárias e conflagra vários fantasmas, que viram matéria literária na escrita de Chico Buarque e de Caio Fernando Abreu, entre outros resultados. Apenas a partir dos anos 1990, o relato das condições degradantes de subsistência e da violência do Estado será enunciado por quem nasceu e se criou em meio às periferias das grandes cidades brasileiras. A sugestão e a influência do *rap* internacional nos álbuns dos Racionais ou do cinema estrangeiro em *Branco sai, preto fica* parecem de relevância menor quando o interesse é perceber como os artistas de São Paulo ou o diretor goiano deram uma feição nacional às inspirações artísticas tomadas de empréstimo. Quase tudo nas obras desses artistas é resultado das contradições nacionais. No entanto, os contrastes e determinações do capitalismo mundial fazem delas uma experiência compartilhada, sobretudo se o assunto é o racismo, a repressão ou a desigualdade social extrema.

No caso brasileiro, vale registrar que a perspectiva antitradicionalista já está enunciada, ainda de que de forma amena, no século XIX pelo escritor

supremo, Machado de Assis, em seu “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, um ensaio de grande lucidez e equilíbrio. Em trecho célebre, o autor, que era descendente de africanos escravizados, pondera:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 2008, p. 111).

No conjunto variado de referências que vigoram neste *Saldo acumulado e o tamanho do estrago*, destacam-se dois autores, o já citado Antonio Candido e Roberto Schwarz. Suas ideias e propostas emergem em análises de poemas e filmes, compõem problemas em avaliação de dinâmicas sociais e culturais, organizam interpretações de romances e assim por diante. Nosso leitor poderá avaliar o quanto aqui vai de concordância e contestação aos dois intelectuais que tanto se dedicaram a identificar sequências e rupturas na cultura brasileira e a analisar e interpretar obras. O que nos leva propriamente à dialética entre literatura e sociedade, que está no título de um livro clássico de Candido e vem a ser um lema e um problema para Schwarz, que lhe dá conotação mais abstrata e materialista na paráfrase que rebateza o procedimento: dialética entre forma literária e processo social. Bem, falar é fácil, mas alcançar tal dialética requer foco e dedicação, e não menos compromisso político.

Na abertura de seu comentário sobre o ensaio clássico dedicado a *Memórias de um sargento de milícias*, Roberto Schwarz anota:

Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social. Trata-se de uma palavra de ordem fácil de lançar e difícil de cumprir.

A sua difusão antes de 1964 era grande, sem que o resultado crítico fosse expressivo. Abstração feita do vocabulário, que na efervescência da época se tornava mais e mais social, a interpretação de nossas letras, no conjunto e nos seus livros centrais, pouco mudou. Só em 1970 – quando a repressão e a moda intelectual já haviam reduzido de muito o número dos simpatizantes daquela orientação – é que seria publicado no Brasil o primeiro estudo literário propriamente dialético. Sem alarde de método ou de terminologia, passando ao largo do estruturalismo, e guardando também a distância em relação à conceituação do marxismo (o qual entretanto era a sua inspiração essencial), saía a “Dialética da Malandragem”: uma explicação surpreendente e bem argumentada do valor das *Memórias de um sargento de milícias*. (SCHWARZ, 1987, p. 129).

Achamos que vale recuperar essa consideração que aponta que a imaginação crítica de Antonio Candido ganhou força e intensidade sob uma conjuntura política autoritária e em um campo teórico adverso, o que, além de revelar o tutano do intelectual em causa, também registra as possibilidades de resistência. Por fim, o *saldo acumulado* a que alude o título também se refere à tradição assombrosa da cultura brasileira, com obras extraordinárias, autores criativos e impasses notáveis, tudo isso em dinâmica tensa com o *tamanho do estrago* em um país periférico, marcado pela violência, espoliação, autoritarismo e desigualdade. Literatura e sociedade em andamento contraditório, às vezes francamente conflituoso, que deflagra debates e questões aos quais estes estudos de literatura e cultura procuram fazer justiça.

Referências

- ASSIS, Machado de. *O ideal do crítico/ Machado de Assis*. Organização Miguel Sanches Neto. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Coleção Sabor Literário).
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. *In*: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Sumário

Apresentação	5
A representação negra em <i>La familia del Comendador</i>, primeiro romance antiescravista ambientado no Brasil (Adriele Albuquerque de Souza)	12
A forma épica em questão na polêmica sobre <i>A Confederação dos Tamoios</i> (Olívia Barros de Freitas)	26
O telhado dos proprietários: perspectivas do levante satírico machadiano (Ana Laura dos Reis Corrêa)	40
O humanitismo: alegoria do desenvolvimento desigual e combinado (Rogério Cordeiro)	54
Ópera e drama a serviço da maledicência nas digressões de <i>Dom Casmurro</i> (Homero Vizeu Araújo)	66
Ao revés da história em <i>Dom Casmurro e Esaú e Jacó</i>: três pontos sobre Machado de Assis (Tiago Andrea Sottilli)	76
O sacrifício do mito em <i>Jubiabá</i>, de Jorge Amado: a totalidade épica de um romancista engajado na periferia do capitalismo (Giovani Buffon Orlandini)	87
Perseguição, prisão, delação e algum arranjo de sobrevivência: homens pobres na prosa de Dyonélio Machado nos anos 1940 (Octávio Augusto Linhares Garcia Reis)	97
Trabalho no primeiro Cabral (Alexandre Pilati)	109
Modernização, pobreza e graça em <i>Tutameia</i>, de Guimarães Rosa (Danielle Corpas)	124

Três momentos decisivos na formação da literatura argentina (Karina de Castilhos Lucena)	133
O triunfo do romance no pensamento crítico de Antonio Candido e de Ángel Rama (Edvaldo A. Bergamo)	144
Quando <i>eu é nós</i> e o recado é cifrado (Luís Augusto Fischer)	160
Precisamos conversar sobre G.H.: ou o dia em que a patroa teve que limpar a casa (Tiago Lopes Schiffner)	166
O engajamento social nas peças de Vinicius de Moraes da década de 1960 (Marina Bonatto Malka)	179
O teatro do pós-64 e seus engajamentos antípodos: uma leitura de <i>Arena conta Zumbi e Roda viva</i> (Stephanie da Silva Borges)	190
Entre a letra e o arame farpado: o dilema do engajamento na cultura brasileira dos anos 1960 (Mariana Figueiró Klafke)	206
Figurações da violência na estética tropicalista: “Domingo no parque” (Guto Leite)	216
Fantasmas do passado, dilemas do presente (Juliane Vargas Welter)	226
A ficção de Geni Guimarães: autoria negra e tradução branca (Ian Alexander)	236
A descartabilidade dos sujeitos periféricos sob a ótica do Racionais MC’s (Pedro Baumbach Manica)	247

Uma imagem do colapso: <i>Eles eram muitos cavalos</i>, de Luiz Ruffato (Edu Teruki Otsuka)	261
Variações do lirismo em <i>Chico</i> (2011) e <i>Encarnado</i> (2014) (Walter Garcia)	272
Alphaville-satélite: ficção científica e guerra de classes no filme <i>Branco sai, preto fica</i> (Ana Paula Pacheco)	283
O romance rural em três tempos (Fernando Cerisara Gil)	293
Sobre os autores	307

A representação negra em *La familia del Comendador*, primeiro romance antiescravista ambientado no Brasil

Adriele Albuquerque de Souza

Uma argentina escrevendo no e sobre o Brasil

Juana Paula Manso de Noronha (1819-1875) foi uma importante intelectual do século XIX. Ao longo de sua vida, deslocou-se pela América Latina devido às suas inclinações políticas. Por volta dos vinte anos, teve de exilar-se em Montevidéu, porque seu pai era unitarista e, portanto, incompatível com o regime político de Juan Manuel de Rosas (1793-1877), federalista argentino que governou Buenos Aires entre 1829 e 1832 e, depois, entre 1835 e 1852. A peleia entre federalistas e unitaristas estava diretamente ligada à disputa pelos rumos da nova nação em construção – pós-independência. Durante os governos de Rosas, acentuou-se a cisão política entre essas parcelas da população, o que ocasionou o exílio de vários intelectuais argentinos – unitaristas – que queriam construir uma Argentina “civilizada”, aos moldes europeus.

Refugiada em Montevidéu, Manso, também unitarista, iniciou ali suas atividades sociais e literárias. Por exemplo, escreveu poemas para o jornal *El Nacional*, a partir das influências que José Mármol, seu amigo, tinha no meio intelectual. Após essa primeira viagem, Manso passou pelo Brasil – quando se casou com o violinista português Francisco de Sá Noronha (1820-1881), com o qual teve duas filhas –, por Cuba e pelos Estados Unidos, tendo se estabelecido em 1852 na corte do Rio de Janeiro. No Brasil, no primeiro semestre de 1852, publicou *O Jornal das Senhoras*, semanário direcionado ao público feminino da Corte, por onde circulou seu primeiro romance, *Misterios del Plata*, que tinha o objetivo central de denunciar o governo de Rosas na Argentina. Após a Batalha de Caseros, em 1852, e a queda do regime ditatorial de Rosas, em 1854, a autora voltou para a Argentina. Contagiada pelo trabalho realizado a partir de *O Jornal das Senhoras*, segundo Marina L. Guidotti (2015, p. 52), Manso decide publicar uma versão portenha aos moldes do trabalho carioca: cria *Álbum de señoritas*. Infelizmente, ao contrário do jornal brasileiro, que durou dois anos – seis meses sob direção de Manso e um ano e meio coordenado por outras redatoras –, a obra argentina, segundo Guidotti (2015, p. 52),

teve apenas oito edições. Apesar disso, é ali que publica os primeiros capítulos do seu primeiro romance nas terras *hermanas*: *La familia del Comendador*. Esse trabalho é aquele que consolida, em minha opinião, o perfil americano da autora, uma vez que Manso realiza ação oposta – e paradoxalmente no mesmo sentido – da que desenvolveu no Brasil. Se, no Rio de Janeiro, denuncia um tema de embate nacional argentino, em Buenos Aires, denuncia um tema de embate nacional brasileiro. Manso coloca como tema central, em *La familia del Comendador*, a escravidão de africanos no Brasil, de modo que esse, até onde se sabe, é o primeiro romance antiescravista ambientado em nosso país.

A representação negra na obra de Manso

O romance *La familia del Comendador*, uma das obras mais importantes da autora, tem como eixo estruturante uma das principais tensões sociais do Brasil do XIX: o conflito entre brancos (proprietários) e negros (escravizados), que se refletia também numa contradição de classe (quem explora, quem é explorado). A escravização foi o motor do desenvolvimento econômico no século XIX, dando origem a um racismo estrutural que está presente até hoje na sociedade brasileira. Juana Manso, branca, tendo se deslocado por vários países da América Latina, pôde ver de perto dinâmicas diferentes de escravização. Viu a escravização na Argentina, por mais que ainda haja quem negue a presença (e importância) da população negra no país; conheceu a realidade cubana, em que a escravização era impulsionada pela Espanha; vivenciou a realidade estadunidense, especialmente na Filadélfia; residiu, como já comentamos, no Rio de Janeiro, seio da corte. E foi ali que viu a face mais cruel do processo. Embora a escravização tenha sido brutal onde quer que tenha ocorrido, no Brasil da metade do XIX, época em que Manso morou aqui, os números eram assustadores. Luiz Felipe de Alencastro, em *História da vida privada no Brasil*, compara as regiões:

Num plano mais geral, o Império também discrepava, em meados do século, das outras duas grandes regiões escravistas da América: Cuba e os Estados Unidos. Cuba vivia ainda sob o domínio colonial espanhol e as implicações mais amplas do problema incorriam na responsabilidade de Madri. Nos Estados Unidos, o escravismo, desconectado do tráfico africano desde 1808, tornara-se uma “instituição peculiar” restrita ao Sul do território e resolutamente combatida pelos outros estados da União. (ALENCASTRO, 2008, p. 28).

O Brasil em que Manso pôde exilar-se, fazer política, publicar um jornal, escrever literatura era, ao mesmo tempo, a nação mais escravista do mundo – “maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes” (ALENCASTRO, 2008, p. 28). Em outras palavras: aquela que a autora chamou em *O Jornal das Senhoras* de “metrópole da América” guardava no seu seio, e principal cidade (o Rio de Janeiro), a contradição entre a vontade civilizadora e a barbárie do escravismo (ALENCASTRO, 2008, p. 11).

Diante dessa realidade, a postura geral dos romancistas brasileiros que circularam na época foi de negação da figura do negro como humano, inteligente, sensível e rebelde. Como tinham vínculo com o Império, além de terem aderido à ideologia do colonizador europeu, optaram por ocultar a tensão entre negros/brancos, escolhendo a figura do indígena como herói nacional (mas um herói muito europeizado e branqueado). Desse modo, tentavam desviar a atenção da população negra, que, apesar de escravizada, construía suas formas de resistência (aquilombamento, por exemplo) e poderia representar grande perigo para a classe dominante brasileira. Clóvis Moura (1935-2003), sociólogo que se opõe à ideia de passividade do negro no Brasil – em contraponto a Gilberto Freyre (1900-1987) –, em *Sociologia do negro brasileiro*, afirma o seguinte sobre essa situação:

Quando se inicia a literatura nacional romântica, na sua primeira fase, ela surge exatamente para negar a existência do negro, quer social, quer esteticamente. Toda a ação e tudo o que acontece nessa literatura têm de obedecer os padrões *brancos* ou se esforça em exaltar o índio, mas um índio distante, europeizado, quase um branco naturalizado índio. Idealização de um tipo de personagem que não participava da luta de classes ou dos conflitos, como o negro, mas era uma idealização de fuga e escape para evadir-se da realidade sociorracial que a sociedade *branca* do Brasil enfrentava na época. [...] A finalidade dessa postura era, de um lado, descartar o negro como ser humano e heroico para colocá-lo como exótico-bestial da nossa literatura e, de outro, fazer-se uma idealização do índio em oposição ao negro. [...] Esse indianismo europeizado entrava como um enclave ideológico necessário para se definir o negro como inferior numa estética que, no fundamental, colocava-o, de um lado, como negação da beleza e, de outro, como anti-herói, facínora ou subalterno, obediente, quase que ao nível de animal conduzido por reflexos. (MOURA, 2020, p. 50-51, grifos do autor).

Os romances de José de Alencar (1829-1877) revelam essa tensão. Em *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), o autor opta por perspectivar um ideal de

futuro “conciliado” para o Brasil pela chave do amor entre personagens brancos e personagens indígenas (sendo o fruto desse amor o novo Brasil) desejado. Doris Sommer comenta que Alencar parece ter sido bastante influenciado pelas ideias de Carl Friedrich Philip von Martius (1794-1868), pesquisador alemão que estudou o Brasil e elaborou textos para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), com o apoio do Império. Martius buscou demonstrar que a essência do Brasil era a sua mescla (claro, dando centralidade para o indígena e quase não citando o povo negro); no entanto, em sua opinião, essa mescla apontava para o “melhoramento” do indígena, pelo contato com o branco – uma lógica bastante racista. Sommer compara Martius com Gilberto Freyre, que também tratou da miscigenação, mas principalmente numa perspectiva de branqueamento e passividade da população negra já no século XX. A pesquisadora afirma o seguinte sobre o primeiro:

En vez de narrarla [a história brasileira] como una continuación de la civilización europea sin las rupturas anárquicas de la América española (la variante de Varnhagen), la historia oficial daría cuenta de un nuevo comienzo a través de la unión racial. El efecto de la mezcla fue “mejorar” las razas de color y crear lo que Vasconcelos llamaría en México una “raza cósmica”, lo cual trueca el deseo genocida de Varnhagen por un idilio de dilución. (SOMMER, 2004, p. 199).

De acordo com Sommer, Martius não ganhou muito reconhecimento na época, porque, embora soe estranho atualmente dado o teor racista das suas elaborações, naquele contexto social e político, o debate colocado por ele era avançado. Mesmo assim, os romances de Alencar parecem seguir uma lógica muito próxima à teorização do pesquisador alemão – na elevação do indígena para a posição de herói, no branqueamento dos personagens – e, como ele, joga o Brasil negro para o canto das páginas dos romances, ou nem ali ele aparece. Sommer também reflete sobre isso:

Al igual que Martius y a diferencia de Freyre, Alencar evadió el tema de los negros en sus best-sellers. Con el fin de eliminar el espacio en el que los negros debieron haber aparecido, Alencar redujo la combinación de colores en Martius de tres a dos. Hizo que el tono de moda, el color tierra, cubriera el matiz más oscuro y de esta forma contribuyó a pintar el cuadro perdurable de Brasil donde, con un guiño para controlar la iluminación, el prieto puede pasar por tostado. “Nuestros románticos han continuado aprovechándose del mito del buen salvaje”, se quejaba Afránio Peixoto en 1931: “El Peri de José de Alencar es un gentleman, noble y apasionado casi al punto del misticismo amoroso. Su Iracema es

una criatura divina y adorable, que despertaría envidias en cualquier corazón cristiano y civilizado... No deseando, y siendo incapaz de invocar los fetiches africanos, al falsificar nuestros orígenes y al negar la sangre que corre por nuestras venas, nos hemos convertido a nosotros mismos en descendientes de los indios” (SOMMER, 2004, p. 201).

Por outro lado, em 1859, nesse mesmo Brasil escravista, a autora maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917) publicou *Úrsula*, romance em que a representação negra ganha outro patamar. Sendo uma autora negra, Maria Firmina pouco foi reivindicada ao longo da história da literatura brasileira, mas, graças à luta do movimento negro brasileiro (e internacional) e ao reflexo dele na Academia, essa história vem sendo recontada e, hoje, é notável a importância de sua produção no século XIX. Acredito que, pelo espaço que os personagens negros ocupam em *La familia del Comendador*, Manso parece aproximar-se mais de Firmina do que de Alencar no fazer estético. Este dá pouco espaço para personagens negros em seus romances; aquela dedica capítulos para personagens negros que, a princípio, seriam secundários na narrativa, mas que, dentro do romance, ganham força (roubam a cena).

Manso, além de elaborar uma narradora antiescravista (em terceira pessoa), desenha um retrato do Rio de Janeiro por meio do recorte da família do Comendador Gabriel das Neves, em que negros são explorados e torturados. Mas não só. A autora cria o personagem negro Mauricio, para o qual dedica exclusivamente um capítulo, intitulado “El doctor Mauricio”, o que, para a América Latina do XIX, é uma escolha bastante avançada, pois Mauricio é um escravizado (branqueado, é verdade) a quem é atribuído o título de doutor, cumprindo um papel fundamental para o desfecho da narrativa. Observadas as escolhas de Firmina e Manso, a análise de Susanna Regazzoni – a autora de *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* – sobre a produção feminina do século parece encaixar muito bem aqui. Ela falava sobre as escolhas das temáticas das autoras em comparação com as dos autores da época: mulheres tendiam a abordar temas relacionados a opressões sociais – dentre outros tantos –, solidarizando-se a grupos que sofriam algum tipo de violência. No caso de Maria Firmina, a presença negra justifica-se muito pelo histórico de opressão vivido por ela própria; no de Manso, tem mais relação com certo “humanismo” e também com certa perspectiva de “diluição” das raças mencionada por Sommer na citação em que comenta sobre Martius.

La familia del Comendador, em linhas gerais, trata, por um lado, do amor impossível entre o par romântico e branco Gabriela (filha do Comendador Gabriel das Neves e de Carolina) e Ernesto (filho de um casal português); por

outro lado, trata da história de Mauricio, filho negro e bastardo de Juan, o louco, irmão de Gabriel e também filho de D. Maria das Neves. O impeditivo tanto para a realização do amor do par romântico quanto para a libertação de Mauricio (neto escravizado) e dos escravizados da família era a própria D. Maria, personagem que representa a figura da latifundiária escravista, que vivia, porém, na capital carioca. Ao final do livro, D. Maria morre, o que possibilita a realização do amor dos brancos e a libertação dos negros, realizada pelas próprias mãos de Mauricio.

Em seguida, quero me dedicar a Mauricio, o principal personagem negro de *La familia del Comendador*. Mas, antes disso, quero compartilhar aqui um fragmento de Sommer, em que ela comenta como se dá a representação negra na obra de José de Alencar (quando há):

En la obra de Alencar los negros protagonistas, mayormente en el teatro, representan ausencias futuras y deseadas. En *Mãe* la negra se suicida para no obstaculizar la felicidad de su hijo mulato. En *O demonio familiar* el castigo justo para el esclavo manipulador es alejarlo de la casa del ofendido amo, eso es victimizarlo con la manumisión. Y en la novela regionalista de Alencar, *Til* (1872), los negros sumisos constituyen el contraste con el héroe indígena. “No me convertiré en esclavo de un hombre rico sólo por las migajas que podría arrojarme, tal como lo hacen con otros hombres o con su negro”. ¿Qué diferentes son estos retratos del que vimos en *O Guarani*! Allí, el amo blanco también aleja a su esclavo de la casa grande, pero es para que el guaraní rescate a la hija portuguesa y establezca con ella la nación brasileña. El suicidio del noble padre no será una expresión de “inferioridad” racial como lo es en *Mãe* y, sin embargo, lo confirma como un obstáculo para su propio proyecto colonizador. En *Iracema* la damisela de los labios de miel también muere al final, pero para entonces ya había dado luz a una nueva nación. En contraste, la muerte de los negros en Alencar suscita más alivio que pena. (SOMMER, 2004, p. 202).

Alencar, então, até quando decide retratar a população negra brasileira, o faz por meio da exclusão, em contraponto à possível “diluição” de brancos/indígenas – claro, com o predomínio da raça e das ideias do branco. Juana Manso, no entanto, faz o contrário: a “conciliação” que opera em *La familia* se dá por meio do amor de brancos/negros – de novo, com predomínio do branco, quase apagando o negro. Nesse caso, os indígenas nem entram na conta. Em seu romance, há uma nítida diferença entre a representação dos negros “no geral” e de Mauricio, o personagem “mulato”.

Num primeiro nível, os escravizados aparecem por meio da menção da narradora e de falas dos personagens brancos. Nesse caso, não são representados em sua individualidade, mas sim enquanto um coletivo sem rosto, ou sensibilidade; são os “negros no geral”, que mencionamos acima. Funcionam dentro da obra quase como item de decoração que constrói cenários descritos pela narradora, mas também importam para a elaboração das críticas da mesma à escravidão. Quer dizer, após mencionar negros na cena, por exemplo, a narradora opina sobre sua situação desumana, com tom didático e melancólico (“esos hombres, esas mujeres, esos niños eran esclavos, que iban a regar la tierra con su sudor, en cuanto que Dios los había hecho libres [...] un abuso cruel y feroz, atropellara esa libertad, engrillándolos a la más bárbara esclavitud”).¹ Quando são mencionados por personagens brancos, os personagens negros atuam no cotidiano familiar, auxiliando os senhores de alguma maneira. Apesar de pertencerem à cena, não têm rosto, nome, fala. Apesar da “empatia” da narradora para com seu sofrimento, seguem sendo representados em posição de subalternidade, sem qualquer rebeldia – em consonância com o que diz Clóvis Moura sobre o tipo de representação negra construída no Brasil do XIX.

Vale lembrar que Juana Manso foi uma mulher que extrapolou limites nacionais, de modo que, quando pensamos em *La familia*, dada a sua temática, de um lado, olhamos para o sistema literário em formação no Brasil e para os autores e autoras da época (Alencar, Firmina); de outro, haja vista sua origem argentina e as relações estabelecidas por Manso em vida, também podemos refletir sobre as produções de autores e autoras hispano-americanos com temática antiescravista/abolicionista. Na tradição hispano-americana, nota-se uma tendência de representação negra (elaborada por autoria branca) semelhante à brasileira, nos termos de Clóvis Moura. A pesquisadora Liliam Ramos da Silva, em sua tese “Recordar para (re)contar: representaciones de la protagonista negra en tres novelas históricas hispanoamericanas” (2015), comenta sobre o estereótipo do negro nos romances antiescravistas do século XIX. Para a pesquisadora, há, por um lado, a construção de um protagonista negro apaixonado e passivo (que não se rebela); por outro, o protagonista perde a dignidade, torna-se uma “fuerza de trabajo impersonal”, não tem consciência da sua condição (e também não se rebela) (SILVA, 2015, p. 89).

Aqueles personagens de Manso que categorizamos como “negros no geral” são bastante estereotipados e representados como subalternos no romance. Eles são uma força de trabalho impessoal, aparentemente sem consciência

1 Fragmento retirado da página 38 de *La familia del Comendador*, edição de 2006.

e totalmente passivos. Podemos observar esse perfil a partir de alguns fragmentos do romance, como os dois que seguem: 1) “[Gabriel] – No lo dudo, señor, pero... mi hija ha huido de casa esta noche; la esclava que la servía ha sido azotada y no quiere confesar... dice sólo que la niña quería entrar en un convento...” (2006, p. 84); 2) “[...] Así lo hizo [Pedro], tomó consigo dos negros, fieles y valientes, hizo rellenar dos maletas de comestibles, y se puso en camino, montado en su buena e inteligente mula” (2006, p. 127).

Num segundo nível, há aqueles personagens negros que têm rosto, nome, fala (e história). De alguma maneira, fazem parte da vida da família das Neves (claro, como sua propriedade). Mas eles não são representados da mesma maneira entre si. Por um lado, temos Camila (mãe) e Mauricio (filho de Camila com Juan, o louco); por outro, Alina (ama de Gabriela). Camila e Mauricio são negros branqueados, chamados de mulatos na narrativa. A narradora descreve Camila da seguinte maneira:

Entre las mucamas de doña María das Neves, había en el ingenio de Macacú una *joven mulata*, llamada Camila. Era una *hermosa mujer de raza mixta*, es decir, *hija de mulata y de blanco*; reuniendo al talle alto y flexible de las africanas, el cutis terso, *ligeramente bronceado*, el cabello negro y brillante de la raza portuguesa. [...] Resignada, pero no sometida a la esclavitud; desde pequeña se había distinguido por su *inteligencia, sobriedad, aseo* y estricta observación de sus deberes. *Su noble orgullo, su dignidad* no consentía ni aun la más leve sombra de una leve falta que le atrajese cualquier castigo, por eso con tales cualidades, *era ella el alma del gobierno del ingenio*, [...] [la ama] *la había hecho enseñar a leer, escribir y aritmética*. (MANSO, 2006, p. 42, grifos nossos).

Camila é uma personagem central para a estratégia de diluição (conciliação) de Manso, pois ela é a mãe de Mauricio, o negro ilustrado que simboliza um projeto diferente para o Brasil. Além disso, para gerar essa vida (que não poderia ser tão negra assim), concretamente ela precisaria se relacionar com um homem branco (Juan). E, por causa da ideologia racista, talvez fosse inaceitável para as leitoras argentinas de *Álbum de Señoritas* a relação de um branco com uma mulher “totalmente” negra. Dessa forma, Camila estava “acima” dos “negros em geral”, por ser filha de “mulata y blanco” (branqueada) e por causa da sua beleza (europeizada, “el cabello negro y brillante de la raza portuguesa”), da sua inteligência e dignidade, da relação estabelecida com D. María e, claro, por saber ler. Já em Camila se prenuncia, então, a cartilha de Manso para acabar com o elemento bárbaro brasileiro (escravidão): diluir (conciliar) a população e educá-la (com as ideias dos brancos).

Apesar da importância dessa personagem, é Mauricio quem concentra o projeto político de Manso no romance. Ele é filho de um branco de família muito poderosa (Juan), que, apesar de escravizado, teve acesso à educação. Do ponto de vista da estrutura do romance, ganha uma dignidade ainda não observada na produção de Manso: o capítulo dedicado à sua apresentação chama-se “El doctor Mauricio”. Acredito que essa deve ter sido a primeira vez, pelo menos no XIX, em que um personagem negro, brasileiro, ganha um título desses. Não é pouca coisa. Mas também não é tudo. Foi somente após o apagamento da sua negritude (e da de sua mãe) que Mauricio pôde aparecer aqui com tanta dignidade. Segue um trecho do capítulo referido, em que podemos observar esse apagamento:

Contaba ahora Mauricio veintiséis años; era muy semejante a su padre, y tenía la estatura poco aventajada de la familia das Neves; difícil era clasificarlo de mulato, porque ninguna de sus facciones lo traicionaba, sus mismos labios no eran amoratados, sino punzones y delgados, su cabello era negro y fino, no tenía ni bozo en la cara; era moreno, pero había como un reflejo de bronce dorado en su cutis fina y aterciopelada, sus dientes eran blanquíssimos, y sólo sus manos podían atestiguar su origen; en torno de sus uñas pulidas y color de rosa, había un círculo negro, un filete indeleble de la raza africana. (MANSO, 2006, p. 102).

Parte da descrição de Mauricio poderia ser aplicada a qualquer outro herói romântico: lábios finos, cabelo preto e fino, sem barba, moreno, pele fina e aveludada, dentes branquíssimos. Fica pouco verossímil a descrição de Manso, pois ela está projetando um ideal de negro (diluído, branqueado), que – é claro – não existia lá no XIX, mas simbolizava um desejo de mestiçagem como estratégia de anulação de conflitos raciais. Para ser palpável, então, o doutor Mauricio é descrito praticamente como branco, mas a narradora afirma que ele tem origem africana, pois, caso contrário, o projeto de Manso (conciliação racial) perderia força. A negritude do personagem é reduzida às mãos, com uma afirmação de teor racista sobre o tal círculo negro, que seria uma “indiscutível marca africana”.

No entanto, não só na aparência foi apagada a negritude de Mauricio, mas também em suas ideias. O jovem, como tantos outros brasileiros de famílias ricas, pôde ir estudar na Europa (com a autorização da avó, D. María), tinha modos delicados (aqui em polarização à suposta “bruteza” do povo negro), desejava um amor imenso, o que, na lógica racista da narrativa, distanciava-o de mulheres negras, que não tinham a alma “espiritualista” que ele

necessitava, nem a “reparação” que merecia pelas dificuldades vividas. Abaixo segue um trecho sobre isso:

A su alta inteligencia, Mauricio reunía una educación completa adquirida en la primera capital de Europa; poseía una rica librería en Macacú y era un hombre eminente debajo de todos los aspectos... Con todo, Mauricio era esclavo, y bastardo... si la organización social de su país no le cerraba el camino de la ambición y del desarrollo intelectual, por lo menos, hasta la raza blanca, no podía levantar sus ojos!... al fin era un mulato! Sus instintos delicados lo hacían huir de las mujeres de color, el amor venal y enteramente material, ningún imperio tenía en su corazón; Mauricio necesitaba un alma tan amante y tan espiritualista como la suya, necesitaba un amor inmenso y una mujer que valiese mucho, para que su posesión lo resarciese de todo cuanto le había quitado el mundo [...]. (MANSO, 2006, p. 103).

Além disso, Manso faz questão de localizá-lo como cristão fiel, de modo que o personagem também por esse viés entra em consenso com as ideias dos brancos – haja vista sua criação condicionada pelos desejos da avó e os estudos na Europa. A narradora afirma o seguinte:

[...] fatigado de lucha en vano, y de pensar en un mundo en que ni la propia sangre del Redentor ha podido redimir de la culpa, donde el absurdo, el egoísmo y la hipocresía imperan sin oposición, el pobre desheredado volvió el corazón a Dios; el Evangelio grande consolador de males sin remedio, ese amigo fiel de la desgracia, ese tesoro de eterna sabiduría, de virtud, de abnegación, levantó a Mauricio de su dolorosa languidez, robusteció su fe, fortaleció su pecho y repetía con Jesús: “Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados” [...] “Bienaventurados los que padecen persecuciones porque de ellos será el reino de los cielos.” (MANSO, 2006, 103-104).

O personagem, assim como sua mãe, encontra-se em posição de subalternidade: em vez de rebelar-se contra sua realidade, acredita na redenção proferida na literatura cristã. Mauricio é branqueado, ilustrado, “puro” e fiel a Deus, ou seja, o negro domesticado de Juana Manso; seu projeto de conciliação de raça (e classe) que, na verdade, não concilia, mas sim faz a parte oprimida adaptar-se à lógica e ao modo de vida do opressor. Mas o interessante é que, em certa medida, a partir de determinado momento da obra, acreditamos que Mauricio desloca-se da posição de subalterno, buscando seu lugar como homem (e não escravizado) no seio familiar. Apesar de todo o apagamento da negritude na composição do personagem, sua presença (e ações) na narrativa

é crucial para o desfecho e promove algumas alterações na organização do escravismo familiar, dentre elas: o arrependimento de D. María (símbolo do escravismo brasileiro na obra), a divisão igualitária de sua herança entre os filhos, noras e netos (pulverização da riqueza familiar, o que ia contra a lógica de concentração de riqueza da época), e a consequente liberação dos escravizados (liderada pelo próprio Mauricio). De modo mais subjetivo, pela voz da narradora, Mauricio também demonstra vontade de libertar-se do lugar inferior em que se encontra na família (filho bastardo, ainda escravizado) e lutar pelo pai (Juan, o louco), pelo qual tem grande afeto. A narradora comenta:

[...] Mauricio dejó partir el coche [que levava Juan para a Corte] y esa noche partió también él en seguimiento de su padre, porque era su deber acompañarlo, defenderlo y sufrir con él. Le importaba poco lo que la familia le pudiera hacer, había llegado el día en que les hablaría de igual a igual, no como esclavo, sino como *hombre*, cuyos derechos no son ilusorios, sino verdades, que aunque desconocidas o atropelladas, son siempre argumentos irresistibles del lenguaje de la razón y de la conciencia. (MANSO, 2006, p. 103, grifo nosso).

A libertação dos escravizados por iniciativa de Mauricio é muito potente para a narrativa, porque o personagem acaba atuando como uma espécie de herói que dá fim para todo o sofrimento denunciado pela narradora ao longo da trama. Ele é um negro que liberta outros negros. Mauricio, ainda, casa-se com Mariquita, sua prima branca; no entanto, como a relação era inter-racial, o romance finaliza com a ida da família do Comendador para a Inglaterra (pela simbologia de nação importante para o fim do tráfico de escravizados), com votos de desejo da narradora de que lá – onde a pele de uma pessoa não importava, segundo ela – Mariquita pudesse ser feliz. Fica em aberto o destino do casal, o que demonstra que Manso talvez tivesse dúvida sobre a aplicabilidade do seu projeto num país tão estruturado a partir do escravismo como o Brasil, onde o racismo era central para a manutenção das riquezas da classe hegemônica. Manso tenta conciliar o inconciliável – e parece se dar conta disso. Esse final é bastante interessante, pois foge um pouco da lógica da autoria masculina de romances com a temática antiescravista. Segundo Silva (2015, p. 89), os romancistas (homens) hispano-americanos do século XIX que abordavam essa temática comumente articulavam a narrativa a partir da união entre uma mulher negra/um homem branco. No desfecho das obras, como o final feliz para o casal inter-racial não era uma possibilidade para os seus romances, “el final para la mujer no podía ser otro sino la muerte”. Manso, por outro lado, trabalha com o par homem negro/mulher branca e, no seu desfecho, ao

invés da impossibilidade definitiva, fica a dúvida. Pode ser que o casal tenha sido feliz; pode ser que não. Claro que Mauricio (e também Mariquita) teve de sair do seu país, onde o seu amor não cabia (o projeto não cabe), mas há como existir esse amor (esse projeto) em outras partes do mundo. Logo, o problema não é a união inter-racial, mas sim a sociedade escravista – e racista – brasileira. Agora, vale lembrar que o casal inter-racial Mauricio/Mariquita não é o único da narrativa. Como discutimos, Manso também articula o par Camila/Juan, seguindo a lógica mulher negra/homem branco dos seus colegas homens, porém inverte o final trágico: quem morre é o homem branco, não a mulher negra. E, mais interessante ainda, é que a mulher negra (Camila), apesar de não viver um final feliz amoroso, ganha a sua alforria e, junto dela, parte da herança de D. María. Portanto, Manso, diferentemente dos seus contemporâneos, perspectiva uma vida melhor para uma mulher negra (ou “mulata”, nos seus termos), dando dignidade à mãe do personagem que concentra seu projeto político (Mauricio).

Quando comentamos sobre o “segundo nível” de representação de personagens negros na narrativa, além de Camila e Mauricio, citamos também Alina. Numa primeira leitura, menos comprometida, a personagem parece secundária, porque é apenas a dama de companhia de Gabriela e aparece em poucos momentos na narrativa. Entretanto, as cenas que envolvem essa figura concentram a maior potência de denúncia do escravismo dentro da obra. Claro que a narradora é central para o tom de denúncia, com sua postura de apelo (apresentando as ações dos personagens escravistas como crimes, por exemplo) e crítica (debatendo, de maneira didática, por que a escravidão era um problema, por exemplo). É claro também que Mauricio simboliza um projeto a ser alcançado; uma alternativa à realidade desumana brasileira. No entanto, Alina – talvez sem muita consciência por parte da autora – é a personagem mais humanizada e, ao mesmo tempo, elevada à posição máxima de subalternidade (e sofrimento) da narrativa.

Alina acompanha o drama de Gabriela quando esta descobre que terá de casar-se com o tio Juan e posteriormente auxilia a moça na fuga. Alina *sofre* junto com Gabriela, como uma “amiga”, o que percebemos pelo olhar da narradora onisciente, mas também por meio da sua própria fala, que é marcada por ausência de verbos, ou mesmo por erros gramaticais. Compartilho um trecho de *La familia* em que se nota o sofrimento da personagem: “Y la luz del día la encontró [a Gabriela] así, sentada llorando en silencio y a sus pies llorando también Alina, su esclava favorita, que sufría del sufrimiento de su ama” (MANSO, 2006, p. 68). Vale comentar que, na versão folhetim (a primeira

publicada por Manso, em *Álbum de Señoritas*), o trecho é um pouco diferente, e ali a sensibilidade de Alina é ainda mais aprofundada. A narradora compara o coração de Carolina (mãe de Gabriela) com o de Alina, que, ao contrário daquela, entendeu o sentimento da menina; dessa forma, deparamo-nos com uma cena em que uma mulher negra escravizada – sem qualquer mescla com brancos – é mais humana que uma mulher branca (e proprietária). De qualquer forma, tanto numa edição quanto na outra é possível ver a dignidade com a qual a autora constrói essa personagem, que, apesar de subalterna (nos termos de Clóvis Moura), é humanizada. Para o século XIX, penso que esse é um salto importante na representação negra (sobretudo a brasileira).

Alina é a personagem negra mais humanizada da obra, porque, apesar da simbologia e importância dos personagens Camila e Mauricio, eles funcionam mais para a construção do projeto de Manso do que para a construção de subjetividades. Camila sequer fala na narrativa e sua descrição serve para mostrar a escravizada boa, bela e branqueada que ela era; para mostrar que ela poderia ser a mãe de Mauricio. Este, como tem mais centralidade (porque concentra o projeto político de Manso em si), tem sua individualidade um pouco mais desenvolvida, mas parece não sentir exatamente as dores do mundo. Poderíamos perguntar: não sofre pela morte do pai? Foi fácil ir embora do seu país? Não chora por deixar a sua mãe? Não encontramos resposta para nenhuma dessas perguntas na obra, haja vista que o que mais importa é que ele se liberte da condição de escravizado, receba sua herança, liberte os escravizados da família e busque construir um futuro sem escravismo em outro país. Ele importa mais pelo combo que representa. Por outro lado, Alina, que a princípio não é central, nas poucas páginas em que aparece, sofre, e sente, muito mais que Mauricio, ou Camila, e resiste à tortura que lhe é imposta por Carolina sem deixar de ser fiel à Gabriela e ter uma postura digna até a morte. Não representando um projeto, mas sim uma realidade bárbara, essa cena concentra o ápice da denúncia de Manso ao escravismo, dada a brutal violência da qual Alina é vítima. Vejamos:

[...] Alina ya había recibido bastantes [castigos] esa mañana; sus manos estaban hinchadas aún y doloridas; por eso a la nueva amenaza de castigo, lloró y suplicó; fue en vano; vino el terrible capataz y comenzó de nuevo el suplicio de la víctima; [...] pero Alina ya estaba empecinada, y cuando un negro se obstina y se obceca, podrán matarlo, es valiente para el dolor y es indiferente a las promesas, sólo el cariño impera en su corazón y doma su naturaleza irritada; si doña Carolina amenazó, Alina respondió que la matasen, pues ya la habían castigado de balde dos veces, mejor era acabar ya. (MANSO, 2006, p. 96).

Com essa cena que mescla horror e resistência, a narradora constrói para Alina um lugar complementar ao dos demais personagens negros do romance e reforça, nos parece, a atitude antiescravista na narrativa.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GUIDOTTI, Marina L. Eduarda Mansilla (1860- 1892) en la prensa y la escritura del yo. In: MANSILLA, Eduarda. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- MANSO, Juana. *O Jornal das Senhoras*. Rio de Janeiro, 1852. Disponível em: <http://www.juanamanso.org/biblioteca-digital/>. Acesso em 28 fev. 2021.
- MANSO, Juana. *Álbum de Señoritas*. Buenos Aires, 1854. Disponível em: <http://www.juanamanso.org/biblioteca-digital/>. Acesso em 28 fev. 2021.
- MANSO, Juana. *La familia del Comendador*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- REGAZZONI, Susanna. *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2012.
- SILVA, Liliam Ramos. *Recordar para (re)contar: representaciones de la protagonista negra en tres novelas históricas hispanoamericanas*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134132/000985496.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 jan. 2021.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Traducción de José Leandro Urbina y Angela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

A forma épica em questão na polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*

Olívia Barros de Freitas

A literatura tem força histórica; e a história pode se ver representada na literatura. Essa afirmação lembra uma característica dialética da própria literatura: ela existe isoladamente, tendo um contexto particular que lhe é próprio. Quando percebida como uma instituição, a literatura integra em seu campo de estudos, além de escritores, “organizadores literários e comentaristas, bem como as academias” (EAGLETON, 2003, p. 122). Em decorrência desse fato, uma grande e complexa estrutura de disposição e seleção de textos de literatura envolve, em suas análises práticas, normas, convenções, gostos e círculos sociais que “regem” sobre o distanciamento ou a aproximação de determinados textos literários se vistos sob a ótica de conjunto. Os críticos, ao realizarem uma análise literária, refletem, ainda que não tenham consciência disso, as condições históricas intrínsecas presentes no momento em que escrevem, bem como objetivos, princípios, forças inspiradoras ou vontades, que acabam por revelar uma consciência sobre a sociedade na qual estavam inseridos e suas estruturas de poder.

Revisitar a história de movimentos de nossa literatura e de sua crítica possibilita que se faça uma organização de autores, além de permitir a observação de seus fluxos em conjunto. Nesse sentido, apresentaremos na sequência um *continuum* crítico sobre um dos mais relevantes entraves a respeito de um poema épico que serviu para redesenhar os trilhos percorridos pelo gênero épico no Brasil. Para tanto, faz-se necessária uma compreensão histórica do ordenamento de tal produção crítica.

Os “holofotes” oficiais eram de Magalhães

O nome de Gonçalves de Magalhães tinha presença constante em textos críticos após a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836): o poeta já gozava de fama em 1856, ano da publicação de *A Confederação dos Tamoios*. Resta claro o desejo de Magalhães no panteão dos notáveis poetas, tendo em vista que manifestava o seu desejo de compor um texto que pudesse edificar

alicerces nacionalistas para a literatura brasileira. Era explícita a intenção de Magalhães de construir um berço, uma genealogia para a literatura da nação recém-independente:

Há mister reunir todos os títulos de sua existência para tomar o posto que justamente lhe compete na grande liga social, como o nobre recolhe todos os pergaminhos da sua genealogia, para em face do Rei fazer-se credo de uma nova graça. (MAGALHÃES, 1836, p. 144).

A propaganda em torno do poema era substancial antes mesmo de sua publicação, conforme observa Maria Eunice Moreira:

Elaborado com cuidado e vagarosamente, o poema foi sendo construído e aguardado com expectativa. A imprensa acompanhava sua elaboração e distribuía pequenas notas sobre o andamento da obra, colaborando para aguçar a curiosidade do público. Em 1852, a revista *Guanabara*, do Rio de Janeiro, anunciou que o autor já havia redigido sete cantos da epopeia; mais tarde, informou aos leitores que o poema estava quase concluído. (MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. VI).

O poema era frequentemente mencionado em várias revistas e periódicos, até de fora do país, mesmo antes de seu lançamento. Os versos, que contaram com o fomento de D. Pedro II – e ao monarca eram dedicados –, asseguraram a Magalhães uma espécie de posto de “poeta oficial” do Império brasileiro, aclamado por boa parte da crítica e por outros escritores, principalmente antes de sua publicação integral.

A esperada publicação do poema épico gerou reações nos leitores, positivas, como se viu em algumas revistas e em ensaios, e negativas, tendo elas se iniciado com a condenação do poema feita pelo jovem José de Alencar. Jornalista e escritor em início de carreira, Alencar havia até então publicado em folhetins o seu primeiro romance, *Cinco minutos* (1856) – que tinha considerável interesse do público, mas críticas pouco expressivas em periódicos. Alencar via várias inadequações no poema de Magalhães e passou a publicar seus posicionamentos no *Diário do Rio de Janeiro*, dando início a divergências de grandes proporções que culminaram no envolvimento direto de D. Pedro II no caso. Assinando as cartas publicadas como “Ig”, Alencar questionava *A Confederação* técnica, temática e estruturalmente. Muito além de questões de gosto, estilo e poeticidade, a forma do épico estava em jogo nas discussões das cartas publicadas nos periódicos. De modo geral, o conteúdo das críticas girava em torno do entendimento de que o poema não poderia ser um texto

representativo da epopeia nacional e, em virtude disso, tampouco poderia o seu autor ser considerado como patriarca-representante da literatura brasileira.

A primeira geração romântica buscou trilhar caminhos para o desenvolvimento de um grande texto heroico que possibilitasse sumarizar a história brasileira em grandes dimensões, que sustentasse valores para uma literatura que recém tinha consciência (ou vontade) de trilhar caminhos próprios, insubordinados aos vínculos com a antiga metrópole. Estava em questão a busca de um texto fundador, a procura por um cânone nacional e a adequação de um texto épico que se fundamentasse em ideais românticos, para além das epopeias árcades. Esse papel não poderia ser, portanto, dos épicos do Brasil enquanto colônia, em razão da filiação portuguesa e da estética neoclássica.

Tanto Magalhães quanto Alencar investiram em tal empreitada, mas adotaram gêneros diversos. O primeiro, enquanto poeta, buscou na forma clássica de poesia e na forma consagrada de metrificação sua inspiração. A estrutura da poesia épica clássica foi modificada por Magalhães, que optou por abolir em sua estrutura a mitologia, mas também se manteve distante estruturalmente de poemas heroicos de tom lírico ou satírico em voga na primeira metade do século XIX, como os byronianos, que ainda não desfrutavam no Brasil da abrangente popularidade que tinham na Europa. *A Confederação*, além da representação nacional, tinha o intuito de tratar da formação do Rio de Janeiro em especial, de modo a fundar literariamente a capital do país, adequando a versificação em decassílabos sem rigidez e estrofes livres. Diversos personagens históricos compõem a obra, além de apresentar como herói um índio, Aimbire, chefe dos indígenas confederados. Por outro lado, Alencar optou por representar a gênese nacional fazendo uso do romance indianista, já que sempre tivera contato com romances e novelas e neles manteve sua disposição, apesar de suas tentativas de produção de versos à moda byroniana, sobre as quais afirmava que “não me sentia o menor jeito para essa transfusão” (1960, p. 111).

O artifício de Alencar de atribuir um “nacionalismo equivocado” e de apontar problemas estéticos no poema de Guimarães serviu, intencionalmente, para justificar *O Guarani* (1857), que se encontrava às vésperas de lançamento e poderia assumir o título de verdadeira “epopeia nacional”, afora a escolha para sua realização em prosa. Pouco a pouco, enquanto a polêmica se desenrolava, Alencar apresentou o que, sob o seu ponto de vista, seria a metodologia ideal para construção de uma fórmula de criação do texto fundador para a nação. Com as publicações de suas críticas nos jornais, provavelmente

pretendia criar no público a expectativa da chegada de um texto que desse conta da empreitada.

Ao longo da polêmica, tinha-se de um lado Magalhães e seus amigos defensores, e de outro, Alencar – que buscava se afirmar, além de romancista, como crítico – e partícipes anônimos. Vale ressaltar que era comum às duas partes da discussão a influência do legado de Ferdinand Denis. O monarca, que usava o pseudônimo de “O Outro Amigo do Poeta” nas publicações sobre a polêmica, contou com posicionamentos negativos de outros intelectuais que foram chamados para a discussão por D. Pedro II, por meio de correspondência. Gonçalves Dias, Varnhagen e Alexandre Herculano não socorreram os anseios do imperador nem tomaram partido na defesa de Magalhães. Após a publicação de toda a polêmica e suas respostas, Alencar fez uma coletânea com apenas suas cartas e a publicou em livro sob o título de *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* ainda em 1856, de modo a certificar-se de que o certame se fixasse na posterioridade.

O ataque

Em síntese, a crítica afiada de Alencar na primeira carta se baseava em acusações de falta de entusiasmo na invocação do poema – feita ao sol brasileiro –, a considerou como sem emoção e rebaixada; ou que “a poesia (tenho medo de dizê-lo) não está na altura do assunto (descrição das belezas do Brasil)” (ALENCAR, 2007, p. XV). Alencar entendia que deveria vir do indígena a inspiração para a realização de um poema heroico, “um poeta épico, que procura elevar a grandeza e a majestade de seus heróis” (ALENCAR, 2007, p. xvii), mas que, no texto de Guimarães, “a pintura dos índios não tem [...] a menor beleza” (ALENCAR, 2007, p. xvi), a despeito do que ocorreria em outras epopeias, cujos autores davam atenção especial à caracterização do herói e da heroicidade.

Ainda tratando dos indígenas, Alencar critica a descrição de Iguazu no início do poema, que seria muito inferior à importância que tem ao longo de seu desenvolvimento. O quadro de abertura do poema no Canto I não seria impressionante como em outros poemas do gênero; a morte de Comocim não é algo suficientemente grandioso, já que historicamente representaria, na perspectiva de Alencar, um fato trivial ocorrido ao longo do período pré-colonial.

Foi feita também por “Ig” crítica a questões de uso da língua portuguesa no poema. Afirma que o poeta “descuidou-se inteiramente da forma”, atribuindo a isso uma influente leitura de textos estrangeiros, além de creditar

à metrificação cacofonia e “abuso de hiatos e desalinho de frases” (ALENCAR, 2007, p. xviii). Na “Última carta” dedica-se mais a isso e apresenta um detalhado estudo em notas de todas as inadequações ou experimentalismos gramaticais ou de relações linguísticas que haveria no poema.

Fora os pontos mencionados anteriormente, Alencar diz de modo reiterado que o poema não está de acordo com as “regras da epopeia”; nada obstante, não apresenta de forma clara quais seriam essas regras. Alencar não usa termos técnicos da composição épica em seu ensaio; não solicita, por exemplo, que no lugar do episódio inicial da morte do filho de Pindobucu pudesse estar outro, valendo-se de *in medias res*, por exemplo, apesar de sugerir que uma ação do Canto II devesse abrir o poema. As primeiras cartas foram escritas quando Alencar ainda não havia feito a leitura de todo o texto de Magalhães (na primeira cita apenas os cantos I e II), como o próprio autor deixa claro, o que por si só poderia colocar em questão vários dos argumentos defendidos.

Na “Segunda carta”, Ig, ou Alencar, segue alegando que o poema seria um épico grosseiro devido à ausência de uma cena marcante, compreendendo que “um poeta épico deve ser autor e ator” (ALENCAR, 2007, p. xxii), de modo que, como autor, criasse uma cena e um cenário e, enquanto ator, desse às palavras um estilo elevado e efeitos cênicos – elementos fundamentais para o gênero.

Dando a ver seus intuítos por trás da polêmica, o romancista, em empresa retórica, apresenta a situação em que se coloca como escritor: aquele que critica precisaria necessariamente fazer melhor que o criticado, destacando ainda que críticos e escritores têm papéis distintos no ato de criação. Assim, caberia a ele, o crítico, conceber enquanto escritor uma obra de arte que superasse o texto alvo de ataques. Para tanto, Alencar deixa claro que o gênero épico não é adequado à sua empresa: a forma deve ser nova (ALENCAR, 2007, p. xxviii). Curiosamente, ao tratar de novos estilos, o romancista rotula o poema de Byron, *Childe Harold Pilgrimage*, como uma epopeia.

O conteúdo crítico da terceira carta de Alencar acusa Magalhães de não dar conta de expressar a natureza brasileira de forma grandiosa – no caso, a lua e a beleza das mulheres. A descrição da índia Iguazu é para ele a descrição de uma mulher trivial, sem qualquer elemento distintivo de sua proeminente importância nos fatos narrados (ALENCAR, 2007, p. xxx).

Ainda no que diz respeito às descrições, à formação dos caracteres¹ e às ações dos indígenas, Alencar compara os versos de *A Confederação* que li-

1 Não utilizaremos o termo “personagem” para nos referir à figura humana representada na poesia épica; preferimos “caractere”, já que o uso do termo “personagem” nas poéticas clássicas

dam sobre a habilidade de um índio com a seta com a poesia de Durão e Silva Alvarenga sobre o mesmo tema, mostrando a superioridade desses últimos. Ao aproximar o poema de Guimarães a *O Uruguai*, Alencar lembra que Basílio não era um “verdadeiro” escritor brasileiro e que não escreveu uma epopeia, mas um “poemeto” – mas ainda assim superior ao que propunha o poeta romântico, pois, apesar de vinculado a uma estética clássica, ofereceria uma melhor compreensão do universo indígena. Posteriormente, acusa-o também de ter feito versos copiados das estrofes de *O Caramuru*.

Alencar, na “Terceira carta”, passa a analisar versos individualmente, enumerando repetições e estruturas que causariam cansaço aos leitores, presentes no terceiro e no quarto cantos da obra de Magalhães. Em atitude contraditória, ao mesmo tempo que caça das qualidades do texto e exige originalidade – mais inspiração e o uso de novas fórmulas –, Alencar asseverava que Magalhães deveria ter copiado fórmulas já consagradas de epopeias: “quem não é Homero deve ao menos procurar imitar os mestres” (ALENCAR, 2007, p. xxxii). Para ele, um grande defeito da obra de Magalhães é não ser nem clássica nem verdadeiramente moderna.

A intenção do autor de *O Guarani* de enaltecer a forma romance fica bastante clara quando afirma, por exemplo, que a fabulação de Magalhães, apesar de suas falas, poderia dar um exímio romance: “se Walter Scott [...] fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade” (ALENCAR, 2007, p. xxxii).

Na “Quarta carta”, Alencar menciona uma resistência crítica de alguns em relação à poesia que se ocupa de temas indígenas, provavelmente se referindo a Gonçalves de Magalhães e a Gonçalves Dias como “poetastros” estudiosos de dicionários indígenas; no entanto, o futuro autor de *O Guarani* condena os que defendem a inteira dissolução do tema indianista da literatura:

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reação se exceda: em vez de condenar o abuso, combata a coisa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure (sic) lançar o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional. (ALENCAR, 2007, p. xxxix).

No tocante à religião, diz que há grande contradição no poema: a crença dos índios, mal explorada no texto, foi capaz de produzir um milagre, como

volta-se à figuração humana cênica. Além disso, a ideia de *persona* está originalmente ausente na poesia épica.

se apresenta com força no poema de Guimarães, enquanto o catolicismo nada teria criado, apenas permitindo um sonho de Jaganhoaro, constituindo assim uma contradição ideológica. Outro contrassenso ocorre, para Alencar, no que concerne à heroicidade de Aimbire, posta em questão devido ao fato de o caractere apresentar momentos de vacilação e de fraqueza dentro do poema.

Outros partícipes e a ampliação da discussão

Manuel Araújo Porto-Alegre, com a alcunha de “Amigo do Poeta”, em uma carta publicada no *Correio da Tarde* em julho daquele mesmo ano, apresenta como argumento de defesa de Guimarães o fato de *A Confederação* não ter pretendido ser uma epopeia, mas sim apenas mais um poema: “no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico, mas sim aquelas que são consentâneas com o fragmento da história pátria” (Porto Alegre, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. li); ou seja, na tentativa ingênua de defender o colega, o argumento de Porto-Alegre acabou por rebaixá-lo, o que foi percebido por Alencar, e defende que a forma usada pelo poeta na sua composição tinha a intenção de sempre manter a clareza e a simplicidade no metro e no verso, com o objetivo de oferecer uma maior e mais popular abrangência de leitura.

Outros dois pseudônimos de identidades desconhecidas se envolveram na questão, o primeiro deles, “o Boquiaberto”, e o segundo, “Sr. Ômega”, os quais se manifestaram logo na sequência sobre a discórdia, apimentando-a dias depois em mais uma publicação no *Correio da Tarde*. O “Sr. Ômega” julga que a crítica apresentada nas cartas seria justa, corrobora-a e afirma que, na realidade, “Ig” nada mais era que “um representante da opinião pública”. Essa colocação reforça a decepção que a tão aguardada *A Confederação* teria causado a muitos: “não pedíamos ao Sr. Magalhães uma *Odisseia* ou uma *Eneida*” (Ômega, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. lxvi).

D. Pedro II, usando o codinome “Outro Amigo do Poeta”, participou da discussão a partir de agosto de 1856, rebatendo com minúcias as cartas de “Ig”, principalmente no que diz respeito às descrições e às cenas narradas. Quanto a problemas de metrificacão, o imperador assume que o texto os teria, não os considerando versos errados.

Alencar responde ao artigo, definindo que o monarca seria o único e verdadeiro amigo do poeta, já que considerava que as defesas feitas por Porto-Alegre teriam um tom mais pessoal que literário. Tem-se a impressão, pela redação da carta de Alencar, que já se conhecia a identidade dos dois “amigos

do poeta”. Nessa publicação, Alencar volta a atacar pontualmente o gênero épico usado por Guimarães, insistindo que a invocação do poema seria uma “contravenção das regras da epopeia”. Perpassa a sensação de que nessas respostas Alencar passou a questões de gênero e tem um cuidado maior de linguagem, talvez por não pretender criar uma indisposição maior com a Corte. Em resposta, Porto-Alegre, no dia 11 de agosto do mesmo ano, defendia que “*A Confederação dos Tamoios* não é uma epopeia, porque a epopeia tem outras proporções”. Não esclarece, contudo, quais seriam essas proporções.

Em réplica, D. Pedro II, contrariando Porto-Alegre, assegura que em seu entendimento *A Confederação* seria um poema épico (PEDRO II, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. cxxiii). Por exclusão e contraste com outros poemas, o imperador apresentou seu conceito de épico: um poema narrativo longo como o *Childe Harold Pilgrimage* deveria ser considerado como lírico, apenas (contrapondo o entendimento de Alencar); *A Confederação* não poderia ser considerada um poema didático ou histórico por conter elementos do maravilhoso e do sublime, então típicos da épica. Argumentou que “Não há pois a menor dúvida que o sr. Magalhães fez uma epopeia” (PEDRO II, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. cxxiv).

No mesmo periódico em que se manifestaram “os amigos do poeta”, Frei Francisco de Monte Alverne publica em dezembro de 1856 uma crítica detalhada, canto a canto, do poema. Em geral generosa com o poeta, ainda assim aponta falhas consideradas graves, principalmente no que diz respeito à métrica, à adequação da linguagem e ao uso que se fez do gênero.

Frente à complexidade e às proporções que o embate intelectual levava, D. Pedro II recorre, por meio de pedido em missivas, a pareceres de Gonçalves Dias (que se encontrava na Europa no período) e Alexandre Herculano (MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. vii). Herculano o responde em uma carta em dezembro de 1856 e contraria a expectativa de retorno que tinha o monarca, argumentando, principalmente no que dizia respeito ao gênero, ver impropriedades: “Duvido, e muito, de que nesta nossa época o poema épico seja possível na Europa, e ainda mais que o seja na América”. Ao longo da disputa intelectual sobre *A Confederação*, definitivamente é na carta de Herculano onde se encontra uma preocupação em definir mais precisamente o que seria um texto épico: “a epopeia é o cântico do heroísmo: daí o seu nome tão vulgar de poema heroico” (HERCULANO, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. cxlviii).

O escritor português didaticamente ensina que o heroísmo e a estrutura moral do herói são determinantes para o gênero, elementos que não podem

ser esquecidos. Para ele, a poesia épica necessitaria o gosto pelo heroico e a confiança no sobrenatural, no mítico. Explicou que havia dificuldades em sua contemporaneidade de se encontrar as duas características épicas, seja na produção dos escritores ou no horizonte cultural de seus leitores. Desse modo, à medida que a civilização avança, o impacto e as características necessárias para a construção de um épico tão grandioso quanto os primitivos e clássicos se esvaziam. Herculano tampouco considerou os poemas de seu colega Garrett e os de Byron como epopeias, afirmando que nenhum dos maiores escritores da época teria se arriscado a navegar pelas águas da epopeia. Ao fim de sua carta, argumenta que os épicos de formação do Brasil devem ser os mesmos de Portugal, por darem conta da gênese do país, já que os “brasileiros são europeus na América” (HERCULANO, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. cli). A colonização não seria assunto elevado o bastante, além de o país não contar com homens distintos dignos de serem intitulados como grandes heróis épicos. O escritor concorda que qualidades heroicas seriam mais facilmente encontradas nos indígenas que nos colonizadores, mas lembra que não havia público leitor para poemas desse gênero nem mesmo em Portugal, e que achava difícil que qualquer tentativa desse tipo pudesse gozar de sucesso no Brasil.

O escritor português acreditava que gêneros mistos da épica, como o que intitula de “poema-romance” ou “poema-dramático” – e também a lírica –, dariam conta de expressar o tema pretendido com mais modernidade, assegurando-lhes melhor adequação ao século XIX. Magalhães teria cometido os mesmos pecados de muitos poetas que tentaram trilhar os rumos da poesia heroica: foi “enganando-se quanto ao assunto e ao gênero épico que adotou” (HERCULANO, apud MAGALHÃES, MOREIRA, BUENO, 2007, p. clii), reforçando que, mesmo se excluindo a questão de dificuldade de criação de épicos no mundo moderno, *A Confederação* não poderia ser considerada uma epopeia propriamente dita, por ter defeitos que fazem transparecer uma certa acepção cética das cenas que narra, além do uso de coloquialismo, desvios gramaticais, ambiguidades e o metro impreciso. Em acréscimo a sua explanação crítica bem fundamentada, o escritor português dizia ver potencial em muitos dos versos do poema.

Herculano sugeriu na carta que os brasileiros devessem concentrar seus esforços no registro e na escrita de poemas que salvaguardassem as tradições e a arte dos primeiros habitantes da América, por mais que o tema indígena pudesse parecer banal no Brasil. Nesse sentido, destacou ao imperador os

trabalhos de Gonçalves Dias, e lembrou que, por realizar tais registros, tinham expressivo destaque internacional.

O argumento prevalente

Toda a polêmica indica que a ideia de “fazer melhor” foi uma obstinação de Alencar. Antes de sua tentativa de sucesso no gênero prosa com *O Guarani*, o escritor também intencionou responder a Magalhães escrevendo em versos heroicos: começou a trabalhar em uma epopeia indianista, provisoriamente intitulada de *Os filhos de Tupã*, da qual se teve quatro cantos divulgados em 1863, que nunca fora acabada. Alencar desistiu de seu projeto, como o próprio autor nos diz no texto em formato de missiva “Carta ao Dr. Jaguaribe”, datada de 1865, presente no posfácio de Iracema:

Cometi a imprudência quando escrevi algumas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* de dizer: “as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia apresente sem ruído nem aparato, com modesto fruto de suas vigílias”.

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto é brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com quase tal vigor que a levei de um fôlego ao quarto canto. Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu; e vou lhe confessar o motivo. [...].

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional [...] Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos *Timbiras*, propôs-se a descrever a epopeia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, [...] eles exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza. (ALENCAR, 1965, p. 140-141).

Ironicamente, dentre as razões para o abandono do projeto, Alencar elenca a dificuldade de dar voz ao indígena valendo-se da culta língua portuguesa, como feito por outros poetas indianistas, de modo que um amplo conhecimento da língua indígena ou seu próprio uso seriam soluções plausíveis

para a composição de um “verdadeiro poema nacional”. Ele queixou-se do trabalho laborioso de investigação linguística necessário para realização do poema, que careceria de exímio cuidado para se fazer entender pelos leitores, sendo essa uma grande preocupação: “Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais contuso e de notas que ninguém lê?” (ALENCAR, 1965, p. 142). Como se viu anteriormente, Alencar na sua “Quarta carta” usava esse mesmo argumento como crítica para denominar, indiretamente, Dias e Magalhães como “poetastros”, indivíduos que se lançam em dicionários e gramáticas de línguas indígenas, distanciando-se de acuidade poética.

Por fim, Alencar acrescentou que a prosa então venceria como gênero mais adequado e possível, o método e forma de composição que queria criar:

Em um desses voveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa. (ALENCAR, 1965, p. 143).

Para Castello (1965, p. 277), a obra *Os filhos de Tupã*, ou ao menos boa parte da pesquisa realizada por Alencar para seu desenvolvimento, proporcionou a execução, mais tarde, do romance *Ubirajara* (1874), em que o romancista sintetizou valores coletivos nacionais. Em contrapartida, Maria Aparecida Ribeiro credita ao exercício de ensaio de poesia épica em Alencar a produção de *O Guarani* e *Iracema*, especialmente este segundo, para o qual a obra *Os filhos de Tupã* teria servido como “uma espécie de rascunho” (RIBEIRO, 2011, p. 192).

Os resultados da polêmica, além do grande impacto crítico e da ampla movimentação dos intelectuais em torno do tema, geraram, então, impactos na criação literária. Franchetti (2007, p. 53) acredita que a decisão de Gonçalves Dias de publicar logo na sequência o texto de *Os Timbiras*, ainda que incompleto, deveu-se à gravidade e à amplitude que a polêmica havia tomado. Apesar de algumas críticas positivas, como as últimas após o embate na imprensa do Rio de Janeiro, compreende-se que, pouco a pouco, o argumento crítico das *Cartas* de Alencar prevaleceu, e com ele seu projeto estético e nacionalista, o carro-chefe da disputa.

Formação nacional e o épico

O juízo de valor de Alencar sobre a obra de Magalhães apresenta como foco questões de nacionalismo. Em seus argumentos, entende-se que o autor fiel à pátria não pode se abster de fazer representação grandiosa em um novo gênero. O jogo retórico de Alencar indica-nos que a produção de Magalhães seria indigna de representar a nação; indo além, poderíamos inferir que a partir de então surge o raciocínio de que o gênero épico seria ineficiente para representar os valores nacionais – ao menos nos moldes de Magalhães, por apresentar uma série de dificuldades. A polêmica das cartas e sua construção – quando longe de um atento olhar crítico de sua significação – é tida como uma leitura introdutória e elucidativa do poema de Magalhães.

Desde os primórdios da crítica literária brasileira, ainda oriundas da primeira metade do século XIX até o acontecimento da polêmica, a revisitação da colonização e a criação de um projeto de independência literária figuravam como um dos principais eixos de ação da elite letrada no Brasil, o que ocasionou diversos reflexos no argumento crítico apresentado por escritores e intelectuais do período. Na metade do século XIX, percebe-se a ocorrência de dialética quanto a uma manutenção ou uma transgressão da forma literária, ou sobre a dispensabilidade ou indispensabilidade de apresentação de cor local e de elementos nacionais naquela literatura.

O estabelecimento de fundamentos de nacionalidade diversos aos de Portugal e que divergissem da estética e da ideologia das produções árcades, somado à exaltação da língua portuguesa falada no Brasil, resultou no indianismo e no nativismo como a solidificação de tais ideais. Portanto, pode-se concluir que a poesia épica produzida anteriormente a *A Confederação dos Tamoios* serviu de alicerce para a formação de um cânone, tanto no que concerne a uma predileção inicial da forma, como também a um conjunto histórico de acúmulo de temas que abrangiam o elemento nacional.

Desse modo, vê-se que o posicionamento de Alencar foi o vencedor do ponto de vista histórico – seus apontamentos foram saudados por outros, tido como o mais popular naquela altura; esteticamente, os romances de Alencar tiveram mais sobrevida no público leitor em períodos posteriores que os poemas de força épica de Magalhães, como se observa em âmbito acadêmico até hoje. Essa disputa sobre *A Confederação dos Tamoios* marca o ápice de discussões públicas dos letrados sobre o épico e seu papel, sendo crucial na história de nossa crítica literária. Muitas análises desse episódio do final do século XX apontaram a vitória de Alencar, mas partiram quase exclusivamente da

prerrogativa do sucesso que o autor de *O Guarani* alcançou com seus romances, não compreendendo ou não trabalhando exaustivamente com o cerne do conflito – que não tratava da forma romance em si, mas sim, como vimos anteriormente, da validade, dos limites e da interpretação do que o gênero épico significava naquele momento histórico em especial.

A polêmica da *Confederação* mostra-nos, portanto, a ocorrência de um melindroso movimento crítico ao tratar da poesia épica, que não por acaso tinha em seu âmago questões entendidas pelos intelectuais da metade do século XIX como cruciais. Primeiramente, dá a ver o reconhecimento de um sistema interno de referência entre poemas, gerando um quadro de influências próprio do gênero épico – funcionando como uma espécie de *formação* dentro da *formação*. Tem-se como exemplo disso a série de comparações sistemáticas, quase sempre feitas entre dois ou mais poemas brasileiros, como se viu com frequência nos casos de *O Uruguai*, *Caramuru*, *A Confederação dos Tamoios* e *Os Timbiras*.

Além disso, nota-se um movimento crítico gradual no sentido do apagamento ou da percepção de certa inviabilidade do gênero no país – baseado na ideia de impossibilidade de fixação devido a um distanciamento histórico de um conjunto de cultura clássica e às condições brasileiras de história, produção e cultura, impossibilidade essa que se encontrava atrelada ao desenvolvimento do capitalismo no ocidente.

Mesmo lentos, os avanços de método e de alcance da crítica literária permitiram uma evolução na compreensão da história e de sua materialidade no Brasil. Nessa trajetória de acumulação e de emulação entre os épicos escritos nas terras brasileiras, vê-se uma juntura crítica entre forma literária, passado literário e herança acumulativa. Análises da trajetória da crítica literária põem em diálogo diferentes momentos da história, que, ao serem contrastados ou aproximados, apontam questões estruturais e sistêmicas da literatura brasileira.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1965. p. 139-144.
- ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*: por IG, publicadas no Diário. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856.
- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 1.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Iracema e o indianismo de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 270-280.

- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura portuguesa e brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil. *Nitheroy*, Paris, t. 1, n. 1, 1836.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de; MOREIRA, Maria Eunice (org.); BUENO, Luís (org.). *A Confederação dos Tamoios*. Ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007.
- NETO, Lira. *O inimigo do rei*. São Paulo: Globo, 2006.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. Projeto e realização épica em José de Alencar. *História Revista*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 185-210, jan./jun. 2011.

O telhado dos proprietários: perspectivas do levante satírico machadiano

Ana Laura dos Reis Corrêa

A publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, sinaliza, no conjunto da obra de Machado de Assis, um passo inédito na configuração artística da realidade no interior do sistema literário brasileiro. Tal avanço é tributário da mudança radical operada pelo autor na composição do narrador, que abandona a perspectiva em 3ª pessoa, solidária em relação às protagonistas populares, cuja condição de classe é marcada pela dependência, e assume a perspectiva em 1ª pessoa, concentrada na figura do proprietário, rentista, herdeiro bem-nascido e, sobretudo, portador de uma visão da realidade parcial, interessada, naturalista e perpassada por um subjetivismo canhestro, em suma, um narrador não confiável. De acordo com Schwarz (2004, p. 25), a viravolta machadiana poderia ser explicada pelo fato de que,

no curto período entre *Iaiá Garcia* (1878) e *Memórias póstumas* (1880), quase dez anos antes da Abolição (1888), o escritor se terá dado conta do curso decepcionante das coisas, que não ia se pautar pelo providencialismo laico das doutrinas do progresso, nem pelos bons conselhos que os protegidos pudessem dar a seus protetores. Neste sentido, a delegação do papel narrativo às classes satisfeitas marcava uma virada e também o propósito de não insistir em perspectivas esgotadas.

Schwarz (2004, p. 25) afirma também que essa passagem do ponto de vista de classe para o seu oposto não se resume “na troca da crítica (moderada) pela apologética, ou do ângulo dos oprimidos pelo dos opressores”, mas é parte “do novo dispositivo formal”, no qual “[e]m negativo, o narrador plantado no alto do sistema local de desigualdades [...] é uma consciência abrangente, que incita à leitura a contrapelo e à formação de uma superconsciência contrária”. Schwarz entende a viravolta machadiana e seu rendimento realista e crítico no sentido da *negatividade*: o caráter decepcionante do curso da história local

está articulado a essa viravolta do método da composição, cujo resultado final incita o leitor a uma posição contrária à do narrador.

Nossa proposta neste texto é a de que o efeito realista manifesto na radicalidade do deslocamento da composição do narrador machadiano está intimamente relacionado à adoção do modo criativo da sátira, marcadamente combativo em sua estrutura e intransigente quanto à necessidade de superação do velho para a chegada do novo. Considerando-se o caráter satírico como eixo que organiza a estrutura da composição e garante o realismo da narrativa, haveria, então, em *Memórias póstumas* alguma *positividade*, no sentido de que o romance, além de captar os enormes limites históricos do capitalismo periférico, também ilumina perspectivas não esgotadas quanto à potencialidade histórica concreta de avançar tais limites para chegar a outros novos?

Em seu estudo sobre “A questão da sátira”, Lukács (2011b) sublinha que o efeito realista produzido pelo escritor satírico se mostra de forma imediata, pois o modo de composição da sátira oculta as mediações que, na verdade, exige: a realidade se oferece aos nossos olhos de um só golpe, como se, imitando o diabo do romance de Lesage, o autor “não tivesse de fazer mais do que retirar o teto das casas [...] mas trata-se apenas de uma aparência” (p. 173), pois o modo criador da sátira impõe ao escritor algumas exigências para levantar o telhado das propriedades. A viravolta na posição do narrador feita por Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como movimento satírico, é uma mediação difícil e calculada, mas que só pode ser percebida no terreno da composição, enquanto no trecho somos lançados de chofre na perspectiva cínica e repleta de desfaçatez do narrador em 1ª pessoa, atuando como o proprietário da narrativa. Esse movimento complexo, mas de aparência tão simples que chega a parecer uma chacota com o leitor, é o que dá forma ao realismo e afirma o caráter central da sátira na obra machadiana.

Apesar da centralidade da sátira na composição da obra machadiana dessa segunda fase, a abundante crítica literária dedicada à obra de Machado não sublinha o caráter determinante e essencial do eixo satírico como um modo criador sem o qual Machado não poderia ter figurado esteticamente as forças contraditórias em ação na vida brasileira. Quando estudadas, as relações entre a obra de Machado de Assis e a sátira foram apontadas e desenvolvidas por críticos¹ que analisaram, sobretudo, a vinculação entre o estilo machadia-

1 Ver MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2004; MERQUIOR, José Guilherme. *Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. Crítica: 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990; REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira*

no e o gênero satírico e suas manifestações fronteiriças (ironia, humor, chiste, galhofa etc.); bem como o reconhecimento da filiação da obra machadiana à sátira menipeia, à tradição luciânica e a autores europeus, como Voltaire, Diderot, Sterne e outros.

Para além desses estudos, que, em geral, acabam por distanciar o motor satírico das obras de sua fonte mais explosiva para vinculá-la à lógica das influências intertextuais, a crítica machadiana optou majoritariamente pela configuração da ironia como definidora da obra de Machado, o que esmaece a dimensão violenta, não conciliadora e antimoralista da sátira nos romances e contos de maturidade do escritor; assim, a crítica repõe o telhado sobre o combate entre essência e aparência que a força satírica da composição machadiana ousou retirar. A forma explosiva que faz voar pelos ares os tetos dos proprietários é mal comportada, antidogmática e indócil, traz inúmeros desafios para a crítica, que se vê obrigada a confrontar, encravado no procedimento criativo, o levante destruidor da sátira contra as sagradas convenções da moral burguesa, especialmente quando emolduradas pela peculiar condição brasileira.

Lukács (2011b) afirma que, no período da ascensão burguesa, foram produzidas obras satíricas de enorme valor; também na fase que antecede a Revolução de 1848, houve uma significativa retomada da literatura francesa do século anterior. Apesar disso, a teoria literária burguesa alemã mais avançada na época – Schiller, *Poesia ingênua e sentimental* (1795); Hegel, *Cursos de estética* (1818-1829); Vischer, *Estética* (1840-1857) – não apenas negou à sátira a atenção que ela exigia, como a exilou num passado distante da história da humanidade ou a reduziu a um gênero menor quando se tratava de lidar com sátiras contemporâneas, restringindo o problema da sátira a uma questão estritamente formal, que resultava no apagamento do conteúdo social e histórico da sátira. Em seu ensaio, Lukács investiga precisamente esse problema da sátira – apesar de existirem grandes obras satíricas no século XVIII, a teoria literária burguesa desse período em diante rejeita a sátira, entendendo-a como um gênero defeituoso –; diante dessa questão, o crítico procura demonstrar que esse *apesar* é na verdade um *porquê* derivado dos limites da crítica burguesa frente à dimensão de combate aberto da sátira; combate que não se limita à superfície da obra, ao seu assunto, mas que se manifesta na raiz mais profunda da

menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989; ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; TEIXEIRA, Ivan. *Pássaros sem asas ou morte de todos os deuses: uma leitura de Papéis avulsos*. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

forma de compor esse assunto: “de tal modo que a criação da forma reproduza, em sua estrutura, a contradição fundamental do conteúdo” (LUKÁCS, 2011b, p. 177, grifos do autor). Dessa forma, a sátira justapõe necessidade e possibilidade, essência e fenômeno, mas de um “modo diverso daquele que ocorre na própria realidade [...] [pois] o fator que desencadeia a sátira é, por sua estrutura, qualitativamente diferente da realidade refletida” (LUKÁCS, 2011b, p. 176). Por essa razão, é perfeitamente realista a composição de narradores e personagens como os que vamos evocar aqui – um defunto autor, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e um canário falante, em “Ideias de canário” – “porque a força de impacto sensível do fenômeno revela imediatamente a essência que o funda e vice-versa: no detalhe grotesco, ‘inverossímil’, expressa-se imediatamente a profunda verdade das relações em sua totalidade” (LUKÁCS, 2011b, p. 176).

Essa dinâmica satírica atravessa toda a obra madura de Machado, caracterizando-se, portanto, como um modo estruturante de captar a realidade, que recusa o falseamento do objeto ao desnudar, como caricatura, o que já existe na própria vida como caricatura, operando um movimento de rebaixamento de aparências grandiosas ao tamanho correto de sua essência histórica real. A sátira é, assim, um modo de compor realista, que não se resume ao limite de uma crítica individual, mas que é capaz de fazer aparecer nos contornos da singularidade as forças históricas que atuam na realidade como tendência à regressão da humanidade, à fetichização da vida, o que faz da sátira uma forma de combate aberto à orientação histórica decadente, cuja dimensão perversa encontrará, nos dias de hoje, sob as formas de um populismo de raiz fascista, seu rascunho mal-acabado.

Diante disso, pode-se talvez entender a razão pela qual, no estudo da obra de Machado, apesar de a sátira se mostrar como forma adequada à conformação artística da realidade brasileira do século XIX, ela não é abordada em suas perspectivas mais explosivas; esse *apesar*, mais uma vez, pode ser também um *porquê*. Buscando entender esse porquê, é possível considerar ao menos quatro perspectivas de investigação da sátira em Machado como elemento central para a dimensão realista e crítica de sua obra de maturidade. Tais perspectivas abertas pela sátira na obra machadiana, que apresentaremos aqui muito sumariamente, expressam todas elas, pela forma sensível da sátira – composição do narrador proprietário; pseudoautobiografia; obsessão pelo “amor da glória”; sátira malandra –, contradições ainda não resolvidas da vida social (nacional e global): a propriedade; o projeto de vida da classe dominante; o atrofiamento das paixões e dos sentidos humanos; o impedimento da vigência de um projeto social popular. Diferentemente de sua parentela – a

ironia, o humor, a galhofa etc. –, na sátira não há espaço para a conciliação entre obra e mundo, a sátira só se realiza esteticamente quando não pacifica e não alivia, quando não se apresenta como uma solução, quando joga nas mãos do leitor a necessidade de uma ruptura e a exigência de uma efetiva superação.

1. A composição do narrador não confiável machadiano como proprietário e a sátira à propriedade privada

Considerando-se que a sátira de Machado retira o telhado das casas de proprietários da estatura social de Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires e muitos de seus ancestrais e descendentes presentes em muitos de seus contos, compreendemos que a questão da propriedade, intratável em nossa democracia burguesa, é tratada de modo satírico no interior da narrativa, que se apresenta ela mesma como propriedade desses sujeitos-proprietários da narração. Todos eles, no entanto, e esse é o ponto central, são rebaixados de sujeitos da narrativa a objetos da sátira do autor, que, assim, dá a eles o seu tamanho real – nem mais nem menos –, a dimensão exata da sua autoalienação e da sua mediocridade.

O conto “Ideias de canário”, de 1885, inicia-se com um narrador tradicional em 3ª pessoa que vigora apenas durante o primeiro parágrafo, quando anuncia a narração de um caso extraordinário, para, logo em seguida, entregar a narrativa a um narrador em 1ª pessoa: Macedo, um descendente de Brás Cubas. Ornitológo e proprietário, Macedo é dono de uma casa numa chácara bem situada; capitalizado; tem como ofício não um trabalho de fato, mas apenas “ocupações científicas” (Assis, 2007, p. 443); não tem família, substituída por dois criados prontos a servi-lo. Nosso naturalista, para escapar de ser atropelado por um tálburi, adentra por acaso em uma loja de belchior, onde, entre um cemitério de coisas velhas, brilha um raio de sol: um canário que, como o ornitológo logo vai descobrir, não só fala, mas também filosofa enquanto trila. No contato entre ornitológo e canário, o leitor vai percebendo que o sujeito da narrativa vai se tornando objeto do pássaro. Macedo, embora seja culto, cientista, estudioso – o que lhe imputaria a condição de um ser racional –, vai se tornando cada vez mais objeto de uma obsessão irracional pelo canário – “não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário” (2007, p. 443) –, até ficar enfermo: “dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre” (2007, p. 443). O canário, por sua vez, trata-se de um ser irracional, que, como todos os pássaros, aparentemente apenas saltava “mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro” (2007, p. 441), mas vai se revelar como uma espécie de sábio ardiloso,

que oferece ao ornitólogo “a definição do mundo” (2007, p. 443), talvez pautada num senso de oportunidade regido pelo interesse, que parece legítimo, de escapar da loja, da gaiola e do suposto dono, para chegar ao lugar de direito de um pássaro: “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (2007, p. 444). Quando Macedo o vê como mercadoria, propriedade do dono da loja de belchior ou de qualquer outro, o canário lhe responde: “Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias” (2007, p. 442). Quando Macedo, o sujeito da narrativa, elege o canário como seu objeto de estudo, o passarinho, além de se tornar o centro da vida de Macedo, lhe escapa, fugindo da gaiola, como disse o criado, por ser “astuto” (2007, p. 443). Ao final, Macedo, depois de padecer muito à procura do pássaro falante desaparecido, o encontra, mais uma vez por acaso, numa “das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes” (2007, p. 444), e o que o canário lhe diz? “— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?” (2007, p. 444). A justaposição imediata das duas visões opostas – a de Macedo, que julga que o desaparecido é o seu canário, e a do canário, que trata o próprio Macedo como o verdadeiro desaparecido – é síntese do movimento satírico que rege todo o conto: o sujeito da narrativa, um proprietário, culto, livre e representante daqueles que ocupam um lugar ao sol na sociedade é, na verdade, o objeto da sátira. Macedo é mais propriedade, mais irracional, mais engaiolado que um canário que vive em “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (2007, p. 444).

Assim, são os elementos da fatura que obedecem ao movimento satírico da composição: a contraposição imediata de visões de mundo opostas e a construção do narrador que, mesmo sendo ornitólogo e proprietário, é ludibriado pelo canário e desliza da condição de sujeito da narrativa a objeto da sátira. É por meio dessa estrutura narrativa que o efeito realista se produz, não como juízo moral nem como alegoria de um valor abstrato, mas como forma literária de um conteúdo não literário. É por meio dessa dinâmica satírica que uma contradição estrutural da vida social brasileira e da cultura burguesa decadente no interior do desenvolvimento histórico do capitalismo emerge na obra de Machado. Se, nas *Memórias póstumas*, a sátira desmascara em Brás Cubas a natureza caricatural de forças históricas regressivas concretas, em “Ideias de canário”, tais forças também se tornam visíveis como realmente são, ao serem imediatamente contrapostas a algo identificado a certa malandragem de um canário, que desfetichiza a aparência triunfante do projeto determinista de vida, mundo e nação da classe dominante brasileira (articulada ao processo histórico global) e traz à superfície a sua essência real: o quanto é vazio, irracional e engaiolado o projeto falido, mas dominante, das elites.

2. O recurso à autobiografia: forma literária satírica do projeto da classe dominante brasileira

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *D. Casmurro*, de certo modo em *Esau e Jacó* e em *Memorial de Aires*, e mesmo em alguns contos narrados em 1ª pessoa, a base da composição é ficcionalmente autobiográfica, memorialística e confessional; entretanto, o caráter parcial e não confiável – ou volúvel, como afirma Roberto Schwarz (2004) – rebaixa os narradores autobiográficos ao seu tamanho real.

Ao analisar o romance histórico biográfico, Lukács (2011a) afirma que o caráter problemático da forma biográfica deriva do fato de que os autores se solidarizam com os biografados na tarefa de elevação de sua personalidade histórica:

Como a vocação dos homens retratados deve ser figurada a partir de sua personalidade, e sua biografia deve servir como prova psicológica dessa vocação, surge necessariamente uma exaltação, uma tentativa de fazer com que as personagens, equilibrando-se na ponta dos pés, pareçam maiores do que são, uma exagerada acentuação da vocação histórica sem que as razões e determinações verdadeiramente objetivas da missão histórica possam ser figuradas. (LUKÁCS, 2011a, p. 382).

Em *Memórias póstumas*, o ato criativo satírico impõe justamente o oposto: a não identificação entre autor romanescos e narrador autobiográfico. Enquanto a exaltação dos personagens postos sobre um pedestal é um *defeito artístico a ser evitado* na biografia histórica, no romance machadiano esse é um *feito estético calculado* e abertamente satírico; o escritor *deliberadamente* posiciona o personagem narrador sobre as pontas dos pés, flagra-o no gesto de se fazer parecer maior do que efetivamente é, inclusive quando Cubas assume ares de modéstia emoldurados pela desfaçatez ao confessar sua sede de nomeada. Isso deixa ver ainda o caráter absolutamente equivocados de certa recepção de Machado. Transformado em escritor metafísico e diletante, interessado em filosofia, arte e religiões, ou em um cético, niilista e irônico comentarista dos costumes urbanos, Machado é muitas vezes confundido com seus mais importantes narradores em 1ª pessoa. Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires, personagens que encarnam, como nenhum outro até então, o modo de ser da débil burguesia local, ainda são encarados como portadores da visão de mundo de Machado; nada mais lendário, do ponto de vista literário e histórico, e nada mais difundido entre o senso comum.

Outro problema da forma histórica biográfica apontado por Lukács (2011a, p. 367-368) é o fato de que a simpatia do autor pelo biografado descende de uma armadilha estética posta pela própria contradição entre romance biográfico e história: a necessidade de transformar fatos biográficos e episódios da vida do biografado em literatura, o que, no entanto, exige sempre alguma cota de *transfiguração*, não no sentido do exagero da vocação histórica, como mencionado acima, mas no encaixe do elo profundo entre o destino individual do biografado e as tendências gerais mais importantes da vida social, política e cultural de seu tempo. Tal entrelaçamento não está imediatamente disponível nos fatos em si mesmos ou no indivíduo isolado, ele é descoberto e elevado a uma figuração sensível justamente pelo trabalho artístico, pois,

para dar a esses traços uma forma ficcional correspondente ao que foram na realidade [...], é preciso inventar um acontecimento novo [...], a história externa das relações entre os homens nunca corresponde, na realidade, ao seu significado interno, seja ele dramático ou épico [...]. Para causar no leitor a impressão da riqueza da realidade, todo o contexto da vida [biografada] tem de ser reformulado, a composição tem de ganhar uma estrutura totalmente nova. (LUKÁCS, 2011a, p. 367-368).

Como a realidade é sempre mais rica e múltipla que a obra de arte, nenhuma reprodução fotográfica dos fatos ou da personalidade do biografado pode “em sua facticidade” alcançar a realidade. Sendo assim, é justamente o *biograficamente inautêntico*, o grande trabalho de invenção ficcional do autor, que dá “às manifestações da vida uma expressão mais clara, articulada, compreensível, verdadeira e próxima da essência da vida que a expressão dessas manifestações na própria vida” (LUKÁCS, 2011a, p. 374).

Assim, talvez, a sátira em *Memórias póstumas* recaia não apenas sobre o narrador, mas também alcance a própria forma autobiográfica, que, portanto, seria escolhida com propósito realista e não niilista. A autobiografia de Brás Cubas é póstuma, é inautêntica, mas em duas direções: tanto no que diz respeito ao caráter não confiável do autobiógrafo, quanto ao impulso satírico, criativo e inventivo do autor. Por sua divergência basal em relação aos detalhes autobiográficos, presente estruturalmente na volubilidade do narrador, o modo criativo da sátira em *Memórias póstumas*, pela exposição da natureza beletrista da autobiografia de Brás Cubas, dá forma sensível, mais clara e verdadeira do que se pode sentir na realidade ao significado interno de *impostura* do projeto dominante nas relações sociais objetivas do Brasil real.

A partir da sátira à pose autobiográfica de Brás Cubas, Machado deixa ver a posição real da tendência histórica dominante à qual o narrador

personagem está enlaçado, suas verdadeiras “negativas”: Cubas não é um grande escritor, trata-se de um autobiógrafo beletrista, sua perspectiva é a do “medalhão”, muito mais adjetiva que substantiva; sua vida sem vocação histórica é vazia de acontecimentos vivos, trata-se de um defunto autor, cujas memórias póstumas revelam uma personalidade amiudada, sem feitos significativos, nada que valha uma autobiografia, nada que ponha em movimento as paixões humanas, sua vida é um enredo frouxo, como o da narrativa de que ele se encarrega. Dessa forma, o autor do romance desinverte pela composição satírica da narrativa o mundo invertido na aparência da organização social, onde os bem-postos na vida, os nossos ricos, têm uma vida muito boa, mas corrida numa pista inexistente, como disse Oswald Andrade (*apud* SCHWARZ, 2006, p. 123). Assim, o arranjo narrativo pode dizer ao leitor que o projeto de sociedade no Brasil, ontem e hoje, não pode mais ser a caricatura das elites.

3. A ausência satírica das paixões humanas na configuração do narrador proprietário e a redução dos seus sentidos humanos ao “amor da glória”

O caráter inautêntico das relações entre Brás Cubas e aqueles que o cercam, suas relações sociais limitadas aos trilhos das convenções de classe mais apequenadas e sua absoluta desfaçatez mesquinha diante de personagens das camadas populares, muitas vezes declaradamente expressa em violência socialmente naturalizada, tudo isso que compõe esse autobiógrafo sem uma biografia digna de ser narrada é satiricamente composto pelo autor e alcança o efeito realista de desvelar de forma não moralista e, portanto, antiburguesa, o grau de desumanização a que o projeto cético e sem futuro abraçado pelo narrador pretende conduzir a narrativa e a realidade fora dela.

Brás Cubas sai da vida e de suas memórias do mesmo jeito que a elas chegou: galhofeiro e proprietário. Temperando sua melancolia com acidez irônica, exibe um pessimismo debochado, vaidoso e conformista, sustentado por sua condição de proprietário. Sua perspectiva fatalista, revestida da purpurina do sarcasmo, brilha como lucro fácil obtido por quem teve uma vida sem aspe- rezas concretas, por quem não teve que comprar o pão com o suor do seu rosto e ainda pôde sair da vida capitalizado: “achei-me com um pequeno saldo [...]: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de *nossa* miséria.” (Assis, 1955, p. 419, grifo nosso). Embora tenha deixado muitos descendentes (na literatura e na vida), Brás Cubas, por não ter tido filhos, alega não ter transmitido a ninguém o legado de *sua* miséria, que ele insiste em socializar como “nossa”, como única alternativa para a fatal existência humana. A socialização da miséria, efetivamente, se dá apenas no campo abstrato, naturalista e estreito

de sua concepção de classe, e, embora tenha um tanto de verdade, tal condição miserável só se verifica na dimensão de um Brás Cubas como *objeto* da sátira; como *sujeito* da narrativa, prevalece em sua consciência estreita e predomina em sua vida narrada e no além-túmulo a satisfação cínica de seus próprios interesses vazios.

Longe de ser compartilhada pelo autor, como muitas vezes se supõe, essa miséria que Cubas apregoa como condição humana é satírica. Trata-se de uma miséria de proprietário, alavancada às alturas por digressões pseudofilosóficas que se espicham ao máximo para alcançarem uma estatura que não têm e que se formulam com gramas bem dosadas de sarcasmo para escamotear o peso que efetivamente têm: o peso da propriedade, numa realidade em que o “lugar de todos os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do ter” (MARX, 2004, p.108). Mas não se trata de uma sátira *moral* à propriedade, que duplicaria a própria lógica burguesa, essa sim moralista, que apregoa o quanto as grandezas do ser valem mais que as do ter. Trata-se, antes, de uma sátira capaz de captar o complexo e dinâmico processo histórico da produção da alienação:

A classe possuinte e a classe do proletariado representam a mesma autoalienação humana. Mas a primeira das classes se sente bem e aprova-na nessa autoalienação, sabe que a alienação é *seu próprio poder* e nela possui a *aparência* de uma existência humana; a segunda, por sua vez, sente-se aniquilada nessa alienação, vislumbra nela sua impotência e a realidade de uma existência desumana. Ela é, para fazer uso de uma expressão de Hegel, no interior da abjeção, a revolta contra essa abjeção, uma *revolta* que se vê impulsionada necessariamente pela contradição entre sua *natureza* humana e sua situação de vida, que é a negação franca e aberta, resoluta e ampla dessa mesma natureza. Dentro dessa antítese o proprietário privado é, portanto, o partido *conservador*, e o proletário o partido *destruidor*. Daquele parte a ação que visa a manter a antítese, desse a ação de seu aniquilamento. (MARX; ENGELS, 2003, p. 48, grifos do autor).

Dissolvidas por todo o romance, as declarações fatalistas de Cubas elevam sua frouxidão anímica à categoria de leis universais, que, à maneira de Quincas Borba e seu Humanitismo, regeriam o destino humano. Assim, a sátira revela o caráter de embuste do pessimismo e do sarcasmo de classe do proprietário Brás Cubas, que, embora se mostre um desiludido perspicaz, é, na verdade, um conservador empenhado na manutenção de *seu próprio poder de classe* e que investe continuamente na lógica burguesa de que *todas as perspectivas estão esgotadas*, de que à “humanidade” e, portanto, também aos

brasileiros, só resta, independentemente de sua *situação de vida* (classe), conformar-se com uma existência alienada das paixões e dos sentidos que constituem historicamente a própria natureza humana.

Apegado às mesmas convenções das quais debocha, Brás Cubas vai pagando o preço e angariando o lucro de viver uma vida rica, mas privada de paixões humanas, apostando na impossibilidade da revolta. Sua relação com Virgília, aparentemente condenável segundo a moral burguesa, cabe perfeitamente no molde conservador que o narrador e a sua classe empregam para evitar qualquer possibilidade de ruptura.

Entretanto, a sátira do autor se opõe à ironia do narrador. Se as paixões humanas são reduzidas pela classe proprietária à “sede de nomeada”, ao “amor da glória”, essa redução é apresentada ao leitor de forma satírica, de maneira a expor seu avesso real e, nesse sentido, atua como um contragolpe aplicado no narrador, derrubado de sua posição de cima para baixo pela mão quase invisível do autor. A rasteira dada pelo autor em seu narrador, aparentemente tão bem posto na vida, tão senhor de si, tão sem peias na sua linguagem, traz nas brechas da sátira uma possibilidade de conexão da obra machadiana com a dinâmica da vida popular. Brás Cubas, em sua condição de proprietário *da* e *na* narrativa, não pode evitar as relações com os de baixo, os pobres, os subalternos; encontra no seu caminho um Prudêncio, um almocreve, uma D. Plácida, uma Marcela e, também, Eugênia. Com todos eles mantém relações completamente desumanas, deformadas pela exploração desabrida e pelo desdém grosseiro à dignidade humana daqueles que estão numa condição socialmente inferior e não têm outra saída a não ser a de se curvarem à humilhação. Mas, com Eugênia, Brás Cubas esbarra em uma resistência que deriva de uma oposição de classe, verificada de maneira imediata no encontro entre ambos na época da mocidade, quando a moça – filha natural, remediada e coxa – contraria as expectativas de proprietário do jovem Cubas ao passar por ele, cumprimentá-lo “com a ponta do chicote” (ASSIS, 1955, p.119), mas sem voltar a cabeça para olhá-lo, como ele supunha que deveria acontecer. Tal resistência se mantém no encontro posterior, quando o velho Brás Cubas a reconhece num cortiço que ele visitava para distribuir esmolas: “ficou pálida e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista” (ASSIS, 1955, p. 414). Eugênia parece ser o sujeito popular, que faz a resistência, compartilhada pelo leitor e pelo autor, emergir como parte da verdadeira tensão que compõe o saldo final do romance. A pessoa moral de Eugênia, contrastada à feição

caricatural de Brás Cubas, resiste à falsa conciliação e à posição desiludida, desesperada e fatalista frente à vida em geral. Chamamos de resistência, e não de revolta, a essa configuração da presença popular nessa narrativa que, regida pelo narrador proprietário, se esforça por tapar qualquer brecha de ruptura, como sua classe o faz na vida concreta, porque, no caso do Brasil figurado por Machado, avesso ao que Brás Cubas busca retratar, a classe popular parece ter que associar a revolta necessária à malandragem possível.

4. A possibilidade de uma configuração popular e transformadora no engendramento narrativo de uma sátira malandra

Em “Ideias de canário”, a oposição satírica entre o ornitólogo – um proprietário com visão estreita e determinista da realidade – e o canário falante – que de mercadoria na loja do belchior passa a objeto de estudo do naturalista para alcançar a liberdade ao final do conto – se manifesta tanto no trecho quanto na composição do conto, pois Macedo, embora seja o narrador e o suposto protagonista da narrativa, perde espaço para o verdadeiro agente do conto: o canário falante. Macedo vai aos poucos se mostrando inerte diante da situação, enquanto o canário vai se revelando como o sujeito da ação. É o triunfo do canário, antes propriedade engaiolada, sobre o seu proprietário, Macedo. O fato de o canário conseguir alcançar seu destino e livrar-se daquele determinado pelo seu dono é resultado da sua ação *astuta*. Essa astúcia parece reforçar o caráter popular vinculado ao personagem de uma forma peculiarmente brasileira, a malandragem. Estamos diante de um canário malandro e de uma sátira malandra? Retomar o célebre ensaio de Antonio Candido (2015) – “Dialética da malandragem” –, de 1970, sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, pode ajudar a tentar responder a essas questões propostas pelo pássaro falante que ousou satirizar o ornitólogo e alcançar a liberdade e um mundo sem culpa como o que rege os contos de fada, que “não reproduzem a ideologia burguesa [...], mas representam um mundo em que as possibilidades de realização humana vão além do horizonte da sociedade de classes” (VEDDA, 2010, p. 5).

Ao analisar o romance de Manuel Antônio de Almeida, Candido reconhece uma estratégia satírica que reúne de aspectos documentais do Rio joanino, o que aparentemente seria o lado realista do livro, a elementos fabulosos imediatamente irrealistas que fazem lembrar os causos populares e os contos de fadas desde as primeiras palavras do romance aberto com a sentença: “Era no tempo do Rei...” (ALMEIDA, 1997, p. 13). A leitura de Candido, para além de reconhecer no romance a interiorização da dialética da ordem e da desordem

enquanto estrutura regente da vida social brasileira, evidencia, como efeito dessa fábula realista, o caráter popular do livro de Manuel Antônio de Almeida – “talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante” (CANDIDO, 2004, p. 44). O último tópico do ensaio – “O mundo sem culpa” – sublinha a capacidade desalienante da arte em sua ligação com a vida do povo, fazendo surgir um mundo em que a sabedoria irreverente e amoral do malandro popular, uma espécie de herói astuto, se mostra mais *desmistificadora* que as demais narrativas românticas empenhadas na crítica social, e reclama a necessidade, negada pela ordem puritana vigente, de uma realidade que “foge às esferas sancionadas da norma burguesa” e vai encontrar na irreverência e na amoralidade da astúcia popular um mundo que é prefigurado na obra como universo sem culpa, onde “entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” (2004, p. 45).

Se no romance é a conciliação tanto entre ordem e desordem quanto entre motivos realistas e fabulosos que engendra a possibilidade de um mundo sem culpa, onde parece triunfar a perspectiva popular, no conto de Machado não há possibilidade de conciliação entre o proprietário e o canário. A visão do primeiro acerca do segundo como propriedade é desfeita pela astúcia e pela malandragem do canário falante. O triunfo do canário, no entanto, obtido por sua dimensão fabulosa apoiada nos contos de fadas e na tradição popular, compartilha com o mundo sem culpa de Manuel A. de Almeida a perspectiva ainda não concretizada, mas não esgotada, de um projeto popular que se opõe à rigidez inalterável do destino infeliz que, alicerçado na propriedade, se impõe, com força mítica, como fim inelutável.

A liberdade no céu azul infinito, que é o triunfo do canário, assim como o mundo sem males definitivos ou irremediáveis de *Memórias de um sargento de milícias*, tem uma forte dimensão histórica, que se entronca na luta universal contra as potências míticas, com as quais os problemas reais da sociedade brasileira estão, talvez mais do que nunca, relacionados. Obras como essas dão testemunho do que há de mais vivo na literatura: sua vinculação com o povo, a luta popular e humana contra a des-razão mítica que encobre a humanidade do homem e o aliena de suas próprias forças essenciais. Nada mais atual, histórico e necessário neste momento presente, em que as formas do capital e da propriedade, em crise, precisam recorrer, no Brasil e no mundo, às ameaças da violência mítica.

Referências

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.
- ASSIS, Machado de. Ideias de canário. In: ASSIS, Machado de. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 440-444.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 115-121.
- LUKÁCS, György. A forma biográfica e sua problemática. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011a. p. 366-390.
- LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b. p. 163-191.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 48.
- SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 69, p. 15-34, jul. 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 115-126.
- VEDDA, Miguel. Emancipación humana y “felicidad no disciplinada”. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas. In: *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. p. 1-13.

O humanitismo: alegoria do desenvolvimento desigual e combinado

Rogério Cordeiro

O Humanitismo é um composto heterogêneo de ideias soltas, muito desiguais e sem correspondência umas com outras, criado por Quincas Borba – intelectual imprevisto, autodenominado filósofo – que enlouqueceu abraçado nas suas teses. Não chega a ser um sistema, pois lhe falta unidade, e também não é uma teoria, porque falta coerência. Aparece a primeira vez nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e depois em *Quincas Borba* (1891) dispondo os mesmos princípios.¹ É um dos assuntos mais discutidos nos estudos machadianos e já foi interpretado como (a) construção intertextual, (b) crítica ao cientificismo de fim de século e (c) sátira, paródia ou ironia do mesmo cientificismo e de outras filosofias,² aos quais acrescento (d) retrato analítico da cultura intelectual brasileira (marcada por ecletismo, europeização, diletantismo e metafísica) e (e) perspectiva sobre o desenvolvimento da economia moderna e seus impasses.

O objetivo neste artigo é comentar certas revelações configuradas nas proposições de Borba. Primeiro sua composição interior, a organização das ideias numa linguagem insinuante e perguntadora; depois a radiografia do desenvolvimento do sistema capitalista. São questões relevantes por expressar o mundo social contemporâneo aos referidos romances, pontos de partida para apreciar o grau de perspicácia literária desse escritor.

* * *

Para situar, lembremos que o tempo do Humanitismo coincide com o estímulo da substituição de importações. Pensando na cultura, desde a Independência até a década de 1850 a vida mental no Brasil prolongou práticas originadas na Colônia, fazendo com que ciências e filosofias dos séculos XVII

1 Ver capítulos CIX, CXVII, CXL, CXLI e CXLVI das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e capítulo IV ao IX de *Quincas Borba*.

2 Os estudos consultados sobre o Humanitismo estão na bibliografia ao final do artigo.

e XVIII sobrevivessem no XIX (DOMINGUES, 2017). Este é o momento em que o país começou a se integrar mais com a economia-mundo, o que levou-se a buscar correntes de pensamento atualizadas e carregadas de pragmatismo para renovar o estoque local de ideias. Ao mesmo tempo, criava-se um aparato de ensino, pesquisa e divulgação de caráter laico, estimulando o debate público e ajudando a alterar sensivelmente o quadro. Apesar das mudanças, aquelas práticas assinaladas atrás (ecletismo etc.) continuaram no meio brasileiro, fazendo com que a sobreposição de teorias díspares repentinamente aproximadas ou substituídas se tornasse parte da rotina cultural do país.

O ecletismo se enraizou neste solo mole, de tradição rarefeita, estimulando a apreensão superficial de formulações e conceitos, mas na época foi recebido como grande conquista intelectual: “conhecer o que todos os sistemas têm de verdadeiro se presta assenso à revelação e estabelece as relações de uns para outros, eis o ecletismo existindo, eis as leis gerais segundo as quais marcha o espírito humano” (MORAES e VALLE, 1851, v. 2, p. 173). Imaginava-se que eram providências para institucionalizar a filosofia e a ciência no Brasil, mas a necessidade de conversão de um *mix* de teses e preceitos em massa de conhecimento propriamente nacional continuava se impondo para superar a dependência cultural e construir autonomia intelectual, algo mais que informar as últimas novidades da Europa ou criar institutos e faculdades, embora esses fossem pontos de partida necessários.

Ao mesmo tempo, a metafísica – enquanto forma de pensar tendo como referência a bagagem de conceitos e paradigmas da tradição filosófica – foi penetrando e se ramificando no meio brasileiro como teoria e como método, fazendo-se de mediadora universal do pensamento especulativo. O poeta Gonçalves de Magalhães era um proeminente divulgador filosófico do período e definiu a metafísica como “a mais sublime das ciências” (MAGALHÃES, 1858, p. 12). Reconhece ainda que apresenta um tipo de supremacia que a permite atravessar todas as correntes e as unificar segundo a concepção de que a reflexão filosófica tem por finalidade o seu próprio *médium*. Para ele, era impossível prescindir dessa operação: “Quando se aprofunda uma questão filosófica, não se escapa à metafísica. Os materialistas e positivistas mais categóricos também lhe pagam tributo” (MAGALHÃES, 1880, p. 63).

Engana-se quem conta tais assertivas como acareação de grupos rivais; eram, melhor dizendo, a apreensão correta, embora imprevista, de um impasse. Se atentarmos para as propostas gerais de Sílvio Romero, vemos que elas compõem um arquétipo: “Sujeitar a filosofia aos fatos demonstrados pelas outras ciências, elevando-se ao caráter de *ciência geral*, incumbida de preparar

a *intuição do mundo*” (ROMERO, 1969, p. 58, grifos nossos). Romero se encontrava no ponto oposto ao de Magalhães no espectro teórico brasileiro, mas utilizava um jargão abstratizante que o aproximava das correntes idealistas que combatia, criando assim uma contradição entre a linguagem e as ideias. Em matéria de teoria, impasses dessa natureza costumam indicar a flutuação errática de seu andamento, mas a metafísica, ruminando conceitos como finalidade em si, concedeu cidadania a eles.

Salvo engano, o Humanitismo cumpre esse roteiro: metafísica, ecletismo, europeização e diletantismo constituem-no por dentro; mas, como vimos, são ao mesmo tempo resultados de condições históricas, fazendo a filosofia de Borba parecer uma redução alegórica da filosofia no Brasil. Isso se não ignoramos que as trocas ideológicas seguem o roteiro das trocas comerciais, pois as ideias circulam junto com objetos de consumo e se confundem com eles. Em outras palavras, o fluxo de capital e mercadorias que aumenta e se diversifica nesse período faz o mesmo com a torrente de conceitos e teorias: na formulação clássica de Romero, “um bando de ideias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos” (ROMERO, 1900, p. XXIV).

A composição interna do Humanitismo – misturando diversas correntes numa massa única e disforme – mimetizou essa condição, gerando um “universalismo estranho”.³ São marcas que aparecem na leitura cerrada de um pequeno mosaico demonstrativo de autores e obras. Ideias vagas sobre hinduísmo, bramanismo e cristianismo, por exemplo, são postas lado a lado com idealismo platônico, imanentismo medieval, metamorfose da matéria de Lavoisier, monismo racional de Spinoza, positivismo comtiano, evolucionismo de Darwin e Spencer, vontade de potência de Schopenhauer e Nietzsche, racionalismo cartesiano e ainda o irracionalismo de Cervantes e Erasmo, formando um tecido de citações e alusões no qual não se sabe onde uma tese se esgota e outra inicia.

Mas não só de recepção vive a filosofia de Borba. Ao mesmo tempo, esboça uma crítica metafórica às correntes dominantes, principalmente contra o racionalismo que começa a dominar diferentes campos do conhecimento e ameaça se tornar a jaula de aço da reflexão. Desse ponto de vista, Machado de Assis é inserido na batalha das ideias ameaçando uma crítica pós-moderna das ideologias modernas. É certo que o escritor usou o racionalismo como vidraça, mas é preciso reconhecer que tal leitura perde a visão do todo, minorizando o fato de que o racionalismo, antes de se firmar como corrente de pensamento, era já uma forma de produção e de gestão econômica. Diria, então,

3 A expressão é de RIEDEL, 1974, p. 1.

que Machado não visa apenas criticar ou desmerecer fontes ideológicas que circulavam no país (o que não é pouco), mas que as usa para através delas refletir as condições históricas no horizonte. Ao fazer isso, nosso autor prefigura, numa alegoria abstrata, a forma social concreta que as acompanha e lhes dá substância.

Acrescente-se ao misturado de conceitos, teses, premissas e axiomas filosóficos e científicos uma barafunda de estilos, também composta de sobreposições e ajustamentos: a maiêutica de Sócrates, as alegorias de Erasmo, a sátira menipeia de Luciano ou a de Swift e Voltaire, o perspectivismo de Montaigne e a ironia de Sterne formam a estrutura por dentro, apontam os estudos. Com o pé atrás, vê-se que a arquitetura intertextual apresenta caráter generalista, arrastando filósofos, cientistas e literatos à glosa e à desconstrução, adaptados, retorcidos ou negados, seja nas ideias ou na técnica.

O resultado causa espécie. Quando Quincas Borba expõe o Humanitismo pela primeira vez, incorre numa sequência de contradições e inconsistências, forçando uma lógica que normatiza inversões: guerra é benefício, paganismo vira mito, o egoísmo é humanitário, inveja é virtude, fome é higiene, o ascetismo dá origem ao hedonismo e a dor não passa de ilusão. Em uma mesma sentença faz equivaler os “conflitos interiores e o uso da lama”, “as guerras de Napoleão e as contendidas de cabras”. São proposições expostas numa lógica artificiosa, que não vai à essência dos fenômenos, ficando assim mais facilmente embaralhadas. Brás Cubas, aprendendo, fica “estupefato”, não pela coerência das ideias, mas devido ao ânimo da argumentação. A exposição se mostra arrevesada e embusteira, justifica abstrações tremendas com exemplos comuns do cotidiano, oblitera a verdade fazendo com que o efeito da frase assumo o lugar da proposição e o dito fica pelo não dito, tudo supostamente timbrado pela cultura ocidental.

Noves fora, não existe lógica no conteúdo nem no discurso, as questões que nascem do Humanitismo são absurdas ou irrelevantes, as afirmativas não dão conta de resolvê-las e se resolvessem não serviriam para nada. Trata-se de noções arbitrarias que criam significados artificiais desmanchando laços de coesão, consumando uma espécie de metafísica absoluta, tom maior da filosofia de Borba.

Existe nessas formulações, como já indicado acima, um dado realista que merece atenção: eclético, importado, abstrato, o Humanitismo reproduz a lógica das trocas compulsórias em países de desenvolvimento retardatário. É uma paródia, sim, uma sátira, sim, mas paródia e sátira de um processo real, sem o qual a paródia e sátira são meramente isso. Se tal ocorre no nível da

composição do Humanitismo – isto é, na conjugação *organizada* (porque entendendo que a confusão de princípios é um efeito que o autor procurou) – com a carga de penetração analítica que tentei mapear, imaginem como se dá no seu conteúdo programático, com princípios escolhidos e provocados.

* * *

Em nível propositivo, o Humanitismo põe em discussão partes da realidade social em transformação. Por trás dessa configuração encontramos a imagem de um processo histórico em andamento: o desenvolvimento do comércio como instrumento de realimentação da acumulação do capital, dado constatado por ideólogos de diferentes tendências. Os teóricos liberais clássicos, como Smith e Ricardo, e os comunistas, como Marx e Engels, reconhecem sua particularidade no papel de promotor de intercâmbio entre diferentes nações e sociedades. A diferença se dá no campo do juízo. Para a economia política, o livre-comércio promoveria a convergência da riqueza, facultando o desenvolvimento global autossustentado.⁴ Na mesma época, Kant tecia loas ao que chamava de cosmopolitismo intelectual e, mais à frente, Weber defendia que a concorrência comercial criaria “amplas oportunidades” para o progresso.⁵ Considerando as especificidades, todas levam a crer num cenário de diferenciação harmônica, sem fissuras, explorações ou guerras. Do outro lado, ao contrário, a crítica da economia política adverte que o intercuro comercial criou disparates e aprofundou assimetrias, uma vez que a universalidade do comércio estava criando ou ampliando novas rupturas entre diferentes regiões do mundo (MARX; ENGELS, 2010).

Desejo chamar atenção para o fato de que, além de comtismo, darwinismo e outros racionalismos, o debate desenvolvimentista também percorria o ambiente e foi incorporado à engenharia conceitual do Humanitismo tanto quanto os outros. Vejamos nesse sentido duas fábulas interpostas com propósito moralizante, a dos cães e a das tribos.⁶ Na primeira, Quincas Borba e Brás Cubas caminham pelas ruas do Rio quando reparam numa cena prosaica de cães que se atacam por pedaço de osso (“um osso nu”). Ao final, chegam à conclusão de que “em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de

4 Ver SMITH, 2007 e RICARDO, 1975.

5 Ver KANT, 2004 e WEBER, 2001.

6 Respectivamente capítulo CXLI das *Memórias póstumas* e VI de *Quincas Borba*.

sagacidade que lhe deram os séculos”. Reparem que não é só a questão da sobrevivência, mas uma apreciação apurada no ato da história: homens que possuem tecnologia e instrumentos acumulados ganham vantagem na luta social. A segunda fábula está na explanação de Borba a Rubião e fala de duas tribos que combatem por batatas. A explicação é pautada por lógica formal (“Se as duas tribos dividirem em paz as batatas, morrem de inanição”), cruel do ponto de vista humanitário (“Ao vencido, ódio ou compaixão”). A competição assume forma social nítida, bem como a exploração e a desagregação da humanidade. A crítica que interpretou essas parábolas pelo viés da intertextualidade viu o uso desabusado do lema evolucionista na chamada “luta pela vida”.⁷ Pode ser e é. Mas penso se tratar de uma análise que visa à particularidade histórica: por trás da glosa, Machado explora entender a racionalidade do processo de acumulação em escala mundial.

Imaginemos que os cães e as tribos não fossem cães e tribos, mas nações, e que as ruas da cidade e o campo de plantação em local indeterminado fossem o planeta Terra. Não percam de vista que o Humanitismo e a marcha do imperialismo são concomitantes e que, enquanto o escritor o engendrava ajustando foco sobre os eventos nacionais, os países hegemônicos colocavam em prática sua estratégia para conquista e manutenção de mercados. Este é o momento de inflexão na cadeia produtiva, quando o capital se organiza na forma de grandes oligopólios capazes de se espalharem por todo o planeta de maneira integrada, alimentando-se numa obscura rede de financeirização, também ela globalizada. Os países donos de moeda de curso internacional lideraram uma forma de dominação não mais territorial, mas econômica, controlando o fluxo internacional de mercadorias em abundância e dinheiro caro. Coube àqueles com baixa atividade industrial e circulação monetária instável, como o Brasil, participar como satélites para alavancar esse roteiro de acumulação. Sobrou-lhes um padrão de crescimento dependente dos empréstimos com juros altos, incrementando a volatilidade da moeda que comia nossas reservas. Ao mesmo tempo, a elite econômica (um grupo desigual que reunia tipos como Cubas, Borba, Palha e Rubião, por exemplo) mantinha ou conquistava mais privilégios, começando na renda até dominar a totalidade da vida. A pressão sobre as economias retardatárias ajudou a estabelecer internamente um ajuste atrofiado, com ritmo intermitente e desarticulado, e isso tem reflexos sobre a cultura, afetando a produção intelectual e artística. Sob essa pressão se desfaziam as linhas da cultura nacional (na verdade, pós-colonial),

7 Destaco os estudos de Sidney Chalhoub e Élide V. Oliver, pensados sob ângulos bem diferentes.

e tudo vai se tornando homogêneo à imagem da cultura dos países hegemônicos. O fato de o Brasil patinar nesse momento de arrancada reflete a lógica de desenvolvimento implementada pelas classes dirigentes internas junto com a orquestração do sistema-mundo, em cuja evolução se produzem os solavancos cíclicos que guindavam uns e afundavam outros.

Voltando às fábulas, a luta por osso ou batatas (em outras palavras, luta por capital) atira indivíduos e tribos (ou seja, nações) uns contra outros, em uma batalha cômica à primeira vista. A disputa insana, primária, essencial prefiguraria a propagação do sistema de concorrência típico da economia moderna. Mas notem que dominação e extermínio estão previstos e isso não enfraquece o sistema, pelo contrário, tonifica o seu curso: “Não há exterminado [ensina Borba], as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo e fica tudo na mesma água.”⁸ Aqui, por efeito de trocadilhos de linguagem, podemos inverter a sentença e ver a realidade exposta de maneira inesperada: não é que não exista “exterminado”, a questão é que ele não conta, porque o aniquilamento é parte da lógica do progresso; portanto não choca ninguém, antes seria uma preparação que se busca. Sabemos que o capitalismo é uma economia predatória, que em nome da maximização do valor destrói o que passa no caminho: natureza, tradições comunitárias, vidas humanas etc. A narrativa usa da preterição estilística para anuviar a densidade dessa análise, que a rigor se insinua em chave realista ao expor a lógica de exclusão pela racionalidade produtivista. Essa, por sua vez, assume função ideológica clara ao defender que tudo seja normal e aceitável enquanto lógica da vida.

Os períodos que balizam o Humanitismo enquanto criação de Quincas Borba (década de 1860) e como concepção em livro (década de 1880) correspondem aos altos e baixos de uma espiral de crescimento, inflação, estagnação e crise na dinâmica globalizante. Cada passo daqueles romances percorre os ramais que irrigam esse movimento – que é da ordem do real –, e as personagens tendem a dramatizá-lo na forma de ideias, sentimentos, valores ou ações. As forças sociais insumam a subjetividade, dão contorno e coerência ficta a ela, e a filosofia de Borba funciona como rua de mão dupla que permite intuir a mediação desses dois universos.

* * *

Retomando questões históricas, o Brasil não sofreu nesse ínterim nenhuma intervenção política ou administrativa direta, como na era colonial,

8 *Quincas Borba*, Capítulo VI.

mas foi instrumentalizado como válvula de segurança dos ajustamentos no capitalismo central em momentos de contração ou expansão: o movimento de capitais do centro para a periferia e da periferia para o centro ajudava a estabilizar os ciclos em favor das nações ricas. Inglaterra, França, Bélgica, Alemanha e Estados Unidos, que incrementaram o próprio parque industrial e criaram padrões mais estáveis de acumulação interna, estenderam suas economias sobre os mercados, ocuparam vácuos de desenvolvimento e fizeram a partilha do mapa-múndi. A competição propriamente dita não era franqueada a todos, ocorria somente entre países mais equipados e prósperos, enquanto as nações subalternas tinham que se adequar aos interesses superiores.

Tendo isso em vista, recordemos que o Humanitismo justifica um país suplantar outro na corrida pelo progresso. Não importa quem triunfa ou cai (“O mesmo direi do indivíduo que estripa o outro. Nada obsta que ele seja igualmente estripado”), mas garantir que o sistema continue expandindo (“Substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas”).⁹ Em outros termos, o que realmente conta é o aprofundamento e o alargamento do sistema econômico enquanto tal, isto é, forma histórica específica que se renova permeando e controlando a divisão geoeconômica. As frases amalucadas do Humanitismo traduzem a logicidade de um sistema: na luta pela acumulação, os indivíduos, como as nações, “são bolhas transitórias, fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água”.¹⁰ Quer dizer: dinheiro é dinheiro, sua finalidade não se concentra em atender este ou aquele indivíduo, esta ou aquela nação, mas na disposição determinada de sua autorreprodução infinita.

Voltando um pouco o raciocínio, vimos que os corifeus do liberalismo econômico defendiam que a regulamentação invisível do mercado e o princípio da livre-concorrência potencializariam os resultados e promoveriam o progresso e que a formulação marxista previa o agigantamento combinado e desigual desse sistema, levando à conflagração global entre classes e entre nações. Sem querer forçar demais a interpretação, penso que a alegoria dos cães e a das tribos sintetizam essas teses sem harmonizá-las, colocando-as em perspectiva. Não estou sugerindo que Machado de Assis leu Smith, Ricardo ou Marx, nem que quis parodiá-los. É bom ressaltar que a busca por conexões textuais tem limites e limitações, pois pode enfraquecer um problema ou descumpri-lo. O que pretendo sublinhar neste sentido tem a ver com a compreensão que o escritor demonstra a respeito do funcionamento da sua realidade

9 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, capítulo CXVII.

10 *Quincas Borba*, capítulo VI.

imediate, compreensão que dialoga, sem necessariamente concordar, com os pressupostos teóricos da economia da era burguesa. Por isso eu diria que o conceito do contemporâneo em Machado se mostra essencialmente dialético: ele se forma pela apreensão dos acontecimentos históricos se desenvolvendo de maneira processual, os quais serão interpretados pelo escritor à luz da totalidade. Quem correr os olhos pelas crônicas do período assinalado – a partir de *Badaladas* (1869-1876) até *Bons dias!* (1888-1889) – verá como o acompanhamento se dava no miúdo, quase diariamente. Os romances em tela – *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – formalizam não propriamente aquela pletora de acontecimentos, mas o seu significado.

* * *

Falando mais desse significado: enquanto preparo este artigo, a dimensão histórica do Humanitismo que analisamos está se atualizando, mostrando-se presente. Ao lado de uma crise sanitária gravíssima, considerada a maior que já viveu, o Brasil sofre com o desgoverno, mas, tal como a filosofia de Borba, existe uma racionalidade regendo a irrazão. O número de desempregados está beirando os quinze milhões e o de subempregados – gente sem garantia trabalhista, sem previdência, sem segurança nenhuma senão leis frágeis e casuísticas – é estimado em um terço da população ativa. Os programas oficiais de transferência de renda congelaram (nos melhores casos) ou regrediram (a maior parte), deixando famílias inteiras descobertas. Os superpobres começam a receber companhia (ou concorrência?) de novos segmentos que estão sendo empurrados para a miséria, literalmente catando “osso nu” na porta do açougue. Pelo cenário que se está desenhando na reorganização da economia global, de um lado, e pelo programa do governo brasileiro, de outro, a situação tende a agravar: a instabilidade do preço das *commodities*, a alta do dólar, a elevação da inflação, a venda de patrimônios e ativos públicos, entre outros descabros, são efeitos de um plano de internacionalização que nos expõe vulneráveis à competitividade do sistema-mundo.

Enquanto isso, a classe lucrativa se esbalda e recolhe as batatas. Segundo o Consórcio Internacional de Jornalistas Investigativos, grandes empresários brasileiros e altos dirigentes do governo mantêm contas em paraísos fiscais e operam com elas. Não seria exagero dizer que a lógica social do Humanitismo está nesse pano de fundo. Obviamente não quero indicar que Machado de Assis profetizou o momento atual nem que a literatura tenha capacidade de prever o mundo em que vivemos. A resposta que eu arrisco (sem prejuízo

para outras plausíveis) é menos entusiasmada: sem sofrer rupturas de baixo para cima, o país assistiu às elites conservarem o pragmatismo nos cento e cinquenta anos que separam os acontecimentos da ficção machadiana e o país de hoje, fazendo da nossa história uma linha contínua entre subordinação externa e segregação interna. De lá para cá, o sentido da globalização clarificou, mostrando que o ajustamento do comércio mundial levou Estados, nações, empresas e pessoas a se adequarem à lógica financeira de acumulação. Como a circulação do dinheiro diversificou e agigantou ao ponto de dominar o engenho produtivo, políticas fiscais se tornaram ainda mais urgentes, mas foram se desmanchando sob as ordens do capital. Os chamados paraísos fiscais são a imagem mais bem-acabada da autorregulamentação desse sistema, lugar físico onde a taxa é baixa e a contrapartida social é nula. A terra dos *offshores* atrai sonegadores de todos os países, entre os quais dois eminentes administradores do dinheiro público brasileiro: o ministro da Economia Paulo Guedes e o presidente do Banco Central Roberto Campos Neto. Eles não são operadores como outros quaisquer e se engana quem enxerga nisso um simples problema moral, de incoerência e impostura.

Na posição de ministro, Guedes é responsável por formular a política macroeconômica do país, decidindo sobre venda de ativos, investimentos de curto e longo prazos, gestão da dívida pública, preços, salários. Enquanto o país patina na crise da pandemia, com a moeda derretendo diante da retomada mundial, ele viu seus investimentos no exterior mais que dobrar, passando de vinte e três milhões (em reais) para cinquenta e um, isso considerando somente o efeito do dólar, sem contar os impostos não pagos e a lucratividade natural dos investimentos. O mesmo ocorreu com o presidente Campos Neto ocupando o cargo que, com autonomia garantida por lei, decide a política de juros que incidirá sobre o complexo monetário nacional sem precisar prestar contas ao governo ou à sociedade, atendendo prioritariamente (e com logicidade cega, ou seja, *racionalismo puro*) os movimentos do mercado. Esses senhores estão além da posição de um Palha, um Cubas ou um Rubião, eles comandam a política nacional numa ponta e lucram com as consequências dela na outra. Mais que um impasse ético, temos aqui um método de ação: num país onde rentistas sonegam à luz do dia, os mesmos decidem porcentual de juros, níveis de tributação etc., invertendo na prática os princípios normativos que eles mesmos dizem defender. Pensando nesses homens de bem, percebemos que para eles “o Humanitismo é o remate das cousas”: uma lógica discursiva afiada para encobrir uma prática indefensável.

Não há dúvidas de que Machado de Assis é um dialético, e, como bom dialético, nas estruturas ele intuiu as formas. Guedes e Campos Neto passarão, mas o sistema que os sustenta – que sustenta toda cadeia de concentração e exploração econômica – está longe de se interromper: “Vês este livro? [Pergunta Borba para um Rubião atônito.] É o *D. Quixote*. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino”.¹¹

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- DOMINGUES, Ivan. *Filosofia no Brasil: legados & perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.
- KANT, Immanuel. *A paz perpétua*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Factos do espirito humano*. Paris: Auguste Fontaine, 1858.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Commentarios e pensamentos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1880.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MORAES e VALLE, Manuel Maria de. *Compêndio de Philosophia racional*. Pará: Typographia Mattos, 1851. 2 v.
- RICARDO, David. *Princípios de economia política e de tributação*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1975.
- ROMERO, Sílvio. A filosofia no Brasil. In: ROMERO, Sílvio. *Obra filosófica*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1969.
- ROMERO, Sílvio. Explicações indispensáveis. In: BARRETO, Tobias. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1900.
- SMITH, Adam. *A riqueza das nações: Investigação sobre a sua natureza e suas causas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WEBER, Max. *História econômica general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

11 *Quincas Borba*, capítulo VI.

Estudos sobre o Humanitismo

- ALBERGARIA, Consuelo. A filosofia do Humanitismo. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de et al. *Machado de Assis: estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p. 47-52.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. Quincas Borba e o Humanitismo. In: CÂMARA JR., J. Mattoso. *Ensaio machadiano: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962. p. 95-107.
- CHALHOUB, Sidney. Ciência e ideologia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 94-130.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Considerações sobre sátira e realismo na figuração do Humanitismo. In: CORDEIRO, Rogério; ALVES, Luís Alberto; SIFFERT, Allyson (org.). *Dimensões do realismo*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 67-88. v. 2.
- DIXON, Paul. Falando sério? (O problema do Humanitismo). In: DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009. p. 119-136.
- DOMINGUES, Ivan. *Filosofia no Brasil: legados & perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.
- DUTRA, Paulo Roberto de Souza. Quincas Borba, Humanitas e a loucura de Dom Quixote. *Revista Contexto*, Vitória, n. 25, p. 208-231, 2014.
- OLIVER, Élide Valarini. *Variações sob a mesma luz*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2012.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. Razão contra sandice. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro; São Paulo: Francisco Alves, 1974.
- SARAIVA, Juracy Assmann. A temática da loucura em *Quincas Borba* e as malhas da intertextualidade. In: DIXON, Paul (coord.). *Santa Barbara portuguese studies: Machado de Assis: The nation and the world*. Santa Barbara: University of California, 2004. p. 131-151. v. 8.
- SARAIVA, Juracy Assmann. Insanidade e lucidez na concepção do Humanitismo. *Revista Machado de Assis em linha*. n. 1, p. 57-68, jun. 2008.
- SILVA, Ana Cláudia Suriani da. O romance como exemplificação do Humanitismo. In: SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: nVersos, 2015. p. 257-263.

Ópera e drama a serviço da maledicência nas digressões de *Dom Casmurro*

Homero Vizeu Araújo

*De tudo ficou um pouco.
E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.*
(Carlos Drummond de Andrade)

O narrador Bento Santiago, no capítulo 8 de *Dom Casmurro*, interrompe a apresentação da parentela que com ele dividia a casa de Mata-Cavalos e faz uma digressão famosa, mais uma entre inúmeras a pautar o romance. Depois de apresentar o agregado José Dias, Tio Cosme e D. Glória, o relato se interrompe para que entre em cena o tenor aposentado Marcolini:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano, que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (Assis, 2008, p. 938).

A seguir, no capítulo 9, teremos uma breve caracterização de Marcolini, cuja ópera cósmica o narrador resumirá:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fosse aborrecível ao seu gênio eminentemente trágico. (Assis, 2008, p. 939).

E por aí vai, com o mundo surgindo de uma parceria involuntária entre Deus e Satanás, em que o primeiro seria o responsável pelo libreto e o segundo pela música. A malícia beira o sacrilégio, já que Deus praticamente joga fora o libreto por considerar a criação de tal obra indigna de sua eternidade,

sendo Satanás o responsável pelo reaproveitamento da obra desprezada que virá a ser encenada em teatro adrede preparado, o planeta Terra. Com Deus indiferente e o Diabo interessado, temos a explicação para o desacerto reinante nesse vale de lágrimas. Se a fábula é blasfema, pelo menos não é de autoria do ex-seminarista Bento Santiago, que se limita a resumir os termos do velho tenor com pretensões filosóficas, embora Bento reconheça que aceita a teoria “de seu velho Marcolini”. Depois de o narrador elogiar com malícia o dramaturgo Shakespeare, cuja capacidade de reproduzir a letra da ópera o torna um plagiário de Deus e, eventualmente, do demo, a última palavra enfática é de Marcolini:

— Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás em papel. (Assis, 2008, p. 940).

Cabe salientar que se trata da primeira digressão de maior escala num livro repleto de pequenas e grandes digressões. Uma digressão blasfema que já dá o tom da imaginação irônica e transgressora desse ex-seminarista que é Bento Santiago. Como notou John Gledson, em *Machado de Assis: impostura e realismo*, o episódio Marcolini, com sua fábula e teoria, é difícil e pode ser avaliado de vários ângulos, a começar por sua posição estratégica de digressão da abertura do romance, anterior à entrada em cena de Capitu. E o meu interesse principal é pelo encerramento do encerramento, no capítulo 10 (“Aceito a teoria”), breve capítulo em que Bento – antes de proclamar o famoso “A mim é que ele me denunciou”, que enuncia o resultado da maledicência e da perspicácia de José Dias – antecipa ao leitor sua versão da história a ser narrada.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira tarde, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (Assis, 2008, p. 941).

Bento, narrador malicioso, já adiantou e deu o resumo insidioso de seu relacionamento com Capitu: do namoro, casamento, adultério com Escobar e

resultante filho Ezequiel, ainda que Escobar e Ezequiel sejam aqui intercambiáveis na definição do *trio* e *quatuor*. Capitu, vale lembrar, só entrará em cena no capítulo 13. Isto é, a moça sequer foi apresentada ao leitor e já é insinuada adúltera graças à conotação numérica e musical. Num livro em que se sucedem os jogos de espelho e as duplicidades, quando chegar a hora do encontro entre o *trio*, lá nos capítulos 71, 72 e 73, o apelo teatral torna-se mais explícito no teor acusatório, ao invocar Otelo, Iago, entre outros.

Estranhamente Gledson divide em duas sua análise da sequência da ópera/parábola de Marcolini. A referência a *duo*, *terno* etc. encontra-se no início do seu livro, no capítulo dedicado ao perfil manipulatório e digressivo de Bento, e a ópera propriamente vai analisada no penúltimo capítulo do livro, sob o título de “Ideologia e religião”. A magistral análise de Gledson, que cruza proveitosamente *D. Casmurro* com várias outras obras de Machado, perde aqui em esclarecimento de estrutura para ganhar mais didatismo, isto é, define-se o perfil do narrador no início do livro, enquanto o conteúdo ideológico fica para o encerramento. Minha objeção aqui é em razão do efeito estrutural na forma literária, que ficou obscurecido. A digressão em torno de Marcolini, para além de definir o perfil do relativismo e pessimismo de Bento Santiago, serve para condenar Capitu antes mesmo que a garota dê o ar da graça. E a discussão, esboçada por Gledson, sobre se o quarto elemento é Sancha ou Ezequiel, torna-se ociosa, uma vez que a premissa do adultério renunciado fica garantida. Assim o perfil sofisticado e malicioso de Bento ganha relevo aqui e já ecoa digressões que vêm desde o primeiro capítulo, para estabelecer um ponto de vista que é razoavelmente explícito na condenação de sua futura ex-amada. Um efeito estrutural/estético que é, para Gledson, na melhor das hipóteses, secundário.

Mais relevante para John Gledson é tentar definir o caráter de Bento, que seria um relativista:

Bento é um relativista, com um ponto de vista aparentemente bem inofensivo, sinistro apenas em sua aplicação. Contudo, para Machado, isso constitui uma dimensão importante de sua personalidade e é o que, acima de tudo, torna-o representante típico não só de sua classe, mas também de seu século – o XIX, em cujos últimos anos ele está escrevendo. (GLEDSON, 1991, p. 153-4).

Um relativismo interessado e pífido em que o tom sincero alterna-se com ironia, o que simultaneamente seduz o leitor, insinua dúvidas e acusa Capitu.

Outro momento crucial em que as referências teatrais recrudescem é próximo ao centro do romance, o que ressalta o cuidado estratégico na composição do livro. Em plena adolescência, já no seminário, Bento é induzido involuntariamente ao ciúme por José Dias (Capitu e o peralta da vizinhança etc.): o capítulo é o 62 (“Uma ponta de Iago”). E voltamos, portanto, às referências dramáticas, agora francamente shakespearianas, que denotam suspeita e ciúmes. É a primeira menção explícita a Otelo no livro e no miolo do capítulo. A imaginação de Bento reconstrói o cotidiano tal como induzido por José Dias/Iago. Nesse capítulo, lemos:

Outra ideia, não – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: “Algum peralta da vizinhança”. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade: nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. [...] Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só possível, mas certo. (ASSIS, 2008, p. 998).

Ora, quando ocorrer a segunda referência, o peralta passará a cavalo diante dos olhos de Bentinho e de Capitu, confirmando supostamente as suspeitas nutridas. Diante de Bentinho, o que não combina com a dissimulação que lhe é atribuída, porque Capitu contemplará sem reboços um dos “grandes passeadores das tardes”. A olhadela está no capítulo 73 e vem antecedida pela digressão análoga àquela do velho Marcolini. Mais do que isso, é no capítulo 71 que Capitu vê pela primeira vez Escobar. Olhadelas que se sucedem, portanto, tendo a digressão shakespeariana de permeio. A digressão metafórica sobre teatro, longe da ópera mas em âmbito de ribalta, ocupa os capítulos 72 (“Uma reforma dramática”) e 73 (“O contrarregra”).

— É o Escobar — disse eu, indo pôr-me embaixo da janela, a olhar para cima.

72. Uma Reforma Dramática

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem os desfechos. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria

a si e a Desdêmona no primeiro, ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela.

73. *O contrarregra*

O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contrarregra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro. Quando eu era moço, representou-se aí em não sei que teatro, um drama que acabava pelo juízo final. O principal personagem era Asaverus, que no último quadro concluía um monólogo por esta exclamação: “Ouço a trombeta do Arcanjo!” Não se ouviu trombeta nenhuma. Asaverus, envergonhado, repetiu a palavra, agora mais alto, para advertir o contrarregra, mas ainda nada. Então caminhou para o fundo, disfarçadamente trágico, mas efetivamente com o fim de falar ao bastidor, e dizer em voz surda: “O pistão! O pistão! O pistão!” O público ouviu esta palavra e desatou a rir, até que, quando a trombeta soou de veras, e Asaverus bradou pela terceira vez que era a do Arcanjo, um gaiato da plateia corrigiu cá debaixo: “Não, senhor, é o pistão do Arcanjo!”

[...]

Ora, o dândi do cavalo baião não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contrarregra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras, mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas. (Assis, 2008, p. 1.008-9).

Em *Dom Casmurro*, que é um prodigioso quebra-cabeça, a digressão dramática refere o ciúme de Otelo para dar conta da fatalidade da traição de Capitu, em que o tema do trio amoroso ecoa na trombeta do anjo, em chave

cômica e gaiata. E depois prossegue de maneira quase escarvinha com José de Alencar e Álvares de Azevedo, de *Namoro a cavalo*. Isto é, o Álvares de Azevedo mais patife e cômico, que escarnece das moças namoradoras suburbanas, entre as Capitus disponíveis. Já com Otelo em pauta, temos aqui Bento Santiago retomando a maledicência enunciada no encerramento da fábula operística de Marcolini: *duo, trio, quatuor...* Nesse livro a fluência da prosa e as intervenções digressivas encobrem uma estrutura sem concessões.

O romance registra então uma digressão providencial que ecoa a ópera de Marcolini, que já era uma piada, apesar dos protestos do tenor sem voz. Agora a piada é dada já pela referência à cena mal encaminhada no teatro de juventude de Bento, embora Bento trate de assunto sério que é a acusação de adultério cometido por Capitu e Escobar, Escobar que acabou de ser mencionado pela primeira vez a Capitu. Daí o caráter lapidar da maledicência, que denuncia o interesse de Capitu pelo namorado a cavalo logo depois da primeira visita de Escobar a Mata-Cavalos. Visita idônea e inocente, mas seguida da olhadela indiscreta e dos capítulos maliciosos e premonitórios da traição, tudo sob a capa da piada sobre o Destino, Otelo etc. Vale lembrar que, nos capítulos finais do livro, Bento de fato vai ao teatro, assiste a Otelo e sai convencido de que seus ciúmes são verdadeiros, num último momento de cena teatral em que se revela o caráter dúbio e o tamanho da traição de Capitu etc. Para variar, Escobar e Capitu sequer se conhecem, mas a atração, sedução e traição já são insinuadas na sequência de episódios; mais do que isso, são matéria de reflexão humorística e erudita do narrador, que vai de Shakespeare a Álvares de Azevedo. Por outro lado, não se trata aqui de analisar a estrutura do livro sob um ponto de vista ingênuo ou formalista abstrato, mas de conferir na armação dos capítulos, no andamento da prosa etc. o tamanho da audácia do autor e sua acuidade para captar os dilemas sociais em pauta. Nos termos de Roberto Schwarz:

De fato, Dom Casmurro tem algo de um romance policial em que o culpado fosse o próprio narrador – ou o próprio detetive. O Casmurro vai espalhando as pistas de modo a convencer a si mesmo e ao leitor da falsidade de Capitu. Ao mesmo tempo, ele deixa escapar os indícios que, uma vez notados, fazem do acusador, que é ele, o acusado principal do livro. Esta autodenúncia “involuntária” do narrador naturalmente foi planejada nos mínimos detalhes por Machado de Assis, com engenho e sarcasmo supremos. Você lembrou muito a propósito a passagem em que Bentinho, pouco à vontade com números, confessa que tem dificuldade com “dividir”, expressão cujo significado aritmético de primeiro plano pode não ser o único. A passagem mais clara, sob esse aspecto, é

o uso absurdo que Bentinho faz do Otelo de Shakespeare, que ele não entende como a tragédia do ciúme, mas como outra prova mais do direito de vingança dos maridos. Além disso, vale a pena notar que a autodenúncia do Casmurro não se esgota no âmbito do desastre conjugal. No caso, o marido que desconfia da mulher é também o proprietário abastado, bacharel culto e elegante, que desconfia dos motivos de seus dependentes, entre os quais a vizinha inteligente, de origem modesta, com quem se havia casado. A desconfiança amorosa se alimenta das certezas do preconceito de classe. Assim o rendimento da autodenúncia de Bento Santiago se estende à ideologia e à autoridade social da elite brasileira, figurada em suas formas específicas de poder. Neste sentido, a crítica machadiana tem uma dimensão de classe de grande alcance. (SCHWARZ, 2019, p. 169-170).

Neste ponto, vale a pena retomar o conjunto antes de avançar: a ópera de Marcolini está nos capítulos 10 e 11, a reforma dramática está em 72 e 73, e Otelo em cena assistido por Bento comparece no 135. As referências dramáticas dando conta da traição e do equívoco (*trio*, *quatuor*) são reincidentes e simétricas, marcando posições estratégicas no livro. Começo, meio e fim podem até referir a perfídia de Capitu, mas sem dúvida registram a malícia acusatória de Bento, que lhe atribui adultério desde o capítulo 10!

Os capítulos que trazem a proposta de reforma dramática desenvolvem o argumento da vantagem da reforma mediante *Otelo*, de Shakespeare. Se a reforma dramática tem uma dimensão mais ou menos séria, a caracterização do destino enquanto dramaturgo e contrarregra é humorística e erudita, mas com um acento que se pretende inofensivo. Vale lembrar que se trata de denunciar veladamente a traição que unirá Escobar e Capitu contra Bento, o que dá um sabor dos mais estranhos para a sequência. Sendo a denúncia do desastre final que se abaterá sobre Bento, o trecho parece descabido e um tanto excessivo, o que parece desqualificar e ironizar a própria denúncia feita pelo narrador. Autoironia? Pista que demonstra mais uma vez o quanto o narrador não é confiável? Veja-se que é cena de ciúmes em que Bento comenta que tinha um coração em brasa que o levava a pensar mal etc. Mas o coração em brasa do adolescente é ironizado pelo narrador maduro, que arma a associação entre Otelo, contrarregra trapalhão e comentário antecipado sobre o adultério. A maledicência do narrador evasivo seria amenizada pelo coração em brasa do adolescente.

A posição da maliciosa reforma dramática é crucial. Retomando a série, vale lembrar que a ópera de Marcolini encontra-se no início do romance e interrompe a apresentação dos personagens, ou melhor, da parentela que vivia

na casa sob as ordens de Dona Glória. A ópera permite a primeira digressão acusatória antes mesmo de Capitu entrar em cena. Aqui a digressão dramática e devastadora com referência direta a Otelo etc. é capítulo imediatamente posterior à primeira visita de Escobar; mais, é imediatamente posterior à primeira cena em que o trio Bento, Capitu e Escobar está junto, embora Capitu apenas observe os dois amigos seminaristas atrás da veneziana de sua casa e só se apresente a Bento depois da partida de Escobar – o que já é um comentário sobre o caráter esquivo da menina. O problema é que o caráter esquivo não vai impedir que ela olhe deliberada e abertamente para o jovem cavaleiro, que passará em breve e deflagrará a ciúmeira em Bento. Para uma moça esquiva, o procedimento não deixa de surpreender; talvez Capitu seja muito mais direta e determinada do que Bento se permite revelar.

A visita de Escobar não só reúne o trio da traição prenunciada, mas traz mais uma característica da capacidade de autocontrole de Escobar. Ela já fora enunciada lá atrás, quando da apresentação de Escobar no ambiente do seminário: o fato de que ele é capaz de provocar alguma irritação ou má impressão por ser fugidio e escorregadio, além de reflexivo. No capítulo 71 (“Visita de Escobar”), revela-se que o jovem é capaz de dominar um tique nervoso com extraordinária rapidez.

A capacidade de autocontrole associada ao caráter reflexivo e escorregadio também conota capacidade de calcular e uma memória excepcional. Daí a sugestão de uma figura escorregadia e calculista. Com a capacidade de autocontrole, fica a imagem de uma personalidade oposta à de Bento, que não se controla, o que ganha evidência nas patéticas crises de ciúme por Capitu. Seja como for, o contido Escobar e o estouvado Bento participam aqui da primeira cena em conjunto com Capitu, que os observa de camarote. O capítulo 71 é o da revelação de Escobar a Capitu.

A seguir, temos a digressão já referida, que toma todo o curto capítulo 72 e a maior parte do 73, em que o contrarregra nos proporciona o arcanjo desastrado, assim como o garboso rapaz montado em seu cavalo. Na sequência dos fatos do passado, a apresentação de Escobar a Capitu é seguida, imediatamente, de uma cena de ciúme de Bento, pior, pelo olhar interessado de Capitu para o passeador das tardes. E aqui se antecipa perfidamente a cena célebre em que os olhos de ressaca repousam sobre o corpo morto de Escobar e denunciam Capitu, segundo o olhar de Bento. O olhar trai Capitu para o jovem Bento, pois logo depois que se enuncia o nome de Escobar, vem à cena o dândi a cavalo. A malícia presente na sequência das cenas é robusta e a metáfora da tal reforma dramática reforça o efeito, com sua digressão citando Otelo.

Escobar está associado, na sequência retórica, ao dândi que troca olhares com Capitu, embora Escobar sequer tenha visto a menina no episódio do capítulo anterior. Afinal, Capitu está atrás da veneziana. O que Gledson não nota é que no paralelo com o célebre olhar de Capitu flagrado por Bento no velório, Escobar também não pode devolver o olhar; só Capitu contempla, e nem por isso Bento tem menos ciúmes. Nessa cena que espelha aquela no futuro, temos, de novo, escondido, o olhar de Capitu, que eventualmente já teria demonstrado algum interesse por Escobar. E uma das virtudes supremas da análise de Gledson é pôr sob contínua suspeita os argumentos e paralelos de Bento, daí o caráter de impostura do narrador machadiano. Deslocando um tanto o argumento de Gledson, é possível avaliar que a graça e a malícia do episódio estão justamente na aproximação indevida e arbitrária entre o suposto futuro rival Escobar e o dândi anônimo, que tem a virtude de denunciar a inconstância de Capitu, de acordo com a disposição acusatória presente no livro.

John Gledson se pergunta por que Bento conta a história da falsa trombeta/pistão, com toda sua carga de gaiatice teatral e popularesca, se a trombeta a que Bento se refere metaforicamente como a trombeta do juízo final teria soado de veras, a partir da iniciativa do Destino que acumula função de dramaturgo e contrarregra. Infelizmente, Gledson parece dedicar-se demais às pistas falsas que Machado arma e presta pouca atenção aos efeitos estéticos e estruturais. Além do mais, o capítulo “O contrarregra” é explícito em alegar que o Destino acumula as funções e ele mesmo faz soar trovões, tiros etc. na condição de contrarregra. A digressão que se segue sobre a peça da juventude traz a lembrança de teatro popular, que relativiza a pretensão do capítulo anterior em comentar *Otelo* ou mesmo corrigir Shakespeare mediante a tal reforma dramática. A proposta de tal reforma, que faria os dramas serem apresentados de trás para diante, sem dúvida antecipa os ciúmes e a condenação da traiçoeira moçoila, mas implica certa seriedade intelectualizada que acumularia a tarefa de poupar o leitor/espectador das cenas de sangue ou tristeza no fim da obra. Tudo acabaria com o público “indo para a cama com uma boa impressão de ternura e amor”, isto é, na pauta do narrador, com o idílio juvenil dos dois jovens, Bento e Capitolina. Com direito à citação de versos proferidos por *Otelo*: “Ela amou o que me afligira,/ Eu amei a piedade dela.”

De falta de alarme soado pelo próprio narrador, ainda que irônico, o público leitor não pode acusar o livro: o anjo da peça atrapalhou-se e souou na hora errada, além de ser um pistão denunciado pela voz da plateia. Nesses termos, trata-se de uma provocação de Machado de Assis a seu público, que deveria desconfiar dessa trombeta, que pode ser falsa (pistão), que pode soar

na hora errada etc. No meio do romance, as referências teatrais e shakespearianas mantêm certa comicidade irreverente, mas antecipam a sinistra e bárbara versão de *Otelo* proposta por Bento no final do livro. Vale lembrar que tal versão escandalizou a erudita Helen Caldwell, que foi a primeira a denunciar, de forma explícita e consistente, os procedimentos retóricos e o raciocínio interesseiro do charmoso narrador.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa em quatro volumes: volume 1*. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Meninas assombrosas. In: SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2019. (Coleção Espírito Crítico).

Ao revés da história em *Dom Casmurro e Esaú e Jacó*: três pontos sobre Machado de Assis

Tiago Andrea Sottilli

Este pequeno texto compõe as *considerações finais* da tese de doutoramento defendida em dezembro de 2019. Como o texto procura sistematizar as discussões da tese, bem como esclarecer alguns pontos mais ou menos desenvolvidos durante o decorrer de seu conteúdo, optamos por deixá-lo como lá se apresenta, para manter tanto os pontos fortes quanto os pontos fracos da elaboração; pensamos que isso não deve dificultar a leitura, pois o texto pretende esclarecer não só ao leitor as ideias, mas também ao próprio autor que as havia discutido durante a tese.

Pensamos também que, à medida que é apreciado, o texto pode (ou não) direcionar o leitor ao texto maior, seja buscando referências, problemas, ou mesmo algum entendimento maior a respeito dos pontos tratados aqui.

É importante adiantar aqui, como uma espécie de prólogo, que essa tese buscou compor uma discussão um tanto híbrida, lendo Machado de Assis sob o ponto de vista da fortuna crítica consolidada, e, na medida do possível, inserindo Lukács na leitura, o que não é inovador, porém ainda algo pouco comum para a crítica machadiana, embora as teses lukacsianas tenham ganhado força nos últimos anos no que diz respeito à obra de Machado de Assis. O resultado foi salutar, por assim dizer. Dentre as muitas contribuições da banca de arguição, uma delas foi bastante emblemática: a certa altura, um dos arguidores perguntou: Durante sua tese foi Lukács que arguiu Machado ou o contrário? Tal pergunta ainda continua sem resposta, contudo, ela (a pergunta) ilumina o esforço da tese, já que põe em pé de igualdade o romancista e o crítico, e, como ambos são grandes, a questão corrobora a necessidade de ampliação desse tipo de estudo.

Ainda nesse preâmbulo, cabe falar um ponto mais sobre a escrita desse trabalho. Essa tese foi escrita durante o agravamento da atual crise brasileira; foi defendida quando, digamos, a coisa já havia degingolado, portanto, por essa razão, ela parece acertar em ler os dois romances de Machado de Assis, uma vez que ambos, com mais intensidade do que os demais romances do autor, são atualíssimos. Dizendo dessa forma, tal afirmativa parece *lugar-comum*

e pouco consistente; contudo, de alguma maneira e por diversas razões, *Dom Casmurro* é historicamente “maior” que *Esaú e Jacó*. A crítica caminhou nessa direção. Uma pesquisa muito rápida realizada para a escrita da tese mostrou que, de cada dez trabalhos acadêmicos escritos sobre Machado de Assis, em torno de seis são sobre *Dom Casmurro*; os outros quarenta por cento se dividem entre as demais obras do autor. Contudo, voltando ao argumento da crise, o que ficou evidente é que, se há nesses dois romances alguma espécie de resposta para o cenário nefasto atual, ela está mais bem-acabada e mais consistente em *Esaú e Jacó*. Dito dessa forma, o argumento parece um tanto maniqueísta, embora tenha escapado a essa legenda.

Há nos dois romances todos os ingredientes típicos machadianos: a perversidade; a elite desnuda; a história nacional; personagens representativos; e por aí vai. Contudo, *Dom Casmurro* pertence a um mundo que ficou para trás, enquanto *Esaú e Jacó* inaugura a ordem social e política vigente. Qual é então a dificuldade desse argumento? Em poucas palavras, o ponto de vista narrativo. *Esaú e Jacó* mostra que entre a primeira e a terceira pessoa da narrativa há um hiato pouco acessado pela crítica, imposto pela história e não pela obra nem pelas leituras feitas sobre ela. Todos em *Esaú e Jacó* participam em algum grau da narração, e aqui não é preciso levar em conta com que intensidade cada um participa, mas qual é a razão dessa pluralidade coordenada de narrações.

Uma questão prática. As referências bibliográficas ao final estão organizadas da seguinte forma: primeiro aquelas citadas neste texto; segundo algumas não citadas aqui, mas que estão na tese e nos argumentos desse texto.

Realizamos, nesta tese, três discussões fundamentais a partir dos dois romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899) e *Esaú e Jacó* (1904). Uma delas a respeito das questões *público e privado*, momento em que, embora nossa argumentação tenha caminhado para dizer que *Dom Casmurro* se refere ao ambiente privado, da *parentela*, e *Esaú e Jacó* ao ambiente público, procuramos demonstrar como, em cada uma delas, as duas dimensões se entrecruzam, formando um *par* conflitivo que diz respeito à formação do Estado e da cultura brasileira, e, por essa razão, coexiste em ambos os romances, embora haja predominância do *privado* em *Dom Casmurro* e do *público* em *Esaú e Jacó*. Por isso nossa intenção nunca foi discutir somente um ou outro, e sim a relação que há entre os dois romances.

Nesse sentido, poderíamos entender que o ambiente privado diz respeito ao meio doméstico, com forte veio estamental e patriarcal, mediado por um sentido acentuado de *posse*, que no final das contas significa o grau econômico dessa formação. Por outro lado, como ambiente público, não nos resta outra opção, senão, classificá-lo segundo a formação do Estado brasileiro da forma que conhecemos hoje, ou pelo menos com fortes semelhanças. Isso, então, equivale a dizer que, de alguma forma, discutimos o ambiente familiar (presente nas duas obras) e o ambiente político, que aparece com mais força em *Esau e Jacó*.

Identificamos em *Esau e Jacó* forte tendência à dubiedade, que diz respeito ao seu entrelaçamento com a história nacional. Sérgio Buarque de Holanda identifica essa tendência como uma *frouxidão da estrutura social*, e acrescenta que

Os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes. As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir. Os decretos dos governos nasceram em primeiro lugar da necessidade de se conterem e de se refrearem as paixões particulares momentâneas, só raras vezes da pretensão de se associarem permanentemente as forças ativas. (HOLANDA, 2014, p. 38).

Esses *elementos anárquicos* são razoavelmente comuns em *Esau e Jacó*; embora, analisando a obra no detalhe, se nota que há uma trama muito bem calculada e amarrada, mas que não vem do tecido social da época, e sim da disposição do autor em dar lucidez a essa *frouxidão*, por assim dizer. O conselheiro Aires, pelo contrário, participa, em algum grau, da anarquia que lhe é útil algumas vezes e em outras lhe é estranha. Isso se deve ao fato público, predominante na obra, que, em certa medida, a transição da hegemonia privada à emergência da organização pública explica. O que não equivale a dizer que a organização privada da vida tenha desaparecido em meados dos anos 80 do século XIX; ao contrário, se renovou e se fundiu a elementos de ordem pública.

Por essa razão, é possível averiguar certa “falta de coesão em nossa vida social” (HOLANDA, 2014) causada por essa reconfiguração do modo de conceber a organização da vida social em nosso meio. Apreciando as obras, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, é possível pensar que os “mundos” que elas formalizam aparecem de maneira muito distinta; essa diferença está de forma muito evidente na opção narrativa, mas não só; está, também, no modo como os personagens se movimentam no interior desses mundos. Ou seja, cada obra

aparece no imaginário de maneira muito diversa, em que *Dom Casmurro* forma um todo mais coeso do que *Esau e Jacó*. John Gledson identificou uma disposição bastante peculiar em *Esau e Jacó*, a de que há a impressão ao final da leitura de que nada aconteceu. Nossa interpretação, para isso, foi pensar que essa tendência advém do *baralhamento* entre público e privado, em que a tranquilidade do privado está muito bem marcada em *Dom Casmurro*, em seus personagens e no narrador; ao contrário, em *Esau e Jacó*, isso é algo estranho, trata-se de questões com que os personagens e o narrador aprendem a lidar no decorrer do enredo. Lembremos o diálogo entre Batista e D. Cláudia, em que ela o convence de que sempre fora um *liberalão*, sendo ele membro da ordem conservadora. Nesse diálogo há questões de ordem política, razões econômicas, mas, sobretudo, há o *baralhamento* entre público e privado, que Cláudia possivelmente entendera, Batista não.

Angela Alonso demonstra, em certa medida, como a virada dos anos 1870 para 1880 alterou de forma significativa o modo político, econômico e, especialmente, o modo social da vida brasileira, o que foi causado, sobretudo, pela incompatibilidade entre escravidão e monarquia.

De um lado, vias de ação política inéditas se abriram: a alteração de padrão da imprensa e a reforma do sistema de ensino ampliaram canais de expressão política para grupos sem acesso a partidos. Configurou-se assim uma espécie de microespaço público paralelo à vida parlamentar. De outro, a nova estrutura de oportunidades políticas forneceu um novo espectro de *temas* para a agenda pública. (ALONSO, 2002, p. 95 grifo no original).

Esau e Jacó está permeado de temas e assuntos da história; temas que vão da trivialidade, como no caso do *gatuno*, exposto no capítulo XXXIX, a situações como o do Encilhamento, exposto no capítulo LXXIII, “Um Eldorado”. Sem mencionar um dos mais importantes e enigmáticos: o caso da consulta à Cabocla do Castelo, que mistura misticismo e luta de classes, tratados por Roberto Schwarz em *Dança de parâmetros*. Encontramos, então, na história algumas explicações para o senso de vazio contido no romance. Alonso ainda acrescenta sobre a década de 1880:

Ao justificar os princípios da ordem social “natural”, a elite imperial acabou por descortinar dilemas e suscetibilidades mais viscerais: as dificuldades do sistema político em lidar com a mudança de padrão da sociedade, a indissolubilidade do vínculo entre a escravidão e monarquia. Esta clarificação transformou os fundamentos tacitamente aceitos

da ordem sociopolítica imperial em temas de debate público nos anos 1880, transpassando o círculo parlamentar. (ALONSO, 2002, p. 95).

Na perspectiva de *Esau e Jacó*, este pequeno trecho se encaixa como uma boa régua de medida, pois salienta o fato de a década de 1880 (período fundamental do romance) ter descortinado inúmeros temas antes possivelmente circunscritos a âmbitos muito restritos. Isso não significa que os temas políticos se tornaram a ordem do dia entre todos; a própria narrativa dá conta de desfazer essa ideia, uma vez que há uma onisciência relativa em questão, ou seja, uma negociação dúbia que inclui o conselheiro Aires. Contudo, o debate público das questões históricas é inegável. Machado de Assis conseguiu trazer para a cena romanesca não só personagens muito significativos, do ponto de vista simbólico, mas, sobretudo, um pulsar da história impressionante. Não à toa, o romance inicia com a discussão sobre o *Ventre Livre*, o que de alguma forma atravessa todo o romance. A ideia de *coisas futuras* diz respeito a essa questão e como ela deve ser abordada; na sequência, o maio de 1888 é tratado de forma dúbia, sob a tutela do pensamento de Pedro e Paulo, exposto pelo narrador no capítulo XXXVII, “Desacordo no acordo”, em que Pedro o denomina como “um ato de justiça”, e Paulo, “o início da revolução”. Embora eles concordem com a Abolição, a conotação política dada é diferente, e o que realmente importa é a exposição desse pensamento controverso em tempos de instabilidade social.

Por outro lado, *Dom Casmurro*, com enredo mais fechado e circunscrito a um narrador maledicente, possui, na sua dimensão pública, algo de muito perverso. De um modo geral, a história armada, que busca justificar as razões do perecimento de Capitu, detém um poder privado narrativo, que só é possível pelo ambiente doméstico, para ser apreciado publicamente. Dizendo de outra forma, há questões da ordem privada que usufruem, como, por exemplo, um adultério e todas suas variantes, de certo “conforto” para serem discutidas e pensadas; ao passarem para a dimensão pública, elas são remodeladas. Assim, há duas vias de entendimento, de consequências. Essas vias estão razoavelmente fechadas em *Dom Casmurro*, já que só possuímos a versão do narrador, que é, supostamente, o traído, ou o prejudicado pelo adultério.

Em *Esau e Jacó*, essas vias estão mais expostas. Dessa forma há uma ruptura e também uma continuidade. A continuidade diz respeito ao fato de as questões privadas não desaparecerem, ao contrário, estão por toda a parte no romance. A ruptura diz respeito ao modo de lidar com essas questões. Por isso a cena inicial é exemplar. A consulta com a Cabocla põe a descoberto certa ordem que até então era intocada, já que membros da elite, de certo extrato

patriarcal, consultam alguém que detém certo poder que advém, sobretudo, de aspirações públicas, do conhecimento da vida pública e de suas conexões. Pensando de maneira muito ampla, equivale a dizer que não é mais possível, desde o ambiente privado, saber se os meninos serão grandes ou não. É preciso romper a parede e ir ao encontro de outras opiniões; é o que acontece na cena do morro do castelo.

A nossa discussão sobre história teve como premissa não só alguns fatos cronológicos que foram importantes na medida em que serviram como pontos de referência, mas, sobretudo, tentamos ver que tecido histórico está montado nos dois romances. Assim foi possível demarcar certo contexto, que vai da década de 1850 ao início dos anos 1890. Ao demarcar esse contexto nos deparamos com a problemática exposta em *Esaú e Jacó*, que diz respeito a uma saturação de referências históricas; referências ligadas a figuras reais, ou frases ditas por estas, e, conseqüentemente, a datas desse período. Novamente, em *Dom Casmurro*, essa constante não é encontrada; dificuldade, basicamente imposta, a nosso ver, pela opção narrativa e da matéria narrada.

Dessa maneira, o pressuposto geral que nos orientou foi o de que, mesmo do ponto de vista anacrônico, de quem vê a história agora, a história e a matéria narrada nos romances não são fatos consumados, ou seja, não estão dados. Esse pressuposto geral exigiu que lêssemos as obras de maneira a ver o que elas estavam dizendo e, não necessariamente, o que elas queriam dizer. Tentamos demonstrar isso na discussão sobre *símbolo e alegoria*, que, afinal, traduz mais claramente a diferença de cada perspectiva; tentamos expor esse pressuposto na discussão sobre tipicidade, em que os *tipos* ali sugeridos não são apreciáveis como *média e sim* como tendências históricas; balizamos, assim, também, nossa parca discussão sobre privado e público, assumindo que há predominância do privado em *Dom Casmurro* e do público em *Esaú e Jacó*, mas, tentando demonstrar que ambos estão, como não poderia deixar de ser, presentes nas duas obras, formando assim uma espécie de confusão constante no modo de ser da história brasileira. Portanto, pensamos, desde o começo, que a realidade não é algo dado, pacífico e estático, e sim um conjunto dinâmico de relações entre personagens vívidos, em sua grande maioria. Entendendo, todavia, que as duas obras em questão não são meros reflexos da história brasileira, são antes a história *in nuce* e em movimento. Por isso, podemos dizer que tomamos, em boa medida, a ideia lukacsiana de história: “uma intrincada trama de interações” (LUKÁCS, 2010, p. 62).

Foi por essa razão que pudemos sugerir certa tendência a uma *decadência ideológica* de nossa história, bem como da elite nacional, embora não

tenhamos usado esse termo em nenhum momento, e tampouco ele cai de paraquedas em nossa argumentação nessas páginas derradeiras, já que esteve, desde sempre, em nosso horizonte, como pressuposto. Por isso, o que se vê, em termos históricos, nos dois romances analisados é uma disposição da formação brasileira arraigada em termos conservadores. Isso não é, senão, a disposição do narrador em *Dom Casmurro*, como também o é em *Esau e Jacó*. E obviamente que essa também é uma discussão lukacsiana.¹ Lukács argumenta no sentido de que há “uma fuga para a pseudo-história ideologicamente ajustada, superficialmente concebida, subjetivística e misticamente distorcida, constitui a tendência geral da decadência ideológica” (LUKÁCS, 2010, p. 102). Tal perspectiva se ajusta sobremaneira à interpretação de *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, mas não em um sentido de negação à matéria narrada, e sim no sentido de afirmação. Não se trata de um julgamento da veracidade ou verossimilhança das obras, e sim das tendências que estas dão a ver.

Desse modo, é importante ressaltar que Machado de Assis, ao escrever *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, antecipa de maneira clara a constituição do modo de ser e agir do sujeito burguês nacional. Essa constatação é razoavelmente consensual na obra machadiana. O que cabe sublinhar é o modo como esse sujeito se constitui, ou melhor, o modo como seu pensamento se estrutura: de um lado a figura de José Dias, apegado ao modo de ser patriarcal; do outro o conselheiro Aires, tendo essa mesma origem, mas um tanto desapegado dela, a não ser em momentos em que essa perspectiva lhe é útil. Mas uma ressalva precisa ser feita: não pertencem, necessariamente, os dois personagens à elite, contudo, eles encontram nela sua melhor expressão; o zênite de sua depuração. As consequências disso para a história são desastrosas, já que, de um lado, tem-se um agregado cúmplice das malícias do narrador e, do outro, um defensor das aparências, de uma vida vazia e perversamente real. É possível lembrar que o conselheiro encaminha Flora para a morte, já que desfere nela um golpe catalisador de seu fim: lembremo-nos de sua aprovação ao aceite de Batista para presidir uma província, o que tira Flora do jogo e a deixa doente.

Nesse sentido, há, nos dois romances, exemplarmente figurados, a constituição de um pensamento sobre democracia que revela contradições, já que, diferentemente de outras expressões burguesas noutras nações, a brasileira não nasce sob a luta contra seu principal oponente, o proletariado; ao contrário, floresce livre dos desígnios da luta entre classes, o que demonstra um sentido de formação problemático. Dessa forma, ao pensar essa perspectiva, tendo

¹ Especialmente, mas não só, no livro *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Edição Boitempo, 2016.

em vista as lutas de 1848 na França, Lukács diz que “a dubiedade e a covardia da democracia burguesa na defesa dos grandes interesses históricos do povo são ocasionadas de fato pela traição cometida contra o povo” (LUKÁCS, 2010 p. 108). Não há, pelo menos de forma evidente, nos romances essa luta. Por isso não há lastro na constituição da nossa democracia, o que se mantém como marca indelével de nossa formação. O que está muito bem anunciado, especialmente em *Esau e Jacó*. O caso mais exemplar dessa problemática pode ser visto no “Caso do burro”, momento em que o Conselheiro analisa, a distância, uma cena inusitada de uma carroça interrompendo a rua e o dono batendo no burro que puxa a carroça, que está empacado. A figuração desse antagonismo de classe, que deveria ser a tônica da formação, nas obras aparece de forma lateralizada, a dar a ver o absurdo da constituição de uma democracia sem representação. O caso de Batista, sendo um conservador e um “liberalão” ao mesmo tempo, os gêmeos juntos na câmara, como deputados, são tendências de uma formação nacional que despreza a categoria povo, como não poderia deixar de ser. Ao expor essa situação, Machado de Assis antecipa a fratura, e a farsa, da constituição da cultura política brasileira.

Neste ponto é possível elencar a terceira discussão feita neste trabalho, a questão da *tipicidade*. Essa categoria funcionou razoavelmente bem para a leitura machadiana, especialmente os dois romances em questão. Contudo, a direção seguida na argumentação causa algum estranhamento na medida em que vê em José Dias um personagem capaz de evidenciar tendências históricas. John Gledson (1991) já evidenciará essa disposição em José Dias, assim como Roberto Schwarz (1991), em tê-lo não só como um simples agregado, como quer o narrador, mas um personagem capaz de representar com vivacidade a sociedade como um todo. No entanto, pouco casual e, em certo sentido, pouco óbvio, foi compará-lo ao conselheiro Aires. Sua comparação, certa ou não, foi possível por duas razões. A primeira diz respeito à discussão “público/privado”, a segunda pela leitura lukacsiana, em que, nessa temática, o *tipo* é sempre intermediário e evidencia certa tendência histórica.

Por essa razão, a leitura de Machado de Assis sob a “lupa” lukacsiana se mostra profícua, não no sentido de enquadramento de Machado em certo arcabouço conceitual, mas no sentido de que, para Lukács, a literatura e a obra de arte de um modo geral “representam momentos decisivos da ‘evolução’ histórica, que são as tragédias e as comédias, e elas são fatos da vida, não são inventadas pelo escritor” (LUKÁCS, 2010 p. 13). Por isso, sob essa perspectiva, a romanesca machadiana não se enquadra numa seleta de conceitos e categorias; embora possa acontecer isso, o mais importante é a assimilação da ideia geral

de que tais *momentos decisivos* foram interpelados por Machado e não criados por ele, sendo estes fatos de nossa história, figurados pela criação literária.

Ainda mais, nessa perspectiva, outra ideia geral que faz Lukács, como crítico, e Machado de Assis, como escritor, estarem muito próximos e bastante alinhados é o realismo. Essa ideia é o horizonte lukacsiano, o ponto máximo de sua perseguição teórica. Para Machado de Assis, essa também parece ser a preocupação maior. Para Lukács, o realismo também quer dizer “a união real e representada do individual como típico, a elaboração concreta do ‘como’ da ação, do pensamento e do sentimento de cada personagem” (LUKÁCS, 1930, p. 93). Isso parece muito adequado ao pensamento machadiano, especialmente aos dois romances estudados. O que vemos, lendo Machado de Assis, é uma gama quase infinita de personagens, suas vicissitudes, suas incongruências, suas idiossincrasias, tentando adaptarem-se num terreno igualmente em formação, em elaboração e, por sua vez, tentando imprimir neste suas características. Por isso, nossa linha de argumentação na questão da *tipicidade* seguiu essa direção: ao ver não essas características nos personagens das obras, o que nos pareceu mais razoável foram os personagens Dias e Aires. Nessa mesma discussão, Lukács lembra Engels, que diz, ao analisar Lassalle: “a meu ver, entretanto, uma pessoa não se caracteriza apenas pelo que faz, mas também por *como faz*” (LUKÁCS, 1930, p. 93). Isso nos faz lembrar, inevitavelmente, das ações de nossos dois personagens em questão.

A essa altura, vale rememorar o que pensa o Machado de Assis crítico. Ao ler *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ele diz:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *ela só tem que obedecer...* Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte. (ASSIS, 1994, p. 215 grifo do autor).

Os pormenores da avaliação machadiana ao romance de Eça não são nossa matéria. Nosso interesse é sacar a ideia sobre literatura que Machado de Assis possui, o que está em acordo com o pensamento lukacsiano. Não é absurdo, nem demasiado, salientar que um dos principais textos de Lukács da década de 1930, *Narrar ou descrever*, pode ser entendido por essa chave de leitura machadiana. Diz Lukács nesse ensaio que “o drama é ação” referindo-se

justamente ao problema entre narrar e descrever. Acrescenta ainda que “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz num momento de crise aguda e apaixonada, mas seus hábitos cotidianos, os quais não denotam somente uma crise, mas um estado” (LUKÁCS, 2010, p. 164). Dessa forma, é possível também ver com certa clareza as movimentações, os enlances e as tramas nos dois romances analisados. Machado de Assis, nesses romances, não mostra somente os desfechos, aliás, em *Esau e Jacó* isso quase não é importante, evidenciando como agem os personagens ante dilemas reais. Por essa via é perfeitamente compreensível a comparação entre José Dias e Aires. Eles são personagens cujas ações alteram sempre os desfechos a que estão submetidos. Poderíamos acrescentar à leitura de Dias e Aires o fato de eles não “denotarem somente uma crise, mas um estado”, ou seja, uma tendência, questão que perseguimos com força.

Assim, de modo muito amplo, o que está na pauta é a questão do realismo. Desse modo, Lukács pensa que:

O realismo de fato grandioso, que obtém sua energia do conhecimento profundo das transformações histórico-universais da sociedade, só pode acontecer quando realmente abrange todas as camadas sociais, quando rompe com a concepção ‘oficial’ de história e sociedade, e capta em sua representação viva estratos e correntes sociais que realizam a transformação efetiva da sociedade, a real criação de novos tipos humanos. (LUKÁCS, 2010, p. 94).

Aqui reside uma boa interpretação, como chave, de *Dom Casmurro e Esau e Jacó*, que na sua grandeza expõe fragilidades e antagonismos de nossa história de tal maneira que não é possível negar que haja certa luta de classes (como fica claro nos romances), mas que essa luta não acontece abertamente, não esteve na ordem do dia nos enredos. Por isso, talvez seja essa a grande *tendência* da *tipicidade* do conselheiro Aires e José Dias: dar a ver um ponto de vista de classe que escamoteia o antagonismo existente entre as classes sociais.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida; introdução Luís Augusto Fischer. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Introdução e notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

- ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.
- ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis - impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py – São Paulo: Companhia das Letras; 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras; 1991.

O sacrifício do mito em *Jubiabá*, de Jorge Amado: a totalidade épica de um romancista engajado na periferia do capitalismo

Giovani Buffon Orlandini

Se é certo que toda literatura moderna trata das relações entre o Eu e o Outro, o sujeito e o objeto, o ser e o ente – esse encontro dual de natureza ontológica em permanente conflito, que orienta a existência nas raias do pensamento ocidentalizado –, também é certo que, por conta da infinitude de variantes culturais, geográficas, políticas, históricas, sociais etc. presentes no interior dessa dinâmica conflituosa, cada obra literária apresenta suas particularidades no modo como “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2017, p. 60). Nesse sentido, o presente trabalho pretende apresentar uma interpretação, mesmo que parcial, de como, nas particularidades do romance *Jubiabá* (originalmente publicado em 1935), de Jorge Amado, é apreendido e se manifesta o mito – a matéria fabulatória fundante da arte literária ocidental – em sua relação específica com aquilo que podemos chamar de EU moderno, “a única substância verdadeira” (LUKÁCS, 2017, p. 30) para o mundo da modernidade.

Jubiabá, quarto romance publicado pelo autor baiano, fez parte de um projeto literário específico empreendido por Jorge Amado no Brasil da década de 1930, a saber, o projeto de romances proletários, cuja intenção era a de contar, de forma realista, a experiência do oprimido, sua elevação da condição de alienado para a de consciência de classe – do lumpen ao proletário –, fazendo da literatura uma arma didática para a transformação das desigualdades sociais (DUARTE, 1996). O herói da obra é Antônio Balduino, o estimado negro Baldo, um sujeito que, no início do enredo da narrativa, encontra-se submerso em um universo simbólico formado pela cultura de origem popular e iletrada, um substrato mítico de caráter, passe o exagero, pré-moderno. A figura do pai de santo Jubiabá, ancião que ocupa a posição de autoridade máxima da sabedoria popular, impõe a Balduino respeito e temor: o velho é o símbolo máximo da religiosidade de matriz africana, predominante no espaço de circulação do protagonista, a saber, a periferia pobre da cidade de Salvador.

Nesse contexto, a oralidade funciona como o único meio de transmissão de conhecimento, fazendo chegar ao jovem Baldo histórias da escravidão, de miséria e de sofrimento do povo pobre. Esse universo também incorpora o signo da malandragem, composto por samba, capoeira e boemia, todos em chave semântica oposta ao trabalho formal. Esses e outros componentes, somados ao instinto de resistência inato que o herói apresenta desde a infância, compõem a visão e a forma de agir de Antônio Balduino no mundo: moldam um senso de luta indissociável de seu caráter, que se materializa na emulação da coragem imposta pela resistência às autoridades, pela força física e pela recusa ao regramento do âmbito pequeno-burguês do trabalho – o que corresponde, no interior da obra, ao proletariado assalariado.

A ambição de Baldo, desde o início da narrativa, quando começa a se destacar como líder entre os meninos da periferia pobre de Salvador, é ser livre e reconhecido como um sujeito valente e corajoso, fugindo à escravidão que em sua perspectiva inicial se confunde com o trabalho formal, e protagonizar histórias como as que ouvira – de escravos fugidos, cangaceiros encarcerados com a lei e malandros astutos e renomados. Já o ponto de chegada da formação do protagonista é bastante diverso. Após experimentar a degradação imposta pela exploração da mão de obra da estrutura capitalista, seu horizonte se transforma profundamente. Obrigado a abraçar o trabalho formal como única alternativa de sobrevivência, Balduino descobre um novo sentido para a luta, estabelecido na irmandade e na simpatia ideológica entre os colegas da classe proletária. O substrato mítico-malandro que orientava sua condição inicial é superado pela emancipação ideológica, o que não implica na diluição de seu ideal rebelde, mas sim no seu redirecionamento: atingindo a consciência de classe, o amadurecimento reorienta seus valores intrínsecos para a luta coletiva organizada pela ideologia socialista. A liberdade, agora, torna-se o espólio da luta de classes no qual está engajado junto a seus companheiros: Balduino aprende que a “luta verdadeira era a greve” (AMADO, 2012, p. 222).

É assim que o sentido de seu amadurecimento se confunde com a superação da mitologia que primeiro formara seu caráter: ao subverter o ideal religioso-popular-malandro da atmosfera marginalizada, mítica e iletrada, o herói adentra na perspectiva do capitalismo moderno para enfrentá-la, tentando alterar suas estruturas pelo engajamento da luta coletiva. Entre essas subjetividades pré-moderna e moderna que operam como os polos de seu percurso de formação, encontramos uma forma literária específica que organiza o enredo na busca pela totalidade oculta e perdida da vida moderna.

Em verdade, esse mesmo princípio formal pode ser visto não apenas no enredo de *Jubiabá*, mas também em outros de seus elementos estruturais: incorporação de formas romanescas tradicionais, constituição e relação entre personagens, mediação discursiva entre narrador e protagonista etc. Pela limitação espacial do presente trabalho, entretanto, daremos atenção especial à disposição do enredo, abordando outras questões apenas de forma lateral e à medida que contribuam para nossos argumentos.¹

O enredo da obra se divide em sete momentos, os “sete tempos da procura” de Antônio Balduino, que o levam do lumpesinato à luta de classes (DUARTE, 1996). Resumidamente, esses sete momentos são: 1) Infância no Morro do Capa Negro (periferia pobre de Salvador): orfandade; liderança inata entre os meninos pobres das redondezas; cidade como lugar atraente e misterioso; busca da própria identidade e de algo que não se encontra em seu horizonte de origem. A doença da tia leva-a a um sanatório, armando e deflagrando o conflito, impulsionando o pequeno Baldo, ainda uma criança, para fora do Morro. 2) Casa do Comendador Pereira: Balduino torna-se um agregado da família abastada moradora da cidade; aprende as primeiras letras e presta pequenos serviços, sempre em condição subalterna em relação à família e aos empregados da casa; apaixona-se por Lindinalva, a jovem filha do Comendador, sentimento que perdura até o fim da narrativa. A morte da tia de Baldo e o afastamento traumático da amada provocam o fim de sua inocência infantil. 3) Liberdade malandra na rua: Baldo chefia um grupo de meninos indigentes, é o Imperador da Rua, uma falsa noção de poder e de liberdade; sobrevivência entre mendicância e pequenos delitos. Baldo é preso e torturado, conflito agravado pela morte trágica de um dos companheiros do grupo, atropelado. 4) Regresso ao Morro: abraça a herança da malandragem (violão, capoeira, mulheres, bebedeiras, brigas e boxe); aventura juvenil, inocente e inconsequente; idealização da vadiagem na recusa ao trabalho formal (uma espécie de lumpesinato boêmio). O conflito se dá pelo suicídio do amigo Viriato e pela notícia do casamento de Lindinalva com um jovem e promissor advogado. 5) Exílio forçado e flagelo intenso: fuga pelo mar até o interior da Bahia; contato com a degradante exploração econômica nas plantações de tabaco e nas fábricas de charutos; identificação com os miseráveis e com os trabalhadores explorados da região; dificuldade em lidar com a disciplina imposta pelo mundo do trabalho alienante. O conflito arma-se pela disputa

1 Para uma análise dos demais componentes formais da obra, ver a dissertação de mestrado (UFRGS) intitulada *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá* (ORLANDINI, 2017).

por uma mulher, uma briga quase mortal com o capataz de uma das fazendas em que passou. 6) Retorno a Salvador: trabalho no circo itinerante, com uma breve errância pelo interior do estado; precariedade financeira acentuada; fechamento do circo com a morte do empresário e amigo Giuseppe; regresso à capital baiana.

7) O último movimento diferencia-se em certa medida dos demais. Um momento de depressão anuncia o clímax da busca de Baldo quando ele, convicto de que sua luta na verdade era vã, reencontra Lindinalva à beira da morte em uma casa de prostituição. Ao confiar-lhe a responsabilidade de criar seu filho, a moça, que fora abandonada pelo noivo e desprezada pela família por conta da gravidez, impulsiona Baldo à realidade da qual ele procurara fugir durante toda a narrativa, o trabalho formal, a lógica capitalista moderna. Assumida essa postura de maturidade, e somando-se a isso a experiência próxima com a miséria e com a exploração que teve ao longo de sua caminhada, Antônio Balduino conclui que a verdadeira luta se dá ao lado dos seus colegas trabalhadores, através da organização sindical, convicção que consolida e completa sua trajetória de aprendizagem política e ideológica.

Esses sete momentos materializam um núcleo fundamental que, ao repetir-se, ressalta o caráter formativo do enredo e leva Balduino a seu ponto de chegada: o protagonista se encontra em condição de razoável equilíbrio; surge ou agrava-se um conflito; o herói padece, ressurgindo crescido e revigorado; estabelece-se um novo equilíbrio; um novo conflito é desencadeado. Trata-se, portanto, de um enredo consecutivo e progressivo, uma estrutura helicoidal, circular e linear (DUARTE, 1996) que impulsiona o personagem à ação, forçando-o a defrontar seus valores e convicções com o funcionamento da realidade – imagem da mola que ecoa a cena de abertura do romance, a luta de boxe entre Baldo e o então campeão europeu.

Nesse sentido, a conformação possível entre o sujeito (o EU, o ser) e o objeto (o Outro, o mundo) se configura como o processo de modernização do indivíduo oprimido e marginalizado. Uma vez que a composição formal é utilizada para os fins ideológicos que moviam o projeto literário do autor, o já mencionado projeto de romance proletário, o sentido último da estrutura repousa na projeção da luta de classes. O aproveitamento da tradição narrativa burguesa une-se à matéria popular; o enredo, colado aos deslocamentos do herói, dá o sentido de sua formação. Assim, *Jubiabá* é estruturado para desvelar a assimilação de um tempo real histórico e da posição de um destino individual que se confunde com o postulado desse tempo.

Além disso, para explorarmos mais a fundo o papel do mito em *Jubiabá*, ou melhor, as relações do estrato fabulatório de natureza mítica com a triste e inescapável realidade cindida da modernidade, apontamos certa semelhança estrutural entre o que Lukács chamou de romance de formação (LUKÁCS, 2017) e a trajetória de Antônio Balduino no enredo de *Jubiabá*. Grosso modo, Lukács define a forma desse tipo, ou melhor, dessa tradição romanesca como aquela na qual a centralidade do herói em seu processo de educação apresenta os caminhos possíveis de reconciliação entre o interior e o exterior na modernidade; neles, nos romances dessa categoria formal, o conflito entre sujeito e objeto, entre Eu e Mundo, constitui-se como uma dialética que toma o centro estrutural da narrativa e se desenrola junto a ela, configurando-se como uma necessidade formal:

Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada. (LUKÁCS, 2017, p. 138).

Sujeito inacabado, ao protagonista urge, diante de um mundo degradado com o qual estabelece conflitos, buscar a si mesmo, sua verdade íntima. Essa tentativa de síntese, porém, não pode se dar nem através de uma harmonia preestabelecida, nem de um acomodamento: há de ser conquistada na trajetória, sendo no interior dessa que se estabelece a estrutura do romance de formação, a forma romanesca que, segundo Lukács, é a que mais se aproxima da retomada do sentido oculto da existência humana moderna. Eis a equação para que a forma do romance moderno reaproxime o homem da noção perdida de totalidade épica.

Em *Jubiabá*, parece claro que Jorge Amado incorpora e adapta essa tradição formal (DUARTE, 1994; 1996). Porém, o tempo histórico mimetizado pelo romance amadiano é, evidentemente, distinto daquele do clássico goetheano que serviu como modelo para a classificação do filósofo húngaro: em *Jubiabá*, encontramos o Brasil da terceira década do século passado, tempo e espaço nos quais a classe trabalhadora local adentrava, ineditamente e por medidas conservadoras, na sala de debates da política e da economia nacional (ALENCASTRO, 1987), dialogando também com o contexto literário fortemente marcado pela polarização ideológica pós-Revolução de 1930, já às barbas do autoritarismo perversamente integrador do Estado Novo que viria a ser implementado pouco depois, por Getúlio Vargas (BUENO, 2006). Ou

seja, encontramos, na matéria social e histórica incorporada e mimetizada pela obra, o miolo do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira sob a égide centralizadora do varguismo.

Eis o quadro no qual Jorge Amado insere sua obra, nesse amplo contexto via a utilização e atualização da tradição do romance de formação, aproveitando-se das formulações consagradas por essa tradição, porém adequando a forma a um momento específico: *Jubiabá*, portanto, como um romance de formação; romance da formação proletária brasileira; romance da formação de um sujeito que, ao tornar-se proletário, representa a ascensão de sua classe – ou melhor, da consciência da luta de classes, a busca pela ação coletiva que rompa com a estrutura garantidora da desigualdade estabelecida, ou que, pelo menos, seja capaz de desautorizar consistentemente essa estrutura, projetando a transformação no futuro. Logo, o ponto de chegada do amadurecimento de Antônio Balduino, ou seja, sua condição de líder proletário, não o confina à passividade dos vencedores; pelo contrário, impulsiona-o para a utopia (GIL, 1999), para a construção, agora com os caminhos devidamente iluminados, do tempo em que a desigualdade será, um dia e finalmente, devidamente superada.

É assim que emana, em *Jubiabá*, e não somente no tratamento temático, mas também e sobretudo em sua forma composicional, a reconciliação com o sentido perdido da modernidade. Surge, na ficção, um novo homem, o Antônio Balduino líder operário, e com ele, a nova classe do proletariado organizado dos anos 1930 no Brasil. Surge, finalmente, uma nova e redentora consciência, a ideologia socialista. Eis a dialética entre a interioridade rebelde, popular e iletrada (mito) e a organização social desigual do capitalismo e da exploração da mão de obra (modernidade), o conceito marxista como síntese, como sentido da existência humana recuperada em tempo e espaço específicos: luta de classes como noção de totalidade épica na forma de *Jubiabá*. Amálgama entre processo social e forma literária para projetar o engajamento redentor da classe trabalhadora brasileira, para delinear o caminho didático da salvação dos explorados através da literatura enquanto ferramenta de transformação social.

Note-se que isso a que viemos chamando de matéria fabulatória mítica – no caso, especificamente brasileira: cultura popular e iletrada, religiosidade de matriz africana, oralidade como forma de transmissão de conhecimento, signos da malandragem – ocupa um papel central na obra, visto que sustenta uma das pontas da intrincada dialética do processo de formação do herói – sendo a outra ponta, a saber, a consciência atingida por ele: consciência de

classe, nos termos marxistas, cabe lembrar, a lógica moderna incólume aos fetichismos e crenças irracionais. Note-se, também, que essa afirmação é absolutamente desprovida de juízos de qualquer ordem: trata-se, simplesmente e não mais do que isso, da interpretação e descrição analítica dos elementos do objeto desse trabalho e de seus sentidos próprios no interior da obra.

Em certo sentido, para que Antônio Balduino atinja a segunda e derradeira ponta do processo de amadurecimento, isto é, para que a totalidade épica seja recuperada pela forma do romance, é preciso que a primeira ponta seja por ele superada, o que se evidencia com clareza na transformação de sua relação com Jubiabá, o pai de santo que simboliza e sintetiza a primeira ponta.

Algumas breves passagens de momentos distintos da obra bastarão para elucidar o que acabamos de afirmar. Na primeira delas, no início da narrativa, temos, por exemplo, o Balduino menino que, nos momentos em que a tia recebia o ancião,

[...] tinha um medo doido de Jubiabá. Se escondia atrás da porta e pela greta ficava espiando o feiticeiro que vinha, a carapinha branca, o corpo curvo e seco, apoiado num bastão, andando devagarinho. Os homens paravam para cumprimentar.

– Bom dia, pai Jubiabá...

– Nosso Senhor dê bom dia...

La passando e abençoando. Até o espanhol da venda baixava a cabeça e recolhia a bênção. Os garotos desapareciam da rua quando viam o vulto centenário do feiticeiro. Diziam baixinho:

– Jubiabá vem aí.

E disparavam na carreira para se esconder nas casas.

(AMADO, 2012, p. 9).

Enquanto as crianças temem o misterioso velho, os adultos demonstram-lhe um respeito profundo e solene, como o reconhecimento de sua autoridade em termos de sabedoria e espiritualidade. Até o estrangeiro, oriundo de cultura com valores e diretrizes distintos daqueles compartilhados pelos moradores do Morro do Capa Negro, distingue Jubiabá como liderança inapelável. O mesmo ocorrerá com o Balduino adulto, quando em meio ao seu processo de amadurecimento, isto é, no bojo de sua formação. No episódio em que se encontra foragido em uma mata fechada, sedento, faminto e ferido, escondendo-se dos homens da fazenda que querem matá-lo por ter apunhalado o capataz, é a figura do velho feiticeiro quem povoa o delírio e alimenta as angústias do agora sôfrego e debilitado Antônio Balduino:

Talvez até Jubiabá aparecesse e ele lhe pediria a bênção. Pai Jubiabá também não sabe que ele está acuado na capoeira. Não sabe que ele matou Zequinha. Mas Jubiabá compreenderia e passaria a mão na sua cabeça e depois falaria em nagô. Não, ele não diria que o olho da piedade vazou, que ficou somente o olho da ruindade... Por que ele havia de dizer isso? Antônio Balduíno ainda tem bem aberto o olho da piedade. [...] Mas é inútil mentir a pai Jubiabá. Ele sabe tudo, que ele é pai de santo e tem força junto a Oxalá... Sabe tudo como a velha defunta... [...] Pai Jubiabá deve é fazer um feitiço para matar o negro Filomeno... O negro Filomeno é ruim, ele vazou também o olho da piedade... Um feitiço para matar ele, um feitiço forte que tenha cabelo de sovaco de mulher e penas de urubu... Por que será que pai Jubiabá balança a cabeça? Ah! ele está dizendo em nagô que Antônio Balduíno também vazou o olho da piedade... Ele está dizendo, sim... Antônio Balduíno puxa a navalha com a garganta seca de sede. Se Jubiabá repetir ele o matará também. E depois passará a navalha no próprio pescoço. Vê, no céu azul, o negro velho. Não é a lua, não. É Jubiabá. Ele está repetindo, ele está repetindo... E Antônio Balduíno se precipita de navalha em punho e quase bate nos perseguidores que estão conversando na estrada. Jubiabá desapareceu. Balduíno tem sede. (AMADO, 2012, p. 121).

No momento de maior tensão da obra, quando o herói se encontra diante da morte, Jubiabá surge como uma referência: o representante maior do substrato mítico presente no romance é reconhecido pelo protagonista por sua sabedoria e seu senso de justiça, além de ser evocado como única possibilidade de escapatória da situação-limite – mesmo a condenação que dirige para Balduíno, provocando a fúria desse, é atenuada, pois a consequência clara de matar o pai de santo seria tirar a própria vida. Em outras palavras, o agora adulto Antônio Balduíno repete os adultos tal qual os vira em sua infância, venerando os valores representados pelo ancião Jubiabá e subordinando-se a eles. Mas esse Baldo, embora já adulto, ainda não está formado, ainda não encontrou o sentido último da existência.

Quando esse sentido é encontrado, no final de sua trajetória e da narrativa, a relação de Balduíno com Jubiabá – ou seja, com os dados míticos que primeiro informaram sua concepção do mundo e das coisas – é profundamente alterada. Após vivenciar a greve, Baldo transmite tal alteração aos seus iguais e justamente no local que pode ser considerado como o templo maior do misticismo da obra, o terreiro do pai de santo:

– Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir

cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, para tudo, para guindastes, para bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Meu povo, vamos pra greve que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá. (AMADO, 2012, p. 200).

Uma vez dotado da consciência de classe, o que representa, nos termos da obra, a totalidade da vida recuperada pela forma literária, Antônio Balduino já não se encontra em submissão ao sábio popular e religioso Jubiabá, pois adquiriu certa possibilidade de conformidade com o funcionamento do mundo que o alça como um sujeito acima das credences daquele. No fechamento do ciclo, a submissão sofre uma alteração tamanha que chega a ser invertida:

Antônio Balduino vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai de santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os ABC ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos. (AMADO, 2012, p. 220).

Agora é o pai de santo Jubiabá, o detentor da sabedoria e da força do mito, quem se submete a Antônio Balduino, o herói moderno que arrancou dos conflitos entre si e o mundo a verdade última da vida: Baldo está formado, é um sujeito moderno apto para, uma vez munido da consciência de classe, enfrentar a desigualdade do mundo capitalista do Brasil dos anos 1930 – um país em franco processo de modernização paulatina e por vias conservadoras.

Jorge Amado, ao estabelecer as bases formais para que seu romance recupere a totalidade perdida, sacrifica – em ampla medida, mas não totalmente, uma vez que Jubiabá curva-se à modernidade, mas a greve acaba virando samba e Antônio Balduino torna-se herói de ABC –, dizíamos, a cultura popular de seu país, a herança da religiosidade de matriz africana e a malandragem dos morros periféricos de Salvador, tudo em nome do ideal socialista.

Mas cabe ressaltar, ainda e lembrando aspectos marcantes de certa tradição da romanesca brasileira, que foi esse mesmo autor quem primeiro elevou os elementos próprios de seu povo na forma moderna do romance: do esquemático e preconceituoso modelo naturalista para o sentimental e

paternalista melodrama; eis um salto estético e interpretativo que não pode ser ignorado, mesmo que em suas contradições – é nelas, porventura, que residem a força mimética e a originalidade criativa de *Jubiabá* e de Jorge Amado.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A pré-Revolução de 30. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, p. 17-21, set. 1987.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, gênero, etnia: povo e público na obra de Jorge Amado. *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 3, mar. 1997.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado e o *Bildungsroman* proletário. *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 2, p. 157-164, set. 1994.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 165-229.
- ORLANDINI, Giovanni Buffon. *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFRGS, Porto Alegre, 2017.

Perseguição, prisão, delação e algum arranjo de sobrevivência: homens pobres na prosa de Dyonélio Machado nos anos 1940

Octávio Augusto Linhares Garcia Reis

*O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco,
de um jeito ou de outro, político.
(Wisława Szymborska)*

Segundo romance de Dyonélio Machado, *O Louco do Cati* (1942) inaugura uma série que será completada por mais três obras: *Desolação* (1944), *Passos perdidos* (1946) e *Nuanças* (1981). Em seu conjunto, a tetralogia reelabora ficcionalmente experiências de perseguição e prisão durante o período que antecede o Estado Novo. Vale lembrar que, quando da escrita e publicação dessas obras, o autor já havia sido preso pelo regime getulista, estando em liberdade desde 1937, após cerca de dois anos de encarceramento.

Retomemos em linhas gerais a narrativa: um sujeito tido como louco acaba acompanhando – como que por acaso – um grupo de rapazes (Norberto, Maneco Manivela, Leo e Luís) em uma “viagem de prazer” até o litoral gaúcho. Ao chegar a Quintão, o grupo de viajantes acaba se dividindo, e o protagonista Louco vai, juntamente com Norberto, em direção à fronteira com Santa Catarina. Enquanto isso, os demais personagens iniciam seu retorno a Porto Alegre, em uma viagem cheia de percalços que será narrada no romance seguinte do autor gaúcho, *Desolação*.

Norberto e o Louco – a dupla que segue viagem em direção norte do país – acabam presos ao atravessarem a fronteira do Rio Grande do Sul com Santa Catarina. Uma vez detidos, ambos são conduzidos a Florianópolis e, posteriormente, ao Rio de Janeiro, onde permanecem prisioneiros por algum tempo. Após a libertação, os dois personagens tratam de sobreviver na então capital da República, até que finalmente o Louco é despachado em viagem de retorno ao Rio Grande do Sul – percurso que é narrado na segunda metade do romance.

Embora protagonista, durante a narrativa o Louco quase nunca está sozinho. Na maior parte do tempo – os três primeiros quintos do livro – acompanha-o Norberto. Após deixar o Rio de Janeiro, diversos “tutores” fazem companhia ao Louco. É sobre as ações de Norberto e desses outros tutores que discorrerá o narrador, sendo o Louco uma espécie de espectador passivo, que segue a reboque essas figuras e as decisões que elas tomam. Em certo sentido, é como se o olhar narrativo só conseguisse apreender a figura do Louco a partir de uma mirada lançada de viés. Assim, o protagonista, cuja identidade e subjetividade são construídas a partir do trauma que nos é revelado fragmentariamente ao longo do romance, só é captável pela voz narrativa de maneira oblíqua, filtrada, em alguma medida, pela visão dos personagens “não loucos”, ou seja, pelo ponto de vista de uma suposta normalidade.

O personagem que dá título ao romance raramente fala, quase não tem seus pensamentos expostos e parece inescrutável mesmo para a voz narrativa. A figura a partir da qual está estruturado o fio narrativo não atua como tipicamente fazem os protagonistas. Ainda que o Louco esteja presente na maior parte do relato, sua história é marcada pela opacidade guardada mesmo aos olhos do narrador, que nos revela sua vida a partir de situações diversas, sobre as quais nem a voz narrativa, nem o próprio protagonista, cuja subjetividade é cindida pelo trauma, conseguem refletir a respeito:

Pois se há fatos sendo narrados – o passeio impedido por sucessivos problemas práticos; o controle policial; as detenções arbitrárias; a estadia no Rio de Janeiro; a viagem de volta, trecho por trecho, sob novas dificuldades –, há no enredo um aspecto difuso, contrário à síntese e à conjunção entre letra e sentido. Um descentramento que faz, boa parte do tempo, a história passar pelos nossos olhos. (PACHECO, 2010, p. 2-3).

O personagem Norberto, por sua vez, ainda que não esteja presente na totalidade da obra, é figura de atuação central durante mais da metade do romance. Mentor intelectual do grupo de viajantes, Norberto destoa – em diversos aspectos – dos demais personagens da narrativa. Sagaz e articulado, é o responsável por planejar e organizar a viagem realizada pelo grupo. No decorrer da narrativa, de maneira difusa e fragmentada, o narrador nos informa acerca de aspectos do seu passado e sobre o que aparenta ser um plano fuga empreendido pelo personagem, que fracassa quando ele é capturado, juntamente com o Louco, na fronteira do Rio Grande do Sul com Santa Catarina.

É a partir do momento da detenção que se esclarece para o leitor que Norberto se tratava possivelmente de um perseguido político em fuga. Assim,

as misteriosas ações do personagem ao longo da primeira parte do romance, postas em perspectiva, ganham novo sentido. Desta maneira, ficam compreendidas as diversas precauções tomadas pelo personagem, como a pressa em iniciar a viagem, o desvio no caminho do grupo – quando Norberto opta por viajar por Palmares, evitando barreiras policiais (na ocasião o personagem alega que a estrada em que eles pretendiam originalmente seguir poderia ser prejudicial para os pneus do veículo) – e até mesmo a incorporação do Louco ao grupo, que talvez se tenha constituído em mais um dos subterfúgios do fugitivo na tentativa de evitar a prisão.

Vale ressaltar que esse conjunto de atitudes suspeitas de Norberto não passa despercebido para outro personagem da narrativa, Maneco Manivela. Ainda que o mecânico não compreenda inicialmente quais são exatamente as intenções do companheiro de viagem, desconfia do rapaz, chegando a ironizá-lo em alguns momentos, como quando questiona sua pressa:

- E agora, ao cair da tarde, assim que passar o solação, é tocar pré frente.
- Para o Norberto é só “tocar pra frente”.
- Mas claro! O que é que vamos ficar fazendo aqui?
- Justo. Não tinham nada a ficar fazendo ali. Mas nada, por outro lado, obrigava aquela pressa.
- Norberto picou-se:
- Você está muito enganado se pensa que eu estou com pressa.
- Se não era pressa – retrucou o outro (a discussão era com Maneco) – se não era pressa, era então coisa muito parecida.
- Por exemplo?...
- Por exemplo não sei.
- Estão vendo...
- Não estão vendo nada! Só porque eu não sei não é que a coisa não vai haver! (MACHADO, 2003, p. 38).

Essa desconfiança de Maneco é, neste momento da narrativa, em certa medida, ainda ingênua. No entanto, ganha força nas páginas de *Desolação*, quando o mecânico, já se crendo também perseguido pela polícia, repassa fatos do passado averiguando se há algo que o possa condenar. A postura de Norberto, que já causava estranhamento em Maneco, aliada à notícia de que o ex-companheiro de viagem fora preso, dão a Manivela a certeza de que agiu como cúmplice de uma fuga, sendo essa uma das razões para ele encontrar-se, naquele momento, procurado.

Norberto, segundo uma série de indicações, não atua sozinho. O fugitivo parece contar com uma rede de contatos minimamente estruturada, que o ajuda inclusive a sair da prisão quando acaba detido e também o auxilia

na batalha pela sobrevivência na capital da República. A facilidade com que Norberto “cava” sua liberdade levanta outra ordem de suspeitas sobre sua atuação pregressa. No mínimo, poderia apontar para algum nível de articulação da militância comunista, que, mesmo acoitada, atua para a libertação de seus presos. Lida à luz da história, contudo, tal hipótese perde força, elevando a desconfiança sobre os contatos de Norberto e sua rápida saída da prisão. Ao observarmos a proporção da repressão que se seguiu ao movimento de 1935, parece pouco verossímil crer na simples e gratuita libertação de Norberto. Tanto mais pelo fato de que tais presos políticos, quando não foram torturados e mortos,¹ permaneceram encarcerados ao menos até 1937, como foi o caso do próprio Dyonélio e de outros milhares de detidos: “quanto ao país como um todo, estima-se que, em meados de 1937, o número total de pessoas detidas variava de 7 mil a 35 mil” (ROSE, 2001, p. 91).

A quantidade elevada de detenções não se deu sem a ajuda de informantes, que tiveram papel destacado durante a repressão getulista, conforme comenta R. S. Rose:

Mais tarde, após a tentativa frustrada de Prestes de tomar o poder, Filinto Muller começou o seu próprio programa de Judas. Os delatores recebiam 50\$000 por “comunista” que entregassem às autoridades. Alguns traidores eram agentes da polícia que tinham se infiltrado nas fileiras de esquerda. (ROSE, 2001, p. 116).

Chefe da polícia política de Vargas, Filinto Müller instaurou um programa de recompensas para quem denunciasse supostos comunistas. Tal política dá o tom da atmosfera de terror que se abateu sobre os militantes de esquerda, ao mesmo tempo que evidencia as vantagens em jogo para os eventuais colaboradores.² Além dos infiltrados na esquerda, havia também, entre os delato-

1 Quase sempre, os que caíam nas mãos da polícia no Rio de Janeiro eram levados para uma das quatro velhas “salas de espera”, para que lá aguardassem pelo chamado julgamento. A primeira da lista era a sede da Polícia Central. Não houvera melhorias nas condições do presídio desde sua construção, em 1910. Os policiais do Rio, como seus colegas do Recife, gostavam de amontoar pessoas, muitas vezes metendo oitenta a cem indivíduos em celas abarrotadas, pequenas, cada uma medindo cinco metros quadrados. A geladeira da Central também continuava em uso e estava sempre cheia de gente. Não havia água, nem instalações sanitárias, nem cobertores. Não era possível dormir senão de pé, pois todos ficavam espremidos como sardinhas em lata. Uma comida rançosa era despejada nas latas dos detentos uma vez por dia. Não se sabia o que era tomar banho nem mudar de roupa. As celas individuais só eram abertas quando já era tarde demais para algum cuidado médico. (ROSE, 2001, p. 118).

2 As denúncias não se limitavam aos policiais infiltrados, aos inimigos políticos, aos vira-casacas do partido [...]. Havia também a comunidade dos homens de negócios que rapidamente

res, ex-militantes que, por dinheiro, pressão ou tortura (ou pelo conjunto dos três), mudaram de lado e tornaram-se informantes da polícia.

Levando-se em conta essa atmosfera, podemos projetar uma nova visada sobre a atuação de Norberto e sua surpreendente libertação. O astuto rapaz apresenta nuances que parecem o diferenciar dos demais personagens, transformando-o em figura mais complexa do que uma leitura mais superficial suspeitaria. Ainda que seja precipitado afirmar que Norberto trate-se inequivocamente de um delator – a opacidade da narrativa certamente não permite uma leitura tão peremptória –, tratá-lo simplesmente como um companheiro de infortúnio do Louco ou como simples exemplo da desarticulação da esquerda pós-levante fracassado soa tanto ou até mesmo mais arbitrário quanto. Também não se pode descartar a hipótese de Norberto ser um militante autêntico que decidiu “colaborar” após a detenção, ainda que os termos dessa delação não sejam por nós conhecidos, dado o caráter opaco e fragmentário da narrativa.

O romance seguinte exacerba a atmosfera paranoide impulsionada pela política de recompensa aos Judas de Müller, reelaborando e agravando o clima do “*salve-se quem puder*” generalizado e apenas entrevisto em *O Louco do Cati. Desolação* (1944) narra a tentativa de retorno dos três amigos – Maneco, Leo e Luís – de Quintão a Porto Alegre. A aventura acontece sem a companhia de Norberto e do Louco, que, como vimos, separaram-se do grupo em Quintão e seguiram viagem até serem detidos na fronteira com Santa Catarina, conforme os acontecimentos narrados no primeiro romance da tetralogia.

Após a despedida dos outros membros do grupo, os rapazes planejam seu retorno a Porto Alegre. A viagem à praia, imaginada como um passeio curto, acabara se arrastando por tempo maior do que o inicialmente programado pelos rapazes, e a tentativa de retorno será marcada por uma série de percalços e contratempos: idas e vindas que compõem uma narrativa truncada, labiríntica, versando, assim como o romance anterior, sobre a forte repressão de Estado que marca os anos 1930.

Significativamente, a narrativa não abre com o momento inicial da viagem de regresso. O romance começa com a aventura já a meio, no instante em que Maneco é alertado por Dr. Matos sobre a presença de um “provocador”

percebeu a oportunidade e despediu à vontade os empregados que estavam se aproximando dos dez anos de serviço. A pessoa que permanecia num emprego por uma década tinha direito à estabilidade no cargo. Os trabalhadores demitidos eram acusados de nutrir suspeitas simpatias políticas e simplesmente postos porta afora. A guerra de Vargas contra o comunismo permitiu que os empregadores rescindissem os contratos de trabalho com os esquerdistas sem pagar coisa alguma. (ROSE, 2001, p. 117-118).

(policial infiltrado) na pousada em que o grupo se encontra, em Águas Claras, mais ou menos no meio do caminho entre o ponto de partida do grupo (Quintão) e o seu destino (Porto Alegre). Desse modo, os primeiros nove capítulos (dos trinta e um que compõem a narrativa) são preenchidos com uma variedade de avanços e recuos temporais que, simultaneamente, constituem-se também em saltos geográficos, uma vez que se trata de uma narrativa de viagem. O emaranhado da trama joga o leitor em um universo confuso, levando-o a uma condição análoga à dos personagens, que frequentemente se encontram perdidos na estrada rumo à capital gaúcha.

Comentários e alusões sobre os acontecimentos de novembro de 1935 aparecem já nas páginas iniciais de *Desolação*. No primeiro capítulo, em conversa de Maneco com Bajé (o indivíduo acusado por Dr. Matos), surgem menções passageiras ao levante comunista. O suposto informante da polícia havia sido preso recentemente, e relata sobre o período passado na prisão. Cabe ressaltar que o fato de Bajé ser colocado em liberdade logo após sua detenção corrobora a hipótese de Matos, segundo a qual o rapaz trata-se de um “provocador”, gíria para infiltrados no movimento que estão ajudando a polícia a capturar envolvidos. Manivela se interessa pela narrativa do amigo e não demonstra nenhuma desconfiança, até ser avisado por Dr. Matos. O alerta do advogado desperta em Manivela uma nova postura, que o faz repassar acontecimentos do passado: uma reunião em que estivera, onde um rapaz do Rio de Janeiro palestrou sobre o movimento operário; panfletos recebidos e trocados na oficina mecânica e – mais recentemente – o contato com Norberto, cujas atitudes haviam causado desconfiança no mecânico.

O seu primeiro incômodo nessa matéria fora Norberto. Não que lhe houvesse escapado a *coisa*. Falara mesmo sobre o caso com Leo. Apenas, *não pensava* no movimento, na revolução, – tão longe andava de tudo isso... Daí em diante, porém, como que aquela história queria parafusá-lo e entrar-lhe no corpo à força... (MACHADO, 2005, p. 6, grifos do autor).

Abalado pelo aviso de Dr. Matos, o protagonista torna-se inquieto e vê-se obrigado a reanalisar seu passado para assegurar-se de que não corre riscos. Maneco, que sempre evitara envolver-se em política e desejava “continuar a viver como até aqui: como o Léo, por exemplo” (MACHADO, 2005, p. 16), acha-se repentinamente envolvido em um enredo que não compreende completamente e que, justamente por isso, preocupa-o de maneira aguda.

A despreocupação típica da juventude, que caracterizava sua vida pregressa aos acontecimentos narrados, contrasta com a sua nova situação de tensão. Nesse novo quadro, as preocupações de Manivela direcionam-se de forma obsessiva e paranoide para o medo de estar sendo perseguido, hipótese cada vez mais corroborada pela série de acontecimentos que se desenrola a partir do alerta de Dr. Matos.

O aviso de Dr. Matos transforma Maneco Manivela. Suas inquietações mudam de âmbito. Se, em princípio, o mecânico se ocupava com preocupações cotidianas tais como o serviço que levava atrasado na oficina, os desejos sexuais e – principalmente – a necessidade imediata de colocar o veículo em que viajavam novamente em condições de transportar ele e seu grupo de volta a Porto Alegre, de um momento para outro, o protagonista vê outro problema surgir e ocupar o posto máximo na hierarquia de suas pendências. Paulatinamente, a ideia fixa de que está sendo de fato perseguido passa a absorver todas as suas atenções. Pouco a pouco, Manivela passa a ter a convicção de que será preso. “A polícia estivera ali, naquele dia! Pela manhã? pela tarde? Está sendo farejado, nem resta dúvida.” (MACHADO, 2005, p. 212)

De modo cada vez mais concreto, Manivela se convence, dentro do seu delírio persecutório, de que está acossado. Essa noção vai, aos poucos, imobilizando Maneco. A preocupação o consome e deixa-o exausto. Quase sem forças, o personagem sente-se sem disposição para resolver o impasse no qual se encontra.

De dentro da sua “vacuidade”, Manivela vê surgir como que uma recriação. Imagina-se noutros tempos, providenciando, agindo, cavando. Estão quebrados, fazendo despesa, sem recursos. Isso era o quanto bastava, *normalmente*, para atirá-lo à luta. Estranho, pois, esse conformismo, essa desligância... Mas é uma desligância, mesmo: não experimenta o menor estímulo para uma iniciativa, uma cavação. (MACHADO, 2005, p. 231, grifo do autor).

Conforme já observado, a narrativa de *Desolação* abre *in medias res*, abordando, no primeiro capítulo, o aviso de Dr. Matos a Maneco que dá início ao seu delírio persecutório. As palavras do advogado abrem a narrativa e reconfiguram as preocupações de Manivela. A possibilidade de seu conhecido ser um informante da polícia toma conta obsessivamente das reflexões do mecânico, que anteriormente, ao encontro com Matos, jamais cogitara tal hipótese.

“Provocador” é um sujeito que tem ligações com a polícia. Na realidade, um “policial”. Um rapaz que viera do Rio e que pretendia *instruí-los* numa reunião clandestina, realizada para esse fim, falara muito nos provocadores, nos “policiais”, nos delatores, nos espíões. Queria precavê-los do perigo que eles ofereciam ao “movimento”... (MACHADO, 2005, p. 5-6 grifo do autor).

Logo após o alerta do advogado, na explicação do termo utilizado por ele – “provocador” –, o ponto de vista narrativo começa a repassar os contatos anteriores de Manivela com o “movimento”. No trecho citado, há a menção a uma reunião clandestina da qual Maneco participou. A significação que o mecânico dá a tal episódio crescerá na proporção do aumento de seu delírio persecutório. Além disso, após o informe recebido, Manivela decide repassar sua relação com o suposto provocador, em busca de uma melhor compreensão dos fatos e da dimensão de seu envolvimento.

O encontro do mecânico com o suposto colaborador da polícia, já conhecido seu, naquela pousada em Águas Claras é, no entanto, ao que tudo parece indicar, completamente fortuito. O rapaz narra a Manivela que estava ali apenas de passagem; encontrava-se, na verdade, em uma espécie de fuga. Fora preso e imediatamente libertado. Com medo de ser novamente detido, havia decidido-se a desaparecer por um tempo, resguardando-se em um sítio, para evitar uma nova detenção. As atitudes do rapaz, todavia, destoam de alguém que necessite manter discrição. Espalhafatoso, Bajé narra com vivacidade os acontecimentos de sua prisão e seus planos futuros. Maneco, junto com o narrador, estranha tal comportamento: “Pelo que ele [Bajé] narra, uma grande onda de repressão desencadeou-se no país. Era para estar mais atemorizado, menos valente. Ou mais prudente, ao menos.” (MACHADO, 2005, p. 11).

A percepção faz parte da suspeita do envolvimento de Bajé com a polícia, preocupação que absorve Maneco desde o aviso do doutor. Surpreso com o conselho – que inicialmente considera supérfluo por não ter motivos para se precaver –, o mecânico ainda assim decide que o melhor a fazer é evitar o conhecido, distanciar-se desse mundo. “Nem sonha em ter algo em comum com *eles*. Vai dar mesmo um fora no... provocador, se aparecer. Por esse lado foi bom aquele aviso.” (MACHADO, 2005, p. 6 grifo do autor). Apesar da decisão, o mecânico torna a procurar o conhecido e chega a pedir-lhe dinheiro emprestado:

— Bom, mas eu quero uma coisa – corta Manivela: — eu quero dez mil-réis.

Bajé fica quieto, como siderado. Todo o tempo, estivera conversando e espiando-se, – *dançando*. Mas agora está imóvel, hirto. Manivela o observa e não lhe dá trégua:

— Me arranje de qualquer jeito.

Pensa nas ligações do provocador com a polícia, no “ordenado”. Não lhe permite uma evasiva:

— E, se não tem no bolso, me arrume com seu Castora.

— Mas eu tenho – responde-lhe o outro que vai metendo a mão no bolso da calça, vai tirando a cédula.

Repentinamente, readquire o seu ar “espoleta”, irrequieto. (MACHADO, 2005, p. 98-99 grifo do autor).

O episódio lembra, em alguma medida, alguns expedientes de Naziazeno, protagonista do romance de estreia de Dyonélio, bem como de Norberto, personagem de *O Louco*. Difere em parte do primeiro, no entanto, pela postura enfática de Maneco, que coloca Bajé contra a parede, contrastando com o tom suplicante do protagonista de *Os ratos*. Ainda assim, parece estar em jogo uma lógica semelhante de relações sociais. Com recursos escassos, Manivela vê, em Bajé, uma oportunidade de obtenção de dinheiro. O cálculo do mecânico passa, inclusive, pela possibilidade do conhecido ser, de fato, um informante: “Pensa nas ligações do provocador com a polícia, no ‘ordenado’. Não lhe permite uma evasiva” (MACHADO, 2005, p. 98). Maneco aposta, pois, na probabilidade de Bajé ter a quantia justamente por sua condição de “provocador”. Mais do que isso, o interesse do suposto delator em Manivela o coloca quase na obrigação de servir ao mecânico, manter a aparência de amizade. Maneco sabe disso, corre o risco e obtém a quantia.

A partir do capítulo IX, quando o mergulho narrativo na interioridade do protagonista passa a ser maior e mais recorrente, as preocupações de Maneco vêm à tona de forma mais estruturada, dando conta da atmosfera de desconfiança e medo que passa a compor as relações sociais do mecânico no turbilhão de acontecimentos pós-novembro de 1935 – catalisadas pelos impasses da viagem e o encontro com Dr. Matos. O clima de desconfiança generalizada que compunha os dois romances anteriores do autor³ adquire aqui nova configuração, agravada pelo terror da perseguição e repressão de Estado. Acossado, Maneco repassa os acontecimentos e entra, definitivamente, no clima paranoide que passa a compor o romance, em conjugação do foco narrativo

3 Sobre tais aspectos em *Os ratos*, ver: ARAÚJO, Homero Vizeu; REIS, Octávio Augusto Linhares Garcia. Favor, dívida impagável e forma literária em *Os Ratos*. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 24, p. 39-53, 2016.

com o horizonte bloqueado do protagonista. A disposição calculista da pobreza acossada que compõe o outro lado da moeda das relações de favor e ajuda mútua entre os pobres, marca do romance de estreia de Dyonélio, reaparece aqui, agora premida também pela perseguição política, que dissemina, através dos acordos entre delatores e polícia, novas possibilidades de arranjo, reconfigurando em tom mais grave a rivalidade entre os desvalidos na disputa econômica.

De forma análoga ao que acontece com Naziazeno em *Os ratos*, Maneco intui parte desse movimento, mas não o compreende completamente. Enquadrando essa situação, temos um arranjo narrativo bastante semelhante nos dois romances: “O enfoque objetivo adota o ponto de vista do personagem e internaliza as suas paranoias. Desse modo, o narrador compartilha as impressões (verdadeiras ou não) e incorpora as sensações do sujeito acuado e quase sem saída” (SCHIFFNER, 2018, p. 2). A observação de Schiffner é sobre *Os ratos*, mas parece acertada também para configuração narrativa presente em *Desolação*, a partir do delírio persecutório despertado no protagonista pelo aviso do Dr. Matos e agravado pelo clima de repressão desencadeado após o levante comunista fracassado de 1935.

O “sinistro quadro de reação e repressão seguiu-se à derrota das insurreições de novembro” (LEVINE, 1980, p. 180), o que bloqueia a cidade como ambiente de atuação dos pobres-diabos acossados agora também pela perseguição policial, levando às narrativas de viagem. No *Louco do Cati*, a fuga de Norberto é rapidamente frustrada, realçando as dificuldades de se escapar à repressão pelo caminho da ilegalidade. Uma vez preso, todavia, Norberto trata de rapidamente “cavar” sua saída da prisão, apelando para outra lógica, a da negociação e colaboração (sugerindo eventuais delações) com as autoridades. Nesse sentido, o personagem que acompanha o Louco por quase três quintos da narrativa está em atuação análoga à de Bajé em *Desolação*. Norberto assume, após a prisão, a condição de *provocador*, o que é sugerido também pela ênfase dada a tal aspecto no romance posterior. Esse dado, contudo, nunca é explicitado na narrativa, apenas entrevisto pelas nuances da forma e do entrecho.

A violência de Estado e a repressão, vinculadas às políticas públicas de recompensa aos “judas”, imbricam-se ao jogo de arranjos dos pobres-diabos e forçam o universo dos esquemas e favores para o campo da delação. Finda a cordialidade das elites, a dinâmica cordial/competitiva dos desvalidos se reconfigura agravada pela violência generalizada. Não é casual que *Desolação* inicie com o anúncio peremptório de Dr. Matos, instaurando o clima paranoide de perseguição desde suas primeiras páginas. Maneco Manivela, que parece

encarnar também um *herói fracassado*,⁴ vê-se envolto em um campo minado, suspeitando de todos a sua volta. O jogo entre ordem e desordem que já pouco tinha de ameno no universo endividado de *Os ratos* ganha tom e atmosfera mais sombria no trânsito dos pobres premidos por dificuldades financeiras e perseguição policial. O elo dos homens livres com os poderosos e com as instituições sai da esfera cordial e adentra a da violência explícita. No entanto, o jogo de arranjos se reformula na delação, minando as possibilidades de revide coletivo dos mais pobres.

Desse modo, o efeito da disseminação da disposição competitiva e delatora entre os desvalidos é o enfraquecimento da luta política e do antagonismo entre classes. Captada pela forma, tal disposição configura o universo e as possibilidades dos personagens dyonelianos em *O Louco do Cati* e *Desolação*. Como resultante, acompanhamos uma atmosfera desesperançada, com ênfase no bloqueio, nos horizontes fechados. Figuração contundente e marcante dos impasses nacionais do período.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- LEVINE, Robert M. *O Regime de Vargas, 1934-1938: os anos críticos*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- MACHADO, Dyonélio. *Nuanças*. São Paulo: Moderna, 1981.
- MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- MACHADO, Dyonélio. *Passos perdidos*. São Paulo: Moderna, 1982.
- PACHECO, Ana Paula. A atualidade de *O louco do Cati*, de Dyonelio Machado. In: *Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*, 2010, Buenos Aires. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, 2010. v. IV. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco_mesa_25.pdf. Acesso em: 24 fev. 2018.
- PACHECO, Ana Paula. Na boleia de borboleta (pós-fácio). In: MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

⁴ Tomo de empréstimo aqui a expressão de Fernando Gil em GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

- ROSE, R. S. *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e controle social no Brasil – 1930-1954*. Trad. Ana de Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SCHIFFNER, Tiago Lopes. *Os ratos: uma trama de ponteiros, pontuações e negócios*. *Navegações – Revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 112-121, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/27216>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- SCHPUN, Mônica Raisa. Ratos mansos, cidades sem raízes. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a História e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

Trabalho no primeiro Cabral

Alexandre Pilati

Quando nos deparamos com grandes poetas, de obra longeva, com inquestionável qualidade e grande relevância, podemos aferir facilmente o quanto de cuidado dedicam, ao longo da vida, à construção de um trajeto com sentido, coerência e densidade. Este é o caso de João Cabral de Melo Neto, poeta que figura entre os mais destacados da língua portuguesa, em especial pela concepção problematizadora da expressão poética. Observar um tal perfil de autor no curso distendido de uma obra que vai se constituindo ao correr de meio século é especialmente curioso nos momentos iniciais, aqueles em que elementos centrais da arquitetura da poética vão se constituindo, ainda em caráter relativamente experimental, mas já apoiados positivamente em algumas das obsessões que animarão a poética cabralina como um todo.

É, portanto, nos primeiros livros de Cabral que este ensaio se concentra para, através de alguns poemas, indicar certos problemas preferidos do poeta, que são já encarados nesse conjunto inicial de obras, bem como a especificidade dos exercícios de constituição da voz poética que ele realiza para tanto. Num início de trajetória poética, afinal, é isso que um poeta faz: pondera os problemas que enfrentará, tentando dar-lhes concretude e volume, ao experimentar a voz dirigida ao leitor, com a qual dará contornos à matéria. Vale ressaltar que não se trata de apresentar um juízo de valor sobre as primeiras obras, buscando apresentá-las como algo melhor ou pior do que as obras subsequentes. Em poesia, a evolução é sobretudo movimento, prova apenas de que a obra vive. Todavia, o que ficou no passado não tem obrigatoriamente mais ou menos qualidade do que aquilo que ainda virá. Este nosso breve olhar, então, se concentra nas obras *Pedra do sono* (1942), *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição (com Fábula de Anfion e Antiode)* (1947). Nesses livros, publicados em apenas cinco breves anos (!), Cabral se revela em estado de descoberta, e é muito bom poder acompanhá-lo nessa “aventura”.

É utilizando essa palavra e qualificando-a como “arriscada” que Antonio Candido traduz a sua impressão sobre a primeira coletânea de poemas publicada por João Cabral, em 1942, *Pedra do sono*:

O Sr. João Cabral de Melo Neto tem como epígrafe do seu livro o desafio heroico de Malarmé. “Solitude, récif, étoile...” Com razão, porque Pedra do Sono é uma aventura arriscada. O seu ponto de partida são as imagens livremente associadas ou pescadas no sonho, sobre as quais o autor age como ordenador. É esta disposição poética que caracteriza o livro do Sr. João Cabral de Melo Neto. (CANDIDO, 2002, p. 133).

Esse primeiro Cabral, o dos anos 1940, que, como disse Candido, trabalha com associação de imagens e faz agir sobre elas um trabalho ordenador, já recebeu o interesse de renomados críticos literários brasileiros, entre eles: João Alexandre Barbosa (1975), Modesto Carone (1979), Luiz Costa Lima (1968), José Guilherme Merquior (1972), Benedito Nunes (1971), Marta Peixoto (1973). Destaque-se ainda, a coroar esse conjunto, a pesquisa de Homero Vizeu Araújo (1999), *O poema no sistema*, que dialoga com todos os autores mencionados e faz também uma exigente interpretação dos momentos iniciais do projeto poético cabralino. Com amparo nessas leituras, a seguir é esboçado um conjunto de reflexões acerca dessas primeiras obras de João Cabral com foco especial na forma como o trabalho poético é realizado e “pensado”, por assim dizer, em segundo grau, pela poesia do autor nos seus quatro primeiros livros publicados, de 1942 a 1947.

Antes de começar a levantar os pontos essenciais dessa “aventura arriscada”, vale ler um poema que ilustra uma boa parte das questões a respeito do primeiro Cabral. Ele cristaliza bem algumas das ideias fixas de Cabral quanto à dinâmica do processo de composição do poema. Seu título é curioso e prosaico: “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, e se encontra o texto na abertura do livro *A escola das facas*, que reúne poemas escritos entre 1975 e 1980, mais de trinta anos depois do livro de estreia, portanto. Leia-se o texto:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.
E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,
terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.
Poema nenhum se autonomiza

no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilografá-lo.
Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.
Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.
(MELO NETO, 1994, p. 437).

Vale aqui ressaltar a dinâmica entre “mumificar” o poema e a imagem do “potro solto”, que revela a tensão viva da linguagem sobre a qual age a consciência do trabalho do poeta. Ela será indicativa de nossa ideia central para a abordagem dos primeiros livros de Cabral. Recorde-se aqui também o que o poeta diz em uma entrevista dada a Ferreira Gullar, publicada em 1987 no *Jornal O Globo*.¹ Com isso, finalizamos o enquadramento inicial do nosso problema. Diz Cabral sobre a composição de poemas:

É uma trabalhadeira. E não gosto nem de passar meus poemas a limpo porque sinto necessidade de mexer em tudo. Provas de livro então, prefiro não ver, porque senão vou dar enorme prejuízo para o editor. Um poema é uma coisa interminável.

Retomem-se o poema (suas imagens, sua forma) e a entrevista, ambos vindos a público nos anos 1980, como forma de expor algumas coordenadas que, de certa maneira, já se encontram presentes no esforço compositivo do jovem poeta dos anos 1940, algo como uma marca-d'água de suas reflexões sobre a composição, que acharemos gravada nos primeiros poemas e foi já, à exaustão, descrita e discutida por inúmeros críticos e leitores do poeta, de ontem e de hoje.

A ideia ou hipótese que irá guiar a colheita e a breve leitura de alguns poemas dos quatro primeiros livros de João Cabral tem a ver com tudo isso. Vale, pois, tentar esclarecer como, nesse primeiro momento, estão postos, em dinâmica inter-relacional, certos problemas fundamentais da expressão

1 HELAL FILHO, William. ‘Não me considero um poeta brasileiro’: Uma entrevista com João Cabral de Melo Neto feita por Ferreira Gullar. *O Globo*, 27 set. 1987. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/nao-me-considero-um-poeta-brasileiro-uma-entrevista-com-joao-cabral-de-melo-neto-feita-por-ferreira-gullar.html>. Acesso em: abr. 2022.

poética que marcam o ponto de vista cabralino sobre o assunto: o esforço que humaniza e desfetichiza o ato poético é a luta por uma intervenção no tempo, que, nos termos da linguagem empenhada em função de poesia, consegue, a custo de muito trabalho, intervir na relação do homem com o acaso. E essa tentativa de luta da poesia contra o acaso e o silêncio faz-se no sentido construtivo de uma ordem que, ainda que seja mineral, enquanto poema, não anula a humanidade do homem, lutando, ao contrário, para garantir a ele, através da poesia, o lugar que merecem ambos (poema e sujeito) no movimento da vida, que, afinal, não é o de seguir pura e simplesmente o destino orgânico, ou natural. A primeira poesia de Cabral parece extrair muito de seu valor literário do uso da poética para a preservação dessa tensão que, se num primeiro nível se refere à expressão poética, atinge em outros níveis a própria condição de humanidade do homem: a “lei do ser”, que é, afinal, a luta contra fatalismos, determinismos, naturalismos, o silêncio, a coisificação.

Começamos, portanto, com o livro *Pedra do sono*, de 1942, e o poema que se intitula “Poesia”:

Ó jardins enfurecidos
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente frequentado
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde? (MELO NETO, 1994, p. 51).

Vemos em “Poesia” um ambiente lunar, a noite, o mistério. Tais elementos são rejeitados pelo poeta que pergunta por um sol ausente, o qual, por sua vez, carrega um mistério maior ainda. É um poema de recusa que não logra ainda afirmar algum valor de modo peremptório; mas um bom tanto de sua graça e de seu valor estético está, precisamente, em dar arquitetura verbal, através do jogo com imagens de luz, sombra, ordem e vício, aos mistérios da composição. *Pedra do sono* é todo ele um livro marcado por essa sombra do sonho e do sono, por valores que, de algum modo, o poeta recusa, mas que, ao mesmo tempo, o seduzem. O recurso, pois, para quem compõe poesia ciente desses riscos, é aderir ao distanciamento e à valorização do olhar, que observa de longe as coisas. Se na lírica romântica o centro da expressão é o coração, na poesia cabralina que vai se configurando em estágio inicial, a voz poética é condicionada pelo olhar, pois ela precisa do apelo ao que é plástico, e não

ao que é moral ou sentimental, para se configurar em termos de integridade estética. Estamos, assim, adentrando uma dimensão do impasse compositivo que anima e dá valor ao primeiro Cabral: a angústia entre o noturno e o sono, entre a lucidez que se distancia e a sedução do sonho a que a poesia também pode conduzir, como peça de linguagem vulnerável ao acaso.

Vamos lembrar aqui um outro poema de *Pedra do sono* para apurarmos um pouco melhor como esse assunto da expressão e da posição do eu no trabalho compositivo se verifica no primeiro João Cabral:

“O poema e a água”

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.
Os acontecimentos de água
põem-se a repetir
na memória. (MELO NETO, 1994, p. 55).

Comparece, de modo sutil, um pouco de tudo o que temos indicado aqui, o ambiente vizinho do sonho, o pensamento que busca a lucidez e se faz através das imagens, o poema como processo fugidio a se dominar e, de modo mais evidente, o distanciamento proposto pelo poeta e a solução de colocar os acontecimentos de água do poema no plano da memória. Forma precisa, clara, mas que não soluciona artificialmente o drama que anima a produção do poema e, também, não o coloca nos termos de uma aporia que poderia anular a atividade cognitiva do poeta que fala. Cabral expressa aqui a poesia como trabalho de desenvolvimento de consciência do momento.

Lido hoje, o poema nos provoca a tentação de contraste com o “Consolo na praia” de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*, de 1945. São poemas ao mesmo tempo muito diferentes e muito convergentes. Aliás, talvez, muito diferentes em razão de sua convergência. Está nessas raízes da poética cabralina a grande marca drummondiana. Na entrevista a Ferreira Gullar, já citada aqui, Cabral admite que foi a poesia de Drummond que o

fez sentir-se capaz de escrever algo que pudesse ser considerado poesia. Nessa ocasião, ele exprime algo que é mais do que evidente para o leitor de suas primeiras obras:

No Recife, com 18, 19 anos, eu era amigo de Willy Lewin, que me emprestou um exemplar de “Brejo das Almas”, de Drummond. Até aí eu só conhecia a poesia de Schmidt, Bandeira. Mas foi a dicção áspera de Drummond que me mostrou uma poesia sem aquela oratória escorregadia que me irritava. Percebi então que era possível eu também fazer poesia.

Cabral, portanto, vai elaborando, nesse trabalho já esteticamente avançadíssimo dos anos 1940, a sua profunda vinculação, a sua profunda convergência com a poética drummondiana, até transformá-la, nos livros que virão a seguir, nos anos 1950, em algo efetivamente diverso de Drummond. Mas, nesse primeiro momento, é o vínculo com Drummond que demite a “oratória escorregadia” e esse gesto sustenta, por exemplo, a arquitetura do segundo livro publicado por João Cabral, em 1943, construído com uso farto do recurso ao dramático e à prosa.

Estamos falando de *Os três mal-amados*, uma prosa poética e dramática, que, através da fusão de modos literários, coloca novamente no centro da poesia cabralina o problema da expressão poética, de seus limites e potencialidades, ao glosar o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade.

Os três mal-amados dá voz aos personagens João, Raimundo e Joaquim do poema de Drummond e, através deles, Cabral nos coloca de frente com as tensões entre as concepções de vida, trabalho e linguagem desses “frustrados pelo amor”. O modo como cada um deles se resolve em relação a essa força, o amor, é, talvez, o núcleo central do interesse da obra. Os balanceios e contrastes entre as vozes, que têm o poema de Drummond como pano de fundo, são indicativos também daquilo que seria um dos sustentáculos mais evidentes da obra cabralina, a sua disposição à crítica. Crítica que busca ser lúcida e que, sem negar as contradições e o impasse (bem dentro da “escola drummondiana”), tenta dar uma solução de avanço para a relação do homem com aquilo que existe independentemente de sua consciência.

A opção pela prosa, ao se reescrever o verso drummondiano, acentua o caráter de pesquisa e crítica sobre o poema e sobre a linguagem poética já iniciada em *Pedra do sono*. Repontam, então, algumas, mesmo que embrionárias, obsessões cabralinas, que comparecem novamente aqui para sublinhar, ainda mais, as linhas do percurso que estamos acompanhando. Para o que temos

visto até o momento como posição cabralina em elaboração, interessam, além do contraste entre as vozes, especialmente as falas do personagem Raimundo, que, no poema drummondiano, morre de desastre.

Não é de todo absurdo interpretar as posições dos personagens João e Joaquim como solipsistas e destrutivas. João está ligado a uma impossibilidade, preso nela, como num sonho: “Um universo privado, fechado em minha distância”, como dizem suas próprias palavras. Joaquim, por sua vez, apresenta-se preso à própria destruição. “O amor comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome”, diz ele.

Entretanto, a proposta de Raimundo, na qual reponta a figura de Maria (uma personagem usada para pensar a própria poesia?), rende mais possibilidades à criatividade, à composição e à crítica. Através de Raimundo, se verá que não são só as coisas que dão desespero, mas a ineficácia da expressão, ou seja, o modo como o sujeito trabalha sobre as variáveis da realidade que lhe são oferecidas pela história ou pelo acaso. E é irônico que o personagem mais lúcido, ou mais cabralino, tenha atingido exatamente o acaso, o desastre. A dinâmica da consciência crítica, marca cabralina, destaca-se, então, e nos faz pensar na coerência de seus propósitos como poeta. Vejamos, apenas para ilustrar, as três últimas falas dos personagens com esses elementos em consideração:

JOÃO: Donde me veio a ideia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança? Desse mundo que, através de minha fraqueza, compreendi ser o único onde me será possível cumprir os atos mais simples, como por exemplo, caminhar, beber um copo de água, escrever meu nome? Nada, nem mesmo Teresa.

RAIMUNDO: Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim aonde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.

JOAQUIM: O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte. (MELO NETO, 1994, p. 64).

Colocada entre as duas vozes que sucumbem ao amor, a de Raimundo ativa a contradição, embora o final trágico ecoe no desfecho do poema pelo peso do suicídio de Joaquim, de que sabemos pelo poema de Drummond.

Reiterando o vínculo drummondiano, Cabral publica, em 1945, o seu terceiro livro, intitulado *O engenheiro*, que reúne poemas escritos entre os anos 1942 e 1945. O livro é dedicado a Carlos Drummond de Andrade e conta com epígrafe de Le Corbusier. Só por esses dois elementos de abertura já se vê a que a obra anseia: a adesão ao prosaico drummondiano que enfrenta a oratória

derramada e a justeza plástica do projeto de construção da forma inspirada no grande arquiteto francês, que representam duas balizas da concepção de trabalho que Cabral irá colocar em discussão em seus livros. Essa talvez seja uma das coisas mais vivas de sua poesia, que discute temas sem palavrório expletivo ou ornamento, sem defesa moral, sem afirmação peremptória, sem naturalismos ou fatalismos. A angústia do enfrentamento da realidade e da busca de soluções composicionais não é travada em desespero, mas preservada pela lucidez almejada pela voz poética, que visa ao controle pelo acaso sempre convocado na poesia pela “inspiração”. O gesto poético sobrevive porque é exprimido nos termos da consciência do limite, cujo enfrentamento embala o próprio ritmo da obra.

Trata-se de uma poesia de grande vigor plástico, que apela de modo distanciado e elegante à grande herança surrealista e aos modos composicionais do cubismo. Mais uma vez, imagens são usadas como mediação para pensar o enfrentamento humano dos limites da linguagem e aqueles impostos pelo acaso e pelo transcorrer do tempo. Agora, entretanto, comparecem, em evidente predominância, as imagens solares, as cenas atravessadas por uma clareza que é provocada por um sol radiante. Há uma espécie de inversão da equação que colocava em jogo as variáveis sonho/lucidez, acaso/trabalho, sentimento/distanciamento, postas em *Pedra do sono* e elaboradas já em sentido afirmativo em “O engenheiro”. Os termos segundos de cada uma dessas dicotomias citadas predominam agora, sem que jamais se apaguem os primeiros, pois isso seria derivar para dissolução da contradição, a qual, de fato, interessa ao nosso poeta. Vejamos, então, essa consciência antilírica atuando em “O engenheiro”:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.
(MELO NETO, 1994, p. 69).

Aparece, novamente, o tom distanciado com que se enunciam a figura e o procedimento do engenheiro. Num outro poema desse livro, “A lição de poesia”, Cabral colocará a imagem do engenheiro em um plano que é mais afeito ao melhor de sua produção: a dimensão do esforço a ser despendido para que se vençam os obstáculos da expressão, algo que temos reiterado como sendo da ordem da determinação do poeta de não dissolver a contradição. Em “Pequena ode mineral”, fica clara a problematização que irá crescer nos livros subsequentes e que tem a ver com a necessidade da busca do inorgânico, do ordenado e também do utópico, isto é, daquilo que está no tempo, mas defeso do caos, embora não seja o poeta capaz de superar os impasses, nem mesmo a angústia que cerca o processo da expressão dos sujeitos sociais pela linguagem.

Enfim, *O engenheiro* é um livro votado ao pensar com imagens, dando privilégio ao claro, ao solar, ao que é cotidiano, elementos não raro embaçados com algumas tonalidades de onírico e de sombrio. Reponta na obra a figura feminina, observada como matéria plástica privilegiada para o trabalho poético. E, especialmente quando se considera o recurso poético do diálogo, ganha interesse para o leitor atento à situação de risco e de desejo do silêncio, num contraditório movimento que anima o poeta à escrita do próximo poema, o qual pretende que seja, enquanto forma, mineral como a pedra, preservada do acaso e do tempo mas que é, finalmente, símbolo da intervenção humana sobre o determinismo do destino, resultado que é do trabalho.

Chegamos, finalmente, à última das obras de Cabral que escolhemos para discutir o poeta, ao mesmo tempo tão jovem e tão maduro, tão experiente e tão cheio de expectativas que escreve nos anos 1940. Com essa obra no sistema literário brasileiro, indiscutivelmente, fixa-se de forma definitiva uma voz com inusual vigor e alcance. É o que fica provado na coletânea de 1947 que reúne: “Psicologia da composição”, “A Fábula de Anfion” e “Antiode”. Note-se como é curioso que esses três poemas longos (ou três livros breves?), unidos, dão forma a algo a que o velho Cabral, naquela entrevista já citada aqui, de 1987, refere-se como “laboratório”. Diz Cabral sobre a distinção entre a ficção e a poesia em seu diálogo com Ferreira Gullar:

não sei se é porque existe na poesia alguma coisa de laboratório. Como se a literatura fosse uma fábrica que produz romances, contos, ensaios,

mas tem um laboratório onde se faz pesquisa para todas essas coisas — é a poesia. É a única explicação que encontro.

“Psicologia da composição”, “A Fábula de Anfion” e “Antiode” evidenciam o poeta como um trabalhador de laboratório, dentro do qual, entretanto, cabe a realidade com sua dinâmica mais essencial, ou seja, aquela ligada ao problema da linguagem, da composição e, por extensão, do trabalho humano.

Em “Fábula de Anfion”, o leitor depara-se, junto ao mítico personagem principal, com a presença decisiva do acaso, seja no enredo recuperado do mito da construção de Tebas, seja na problematização da construção do próprio poema que a recupera. O acaso, tanto quanto o tempo, é tensamente apresentado e recusado, seduz e assombra. Nesses termos, a “Fábula de Anfion” seria uma ponderação, uma meditação problemática, não pacificada, sobre o tempo e o seu papel na articulação das motivações éticas, expressivas, construtivas e cognitivas da linguagem da poesia. Com o desfecho que culmina com a rejeição da flauta, o poema leva João Cabral perigosamente para um campo próximo ao elogio da pretensa pureza do silêncio. Entretanto, posto no plano do conjunto, vê-se que esse perigoso avizinhar do silêncio está vinculado a um todo maior de problemas assumidos por quem se coloca o dilema da expressão e se vê aberto (mas não entregue) ao perigo do golpe do acaso, da inspiração, da distração, da força do tempo, da poesia como vício etc. O tempo e a intervenção do acaso, portanto, são grandes forças constitutivas da totalidade estética da fábula, mas, também, de todo o conjunto que ela forma com “Psicologia da composição” e “Antiode”.

Vamos acompanhar um trecho que registra as falas do personagem Anfion e seu dilema com relação ao acaso e à construção poética:

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?

...

Uma flauta:
como dominá-la, cavalo

solto, que é louco?

...

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar. (MELO NETO, 1994, p. 91-92).

Como podemos ver, a “Fábula de Anfion” provoca os limites do fracasso da expressão. Qual é a saída do personagem? Silenciar a flauta. Seria a mesma do poeta? E, nesse caso, seria a adesão ao silêncio buscada como uma oposição à construção? Isso parece ser desmentido pelo poema subsequente do livro, “Psicologia da composição”. Um de seus trechos mais conhecidos revela-se como um elogio do caráter mineral a ser perseguido no trabalho de construção da forma poética, que é uma vitória também sobre o silêncio que paira no entrecho da “Fábula de Anfion”:

V
Vivo com certas palavras,
abelhas domésticas.

Do dia aberto
(branco guarda-sol)
esses lúcidos fusos retiram
o fio de mel
(do dia que abriu
também como flor)

que na noite
(poço onde vai tombar
a aérea flor)
persistirá: louro
sabor, e ácido,
contra o açúcar do podre.

VII
É mineral o papel

onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras,

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita. (MELO NETO, 1994, p. 95-96).

Vale notar que, mais do que elogio irrestrito da mineralidade, coloca-se, em “Psicologia da composição”, a atitude já solidificada de problematização do impasse entre a existência orgânica entregue ao tempo, que não é negada ou apagada, e o caráter mineral da palavra escrita, fruto de trabalho e desejado como consistência integralizante da composição e da intervenção humana no tempo através da linguagem. Nota-se isso, por exemplo, na distinção entre a figuração plástica das palavras (expressas como “abelhas”) e o desejo de estruturação limpa da forma (“é mineral a palavra escrita”). A composição, afinal, é o trabalho de lidar com as palavras vivas e, através da escrita, gerar a forma do poema, a qual, por sua vez, exige o sentido do rigor mineral. A dicotomia “potro solto”/“mumificação” poderia ser recuperada tendo em tela a “Psicologia da composição”, por exemplo.

Seria possível, então, intuir que a poesia cabralina enfrenta esse impasse para fazer resistência à palavra como puro valor de troca ou comunicação, como bem pontua Araújo (1999). Há um notável esforço por articular as imagens das palavras como metáforas animais (cavalos, abelhas, potro, touro, vespas, aranha) e o mineral resultante do esforço e do trabalho.

O poema que completa este rigoroso grupo, “Antiodé”, direciona-se contra “a poesia dita profunda”, segundo Cabral. Revela um exemplar procedimento poético de reação a certo paradigma de poesia por meio da reflexão crítica sobre o trabalho poético valendo-se de imagens. Dividido em cinco

seções, o poema põe em debate um dos procedimentos poéticos mais caros a Cabral: a retificação da imagem, que faz o poeta observar um mesmo objeto ou tema sob vários ângulos e, contra a poesia dita profunda, reconstruí-lo plasticamente. Após o verdadeiro processo de pesquisa em ato que é “Antiode”, chegamos ao reconhecimento de que a poesia não é apenas uma coisa nem pode ser resumida a apenas um termo. A conclusão crítica do poeta, contrária aos paradigmas puristas, idealistas ou naturalistas de poesia, é a de que não há opção possível entre “flor” e “fezes”, mas a preservação do impasse coloca o poema à altura da dinâmica da vida.

Retome-se a seção “C” do poema, que é representativa exatamente pelo caráter de contradição viva que impõe ao conjunto, quando cotejada com as outras seções:

C
Como não invocar o
vício da poesia: o
corpo que entorpece
ao ar de versos?
(Ao ar de águas
mortas, injetando
na carne do dia
a infecção da noite).
Fome de vida? Fome
de morte, frequência
da morte, como de
algum cinema.
O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso, a flor.
Venha, mais fácil e
portátil na memória,
o poema, flor no
colete da lembrança.
Como não invocar,
sobretudo, o exercício
do poema, sua prática,
sua lânguida horti-cultura?
Pois estações
há, do poema, como
da flor, ou como
no amor dos cães;
e mil mornos

enxertos, mil maneiras
de excitar negros
êxtases, e a morna
espera de que se
apodreça em poema,
prévia exalação
de alma defunta. (MELO NETO, 1994, p. 100).

No trecho que lemos, entram novamente palavras e conceitos cabralinos que bem conhecemos como integrantes do esquema de impasses que sua poesia monta para exprimir uma crítica sobre o trabalho com a linguagem necessário à vitalidade da poesia. Reconhecemos, então, nesses quatro primeiros livros dos anos 1940, uma identidade poética que se adensará e se transformará ao longo das décadas seguintes, ao longo das quais a poesia de João Cabral se tornará certamente outra coisa, que, todavia, mantém as bases de uma poética inicial proposta em torno de algumas obsessões críticas ou ideias fixas que jamais se abandonarão.

Nos primeiros livros já está, portanto, em certo sentido, gravado um perfil de poeta que evoluirá ao longo de tantos anos de vida e poesia. Aqui já vemos indicados o gosto pela palavra exata, mineral, a rejeição do ornamento, a sedução e a repulsa pelo sono, gesto ambíguo de prazer e ao mesmo tempo enfrentamento da lucidez; a disposição crítica com que se propõe a penetração nos problemas básicos da expressão poética e da função da poesia; uma angústia quieta, sem desespero, retirada do centro lírico e objetivada no trabalho poético. Vemos, também, as formas plásticas usadas para o pensamento dessa poética crítica, recurso mais à mão da palavra que se deseja autônoma, inteira, na tensão entre o vivo e o mineral; e ainda as paisagens regadas por luz, nuvens, mulheres, o exercício do recurso à comparação, que será central depois em *O cão sem plumas*. Há ainda o mundo observado, posto a distância, mas ao alcance da mão e do olhar problematizador da racionalidade do poeta.

Além de tudo isso, que apenas indicamos aqui, em forma de breve conclusão, vale lembrar como o tempo é uma grande questão para Cabral: o tempo que funde a vida e o poema e, também, às vezes, no mesmo gesto, separa-os. O tempo que assombra o poeta e que articula a vida viva, a vida mineral do objeto/palavra vida, que se sabe que passa, mas que precisa ficar: esse é o dilema que leva o poeta ao trabalho e faz com que tudo (ou quase tudo) seja visto através de palavras poucas, cotidianas, organizadas segundo as coordenadas de uma sintaxe que é prosaica, sem deixar de ser tensa.

Esses elementos todos constituem-se como o núcleo de mediações preferenciais do primeiro Cabral para pensar o ato poético e o alcance da poesia no mundo moderno. Em suma, trata-se de uma reflexão a respeito da poesia como forma que, superando a angústia da linguagem em relação ao tempo, sem jamais elidi-la, humaniza e desfetichiza a linguagem porque é puro trabalho, intervenção inconformada e consciente do homem sobre o ambiente. E a base disso tudo está na forma peculiar em como o trabalho desempenha uma categoria central para se entender a humanidade do homem e a sua relação com o ambiente, que caracteriza o processo de apropriação do mundo que existe além da consciência dos sujeitos. Essa é a lição que Cabral perseguiu a partir de seus primeiros livros e, com nuances diferentes, pode ser reconhecida em toda a sua obra.

Referências

- ARAÚJO, Homero Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BASTOS, H. Água Brusca: Utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira. *Interdisciplinas*, ano IV, v. 8, p. 83-97, jan.-jun. 2009. ISSN 1980-8879.
- CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, Benetido. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades/ INL/Fundação Pró Memória, 1985.

Modernização, pobreza e graça em *Tutameia*, de Guimarães Rosa¹

Danielle Corpas

É grande a variedade de tons e situações nos textos curtos que compõem *Tutameia* (1967), mas uma série de aspectos de composição confere certa unidade ao volume. Segundo Paulo Rónai (2001, p. 15), o autor “dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito”. Desde a primeira recepção, a crítica vem apontando aspectos comuns às quarenta estórias e quatro prefácios: predomínio do ritmo de comédia; projeção parabólica de casos exemplares; tendência ao desfecho que reequilibra a situação das personagens (NUNES, 1976, p. 204-207). A isso se somam traços mais gerais da escrita de Guimarães Rosa, como a incorporação de recursos poéticos à trama da prosa e os ecos da oralidade de matriz popular, retrabalhada na criação erudita (SIMÕES, [s.d.], p. 16).

No plano dos enredos chama atenção o papel relativamente reduzido da violência física no sertão – o que já se verificava em *Primeiras estórias*, publicado poucos anos antes (1962). Em cerca de metade das *Terceiras estórias* não há menção a armas, assassinatos ou surras, tão frequentes em *Grande sertão: veredas* (1956), presentes ou iminentes em oito dos nove contos de *Sagarana* (1946) – “Sarapalha” é a única exceção. Comparando-se os livros da década de sessenta aos anteriores, fica a impressão de que estavam se modernizando os rincões do país tradicionalmente associados (no senso comum e na cultura letrada brasileira) à miséria, ao *déficit* técnico, à lei do mais forte que rege o convívio arbitrado pela autoridade dos proprietários rurais. Inclusive em narrativas nas quais a violência, consumada ou não, é determinante na trama, muitas vezes o costume sertanejo aparece entremeado com influxos de modernização. Se em vários contos o mando privado de fazendeiros e seus prepostos assume papel policial e/ou judicativo, com desfechos nos quais o poder patriarcal se mantém absoluto (“Faraó e a água do rio”, “Intruge-se” e “Sota e

1 Este texto funde, de modo resumido, argumentos desenvolvidos nos dois ensaios sobre *Tutameia* publicados em *Armas & Letras – e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Desalinho, 2019).

barla”), em outros casos, o costume sertanejo parece derrisório (“Estória nº 3” e “Zingaresca”), ou tensiona todo o entrecho mas termina cedendo em desfecho relativamente pacífico (“Barra da Vaca” e “Como ataca a sucuri”), ou se imbrica a valores modernos (“Curtamão”, “Esses Lopes” e “– Uai, eu?”).

Tomadas como conjunto, as narrativas de *Tutameia* acentuam um traço na representação do sertão que já aparecia nos livros anteriores: legalidade e brutalidade, institucionalidade e violência, mentalidade moderna e costumes enraizados em patriarcalismo e passado escravocrata figuram como polos convergentes. Em *Grande sertão: veredas*, progresso técnico, novos hábitos, nova configuração da política e da economia nacionais haviam feito as tradições sertanejas cederem. Riobaldo lamenta: “Tempos foram, os costumes demudaram. [...] Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola” (ROSA, 1986, p. 17). Isso não chega, no entanto, a confirmar a suposição do narrador de que “nem não sobra mais nada” do velho mundo-sertão. Ela é contradita pela própria forma do romance, que põe em convívio tenso o apego ao mito e o impulso de ultrapassá-lo, a lógica de submissão e a incitação à autonomia, o arcaico e o moderno, a afirmação e o questionamento de uma ordem de coisas e daquela que se supõe ser o seu contrário. Se é uma questão crítica suscitada pelo romance de 1956 o tratamento épico da matéria sertaneja, em *Tutameia* a coisa muda de figura. A despeito da atmosfera pesada dos primeiros anos da ditadura militar no país, e ainda que variem os atributos que caracterizam o sertão e seus moradores, há no volume um “clima geral” que Benedito Nunes identificou como “clima da comédia”: “ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças” (NUNES, 1976, p. 204). O que significa essa graça em momento de implementação de um projeto desenvolvimentista movido a violência e desigualdade, que radicalizava o processo de modernização conservadora do país? Qual o sentido desse tratamento conferido à experiência de sertanejos pobres e iletrados, que constituem um Outro social em relação ao sujeito urbano, instruído, de classe média ou alta – o escritor e seus leitores?

Uma chave para lidar com essas perguntas são estórias nas quais atitudes inusitadas de sertanejos pobres funcionam como *fait divers*, de saída confirmando aos olhos do público o caráter surpreendente de um meio que lhe é estranho.

Por exemplo: em “Arroio-das-Antas”, Drizilda, “de nem quinze anos”, foi levada para viver em um miserável “povoadozinho palustre, em feio e mau sertão” depois que o irmão matou o marido que a maltratava (ROSA, 2001, p.

46).² Os moradores do lugarejo a princípio a repudiam, como se portasse uma mácula por ter sido pivô do assassinato em família. Seu destino trágico começa a se reverter quando, inexplicadamente, ela se devota a trabalhar para todos, “borralheirar” com humildade generosa – “Falava-se de uma ternura perfeita” (p. 48). Gratas, as velhinhas do lugar passam a zelar por Drizilda com devoção: “Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas, conspiravam” por ela (p. 49). Vinga, por fim, a graça, no desfecho ao modo de conto de fadas, quando um Moço chegou em “cavalo grande, na ponta de uma flecha” (p. 49), como os príncipes salvadores de donzelas, garante sua redenção. Livrada do trabalho braçal, alçada à condição de senhora de fazenda, a moça passa a figurar na crônica local como caso exemplar: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida. Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio” (p. 49). Assim como ocorrera com Maria Exita – protagonista de “Substância” (*Primeiras estórias*), moça empregada em um dos mais desgastantes serviços da fazenda, por quem o herdeiro da propriedade se apaixona –, Drizilda se salva do trabalho miserável por uma espécie de mérito espiritual, capaz de despertar amor tão nobre que, cercado de aura mítica, lhe proporciona a ascensão social e converte o *fait divers* em estória exemplar dotada de moral apaziguadora. Com relação a isso, cabe perfeitamente para “Arroio-das-Antas” a conclusão de Ana Paula Pacheco sobre “Substância”:

A questão da estetização literária não esconde ao leitor mais exigente o solo histórico em que se firma: onde o avanço do capital não se choca com a aura mítica que remanesce na cultura e na religiosidade locais, a lógica salvadora da narrativa romanesca torna-se possível e a Providência, pela via amorosa ali urdida, pode, simbolicamente, solapar determinações de classe intransponíveis. (PACHECO, 2006, p. 177).

“Grande Gedeão” é outra narrativa em que um *fait divers* protagonizado por sertanejo pobre se apresenta como estória exemplar, desta vez harmonizando a matriz popular do caso mineiro à racionalidade capitalista. Ao contrário de Drizilda, Gedeão, dono do Afundado – “dois alqueires, o que era nem *sítio*, só uma ‘situação’” (p. 122, grifo do autor) –, belo dia resolve não trabalhar mais na lavoura com que sustentava a família porque havia escutado de missionários que Deus tudo provê. Esse é o *fait divers*: “Ipsisverbal”, Gedeão toma ao pé da letra o sermão, confiando que a providência divina lhe garantiria até mais do que a subsistência a que estava habituado. Enquanto era “mourejador”

2 As próximas citações de *Tutameia* serão seguidas apenas dos números das páginas.

como tantos outros dali, “físico, muscular; incogitante”, “na pobreza sem projeto”, “submisso à rústica pasmaceira”, nada em sua vida era digno de nota, não se prestava atenção a ele – “no em que ainda não vige a estória”, explica o narrador ao referir-se ao passado do protagonista (p. 122). Antes de relatar o ocorrido, o narrador ainda registra hipóteses, especulações coletivas que buscam justificativa para o comportamento estúrdio do sertanejo. Mas não oferece conclusão:

Se disse, depois, que então já andava ele desengrivado. Diz-se que de manhas meras, quão e tão. Se diz aliás que a gente troca de sombra, por volta dos quarenta, quando alma e corpo revezam o jeito de se compe-netrar. E quem vai saber e dizer? Em Gedeão desprestava-se atenção. (p. 123).

O fato, grande, é que Gedeão “alforriara-se do braçal”, nem apreensões nem argumentos alheios o demoviam de não trabalhar. Por fim, o matuto acaba se saindo bem, aos olhos do povo e do narrador: enriquece. O que se supunha ser falta de senso (a confiança simplória na providência divina) provou-se, realmente, materialmente eficaz. Gedeão ascende de pobre sertanejo a investidor bem-sucedido: “Propunham-lhe, de urgente repente, ágios, ócios, negócios, questavam-no. [...] Vindo-lhe, com pouco, cifrão e caduceu, quantias que tantas; seu dinheiro estava já em aritméticas” (p. 125).

Sem que seja explicada a reviravolta positiva que conduz a estória a bom termo (espécie de *deus ex machina*, a ascensão social celebrada como milagre), em “Arroio-das-Antas”, como em “Grande Gedeão”, há uma *graça* que guarda sentidos almeçados para *Tutameia* no início de “Aletria e hermenêutica” – primeiro texto do volume, o único dos quatro prefácios escrito exclusivamente para o livro, aquele que “estabelece a perspectiva dentro da qual as estórias podem ser colocadas” (NUNES, 1976, p. 206): “*Nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo*” (p. 29, grifos do autor).

Um fator decisivo para a obtenção desses efeitos programados pelo escritor é a posição do narrador. Irene Gilberto Simões já chamou atenção para a presença de um eixo que perpassa a diversidade de vozes narrativas no conjunto de estórias: “a figura do autor, elemento de ligação entre os textos”, que se afirma com um tipo de narrador (oculto, no caso de estórias narradas em primeira pessoa por personagens sertanejos) que ora atua como “organizador do discurso”, ora interrompe o relato para enunciar frases-sentença que determinam sentidos para a ação. “Representando um segundo tom dentro da estória, a voz do comentarista deixa entrever novas perspectivas para a estória.

Entre o cenário visível que se vai desenrolando para o leitor, impõe-se, como mediador, a voz do comentarista” (SIMÕES, [s.d.], p. 176-181).

Frequentemente, essa voz de comentarista ampara-se em voz coletiva, popular. São mencionadas hipóteses sobre o ocorrido, apresentadas como boatos correntes introduzidos pela fórmula “diz-se que” (e suas variantes). Nesses casos, fica mais evidente a mediação operada pela voz do comentarista, que se posta entre o leitor e o que é enunciado como se fosse fala popular. Exemplos disso são as especulações sobre o comportamento de Gedeão (reproduzidas acima) e, em “Estória nº 3”, as possibilidades de explicação para o que ocorreu na ocasião em que o frágil Joãoquerque matou a golpes de machado o valentão Ipanemão, supondo que este ameaçava sua namorada Mira:

O resto, em parte, é contado pelos outros.

De que o Ipanemão lá dentro não se achava, mas, com mais dois, de frente da casa, acororado, à beira de foguinho, bebia e assava carne, sanguinaz, talvez sem nem real ideia de bulir com a Mira. Ou se distraía como o gato do rato, d'ora-a-agora. [...] Diz-se que era o dia do valente não ser. (p. 90).

A “construção, orgânica e não emendada, do conjunto” – assim se define *Tutameia* em sua última epígrafe (p. 266) – é obtida, em grande medida, graças a essas estratégias de configuração da perspectiva narrativa. Enunciados por narrador-personagem sertanejo ou por narrador em terceira pessoa, os textos guardam ressonância de voz autoral. Mesmo nos relatos em primeira pessoa sertaneja se faz presente a figura daquele que converte o suposto depoimento oral em texto, encarnada no interlocutor silenciado a quem se dirigem os narradores-protagonistas, ao modo do que acontece em *Grande sertão: veredas*. Uma instância que administra a composição se manifesta tanto nas estórias, de modo mais ou menos discreto, quanto, incisivamente, em elementos do livro que funcionam como orientações para a leitura: a duplicidade entre “Sumário” e “Índice de releitura” determinando a ordem dos textos para primeira e segunda leitura; os prefácios que indicam aspectos decisivos para a interpretação das estórias, estabelecendo comunicação direta com o leitor. Marcas autorais – emblematizadas na cifra da assinatura de João Guimarães Rosa (JGR) que se impõe nas listagens de títulos de contos, subvertendo a ordem alfabética – colaboram para que se presentifique, em cada estória (com variação de intensidade), essa instância que paira como ponto de fuga decisivo para a compreensão. Por estarem essas marcas destacadas na organização do livro, sobretudo com os prefácios intercalados às narrativas, a autoridade que emanam tende

a ser imediata e naturalmente assimilada pelo leitor. Em outras palavras: com toda a variação de vozes narrativas em *Tutameia*, fixa-se uma mediação para a apreensão da matéria sertaneja, exercida por essa instância mais ou menos fantasmal que perpassa o livro de estórias, como testemunha direta, observador discreto, emissor de comentários e reflexões mais ou menos evidenciados, regente da ordem interna do relato e do volume etc.

Um esclarecimento de Antonio Candido a respeito da configuração do foco narrativo em *Grande sertão: veredas* ajuda a discutir o efeito de tal mediação em *Tutameia*. Em “Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa”, Candido entende como “espécie de subterfúgio” a opção pelo narrador sertanejo em primeira pessoa, que permite apresentar “o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade”. Uma “malícia do romancista” que

estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor esposa a visão do jagunço porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão. Mas sobretudo porque através da voz do narrador é como se o próprio leitor estivesse dominando o mundo, de maneira mais cabal do que seria possível aos seus hábitos mentais. (CANDIDO, 2004, p. 121).

Em *Tutameia*, a instância autoral desempenha papel equivalente. O leitor tende a esposar sua onipresente perspectiva, que se oferece como via para o domínio do mundo-sertão. É verdade que nem se pretende domínio cabal, a matéria sertaneja permanece envolvida no “mecanismo dos mitos”, tecida como “malhas para captar o incognoscível”, conforme se lê em “Aletria e hermenêutica” (p. 31). Permanece cercada por certa aura de mito e mistério, de impenetrabilidade, de que a linguagem poético-hermética nos lembra a cada sintagma. Ainda assim, a distância entre os hábitos mentais do leitor de Guimarães Rosa e a experiência que informa a matéria sertaneja parece razoavelmente compensada pela própria consciência dos limites à compreensão integral. Isso é mais flagrante nas estórias, talvez a maioria, em que o narrador em terceira pessoa, cuja voz encontra-se fusionada à voz autoral geral do livro, discretamente estabelece cumplicidade com o leitor, como se fosse um espectador que se posta próximo à ação e dá uma piscadela para seus pares na plateia, compartilhando com eles a reação diante dos acontecimentos cuja contemplação facilita. Aí, dois tipos de disposição são mais recorrentes, dois tipos de atitude do narrador, influentes sobre a percepção que o leitor tende a guardar do sertão e dos sertanejos.

A primeira dessas disposições frequentes que se oferecem ao leitor de *Tutameia* é a contemplação comovida e respeitosa diante de um mundo distante, ancorado no passado. Um sertão mitificado, no qual vigem valores arcaicos, que se faz objeto de admiração por seu exotismo, pela intensidade com que os conflitos são experimentados, na tensão entre justiça comunitária e arbítrio patriarcal. A segunda é o humor que inclui certa complacência diante do modo de ser dos sertanejos. Nesse caso, se, por um lado, a narração convida a um riso que é carinhoso em relação à ingenuidade ou aos disparates dos personagens, por outro lado, essa atitude simpática, afetuosa, é indissociável de um olhar altaneiro, discretamente soberbo, que mira o capiau como sujeito simplório, desprovido do entendimento mais amplo do mundo e de suas próprias ações. Em ambos os casos, trata-se de um olhar de letrado que, dessa posição privilegiada, observa as graças e os dramas sertanejos como fenômenos de um mundo irremediavelmente fadado a ser superado, sem que isso signifique que os problemas que o vincam sejam resolvidos.

“Mechéu” serve bem para ilustrar essas duas atitudes do narrador rosiano em *Tutameia*. É um texto especialmente propício para se discutir a relação entre observador urbano e personagem sertanejo, que se estabelece claramente já no parágrafo de abertura:

Muito chovendo, e querendo os moços de fora qualquer espécie nova de recreio, puseram-lhe atenção: feito sob lente e luz espiassem o jogo de escamas de uma cobra, o arruivar das folhas da urtiga, o fim de asas de uma vespa. De engano em distância, aparecia-lhes exótico, exclusivo. Era o sujeito. (p. 135).

Note-se que Mechéu, empregado da fazenda onde se passa a ação, é observado da perspectiva interessada com que gente da cidade se debruça, quase que cientificamente (com “lente e luz”), sobre elementos da natureza, plantas e bichos estranhos. Mas note-se também que o narrador não deixa de ressaltar que o exotismo excludente é suposição enganosa (“De engano em distância, aparecia-lhes exótico, exclusivo”), deixando uma fresta para a aproximação entre os de fora e o sertanejo. Porém, logo adiante, o olhar que mira como exótico o homem pobre do sertão é reiterado na descrição do protagonista, com reforço do léxico inusitado de Guimarães Rosa. Assumindo discretamente a perspectiva dos “moços de fora”, o narrador descreve Mechéu como “feiancho”, de “orelhas caramujas”, espécie de “caricatura” da “fisionomia normal de homem”: “De braços e peito peludos, fechada a barba: o que é ter a natureza na cara” (p. 136). A esse aspecto físico que desperta curiosidade e temor, soma-se

o temperamento estapafúrdio de Mechéu, “[s]emi-imbecil [...], moscamurro, raivacundo” (p. 135). O que atiça a curiosidade e a suspeita dos moços de fora é que o sujeito se enfurecia por qualquer coisa, não assumia nenhum erro, e as desrazões em que se apoia cercam de comicidade sua presença no cotidiano da fazenda: “Se quebrava xícara, atribuía-o à guilha da que coara o café; se do prato lavado em água fria não saía a gordura, incriminava o sangrador do suíno ou o salgador do toucinho; se o leite talhava, era por conta de quem buscara as vacas” (p. 136).

Depois de caracterizado o personagem, o relato passa ao *fait divers* que ele protagoniza. Acontece o seguinte: Gango, outro empregado da fazenda, de quem Mechéu era próximo, morre chifrado por vaca. Com isso, o protagonista torna-se cada vez mais tarcituno, inconformado não propriamente com a morte do companheiro, mas com a morte em si. O *fait divers* na narrativa é sua reação de desamparo diante da morte e a comovente transformação que nele se opera, registrada na cena em que revela à patroa o que o aflige, referindo-se a uma garotinha que o tratava bem e por quem tinha grande ternura:

Só da patroa Dona Joaquina se aproximou, de vira vez, perguntou ou afirmou: – *A menininha não morre, não, nunca!* De dó, a Senhora confirmou: – *Nunca!* – não sabia que menina. De saudade ou falta do Gango, ele houve pingos nos olhos, inquiriu: – *Nem eu!?* (p. 139 grifo do autor).

A ênfase no grotesco e o tom de gracejo que dominara a narrativa até então dão lugar à comoção, perfazendo o “pulo do cômico ao excelso” valorizado em “Aletria e hermenêutica” (p. 39). A fala tocante do sujeito bronco, inconformado com a finitude da vida humana, faz com que seja ultrapassada a fronteira do exótico. A narração mantém o foco na pureza ingênua que se pode observar na atitude do empregado da fazenda, provocadora de “dó”, como o que sentiu a patroa Dona Joaquina, a Senhora que sabia que mentia mas que devia considerar justo, por compaixão, enganar o simplório. Em “Mechéu”, apresentação grotesco-jocosa do sertanejo e empatia comovida se sucedem numa síntese paradigmática da visada que se projeta do último livro de Guimarães Rosa sobre o sertão brasileiro e seus habitantes pobres. Visada que faz pensar na atitude do letrado brasileiro diante desse Outro social.

O narrador insiste em forjar uma posição intermediária entre o trabalhador rural e o grupo dos moços da cidade. O foco às vezes se desvia de Mechéu para detalhar a curiosidade que ele desperta, a ponto de termos notícia das especulações filosóficas que os outros formulam enquanto o espiam. Portanto, o narrador atua como observador e comentarista tanto do comportamento

de Mechéu quanto dos que nele prestam atenção, como se, entre o sertanejo pobre e os moços instruídos, fosse equidistante sua posição. Mas o parágrafo com que se encerra a estória – “Não falemos mais dele.” (p. 139) – assinala a precariedade de uma suposta aproximação isenta, de uma mediação eficaz a conciliar tensões que separam dois polos. A forma verbal no plural (“falemos”), imperativa, convoca os leitores à reverência respeitosa diante do legítimo desamparo de Mechéu e, ao mesmo tempo, inscreve o narrador no grupo dos de fora, daqueles que até então falavam dele, com quem o narrador não parecia identificado.

A perspectiva armada na estetização literária de Guimarães Rosa procura integrar universos díspares, mundos em tensão, doutores com os pobres do sertão. Mas esse gesto conciliatório esbarra na impotência, acaba por recuar para o silêncio, deixando restar como cifra inexplicável a realidade sertaneja contemplada. A empatia comovida e a positividade da graça cômica, assim como a aura mítica que se projeta de tantas estórias de *Tutameia*, não deixam de revelar, pelo próprio empenho do engenho artístico, a complexidade dos dilemas de uma experiência social vincada por profundas diferenças entre classes, na qual a integração entre as partes em jogo não se consuma efetivamente, nem na elaboração estética.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 99-124.
- NUNES, Benedito. Tutameia. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 203-210.
- PACHECO, Ana Paula. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.
- RÓNAL, Paulo. Os prefácios de *Tutameia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-20.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva: MCT: CNPq, [s.d.].

Três momentos decisivos na formação da literatura argentina

Karina de Castilhos Lucena

Em 1974, veio a público *Prólogos con un prólogo de prólogos*, em que Jorge Luis Borges reúne pequenos ensaios que antes tinham servido de apresentação a livros de outros escritores. Mas não se trata de mera reunião desses textos; em alguns deles Borges acrescenta um “pós-data de 1974” que localiza o material no contexto argentino dos anos 1970. Dois desses pós-data são especialmente sintomáticos da reação de Borges ao momento político marcado pelo retorno de Perón à presidência.

A um prólogo de 1944 para *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, Borges acrescenta este pós-data de 1974: “Sarmiento continua a formular a alternativa: civilização ou barbárie. Já se conhece a escolha dos argentinos. Se em lugar de canonizar o *Martín Fierro* tivéssemos canonizado o *Facundo*, outra seria nossa história. E melhor” (BORGES, 1985, p. 156). E a prólogos de 1962 e 1968 para *Martín Fierro*, de José Hernández, Borges inclui: “O *Martín Fierro* é um livro muito bem escrito e muito mal lido. Hernández o escreveu para mostrar que o Ministério da Guerra [...] fazia do gaúcho um desertor ou um traidor; Lugones elevou esse desventurado a paladino e o propôs como arquétipo. Sofremos agora as consequências” (BORGES, 1985, p. 116).

Em ambos os casos, Borges sugere que os dois grandes livros argentinos do século XIX têm força para moldar a história argentina posterior, e que os anos 1970 argentinos seriam uma consequência da canonização de um ou outro. Carlos Gamerro pôs de pé o problema:

Por que essa monótona insistência de Borges e por que nesse momento e não em outro? As datas dizem tudo: em 1970 já se vislumbra o retorno do peronismo ao poder, que se concretiza em 1973; as organizações armadas estão ativas e a principal delas, Montoneros, já no nome se identifica simbolicamente com os *gauchos* rebeldes e até com os mazorqueiros; em 1974, atentados e assassinatos políticos acontecem diariamente, e palavras como “anarquia” ou “guerra civil” são moeda corrente na imprensa e nas conversas cotidianas. Borges deplora esse estado de coisas, mas seu dedo acusatório não aponta unicamente para o peronismo. Sua

insistência de 1974 tem todas as características de um *mea culpa*: sente que lhe cabe parte da responsabilidade na criação desse despropósito, pois foi ele quem, com sua mitologia de malevos e compadritos do subúrbio, referendou e fortaleceu essa veneração ao *Martín Fierro*, foi ele quem construiu o mito do “culto à coragem” a partir de elementos dispersos da gauchesca e agora, vendo o desastre resultante, se arrepende e se propõe a corrigir [...] (GAMERRO, 2015, p. 12, tradução nossa).

Em seu livro, Gamerro aceita a provocação de Borges e se propõe a estudar os livros que inventaram a Argentina, como se a literatura tivesse poder de definir o destino do país. A perspectiva é claramente irônica e redutora, embora criativa e inteligente. Correndo o risco de reduzir ainda mais o esquema de Gamerro, parto dessa premissa de que é possível a literatura inventar a nação, ou melhor, de que escritores da elite argentina tentaram criar/corrigir os rumos da política nacional. Tentarei demonstrar como essas ilusões se apresentaram em três momentos da história literária argentina: por volta de 1850, com Sarmiento; na virada do XIX para o XX, com a geração do Centenário; e nos anos 1930 a 1950, com a *Revista Sur*. De forma um tanto maniqueísta, mas, espero, útil, interpretarei esses momentos a partir de três binômios: civilização ou barbárie, tradição ou barbárie, tradução ou barbárie.

Civilização ou barbárie

Foi Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), em *Facundo ou civilização e barbárie* (1845), que definiu esses termos antitéticos como estruturantes do projeto nacional argentino. A voz que propõe a antítese obviamente se pensa civilizada, restando ao adversário a pecha de bárbaro. Para Sarmiento, a civilização estava com os políticos unitários, de orientação liberal, urbanos e cosmopolitas, admiradores da cultura europeia. Bárbaros eram os federalistas, amparados na força militar, defensores da cultura gauchesca, do ambiente rural. Acontece que o esquema sarmentino revela muito sobre o tipo de civilização e cosmopolitismo disponíveis para um escritor da periferia.

Nas primeiras páginas de *Facundo*, com o título *Advertência do autor*, se lê:

On ne tue point les idées. (Fortoul)

Em fins de 1840, saía eu de minha pátria, lastimavelmente desterrado, estropiado, cheio de hematomas, pontapés e golpes recebidos no dia anterior, numa dessas bacanais sangrentas de soldadesca e mazorqueiros.

Passando pelos banhos de Zonda, sob o escudo de armas da pátria que em dias mais alegres eu pintara numa sala, escrevi a carvão estas palavras:

On ne tue point les idées.

O Governo, a quem o fato foi comunicado, enviou uma comissão encarregada de decifrar o hieróglifo, que diziam conter desabafos ignóbeis, insultos e ameaças. Ouvida a tradução, “Pois bem!” – disseram – “O que significa isto?” (SARMIENTO, 2010, p. 46-47).

Sarmiento abre o texto com essa histriônica advertência que evoca seu exílio chileno, efetivamente ocorrido por ordem de Juan Manuel de Rosas, a representação máxima da barbárie para o autor de *Facundo*. À violência federalista, Sarmiento responde com uma citação em francês: as ideias não se matam. Esse primeiro movimento de Sarmiento já denota claramente a oposição civilização e barbárie; o problema é que Sarmiento erra a autoria da citação. Como afirma Ricardo Piglia:

Sarmiento distancia-se nitidamente da barbárie de que se desterra recorrendo à cultura; não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges. Nessa anedota se revela uma situação que a literatura argentina repetirá com variantes ao longo de sua história: o choque frontal entre o letrado e o mundo dos bárbaros. (PIGLIA, 2010, p. 19).

A citação equivocada revela um tipo de cosmopolitismo possível na periferia, que Mariano Siskind (2016) definiu bem por meio da fórmula “desejos cosmopolitas”: escritores latino-americanos projetam seus desejos culturais, sua vontade de participar da realização do projeto de modernidade, apesar da precariedade de suas nações. A versão de Piglia, que é também a de outros críticos argentinos (Beatriz Sarlo, por exemplo), é que há uma tradição argentina iniciada por Sarmiento, passando por Macedonio Fernández e que vai desaguar em Borges e no próprio Piglia, que ironiza a precariedade, a “irreverência da periferia”, como bem definiu Sergio Waisman (2005). Com isso, se funda uma linhagem na literatura argentina, cosmopolita, ensaística, cerebral, internacionalmente reconhecida como grande literatura, que se apropria das formas do centro distorcendo-as.

Em 1845, a literatura de Sarmiento projeta uma nação civilizada e cosmopolita como reação ao governo de Rosas, tido como localista e bárbaro. Entre 1868 e 1874, Sarmiento ocupou a presidência da Argentina e as ideias de civilização do *Facundo* viram política de Estado.

Tradição ou barbárie

Com a queda de Rosas em 1852, os unitários serão os protagonistas da história argentina na segunda metade do século XIX. Esses homens que antes só tinham a literatura para projetar seus ideais de nação civilizada assinam agora a constituição federal. A civilização venceu a barbárie, a tarefa é construir uma tradição nacional cujo modelo é branco e europeu. Por isso a imigração massiva associada à “conquista do deserto”, eufemismo para o massacre de indígenas e afro-argentinos. Por isso o investimento tremendo em educação: a lei que instituiu o ensino laico, gratuito e obrigatório em todo o território argentino é de 1884.

Até mesmo o federal reformado José Hernández participa da construção dessa nação projetada pelos unitários. O *gaucho* Martín Fierro, que no primeiro livro (1872) cultua a coragem e denuncia as injustiças pelas quais passa o homem rural, termina o segundo (1879) defendendo que o *gaucho* tenha casa, escola, igreja e direitos. Como apontava o jovem Borges de *El tamaño de mi esperanza* (1926), esse final “já é puro sarmientismo” (BORGES, 2016b, p. 198, tradução nossa).

Carlos Gamerro novamente fez a síntese exemplar:

Com a resolução do conflito entre Buenos Aires e as províncias, a classe governante soube formar uma frente única, sem fissuras. Desaparecido o índio, liquidada a *montonera*, a denúncia da *Ida de Martín Fierro* já não fazia sentido, e a nova missão a que se propôs Hernández foi incorporar o *gaucho* à economia rural, em vez de descartá-lo, como propunham Sarmiento e seu grupo, que ao não acreditar na aptidão do *criollo* para o trabalho produtivo propunham substituí-lo pelo imigrante. Hernández e seu grupo se propuseram a salvar o *gaucho*, e a única saída era domesticá-lo. (GAMERRO, 2015, p. 53, tradução nossa).

E essa domesticação do *gaucho* logo irá transformá-lo em símbolo nacional que, por sua vez, será peça importante para a domesticação de imigrantes, ou seja, para torná-los argentinos. Para a elite argentina do início do XX, o bárbaro já não era o *gaucho*, devorado pelo avanço da cidade, e sim o

imigrante que precisava ser “nacionalizado” (absorvido, homogeneizado, enquadrado) via educação e via lei. Surge nessa época uma dura legislação: em 1902, a lei de residência, que permite expulsar do país “agitadores trabalhistas” estrangeiros; em 1910, a lei de defesa social – expulsar do país quem atentava contra a ordem pública e a segurança social. Carlos Altamirano é certo:

Tratava-se, pois, do nosso bárbaro, o imigrante. De fato, no curso da primeira década deste século [XX] foi tomando forma a certeza – paralela à imagem já consolidada da imigração como “agente da prosperidade” – de que constituía um fator anárquico e de dissolução para a convivência social. Essa certeza brotou e encontrou eco sobretudo entre os membros da elite de “velhos *criollos*” e daí surgiu também o movimento dirigido a dotar a figura do *gaucho* de uma nova função cultural. Ou seja, já não tema de evocação nostálgica e sim elemento ativo de identificação. “Tudo o que é propriamente nacional vem dele”, dirá Lugones em *El payador*. E, no meio desse fermento ideológico, a tradição e o passado também vão adquirir novos significados. (ALTAMIRANO, 2016, p. 194-195, tradução nossa).

Duas iniciativas de 1913 dão a dimensão desse projeto da elite de velhos *criollos*: as conferências de Leopoldo Lugones no Teatro Odeón, definindo o *Martín Fierro* como épico argentino, publicadas em 1916 com o título *El payador*; e a criação da cátedra de literatura argentina na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Ricardo Rojas, o catedrático, publica a primeira *Historia de la literatura argentina*, que não começa com a colônia e sim com os *gauchescos* (*Los gauchescos*, *Los coloniales*, *Los proscriptos*, *Los modernos*), um movimento de fundação de uma literatura nacional com certa centralidade para a *gauchesca*. O *gaucho*, então, deixa de ser o bárbaro a ser combatido, na primeira metade do XIX, ou domesticado, na segunda metade do século, e se torna um símbolo nacional. Nas primeiras décadas do século XX, a elite ilustrada toma para si a tarefa de tornar argentinos os milhares de imigrantes que desembarcavam na capital. De acordo com Patricia Willson:

Na entronização do *Martín Fierro* feita por Leopoldo Lugones durante o Centenário, deve-se ver a tentativa de instauração desse fundamento [simbólico estável em meio ao processo modernizador]. No entanto, como a literatura argentina é nesse momento jovem e não dispõe de um corpus vasto, a literatura traduzida virá para preencher os supostos vazios da literatura nacional. Em outras palavras, o fundamento simbólico construído a partir da literatura encontrará seu material na literatura estrangeira. (WILLSON, 2019, p. 78, tradução nossa).

A precisa análise de Willson entende a entronização do *Martín Fierro*, ou seja, a definição da gauchesca como símbolo de nacionalidade, e o empenho em fazer circular literatura estrangeira na Argentina como um mesmo projeto dessa elite. Um projeto supremacista e homogeneizador em que a tradução desempenha papel central.

Tradução ou barbárie

Em 1870, durante a presidência de Sarmiento, é fundado o jornal *La Nación*, que carrega desde o título o desejo de fundação nacional. Nas duas primeiras décadas do século XX, o jornal vai publicar a *Biblioteca La Nación* (872 volumes, editados semanalmente entre 1901 e 1920, vendidos em bancas de jornal a preços muito populares), que colocou em circulação na Argentina clássicos da literatura ocidental (principalmente francesa) em tradução. Novamente Patricia Willson:

[...] há neste projeto editorial uma relação de identidade entre “compor uma biblioteca popular” e “traduzir”: a vastidão e variedade necessárias a uma biblioteca para o povo, sucedâneo de uma literatura nacional – na concepção da elite política e cultural que dirigia *La Nación* nesse momento e no quadro do projeto nacionalizador ao qual nos referimos – só era possível mediante tradução de textos estrangeiros. (WILLSON, 2019, p. 152, tradução nossa).

A *Biblioteca La Nación* é o primeiro grande projeto de importação de literatura estrangeira na Argentina, e essa importação tem função política definida: uma biblioteca para o povo, que ao mesmo tempo espalhe em escala ampla o cosmopolitismo da elite ilustrada e eduque as camadas populares para a argentinidade que essa elite acabou de moldar. Ao longo do século XX, projetos editoriais semelhantes se encarregarão de manter a centralidade da tradução na construção de uma tradição nacional cosmopolita e ilustrada, e essa se tornará uma das linhas de força da literatura argentina.

Nas décadas de 1920-30, com os campos literário e político já autônomos entre si, com a profissionalização do escritor e um mercado editorial consolidado, a tradução participa ainda mais dos projetos e tensões nacionais. Nas palavras de Beatriz Sarlo:

Conflitos sociais espalham seu fantasma sobre os debates culturais e estéticos. A questão da língua (quem fala e escreve um castelhano “aceitável”); das traduções (quem está autorizado e por quais motivos

a traduzir); do cosmopolitismo (qual é o internacionalismo legítimo e qual perverte as tendências que falsamente se reivindicam universais); do *criollismo* (quais formas respondem à nova estética e quais aos desvios pitorescos ou folclóricos); da política (qual é a posição da arte diante das grandes transformações, qual é a função do intelectual, o que a responsabilidade pública dos escritores implica) são alguns dos temas presentes no debate. (SARLO, 2010, p. 55).

Na modernidade periférica estudada por Sarlo, o campo cultural aparece atravessado pelas tensões entre intelectuais de origem tradicional e intelectuais recém-chegados, de origem imigrante. Escritores e escritoras reagem à cidade em transformação a partir de sua posição de classe: a nostalgia e utopia rural de Ricardo Güiraldes, em *Don Segundo Sombra* (1926); a invenção das *orillas*, esse espaço intermediário entre campo e cidade, por Jorge Luis Borges; a “vida porca” na Buenos Aires imigrante de Roberto Arlt; a exaltação do presente em Oliverio Girondo. O saudosismo de Güiraldes, o escapismo de Borges e o otimismo de Girondo são três reações da elite portenha à onda imigrante que alterava por completo a cidade, e que encontrou lugar e voz nos romances e crônicas de Arlt. “A cidade como inferno, a cidade como espaço do crime e das aberrações morais, a cidade oposta à natureza, a cidade como labirinto tecnológico: todas essas visões estão na literatura de Arlt, que compreende, padece, critica e celebra o desenrolar das relações mercantis, a reforma da paisagem urbana, a alienação técnica e a objetivação de relações e sentimentos” (SARLO, 2010, p. 98-99).

Entre as mulheres, ocorre movimento semelhante:

Borges fez o prólogo do primeiro livro de Norah Lange, *La calle de la tarde*, editado em 1925 por Samet; José Ortega y Gasset escreveu o epílogo do primeiro de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*. Alguém esquecido, um ninguém, Juan Julián Lastra, assinou, em 1916, o prólogo de *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni. As diferenças são tão óbvias e conduzem tão diretamente à origem social e à futura colocação, no campo intelectual, dessas três mulheres que parece quase inútil detalhar mais. (SARLO, 2010, p. 127).

Nesse contexto conflagrado, a elitista *Revista Sur* se destaca e concentra parte importante do debate sobre tradução na Argentina. Patricia Willson descreveu essa centralidade em *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Willson usa a ideia de constelação para mostrar o quanto *Sur* tenta ditar as normas do bom gosto literário através dos autores que escolhe traduzir e resenhar. Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges e

José Bianco fundam estilos de tradução que se irradiam para tradutores que vieram depois deles. Willson interpreta o projeto tradutório de cada um nos seguintes termos: Ocampo, a tradutora romântica, que consegue unir literalismo e visibilidade da tradutora, por sua presença em primeira pessoa nas notas de rodapé; Borges, o tradutor vanguardista, que se põe em dissenso, em tensão com o estilo do autor; Bianco, o tradutor clássico, preocupado com a fluência para o leitor, o tradutor invisível. Nas palavras de Willson:

Apesar das diferenças, esses tradutores devem ser pensados no quadro do grupo *Sur* e de seu vasto projeto de incorporação de literatura estrangeira, que se irradiou intensamente para outras editoras contemporâneas. Essa irradiação compreendeu diversos aspectos, entre eles a escolha de que autores estrangeiros traduzir, a leitura crítica de autores estrangeiros traduzidos por outras editoras e, por meio da circulação de seus membros no campo editorial, a criação e permanência de coleções, o que possibilitou o desenvolvimento de novas formas genéricas. [...] A irradiação das práticas tradutórias no período estudado pode ser pensada como uma rede, ou também como uma constelação, cujos pontos refulgentes são algumas traduções que continuam sendo editadas até hoje. O estigma que quer que as traduções envelheçam é desmentido por essas versões que circulam e brilham nos países hispânicos a partir de um preciso lugar de enunciação: *Sur*. (WILLSON, 2017, p. 273-274, tradução nossa).

Além da relevância editorial de *Sur*, na importação de literatura estrangeira, e conceitual, na proposição de estilos tradutórios, destaca-se a importância de Victoria Ocampo para a profissionalização do tradutor, com o reconhecimento de autoria e pagamento justo. Depois de sua atuação em *Sur*, Ocampo vai presidir o Fundo Nacional de Artes, entre 1958 e 1973 – ou seja, com Perón fora da presidência e em conivência com os governos autoritários que o sucederam, o que reforça o antiperonismo dessa elite: “à frente desse ente nacional mas autárquico, Victoria editou traduções das ‘grandes obras da literatura universal’, buscando ‘os melhores tradutores’ e pagando a eles mais do que pagavam habitualmente as grandes editoras” (WILLSON, 2019, p. 176, tradução nossa).

Também é possível interpretar o espaço que Borges vai ocupar na literatura mundial e nas teorias da tradução como mais uma irradiação de *Sur*. Integrante desse grupo que traduziu e pensou sistematicamente a tradução na Argentina, Borges se alimentou desse ambiente para propor suas ideias sobre a autoria do tradutor, a relativização do caráter sagrado do original, a tradução

como criação etc. presentes em textos hoje clássicos para os estudos da tradução, como *As versões homéricas* (1932), por exemplo.

Essa elite de *Sur* pode ser vista como ponto de chegada de um projeto nacionalizador gestado na geração de Sarmiento e reforçado pelos intelectuais do Centenário. Nesses três momentos decisivos na formação da literatura argentina, esses intelectuais projetaram como ideal de argentinidade um cosmopolitismo altamente dependente da tradução de literatura estrangeira e o impuseram às camadas populares (os bárbaros, sob seu arrogante ponto de vista), sejam elas *gauchos*, indígenas, afro-argentinos, imigrantes ou trabalhadores urbanos, que logo se organizariam sob o peronismo e assombrariam essa elite até pelo menos os anos 1970.

Talvez a continuidade e o êxito desse projeto nacionalizador cosmopolita argentino possam ser pensados com os termos que Antonio Candido usou para formular sua *Formação da literatura brasileira* (1959).¹ Na Introdução do hoje clássico livro, Candido afirmava, com certa ironia, que propunha “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 2007, p. 27). Essa história buscou detalhar a

[...] formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento e ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. (CANDIDO, 2007, p. 25-26).

O foco nos “momentos decisivos” é obviamente excludente e limitado, mas o método historiográfico não cumulativo permite a formulação de problemas para além dos percorridos por Candido, como o que tentamos apresentar aqui. Se Candido diz ter se colocado no ângulo dos primeiros românticos (2007, p. 27), o que legou à *Formação* certo nacionalismo autocentrado, o ângulo nos “desejos cosmopolitas” (para retomar a expressão de Siskind) da elite argentina também tem um preço. Que fique claro que essa linhagem Sarmiento – Geração do Centenário – *Revista Sur*, embora “vencedora” pelo alcance e prestígio constantemente reafirmados, não explica o conjunto da literatura

1 Para uma análise aprofundada dos paralelos possíveis entre Brasil e Argentina sob o viés formativo de Candido, ver FISCHER, 2008.

argentina. Pelo contrário, nos provoca a pensar em tudo o que essa elite sistematicamente se empenhou em apagar.²

Referências

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. Discusión. In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2016a.
- BORGES, Jorge Luis. El tamaño de mi esperanza. In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2016b.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogos: com um prólogo dos prólogos. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- GAMERRO, Carlos. Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. [S.l.]: Colección Archivos, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. Sarmiento, escritor. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. Facundo ou civilização e barbárie. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. Facundo ou civilização e barbárie. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARLO, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SARLO, Beatriz. Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SISKIND, Mariano. Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- WAISMAN, Sergio. Borges y la traducción. Traducción de Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

2 Uma versão anterior deste texto foi apresentada no Seminário de História da tradução e da Tradução literária (2020/21), organizado pela professora Germana Henriques Pereira (UNB), material a ser publicado pela editora Pontes.

WILLSON, Patricia. La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

WILLSON, Patricia. Página impar: Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras. Buenos Aires: EThos Traductora, 2019.

O triunfo do romance no pensamento crítico de Antonio Candido e de Ángel Rama

Edvaldo A. Bergamo

“Quando conheci Ángel Rama em Montevideú, no ano de 1960, ele me declarou a sua convicção de que o intelectual latino-americano deveria assumir como tarefa prioritária o conhecimento, o contacto, o intercâmbio em relação aos países da América Latina, e manifestou a disposição de começar este trabalho na medida das suas possibilidades, seja viajando, seja se carteando e estabelecendo relações pessoais.”
(Antonio Candido, 1993)

Como bem sabe, você é “nosso homem no Brasil”, guia e conselheiro de nossa biblioteca.
(Ángel Rama apud ROCCA, 2018)

Considerações iniciais

O gênero romance é uma forma literária importada que se deparou no continente americano com uma ambiência estética e ideológica prodigiosa para figurar as contradições sociais, políticas, econômicas, culturais mais acentuadas de um enorme território imensamente complexo, atravessado por vicissitudes e por impasses atinentes à (des)colonização problemática e à contemporaneidade precária, em face das condições históricas de uma modernidade periférica renitente.

A forma literária do romance moderno é concebida hegelianamente como a nova epopeia característica da sociedade burguesa, ou um gênero narrativo cuja ascensão ocorreu nos séculos XVII e XVIII com a promoção de um herói ambivalente incomum (típico), pautada pelo realismo cotidiano (LUKÁCS, 2009). A sua trajetória se confunde com o surgimento do capitalismo e de uma nova classe social dirigente no continente da Ilustração, o qual ficou marcado pela era das revoluções e pela era dos impérios. Desse modo, a forma literária em questão, já na América, é um legado da colonização, tanto quanto uma manifestação de tenacidade e perseverança, por se tornar ao longo do

tempo expressão de insurreição, de oposição e de questionamento da ordem colonial impositiva e restritiva. Um gênero literário característico do nacionalismo artístico americano incipiente e avançado, com foco na resistência cultural, na afirmação das identidades em desenvolvimento. Podemos asseverar, em vista disso, que o romance possui uma configuração híbrida de dupla tradição no nosso continente, por ter reproduzido valores e ideias das sociedades coloniais europeias e, também, por conter um novo ideário libertador, transformador das sociedades latino-americanas modernas (elite letrada local e formação nacional em andamento), revelando a pluralidade e a intersecção culturais típicas da cosmovisão de povos multifacetados e heterogêneos.

Nesse sentido, nosso trabalho tem por objetivo oferecer algumas considerações pertinentes sobre a trajetória intelectual de dois expoentes da crítica literária latino-americana: o brasileiro Antonio Candido e o uruguaio Ángel Rama, especialmente no tocante a uma refinada ponderação sobre o triunfo do romance na América Latina, com desdobramentos críticos consequentes ainda na contemporaneidade. O intento é conjecturar sobre o contexto histórico, cultural e ideológico, no qual se inserem ambos os investigadores em causa, tendo em mira as suas contribuições fundamentais, relativamente ao estudo de tal forma narrativa, para o conhecimento da realidade e da sociedade de configuração latino-americana, com vistas a sua transformação, pois ambos conciliavam crítica literária empenhada e militância política diligente (ANTELO, 2001).

1. Antonio Candido e o romance brasileiro (latino-americano)

A figura intelectual de Antonio Candido (1918-2017) no universo cultural brasileiro está ainda por ser aquilatada, ao ter construído uma obra extensa e respeitada, sobretudo no âmbito dos estudos literários, com uma carga humanista poucas vezes observada por aqui, com tanta e infrequente propriedade iluminista. Como arguto erudito, desde a juventude, mostrou-se afeito sobremaneira às causas políticas, culturais e sociais. Do Estado Novo, passando pela ditadura militar, períodos autoritários marcantes de nossa história no século XX, estabeleceu uma ampla reflexão sobre a complexidade e multiplicidade de fatores que demandam conhecimento agudo, no tocante à formação da nação brasileira, assinalada nas suas origens pelo colonialismo e pelo escravismo. Desde os anos 1940, como crítico literário profissional em jornais e depois como professor universitário de longa carreira, apontou, assim, a ambiguidade inescapável de transformar uma sociedade como a daqui,

com vistas a um projeto emancipador, tendo em conta um país que ainda possui uma profusa herança negativa caracterizada principalmente pelo atraso e pelo descompasso acentuados.

Para o crítico e historiador Antonio Candido, no livro-referência que é desde logo *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de 1959, o romance brasileiro estabeleceu-se como uma forma narrativa privilegiada de observação e de revelação do país. No intento de conhecer, interrogar, examinar um território imenso, complexo e contraditório, os escritores românticos, pioneiramente, deram ênfase especial à realidade nacional, tentando o equilíbrio entre a forma literária importada e a sociedade brasileira em processo de consolidação. A afirmação da nação enquanto país independente e a consequente necessidade de constituir uma cultura própria fizeram com que os nossos autores mais dotados buscassem as particularidades da pátria, valorizadas, sobremaneira, com vistas à força do exotismo nativista desentranhada da ostentação evidenciada pela natureza tropical por conhecer e propagar.

Para Candido, o romance no Brasil foi de início “um instrumento de descoberta e interpretação do Brasil”, nas palavras exatas do eminente estudioso de nossa literatura. Por ser uma forma literária importada, releva-se que o romance brasileiro ficou caracterizado por uma dupla fidelidade: realidade local e influência estrangeira. Dada a modernidade da forma em questão, demonstrou desde o princípio uma vocação histórica e sociológica invulgar. No contexto do romantismo, foi movido pelo nacionalismo artístico nos seus primórdios, observando-se uma “ânsia topográfica” em tatear o país inteiro. O gênero por aqui apresenta uma “vocação extensiva”, envolvendo campo e cidade, litoral e sertão, denotando pela demarcação do espaço as correlações entre exotismo e civilização. As correntes literárias que tracejam o nacionalismo artístico da prosa romântica são o indianismo e o regionalismo, num esforço pela tomada de consciência da realidade local, numa ambivalência entre fantasia e fidelidade, estilização e documento.

Assim, temos o triunfo do romance em José de Alencar (consciência histórica e consciência nacional), como um projeto literário de mapeamento de todo o país, nas suas diversas vertentes romanescas que buscam no tempo e no espaço expressar a constituição da identidade brasileira, como um verdadeiro painel da nossa nacionalidade. E o ponto de viragem, de autonomia e de superação por acumulação estética, no processo formativo do romance brasileiro, seria a obra de Machado de Assis, autor, sintomaticamente, não tratado de maneira ostensiva na mencionada obra de historiografia literária, mas entendido como evidente ponto de chegada de um processo criativo realizado

plenamente, com produções que dão a ver as contradições mais contundentes da sociedade brasileira, entre o fim do Império e o começo da República. De acordo com o nosso reconhecido crítico:

Na medida em que atua deste modo, o romance tem para nós uma função insubstituível, auxiliando-nos a vislumbrar em nós mesmos, e nos outros homens, certos abismos sobre os quais a engenharia da vida de relação constrói a suas pontes frágeis e questionáveis.

Uma literatura só pode ser considerada madura quando experimenta a vertigem de tais abismos. Na brasileira, experimentou-a intensamente Machado de Assis, dando-lhe, por esta forma, razão de ser num plano supranacional. Há, porém, certa injustiça em atribuir-lhe a iniciativa das análises psicológicas, encarando toda a ficção anterior como um conjunto ameno, superficial e pitoresco. Na verdade, ele foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda. (CANDIDO, 2000, p. 193).

O golpe civil-militar de 1964 parece ter alterado ou influenciado decisivamente a trajetória do pensamento crítico de Antonio Candido, tendo em vista o desenho de uma rota investigativa que vinha do ideário iluminista/ilustrado da *Formação* (a questão da identidade nacional) e que se inclina a uma compreensão cada vez mais problemática, em sua negatividade produtora, da sociedade brasileira, como no ensaio paradigmático “Literatura e subdesenvolvimento”. Uma das produções intelectuais mais conhecidas do pensamento crítico de Antonio Candido seria de fato a expressão da “consciência do atraso” brasileiro e latino-americano, de acordo com Paulo Franchetti (2018). O debate sobre a formação da literatura brasileira, e do romance no Brasil em particular, parece ceder algum espaço agora a uma indagação estético-ideológica sobre as contradições do subdesenvolvimento nacional e latino-americano e suas implicações políticas na literatura, especialmente no gênero em questão aqui, ao ressaltar nosso passado colonial e nosso legado escravocrata como um nefasto espólio ainda não superado e/ou debelado. Como pondera João Hernesto Weber:

Em *Literatura e subdesenvolvimento*, encontramos-nos na contramão da *Formação*: a integração ao Ocidente é vista pelo seu reverso, isto é, pelos descaminhos que apresenta, dada a dependência. Os exemplos dos “descaminhos” são muitos e diversificados, e já se referiram alguns, como o anacronismo e o provincianismo, ou a escrita de obra nativista em francês, ou a escrita requintada ao extremo, como se alguns confundissem

literatura com concurso de bem escrever, chegando a “visão pelo reverso” a questionar a própria noção de literatura autônoma, passando a autonomia a significar troca de centro hegemônico, isto é, troca de referencial de dependência. (WEBER, 1997, p. 141-142, grifos do autor).

Escrito em 1969, o ensaio em causa destinava-se a um projeto da Unesco, de que resultou o volume coletivo *America Latina en su literatura* (1972). No texto de Candido em específico, discute-se o caminho percorrido pela literatura latino-americana (e brasileira) e priorizam-se a identificação e a avaliação da etapa de explicitação da consciência política e artística da demora, do adiamento, da delonga, no tocante às promessas de progresso da América Latina, em especial do Brasil, relacionando tais descaminhos com os movimentos culturais, de modo a propor a sua compreensão, a partir do detido exame da relação dialética entre subdesenvolvimento e criação literária relevante.

Aproveitando o legado do realismo crítico do século XIX, o romance da década de 1930 reinterpretou tal método compositivo sob a ótica das tensões sociais geradas pela crise socioeconômica daquele momento, agravada nos países periféricos pelas consequências do subdesenvolvimento. Ao ponderar sobre a situação da América Latina, Antonio Candido descreve com precisão o papel determinante da consciência do subdesenvolvimento para as nossas literaturas dali em diante. A consciência dos problemas socioeconômicos gerou produções literárias preocupadas em contextualizar toda a natureza de conflitos, como a miséria, a espoliação econômica, os arrivismos de classe, condenando enormes segmentos populacionais à marginalização. Com a mudança de vetor da tradição literária, tendo como eixo decisivo a realidade local, nossos escritores deram o tom dos novos procedimentos que a literatura deveria utilizar. Na produção brasileira, destacam-se os romances do Nordeste, região favorecida por tal enfoque, devido às profundas disparidades sociais de caráter secular. Com base em semelhante hipótese, na Geração de Trinta, há, de fato, a primeira “tomada de consciência do subdesenvolvimento”, um momento de reconhecimento das desigualdades e das particularidades históricas e sociais do Brasil. Essa constatação marcou a primeira metade do século XX, pois a anomalia de equivalente condição social e histórica imbuíu de aspirações revolucionárias os escritores/intelectuais que rejeitavam as imposições políticas e econômicas destinadas aos países periféricos, vindas dos centros hegemônicos de poder. De acordo com Antonio Candido:

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de

“romance social”, “romance do Nordeste”, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido um precursor da consciência do subdesenvolvimento [...]

O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. (CANDIDO, 1989, p. 160, grifo do autor).

No tocante à longa formação do romance nacional, Candido ressalta que, mesmo com a proeminência do indianismo e do regionalismo no século XIX, a literatura brasileira moldava os caminhos próprios que iria tomar, abordando igualmente temas e conflitos relativos à vida cotidiana no meio urbano em desenvolvimento. O regionalismo pitoresco inaugural não foi elemento decisivo para a ascensão do romance pátrio, reconhece o crítico. Observa-se que desde os primórdios da aclimação do gênero por aqui existiu uma narrativa voltada para a cena urbana de vocação mais universalizante, em paralelo a uma narrativa de conformação regional e naturalista, de resultados artísticos desiguais. Desse modo, a nossa literatura não deixou de seguir uma linha experimental e renovadora, afeita realisticamente aos problemas humanos da civilização instalada nos maiores centros urbanos, com um aparato técnico-ficcional acumulado que reabilitou e reconfigurou o regionalismo pitoresco convencional, posteriormente, refletindo uma nova postura estética, típica dos contornos políticos radicais do século XX. Candido demonstra que houve, a partir da década de 1930, uma autêntica pluralidade de ideias, uma investigação formal que influenciou a configuração do romance moderno brasileiro, com uma linguagem nova, autêntica, passando a incorporar elementos de vanguarda combinados a elementos oriundos da cena nacional-popular e dos novos desafios de uma nação massivamente urbana na segunda metade do século XX, o que ele chamaria num outro texto marcante de “a nova narrativa”.

Como intérprete do Brasil, Antonio Candido se propôs a pensar as linhas mestras de nossa conformação cultural, concentrando-se naqueles elementos externos e internos capazes de explicar as principais características da literatura e da sociedade brasileira. Levando em conta as peculiaridades da forma de expressão artística, o especialista se propôs a mergulhar criticamente nas obras proeminentes e mesmo insignificantes, com o intuito de investigar as configurações sociais provenientes dos romances. Assim, empreendeu uma investigação estético-ideológica de tais conformações artísticas, vislumbradas

através de romances paradigmáticos, tentando perceber, a partir do próprio arcabouço literário, da “redução estrutural” como método crítico, aspectos relevantes da formação de nossa vida social. O elemento central foi a construção da nacionalidade presente nos momentos de organização do sistema literário e inseridos na dialética do local *versus* universal. Tão somente a partir do esforço em constituir coletivamente uma literatura autêntica é que se tem início o processo de configuração de uma cultura nacional legítima. O trabalho intelectual de Antonio Candido, em suma, empenhou-se em correlacionar, com o foco muito detido nas obras literárias, como a preocupação com a construção da nação foi fundante no desenvolvimento da literatura e da sociedade brasileira, e, notadamente, o papel do gênero romance em tal empreitada. E, assim, apontar contradições, contrassensos, incongruências que ainda nos perturbam como sociedade marcada a ferro pelo atraso, pelo retrocesso, pelo adiamento, tanto quanto a América Latina. Conforme Edu Teruki Otsuka, a reflexão consequente de Candido:

[...] levaria o crítico a expor a função do romance extensivo do século XIX como instrumento de descoberta, pesquisa e interpretação social que, equivalendo a uma “tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social”, incorporava à imaginação literária e política aspectos desconhecidos do país – tal como, para o jovem crítico dos anos 1940, parecia fazer o romance de 1930 em relação às camadas subalternas. Adaptando as formas e convenções estéticas estrangeiras, o sistema literário em formação possibilitava investigar a experiência local, definindo um campo de continuidades e de problemas irresolvidos, a que as novas gerações de escritores e intelectuais poderiam se articular, filtrando o influxo externo com base na tradição constituída. (OTSUKA, 2018, p. 362-363).

Sendo assim, podemos afirmar que o interesse pela forma romance no sistema literário brasileiro, de modo precoce, obteve uma centralidade no pensamento crítico de Antonio Candido, bem como na atividade crítica e na militância política e cultural de Ángel Rama, como veremos a seguir.

2. Ángel Rama e o romance latino-americano (brasileiro)

O polígrafo Ángel Rama (1926-1983) foi um dos mais destacados intelectuais uruguaios do século XX, reconhecido como um grande pesquisador latino-americano de seu tempo. Um pensamento crítico original pelos resultados alcançados, o qual apresenta como postulado central que literatura e

sociedade estão em constante tensão dialética. A literatura, sob essa ótica, está intimamente imbricada com a ação política, na medida em que a arte da palavra é também um produto social, pois está, invariavelmente, comprometida com as demandas de uma sociedade determinada.

Dedicando sua vida a estudar, com método e rigor, o que havia de comum e de diverso entre as culturas de nosso continente, ricas em sua variedade mestiça e herdeiras da ascensão e da desagregação dos impérios ibéricos, Ángel Rama tornou-se um dos mais profundos conhecedores das literaturas latino-americanas, inclusive a brasileira. A América Latina, para Ángel Rama, é um conglomerado cultural múltiplo, plural, variável, que designa um conjunto de nações com valores intercambiáveis e imensuráveis.

O mencionado crítico profissional tornou-se um clássico da história intelectual latino-americana, não só pelos ensaios instigantes e influentes e pela famosa coleção Biblioteca *Ayacucho* idealizada, mas também pelo modo de compreensão e de interpretação dos campos culturais de nosso continente (comarcas). Por meio especialmente de conferências e estudos estimulantes, deixou um legado que expressa uma ação intelectual múltipla revelada pela acuidade de crítico, de historiador e de teórico da literatura, na tentativa de entender numa dimensão continental, na sua especificidade e universalidade, a literatura produzida na América Latina. É considerado, por levar adiante uma iniciativa incomum, o primeiro grande erudito hispano-americano a integrar a literatura brasileira nos seus estudos mais significativos sobre o romance na América Latina. Segundo Pablo Rocca:

Reivindica a reconstrução de um projeto historiográfico latino-americano, capaz de romper com os “determinismos (derivações, fontes, influências)” postulando a busca de continuidades e de rupturas no cânone; um projeto que deve se rebelar contra a falácia dos tempos lineares, aos quais substitui por delimitação de sequências não necessariamente contínuas, e “diferenciá-las de acordo com sua distinta posição frente aos modelos a que se sujeitam”. Por último, apela para a incorporação da cultura popular, inevitavelmente lida em cotejo com a experiência social e cultural alheia a todo essencialismo. (ROCCA, 2008, p. 19-20).

No reconhecido ensaio “Dez problemas para o romancista latino-americano”, escrito como decálogo e publicado em Cuba/Havana em 1964 (década de projetos revolucionários continentais), Ángel Rama elegeu o romance, dentre outros gêneros literários, como a forma narrativa mais adequada para se problematizar as relações entre literatura e sociedade, porque veicula as ideologias, os valores e o imaginário das sociedades em que foi gerado. Segundo

o *expert* do Rio da Prata, a forma romanesca, direta ou indiretamente, é portadora do contexto em que foi pensada e engendra, ficcionalmente, a partir da construção do foco narrativo, dos personagens, do tempo e do espaço, diretrizes capazes de dar pistas ao público leitor sobre os nexos de causalidade histórica e sobre as relações sociais estabelecidas na realidade. O romancista revela-se, assim, como um porta-voz do momento em que elabora o texto, responsabilizando-se por escolher e acolher um ou mais pontos de vista sobre a História de seu espaço de cultura.

O crítico uruguaio Ángel Rama elege o romance dentre outros gêneros como o que se presta a pensar mais adequadamente as conexões entre literatura e sociedade, porque dá a ver as contradições mais salientes de um meio social problemático. Assim, o romance, para Rama, foi o gênero que se tornou a peça-chave na formação da literatura latino-americana, pois surgiu de uma nova sociedade, de origem colonial, sendo consequência dessa transformação e representando uma subversão aos modelos vigentes consagrados. Além disso, essa forma literária ganha autonomia e grande poder inventivo, recuperando características populares fundantes. A literatura latino-americana, na sua condição emergente, explicita criatividade artística e adquire dimensão político-cultural, ao propor uma dialética entre a busca da universalidade e a manifestação da particularidade, visto que, à influência europeia, se uniam elementos tradicionais locais. Desse modo, é imprescindível destacar a formação cultural de povos que surgem sob a condição colonial e as posteriores manifestações artísticas surgidas em nosso continente, levando em conta a influência do colonizador forasteiro, e como se equaciona a questão da identidade nacional e latino-americana diante desse encontro compulsório. O que houve, entretanto, não foi uma transposição direta de um modelo de sociedade alheia, mas a sua reorganização necessária, o seu deslocamento inevitável, e que acaba por ser adaptado ao novo espaço encontrado. Posteriormente, essa mesma nova ordem das coisas implicará na busca de uma especificidade latino-americana, mediante a ideologia implantada pelo poder, para legitimar-se. Dessa maneira, a imposição e/ou a sobreposição dos valores do conquistador resultará/ão na conformação e/ou no entrechoque de outros e distintos sentidos no ideário do povo conquistado, para subverter a norma estabelecida e para reclamar uma própria e genuína autonomia.

O que nos interessa, e o que sempre interessou ao romance latino-americano, é essa grande, avassaladora descoberta do real, [...] o romance americano vem enfrentando a realidade nos diferentes modos e sistemas de expressão formal correspondentes também aos diferentes

tempos, e tem tentado oferecer imagens coerentes dela. Por causa disso tem sido, com uma perseverança que vem de suas origens burguesas revolucionárias, um instrumento de combate e tem cumprido a tarefa de revelar as falsas aparências com que a sociedade podia se comprazer em um determinado momento, para obrigá-la a enfrentar uma imagem mais real e, por isso, mais válida. (RAMA, 2001, p. 96).

Diante do processo de transculturação, no que diz respeito ao gênero romance, a América absorveu e assimilou – por óbvio não pacificamente – os traços culturais europeus, mas não somente os reproduziu; em lugar disso, deu a tal forma narrativa novos significados e cânones, atrelando, àqueles vestígios, sua própria visão e pensamento crítico, seus costumes e tradições sobreviventes. Além disso, ao longo do curso da vida social e cultural, cada um dos países latino-americanos em seus respectivos sistemas literários desenvolveu e caracterizou um estilo mais próprio e condizente com os estímulos locais encontrados. A América Latina, forçosamente, foi espaço para recepção e expansão de culturas alienígenas, mas não se sujeitou a ser mera “tábula rasa”, onde poderiam ser construídas novas sociedades, sob os restritos moldes colonizadores, ainda que o processo de transculturação tenha ocorrido a custo de muitas lutas, perdas e ganhos. Sendo assim, com o surgimento e a afirmação da literatura na América Latina, e do romance em particular, a nacionalidade marcou com relevo a arte da escrita; nesse cenário original, reorganizado especialmente a partir do romantismo, fortaleceu-se a concepção do específico local, diante das produções orais regionais, de sorte que o ingrediente popular foi recurso importante para o fortalecimento da cultura ambientada em parâmetros muitas vezes antiacadêmicos. Ainda de acordo com o crítico uruguaio:

A assunção de uma atitude adulta por parte do romancista latino-americano estaria na distinção sutil entre os valores próprios, independentes, das técnicas ou sistemas, como expressão de determinadas situações histórico-culturais e, portanto, socioeconômicas de países em um determinado nível de desenvolvimento e de complexidade do corpo social, e a possibilidade de adaptação dos elementos dessas técnicas para que se tornem veículos de situações próprias, o que não quer dizer particulares, privativas, mas próprias de uma inserção do escritor em um determinado contexto social. (RAMA, 2001, p. 86).

Sobre a problemática da transculturação no pensamento crítico de Ángel Rama, afirma a estudiosa Roseli Barros Cunha:

Ao que tudo indica, Ángel Rama percebe a importância do método etno-histórico de origem americana e, por isso mesmo, como já vimos, também buscará apoio nas pesquisas de Darcy Ribeiro – por exemplo, sobre as configurações histórico-culturais. Ao mesmo tempo, porém, parece não poder deixar de privilegiar uma terminologia forjada por um latino-americano visando ao entendimento das particularidades de seu continente. A transculturação de Fernando Ortiz poderia ser tomada pelo crítico uruguaio como o próprio processo de intercâmbio de culturas, que o termo deseja descrever, em relação ao pensamento crítico da América Latina. Este pensamento evidencia-se na defesa de Rama ao conceito de Ortiz – para o uruguaio, talvez esse revelasse uma atitude de resistência, ao não considerar a “cultura própria”, tradicional, como uma entidade passiva ou inferior ao impacto externo modificador. Em sua visão, tal cultura tradicional teria absoluta capacidade de elaborar uma resposta criativa. Como ele mesmo observara a favor do termo de Ortiz, afirmando que nele “milita sua felicidade expressiva”, podemos pensar que sua própria criação seria uma dessas respostas. (CUNHA, 2007, p. 130).

O conceito de transculturação, conforme proposto nos debates dos anos 1940, transferido para a crítica literária por Ángel Rama, postula que a compreensão intercultural das alterações observadas significa priorizar uma perspectiva latino-americana irreduzível. A transculturação é o processo pelo qual um fenômeno passa de uma cultura para outra, indicando os contatos e os cruzamentos de matrizes originárias distintas. A transculturação é entendida em termos sociológicos e antropológicos, como a presença de diferenças referenciais numa determinada sociedade, frequência que se faz sentir pela existência de afirmações díspares de identidades religiosas, étnicas, nacionais, raciais, dentre muitas outras possibilidades.

Vale ressaltar que o ciclo histórico das ditaduras militares sul-americanas marcou igualmente a trajetória intelectual de Ángel Rama, não só por obrigá-lo ao exílio e a perambular pelas Américas em busca de melhores condições de trabalho e sobrevivência, mas também por aprofundar a radicalidade de suas ideias e projetos, como, por exemplo, a defesa, por meio de ações efetivas (uma história literária latino-americana conjunta), de um intercâmbio literário-cultural constante entre os países da macrorregião. Se, politicamente, sempre têm ocorrido arbitrariedades que resultam em dominação e opressão, ao menos artisticamente a cultura latino-americana não é mero experimento inconsequente de um novo modo de vida transplantado, conforme argumentou sempre o crítico uruguaio. Com a expansão marítima e o surgimento de uma nova economia mercantilista, o domínio da cidade letrada com suas

diversas manifestações literárias permite transcender a condição de colônia, transgredindo e reformulando a ordem imposta, para alcançar algum avanço civilizatório, sendo, então, sujeitos e não somente objetos da ação transculturadora. O espaço da transculturação é território fecundo para o aparecimento de ideias e forças criadoras, sendo preciso e pertinente sublinhar, em âmbito culturalmente consequente, a articulação catalisadora entre o original e o novo, o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o moderno. Para tanto, o gênero romance foi a expressão literária privilegiada mais bem conseguida, por concretamente levar adiante tal intento na América Latina, na visão do nosso combatente escriba uruguaio. Para Pablo Rocca, Ángel Rama:

Logo entenderá que essa tendência homogeneizadora se intensifica e se torna mais complexa no ápice da modernização, das vanguardas, quando a absorção particular que acontece nessa região do mundo consegue adequar a estética e a técnica metropolitanas fundindo-as em uma produção própria e intercomunicada.

[...]

Aparece o regionalismo como uma força motriz da literatura latino-americana, algo mais que um movimento restrito a uma época determinada – como havia sido para seus antecessores –, uma corrente interior autônoma que assume novas formas à medida que a língua e os problemas sociais, estéticos e políticos vão se desenrolando. (ROCCA, 2018, p. 20 e 22).

Desse modo, podemos, mais uma vez, reiterar a importância do estudo crítico do romance como forma transculturadora inquestionável, em sua tendência regionalista muito especialmente, na avultada trajetória intelectual de Ángel Rama, respeitante à sua compreensão invulgar e admirável do gênero em causa no lato sistema literário latino-americano.

3. Candido e Rama: convergências estéticas e ideológicas

Antonio Candido e Ángel Rama foram, antes de tudo, genuínos críticos literários da imprensa periódica (RODRIGUES, 2018), que depois desenvolveram uma intensa e relevante carreira acadêmica. Os anos 1960, década em que os intelectuais em foco se conheceram em Montevideu e estabeleceram intensa relação de amizade, afeto e trabalho, por intermédio de cartas e de planos de ação executados, permanecerão na memória histórica dos latino-americanos como os anos de ascensão de um projeto revolucionário, em vias de se concretizar, mas sempre adiado, historicamente. Período de intenso pensamento

crítico em múltiplas áreas do conhecimento: teoria da dependência frente ao desenvolvimento desigual, diálogo com os africanos que começavam a emergir do seu processo de descolonização, momento de fortalecimento das organizações populares/dos movimentos sociais, influência da Revolução Cubana, integração latino-americana e do Caribe, ressurgimento dos valores anti-imperialistas, atenção às minorias de gênero e de raça no plano internacional, entre outros fatores determinantes. Para Flávio Aguiar:

O fulcro da mudança desse estado foi o encontro de dois sistemas de pensamento a partir de 1960. Um foi o desenvolvido pelo crítico Antonio Candido, para analisar e interpretar o nascimento da literatura brasileira a partir do século XVIII, tomando como fulcro o intuito de construir uma literatura autônoma em relação às europeias, reconhecendo nestas, entretanto, foros de paternidade. Mas era apenas de paternidade: a outra parte vinha das culturas presentes no continente, enraizadas ou que se foram enraizando. O outro sistema foi o proposto pelo crítico uruguaio Ángel Rama para consolidar a visão de que as criações literárias da América Latina podiam ser lidas dentro das balizas de uma história comum. Dispôs-se a ler, a viajar, a manter correspondência, no sentido não só de apresentar a ideia de uma literatura latino-americana, mas também de provar que havia uma (AGUIAR, 2013, p. 34).

A trajetória pessoal e profissional de Antonio Candido e Ángel Rama expõe os pontos de contato, de intersecção entre os percursos existenciais e as ideias transformadoras desses dois intelectuais singulares, um no Brasil e o outro no Uruguai, revelando como alcançaram uma crítica literária empenhada, com vista à formação do leitor cidadão. Mostra ainda que o trabalho realizado acabou por instituir um espaço de resistência, de liberdade de pensamento e de compromisso com as lutas emancipatórias, tendo em vista os períodos históricos conturbados em que exerceram as inquietas atividades do espírito em seus devidos países, mas não só, porque, principalmente para Rama, a América Latina era um território de movimentação constante de pessoas e de ideias.

Antonio Candido contribuiu decisivamente para consolidar uma visão de nossa literatura, e de nosso romance, como parte da América Latina. O ideólogo assinalara, desde sempre, a nossa condição de herdeiros da cultura ocidental que autorizava o acesso ao espólio literário disponível pelo arquivo europeu. Porém, a partir de seu encontro intelectual com o uruguaio Ángel Rama, que explicitou uma afinidade iniludível, ambos os pensadores passaram a vislumbrar uma vinculação intercambiável entre os recursos literários e culturais da América Latina, baseada na elaboração dos grandes projetos

auspiciosos e na análise dos descontínuos processos de “modernização” social e econômica do continente. Frente aos influxos de culturas originárias – a matriz europeia miscigenada às raízes africanas e indígenas –, aventou-se a possibilidade de uma autêntica nação literária continental, uma América Latina vista não como um passado comum a manter e a recuperar, mas como um projeto futuro a se construir, entrevista nas potencialidades das diversas literaturas emergentes.

Nas décadas de convivência intelectual de Candido e Rama, com destaque para os anos 1960/1970, a condição subdesenvolvida latino-americana evidenciou que, apesar das diferenças geográficas, históricas, culturais e linguísticas, o subcontinente foi marcado indelevelmente por um cenário político-econômico caótico, representado pelas desigualdades sociais e pelos autoritarismos governamentais de toda espécie, que insistem em se perpetuar, como sabemos. Talvez seja nesse sentido que Candido e Rama tendem a afirmar que o gênero romance foi decisivo na formação da literatura latino-americana, pois se tornou uma forma artística excepcional e extraordinária para figurar e denunciar as tragédias nacionais e transnacionais, tão reveladoras de nosso modo de ser e estar latino-americanos, desde há muito tempo.

O que temos aqui, no tocante ao estudo do romance na América Latina, é a ação consciente bem-sucedida dos dois intelectuais em ação, na fecunda articulação entre a crítica literária e a militância política, num propósito de vida, afetiva e profissional, em que pensar a cultura, a literatura implica refletir sobre os destinos humanos, as contradições sociais, levando em conta o contexto histórico e social de onde se escreve, para quem se escreve e sob que perspectiva se escreve, ou seja, tendo em mira a complexa e problemática realidade local latino-americana, situada entre a periferia multifacetada e os centros hegemônicos unilaterais.

Considerações finais

Alfredo César Barbosa de Melo (2014), em artigo relativamente recente, assegura que há um descompasso pouco mencionado, “uma divergência silenciosa” entre os projetos críticos de Antonio Candido e de Roberto Schwarz: o otimismo do primeiro e o pessimismo do segundo, em relação aos impasses recorrentes da modernização conservadora brasileira, às quimeras das potencialidades transformadoras da nossa sociedade. Por contraposição, de acordo com a trajetória auspiciosa de nossos críticos em tela, no que diz respeito à controversa condição histórica latino-americana, poderíamos asseverar com

afinco, desta vez, acerca de um similar ponto de inflexão inabalável que une e conecta os planos críticos de Antonio Candido e de Ángel Rama: a confiança irretocável e a convicção firme num projeto civilizatório, parcialmente realizado e recorrentemente sempre adiado, e, mais que tudo, na capacidade inovadora, no movimento dinâmico e consequente da híbrida cultura e prolífica literatura latino-americana, com especial enfoque aqui na efetividade, na eficácia estética densa e criativa do gênero romance transplantado para cá (aclimatação e transculturação do modelo europeu), examinado em movimento dialético, como forma estrangeira, forma importada e forma local (MORETTI, 2000), para figurar com contundência política responsiva os dilacerantes dilemas sociais persistentes de nosso continente múltiplo.

Referências

- AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (org.). Ángel Rama. Um transculturador do futuro. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 34.
- ANTELO, Raúl (ed.). *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001. p. 73.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 97-129; 191-218.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. O olhar crítico de Ángel Rama. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 140-147.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa*. Seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007. p. 130.
- FRANCHETTI, Paulo. Antonio Candido e a consciência do atraso. *Signótica*, Goiânia, UFG, v. 30, p. 318-345, jul./set. 2018.
- LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade*. Org. introd. e trad. de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 193-244.
- MELO, Alfredo César Barbosa de. Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 403-420, jul./dez. 2014.
- MORETTI, Franco. Conjecturas sobre literatura mundial. Trad. de José Marcos Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 58, p. 173-181, nov. 2000.
- OTSUKA, Edu Teruki. Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*. In: FONSECA, Maria Augusta;

- SCHWARZ, Roberto (org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 338-364.
- RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Ángel Rama*. Literatura e cultura na América Latina. Trad. de Raquel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 47-110.
- ROCCA, Pablo (org.). *Conversa cortada*. A correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama. O esboço de um projeto latino-americano. Trad. de Ernani Ssó. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018. p. 110.
- ROCCA, Pablo. Apresentação. In: RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Seleção, apresentação e notas de Pablo Rocca, colaboração de Verónica Pérez e tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 7-27.
- RODRIGUES, Joana. *Antonio Candido e Ángel Rama*. Críticos literários na imprensa. São Paulo: Editora da Unifesp, 2018. p. 19.
- WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997. p. 141-142.

Quando *eu é nós* e o recado é cifrado

Luís Augusto Fischer

O romance ocidental nos acostumou a acompanhar a vida de um indivíduo, um herói problemático vivendo num mundo degradado em busca de valores autênticos, numa trajetória em geral destinada ao fracasso (só em romance trivial as coisas acabam banalmente bem). Com palavras parecidas com essas, Lukács definiu o perfil desse gênero tão marcante. Dom Quixote, Oliver Twist, Lucien de Rubempré, Raskólnikov, ou Bento Santiago, Paulo Honório, Riobaldo, pode pensar em qualquer dos grandes protagonistas, sempre um indivíduo.

Essa síntese fornece boa moldura contrastiva para falar de *Becos da memória*, romance de Conceição Evaristo. Concluído em 1986, o livro teve poucas edições anteriores à atual (editora Pallas).

Ao contrário daquela trajetória individual, em *Becos da memória* não para de aparecer gente. Vizinhos, parentes próximos ou distantes, desconhecidos que chegam, gente pobre e sofrida vivendo numa favela que, como se vai ler ao largo do relato, será removida. (Lembrou *Cidade de Deus*? Lembrou bem.)

O ponto histórico em que o romance de Conceição Evaristo foi concebido flagra gente jovem que conversa com avós que conheceram seus avós escravos – são cinco gerações, não mais que isso, entre a palavra impressa, dando conta da vida e dos horizontes narrados, tudo em geral muito acanhado, e o horror da escravidão real. Em nosso país é assim: quem tem de 60 anos para cima pode ter conversado com gente idosa que escapou do trabalho servil por detalhe.

Como narrativa, o romance de Conceição Evaristo é uma joia que se move, um cristal multifacetado rebrilhando diante do leitor, cada face dando a ver uma vida, a ponta de um drama, a ilusão de uma felicidade, uma partida, uma chegada, um futebol, uma bebida, uma alegria, um amor, uma ida à venda, outra ida à bica d'água, a hipótese de um emprego, a opressão de uma lembrança, a leveza de outra. É no conjunto, polifônico por natureza e forte como a necessidade, que então o leitor vai apreendendo a experiência coletiva,

na qual cada eu de algum modo é também um nós, tudo muito distante da lógica burguesa e patriarcal europeia.

Dá vontade de sugerir aqui, sem muita mediação conceitual, uma íntima associação entre essa forma narrativa – um vasto conjunto de pequenas trajetórias ancoradas por uma arquitetura narrativa a ser descrita, coletiva mais do que individual, com o conjunto alcançando uma significação superior à mera soma linear dos casos particulares – e a vivência da família extensa. Família extensa, estendida, ampliada: círculo de pessoas que de algum modo se reconhecem como parentes, como pertencendo a um mesmo núcleo.

Pausa para alguns dados da história em torno desse tema – família, especificamente família entre africanos e afrodescendentes. No *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*, o verbete “Família” aponta duas dimensões cabíveis aqui. Muito longe de estarmos tratando da família burguesa, naquele tempo tínhamos a família patriarcal, para os de cima, e uma noção de família extensa, em que mais de uma geração coabitava a casa, também para os de baixo. Stuart Schwartz, no clássico *Segredos internos – Engenhos e escravos na sociedade colonial (1988)*, tem outro caminho para definir família: ela se comporia de indivíduos que reconhecem laços mútuos de sangue ou mais genericamente parentesco, assim como também a rede de pessoas alcançada pelo compadrio (padrinhos, madrinhas e afilhados), laço este que “criava uma série de laços de parentesco espiritual entre o filho ou afilhada e seu padrinho ou madrinha, além de laços entre os pais e os padrinhos”. Uma das variáveis para entender essa afinidade, essa família estendida, pode ter tido origem em afinidades étnicas, como documenta Schwartz no capítulo 14, seção “Formação das famílias”.

Outro importante brasilianista, A. J. R. Russell-Wood, reitera essa percepção. Ao repassar estudos sobre família e parentesco, no livro *Escravos e libertos no Brasil Colonial*, afirma: para escravos e libertos, “dimensões étnicas, comunitárias e de parentesco” foram essenciais para “encontrar coesão e unidade de propósito e agir coletivamente no ambiente social e econômico da escravidão”. Nos Estados Unidos, “as obrigações familiares e de parentesco, as crenças e os arranjos domésticos” do tempo da *plantation*, antes da Revolução Americana, “sobreviveram intactos e estavam presentes no Harlem às vésperas da Grande Depressão”. Não há muita clareza conceitual e mesmo documental sobre as formas familiares, incluindo as famílias de escravos, da América, diz; mas estudos existentes mostram que “a família matrifocal [...] era mais norma que exceção”, para toda a sociedade, e que “eram comum que mulheres negras ou mulatas encabeçassem lares nos quais não havia homens, devido ao abandono ou à morte”.

João Fragoso, em *Na trama das redes* (2010), observa que família, naquele mundo colonial, envolvia a parentela toda, a de sangue compartilhado mais a rede de compadrio, com o detalhe nada pequeno de que no Brasil não foi raro que proprietários de escravos tivessem escravos como afilhados. Acresce ainda que cada vez mais sabemos que as orientações valorativas que os escravizados traziam de sua cultura de origem – afinidades, distinções, preferências – tiveram influência na composição das famílias e das redes de socialização, o que nos acrescenta uma nova camada a essa noção quando pensamos nas famílias de africanos e afrodescendentes.

Essa longa experiência, tanto pelo lado da parentela patriarcal quando pelo lado de redes familiares de matriz africana (e talvez ameríndia também), deve ser algo significativo na vida brasileira, especialmente nas classes populares, em oposição ao mundo da família nuclear burguesa, com pai, mãe e filhos, uma geração só, um laço só. Daí que, nas narrativas, em lugar de um eu protagonista ao modo do romance ocidental burguês, um nós cheio de indivíduos, um nós povoado de parentes de sangue ou de escolha.

Um exemplo testemunhal de família extensa muito comum entre as classes médias e baixas brasileiras: Caetano Veloso, ele mesmo. De origem étnica compósita entre europeus, ameríndios e afrodescendentes, em seu ensaístico livro de memórias *Verdade tropical* (1997), conta de sua família de origem, em Santo Amaro da Purificação, interior da Bahia (mas no Recôncavo, não no sertão), coisas como estas aqui: “Quanto eu tinha uns seis, sete anos, lá pelo fim dos anos 40, uma das *nossas muitas primas mais velhas que moravam conosco* (essa devia ter mais de trinta anos) me disse, entre divertida e irritada [...]: ‘Meu filhinho, eu queria morar em Paris e ser existencialista’” (p.84). Esta era Minha Daia. Havia também a tia chamada de Mãe Mina, que dormia no mesmo quarto que o menino Caetano e o irmão Roberto; a Minha Ju, outra tia. E muitos irmãos.

A conferir essa hipótese.

Mas também pode ser que essa presença multitudinária, na obra de Conceição Evaristo ou em outras de afrodescendentes (Oswaldo de Camargo, Paulo Lins, Renato Dorneles), tenha a ver com outra questão, outra origem. Deve haver um nexos profundo entre o romance burguês, quer dizer, ocidental, que prioriza em seu centro um indivíduo, e a conformação da psicologia individual explicada por Freud – isso de um lado; de outro, é possível que haja outra forma de individuação, de subjetivação, fora do radar freudiano e ocidental, que se ligue também profundamente com a família extensa, estendida, ampliada, não sei como chamar, essa que tem a ver com matrizes africanas

(na falta de palavra melhor, eu convoco a palavra “tribo”, ou “aldeia”) e com a vivência dos africanos e afrodescendentes no Brasil, durante a escravidão e depois. Como é formar-se indivíduo nesse ambiente, nessa rede de afetos e valores?

Um exemplo disso está no romance de Renato Dorneles, *A cor da esperança* (2019), que tem no centro do enredo uma matriarca, justamente a Dona Esperança. Uma família extensa, com três gerações, mais ex-marido e seus aparentados, alguns amigos, agregados, girando em torno da grande figura matriarcal. São também várias individualidades que o romance dá a conhecer, mas todas de algum modo compondo um painel cuja força é superior à mera justaposição dos personagens.

Aqui dá para aproveitar e fazer uma parada breve para falar de outras familiaridades, para além do romance *best-seller* de Paulo Lins, que virou filme estourado no mundo todo como a cara do Brasil. Improvisemos uma breve hipótese teórica sobre a literatura produzida por afrodescendentes no Brasil.

(Poderíamos talvez traçar paralelos com outros brasileiros filhos de gente não ameríndia, sempre tomando os devidos cuidados – ao abordar o mundo afro-brasileiro, estamos falando necessariamente de três séculos e tanto de escravização, de humilhações e trabalho forçado, de bloqueio do horizonte humano que, ao menos desde o final do século 18, o Ocidente considera direito de cada indivíduo, sem exceção. Teoricamente, ao menos.)

Quase de forma algébrica, considere dois polos extremos: de um lado, a arte feita na forma e no espírito predominante naquilo que se convencionou chamar de Ocidente moderno, essa civilização com centro na Europa ocidental e no capitalismo, que se expressou no romance burguês e no soneto, no teatro de Shakespeare a Nelson Rodrigues, na sinfonia e demais formas musicais para orquestra europeia, na pintura de paisagens e pessoas que vem de Da Vinci e chega a Lucien Freud.

De outro lado, considere a arte feita na forma e no espírito predominante das populações de origem africana que foram escravizadas e trazidas para o Brasil e para a América como um todo, uma outra civilização, submetida a absurda carga de opressão, aquela direta com os ferros e o suplício do trabalho escravo ou aquela indireta com a exclusão social, o preconceito e a falta de respeito a direitos elementares de cidadania. Uma civilização dominada, mas que existe e também se expressa, de maneiras variadas; uma civilização perversa, na qual os oprimidos foram encontrando formas de expressão, nem que fosse para distrair o ferro do suplício.

Mas atenção: considere esses polos como isso mesmo, polos, pontos extremos de uma escala cheia de pontos intermediários, como os pontos da borda de um leque aberto, que é cheio de pontos intermediários. Não pense nos polos como única possibilidade de ter qualidade e alcançar excelência, porque em cada ponto intermediário pode existir realização estética importante, tanto quanto cada haste do leque é essencial para ele existir. (Não pense grenal, flafiu, Cruzeiro e Atlético: pense tensão, pense variedade.)

Dadas essas premissas, a tese de trabalho fica assim: entre os afro-brasileiros, houve e há escritores excelentes em todos os pontos de um gradiente que vai desde a mais alta literatura ocidental até a mais inovadora e criativa literatura afrodescendente, desde as formas mais canônicas até as mais inventivas. A mesma coisa poderemos dizer de músicos, compositores, pintores, cientistas.

No polo mais ocidental, temos gênios indiscutíveis: Machado de Assis e Cruz e Sousa são demonstração cabal. Cada um deles foi nada menos que excelente, culminante, na obra que produziu, seguindo (e tensionando criativamente) as regras de seu metiê, seja o romance e o conto na mão do escritor carioca, seja o soneto simbolista na mão do poeta catarinense. (Saltamos para o século XXI e vamos encontrar escritores afrodescendentes, ainda em processo de afirmação mas já com acertos notáveis, que figuram bem nesse polo: Jeferson Tenório, Paulo Scott, José Falero, Paulliny Tort.)

No polo mais afro-americano, também temos figuras de primeiro plano. São artistas que alcançaram uma forma expressiva significativa, original, capaz de acolher, não apenas nem necessariamente no tema mas sim na arquitetura de sua arte, algo de profundo, até ali indizível, da experiência do povo negro brasileiro.

Aqui creio que está a obra de Conceição Evaristo, com a forma cristalina, multifacetada, ancorada em um *nós* (e não na trajetória de um indivíduo isolado do romance ocidental), assim como, para dar outro exemplo elevado, está a obra de Jorge Benjor. Sim, ele mesmo: não é apenas pelo suingue, nem apenas pela invenção ou estabilização do samba-rock, ou pela capacidade de acolher relatos e figuras raríssimos na canção brasileira, mas também porque ele é talvez o exemplo mais bem-sucedido de poesia griô.

(Diz o Houaiss no verbete “griô”:

1. no Sudão e em parte da zona guineense, poeta, cantor e músico ambulante pertencente a uma casta especial que, além de cronista e detentor da tradição oral do grupo, freq. exerce atribuições mágico-religiosas;
- 2 no Brasil, indivíduo que, numa comunidade (p.ex., de âmbito religioso

ou folclórico), detém a memória do grupo e funciona como difusor de tradições.

O Griô manda o recado, portando a memória; e muitas vezes manda recado cifrado, para ser entendido apenas por quem precisa ou merece saber. Dá pra botar Luiz Melodia nessa mesma posição, assim como os Racionais MC's.)

Entre esses dois extremos formais, quantidades de outros artistas e escritores, alguns grandes e significativos, com obra capaz de expor aspectos da experiência brasileira e marcar a leitura de modo fundo e radical – entre os prosadores, Lima Barreto, Ruth Guimarães (também ela autora de um “romance coral”, *Água funda*), Oswald de Camargo, a inventiva Carolina Maria de Jesus, Ferréz, Itamar Vieira Júnior, Cidinha da Silva, Karine Bassi; no teatro, Abdias do Nascimento ou o Grupo Caixa Preta, liderado por Jessé de Oliveira – seu excelente *Hamlet sincrético*, de 2005, é uma das experiências mais impressionantes de diálogo entre os dois polos aqui mencionados –; na poesia, a coisa começa talvez com a ousadia de Domingos Caldas Barbosa e sua viola, e alcança em nosso tempo com Oliveira Silveira, Ronald Augusto e Ricardo Aleixo.

Muita gente, muita arte relevante, compondo uma genealogia ao mesmo tempo específica, com nexos internos e sede de afirmação particular, e geral, brasileira, americana, com articulações externas e gana de intervenção no conjunto da sociedade.

Referências

- DORNELES, Renato. *A cor da esperança*. Porto Alegre: Falange, 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *Na trama das redes: política e negócios no império português (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Escravos e libertos no Brasil colonial*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos – Engenhos e escravos na sociedade colonial*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras: CNPq, 1988.
- VAINFAS, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Precisamos conversar sobre G.H.: ou o dia em que a patroa teve que limpar a casa

Tiago Lopes Schiffner

Dez da manhã e nada para fazer. Entediada, G.H. decide matar o tempo limpando a casa. Sem habilidade com o balde e a vassoura, a atividade doméstica se transforma num evento sem precedentes. E a *socialite*, dona de uma cobertura, estabelece um percurso para a limpeza. O trajeto começaria no quarto vago da empregada doméstica que se demitiu e terminaria no *living*. Ou seja, sairia do subalterno-cubículo-do-final-do-corredor e despontaria na ampla-sala-de-estar. Mas antes de iniciar a arrumação, G.H. vai até o parapeito da janela, para fumar um cigarro.

Dá a última tragada, atira a bagana com displicência e, com cautela, fica na torcida para que nenhum vizinho perceba que a ponta veio do décimo terceiro andar. Refeita, volta a se concentrar na arrumação e se dirige ao cômodo vazio, com uma ideia na cabeça: “o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada” (LISPECTOR, 2009, p. 33). O imaginário da patroa está cristalizado em concepções racistas relacionadas à imagem que tem da ex-funcionária e do dormitório escondido, como ficará mais claro adiante. A expectativa é quebrada e surge um sentimento de revolta. Como ela mesma diz:

Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. (LISPECTOR, 2009, p. 36).

Ainda, segundo a narradora, a jornada dos afazeres domésticos partiria da “cauda” do apartamento e “iria aos poucos ‘subindo’ horizontalmente até o seu lado oposto que era o *living*” (LISPECTOR, 2009, p. 33). Além do preconceito ao conceber a suposta desordem de Janair, G.H. constrói uma divisão social dentro da própria casa. O que significa subir horizontalmente, senão uma diferença que impede qualquer possibilidade de equiparação entre a dona da casa e a criada? Embora habitassem o mesmo andar, G.H. inventa um desnível

arquitetônico entre ela e a outra mulher. Delineia o descompasso econômico entre os lugares, e a horizontalidade espacial do apartamento de um andar se transfigura numa verticalidade social. A “cauda” é o quatinho de fundos, e o ápice só pode ser o aconchegante *living*.

Janair é isolada num quarto de despejo de uma residência enorme. É vista como uma estranha, e a patroa a invisibiliza exigindo que se vista de marrom escuro ou preto. Conforme é admitido:

Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. (LISPECTOR, 2009, p. 40).

O grau de sadismo é tal que a empregada é orientada a usar uma vestimenta que lhe retira a vida. A chefe segue o *script* e o *modus operandi* escravista: desumaniza e submete o corpo negro. No imaginário racista da *socialite*, ele é visto como utilitário, repugnante e descartável. Não é digno de permanecer ou usufruir dos assépticos ambientes de sociabilidade da classe média alta. De maneira desprezível e “inconsciente” – segundo argumenta a protagonista –, cobra o respeito ao avental que apaga a serviçal da sua visão. Tão Brasil, como diria Manuel Bandeira. E tão naturalizado, que quase a totalidade-da-nossa-crítica-literária dá de ombros sobre essa violência, até hoje. Voltamos, ou melhor, nunca abandonamos a dicotomia *casa-grande & senzala* e as arbitrariedades dos *senhores* e das *senhoras* para com os subalternizados. A oposição é a mesma: os brancos ricos descansam na sala, enquanto os negros pobres são escondidos na cozinha ou num depósito de dormir. A convivência continua pautada no desmando e no preconceito; mas agora, felizmente, a empregada pode pedir as contas e deixar a outra falando sozinha. E o inusitado para a mulher de dinheiro é ter de fazer os serviços domésticos.

A contratação da empregada não é um acordo profissional, mas sim um ato de benevolência. E, surpreendida, a patroa se pergunta por que Janair foi embora. Não há os laços clássicos de convivência afetiva que mascarariam a exploração com um véu cordial – o que, como sabemos, é a tônica do emprego doméstico no Brasil. O ganho do romance de Clarice é justamente expor tudo às claras! Quem retratou essa realidade dessa maneira na literatura brasileira? A autora não está escondendo nada e denuncia a situação sem volteios. É só abrir e ler. Está ali, mas não podemos nos deixar levar pelo canto da sereia ou de uma elite cheia de ideias. O livro inicia pela quebra de um contrato informal

e pelos desgostos advindos da ruptura, mas só temos a voz da proprietária. Janair não pode falar das suas angústias nem das suas mágoas. O direito à palavra também é exclusivo, agravando a condição de silenciamento da mulher pobre, submetida a várias humilhações durante os seis meses em que permanece na mansão.

Ideologicamente, G.H. desmarca a sua violência colocando o racismo em termos de descoberta existencial. Nesse jogo de desculpas, ela faz da sua condição de classe ou do conflito íntimo quase álibis das suas atitudes. A desfaçatez, o racismo e o capricho são componentes inerentes e racionais da elite brasileira – como bem definiu Roberto Schwarz nas suas leituras machadianas. Não são – como quer a protagonista – da ordem do inconsciente, com os quais nos deparamos em certa manhã de tédio. São logicamente dados e transfigurados em elementos estruturais, cuja matriz ideológica encobre os episódios diários de exploração e de injúria. A autocrítica sugerida pela forma narrativa e pela expiação da personagem – que engole a contragosto as suas atitudes grotescas em estado de barata – desvia o olhar da questão central, a saber, a desigualdade e o desmando que marcam o vínculo de trabalho. De um lado, a mudez de quem sofre com as desfeitas e tem que tolerar as humilhações para manter alguma renda. Do outro, alguém que distorce as instâncias hierárquicas, bem como seus privilégios, encobrendo caprichos e iniquidades. Qual é o horizonte de autocrítica da classe bem-pensante que não compreende e não quer compreender os pobres, na maior parte negros, dos quais se valem para seus serviços?

A única forma que Janair encontra para expor a sua indignação é um desenho feito a carvão, na parede do quarto. Nele estão representados uma mulher, um homem e um cachorro, todos com o olhar sisudo e reto. O individualismo e o egoísmo dos ricos estão inscritos nos contornos das três figuras pintadas e que não se comunicam, gerando certo constrangimento na observadora/visitante. Janair não utiliza a escrita talvez pela baixa ou nenhuma escolaridade e também não pode falar, tais são o desnível social e a chance de ser colocada na rua.

É como se G.H. estivesse diante de um espelho que denuncia as suas intransigências, alimentadas pela posição que ocupa. Porém, essa alegoria não se restringe a ela e passa a definir o grupo social do qual faz parte. A relativa conscientização da retratada não impede o preconceito que a narradora sustenta ao imaginar Janair desenhando. Nesse momento, a empregada é descrita com a “rainha africana” que “ali dentro da minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente” (LISPECTOR, 2009, p. 42). Emerge o ódio falsamente

amenizado pelo vínculo empregatício e reprisado na lembrança. Como escreve Solange Ribeiro de Oliveira, “o que enfurece a narradora é que a explorada passara a explorar, ou assim lhe parecia, naquela hora de cólera. Ao afirmar-se como pessoa, colocara-se acima da dona da casa” (OLIVEIRA, 1988, p. 344). Na verdade, a revolta da patroa não está em Janair se colocar acima dela, mas, sim, por reclamar uma condição de igualdade, como um sujeito crítico. Nesse panorama, ser alguém é um privilégio, e a afirmação da existência é um direito exclusivo. Isso explica o choque, a animosidade e a inversão dos papéis sociais – numa fantasia sem nenhum cabimento, mas que denota uma posição de classe.

A protagonista sugere, então, que a incompreensão entre as duas nasceria de uma condenação que Janair nutriria pelo seu modo de vida, caracterizado como “uma vida de homens”. A independência financeira, a liberdade de relacionamentos e a ausência de filhos, segundo G.H., poderiam ter gerado um mal-estar na funcionária, que expressaria a censura por meio dos contornos a carvão.

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? Como me julgara ela? (LISPECTOR, 2009, p. 39).

A personagem rica inverte o motivo da reprovação e ainda, nesse momento, tapa os olhos para a verdadeira razão do ódio. No entanto, a insinuação que transfere e exorciza a culpa não dura. A personagem entra em crise, pois não consegue mais negar a sua real essência moldada pelos anos de exploração direta ou indiretamente do outro, que lhe oportunizam aquela situação de vantagem. Após muitos anos de adiamento, ela supostamente se depara com a aversão à barata – “a mulata à morte”, como ela mesma diz, quando claramente compara Janair à barata (LISPECTOR, 2009, p. 55) – e passa a objetar o próprio motor daquela rejeição: a distância entre as partes e o seu preconceito, o qual nunca abandona de todo. Conscientiza-se de que para viver na “superestrutura” (no último andar do edifício) foi necessário espoliar os debaixo e lhes retirar direitos. “O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar” (LISPECTOR, 2009, p. 67).

No entanto, a saída de G.H. aponta para o universo místico e ontológico, bem como para um aprofundamento existencial – o que não deixa de ser um privilégio. Embora a tensão seja encoberta pela relativização do sujeito, pelo em si ou pela salvaguarda divina, essas possibilidades de amenização ou de

solução do dilema continuam sendo dadas por uma mulher esnobe, inteligente e rica. E ela refere, em duas oportunidades, que irá dançar numa boate chamada *Top Bambino* – vestida no seu vestido azul atraente – depois que tudo aquilo terminar (LISPECTOR, 2009, p. 162). Nesse sentido, comer a barata talvez seja uma forma de consumir o seu lado nefasto e um sinal de conciliação consigo e com os demais, contanto que esses aspectos fossem conciliáveis com seu modo de vida, do qual não está disposta a abrir mão.

A paixão segundo G.H. é um romance com dinâmica crítica aparente e bastante reveladora da feição autoritária, racista e conservadora da classe média alta no Brasil, pré-golpe de 64, mas não só. Porém, a sua potencialidade não é levada a fundo pela ausência de uma distância crítica (irônica) que oportunizasse um desmascaramento maior, pois, logo que a personagem começa a refletir sobre a sua posição e sobre os seus contornos psicológicos (entre “desatenta” e arbitrária), a narrativa mergulha numa jornada subjetiva, em que o “eu” impera. Mesmo assim, Clarice ilumina com força invejável o abuso e a disparidade, que no Brasil sempre assumem viés violento e discriminatório, cujo limite é a despersonalização e o rebaixamento de quem não está no polo dos favorecidos. Lispector coloca em cena a espinha dorsal do descompasso entre quem pensa e quem-trabalha-para-que-alguém-possa-pensar. É um romance existencialista que não esquece a denúncia das discrepâncias sociais, aspecto muito comum e pouco analisado nas narrativas clariceanas. A autora passa a voz para uma mulher rica, intelectualizada, com uma suposta benevolência cristã, que purga os seus pecados-capitalistas-com-perfil-bem-brasileiro. As perguntas que ficam são: por que a crítica especializada não fala mais sobre isso? Por que ainda alguns estudiosos insistem em espelhar mecanicamente Clarice Lispector em G.H.? Por que e até quando Janair continuará invisível e em silêncio? Há um esforço ideológico – como afirma José Pasta Jr. – de repudiar toda a leitura dialética que busque integrar “a esfera do real e a do metafísico” na fortuna crítica clariciana. Parte dos estudiosos que cultua a autora e que privilegia o lado transcendente das suas narrativas cinde uma linha de unidade entre o material e o divino. Nas palavras de Pasta,

[Na obra de Lispector], os dados da esfera metafísica e os de um real concreto, historicamente determinado, pedem por uma integração em um âmbito explicativo. Toda a dimensão metafísica de uma obra é percorrida por um fio vermelho, delgado mas flagrante, dos índices do real, fio que pede a integração do conjunto, sem, obtê-la jamais. (PASTA JÚNIOR, 2011, p. 169).

As autoridades sobre *A paixão segundo G.H.* tentam, por exemplo, esconder até hoje, cada vez com maior dificuldade, o que a autora deixou explícito: o racismo norteia relações desiguais e sustenta uma série de estigmas e violências. Diferentemente de seus intérpretes, Lispector não contornou o fato de nossa elite (ou a classe média) ser racista e arbitrária. Pelo contrário, fez disso peça fundamental do seu romance de 1964. Enquanto são privilegiadas as camadas de sentido da experiência transcendental de G.H., perde-se de vista que tudo isso acontece dentro de um quarto de despejo e que o componente mais profundo do vínculo abusivo é contestado pela mulher, que, talvez sem muitas chances, abandona o emprego e as humilhações. Benedito Nunes – um dos maiores especialistas na escrita de Lispector e com inestimáveis contribuições na elucidação dos mistérios da sua literatura – apaga a tensão entre G.H. e Janair num comentário que se propõe uma síntese do romance, no qual, segundo ele, não haveria nenhum resquício das inquietações dos anos 1960.

Esse embate [da narradora com a linguagem] acompanha a tumultuosa narrativa de um êxtase. Quem a faz, sob o efeito da fascinação que sobre ela exerce uma barata doméstica, é G. H., personagem solitária designada pelas iniciais de seu nome ignorado. O transtorno de sua individualidade, alienada ao contemplar o cadáver da barata que, num assombro de cólera, esmagou na porta de um guarda-roupa, e a impotência da personagem para narrar o sucedido, eis todo o enredo desse romance, se é que de enredo ainda se pode falar. Passional na medida das paixões rudimentares e vertiginosas que descreve, *A Paixão Segundo G. H.* é patético na sua forma de expressão intensificada, calorosa, que emocionalmente se alteia seguindo o rastilho de imagens ardentes, encadeadas a ideias abstratas.

[...]

A Paixão Segundo G.H., que foi produto de 24 anos de atividade literária, escrito no início de um longo período de repressão política, quando a autora, sem fugir ao que tem sido, desde o séc. XIX, em nosso país, uma regra de poucas exceções na atividade profissional de nossos escritores, passou a ganhar a vida como jornalista. Porém a situação política nenhuma influência direta exerceu sobre o romance de 1964, no qual o tema da repressão, de resto implícito à rebeldia e ao ímpeto transgressivo das personagens femininas de Clarice Lispector, está silhuetado na solitarização de G.H. e no desabamento do arcabouço social de sua individualidade. (NUNES, 1988, p. 23 e p. 29).

A objeção não é à leitura imaginativa de Nunes, a qual tem incontáveis méritos, mas, sim, à sua legitimidade intransponível e à sua orientação categórica, que apagam uma face importante da produção da autora. Por que negar a

análise da historicidade aos textos dela? Onde andar­á Janair na interpretação de Nunes?

Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice não está tratando de um caso isolado, em que se deve condenar exclusivamente a figura principal da narrativa, como se fosse um desvio do universo no qual está inserida. Pelo contrário, a escultora de renome é um exemplo mais explícito do grupo que representa, um símbolo mais esclarecido dessa camada social. Ela mimetiza a forma de pensar dos seus pares, que, em âmbito público, podem esconder sua face abjeta, mas que, na esfera privada, deixam vir à tona a violência que naturalizam e dizem não perceber. O relato da imersão em si, numa revisão da existência, traz uma crítica ao padrão das relações sociais brasileiras, revirando o imaginário e a “inconsciência” de quem manda. *A paixão segundo G.H.* vasculha a subjetividade católica, racista e mandonista, colocando em causa a mente de uma mulher pretensamente progressista, que “tropeça” nas atrocidades de um pensamento explorador.

Cinema de resistência, intelectuais e G.H.

Em *A paixão segundo G.H.*, como referimos, não há os laços clássicos de convivência afetiva que cotidianamente marcam a ambientação doméstica no Brasil. O livro inicia pela ruptura do compromisso de trabalho e explicita os desgostos advindos disso. Janair não tem a possibilidade de relatar suas contradições ou questionar a patroa ao pedir as contas. Aliás, a seleção da empregada negra já é atravessada por um grau imenso de sadismo. A patroa – partindo de uma imagem predefinida e de um propósito, já no primeiro contato com a candidata – descarta ou admite pela aparência, a qual deve se enquadrar num modelo vil, racista e com lastro na escravidão. Considerando-se que a maioria das empregadas brasileiras – por razões que não detalharei aqui – é negra, o controle sobre seu corpo é muito forte, porque, segundo a percepção da patroa, ele potencialmente pode “poluir” os domínios da cobertura. O corpo negro, em sua origem pobre, sob essa visão preconceituosa, é, então, visto como via de toda sorte de flagelos à saúde e ao asseio dos assépticos ambientes das classes média e alta.

Qual a autocrítica dos proprietários que não compreendem ou não querem compreender os pobres dos quais se valem para seus serviços? Qual a diferença, por exemplo, entre Paulo Martins, personagem de *Terra em transe*, e G.H.?

Terra em transe, filme de Glauber Rocha, é lançado em 1967 e tem Paulo Martins como protagonista. Na trama, o jovem jornalista e poeta se vê imerso em arranjos eleitorais, essenciais à ascensão do político conservador Porfírio Diaz. Após sofrer uma traição de Júlio Fuentes, rico empresário, que apoiaria a eleição do candidato progressista Felipe Vieira, mas que faz um acordo com Diaz – Martins propõe aos companheiros pegarem em armas e se rebelarem diante da conjuntura de retrocesso e de arranjo. Sem articulação e com a recusa reticente de Vieira, a resistência vira uma atitude extrema e isolada. E, numa atitude suicida, o rapaz acelera um fusca contra um bloqueio policial numa autoestrada. Em *Terra em transe*, a ausência de integração e de diálogo entre o sujeito de classe média e as figuras populares explica a inércia diante do avanço da direita. A cena emblemática é a de Paulo Martins tapando a boca de um líder sindical. Ele deprecia o operário, quando afirma que a falta de argumentos é um sinal da ignorância do homem pobre.¹ Olhando para câmera, diz: “Está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou Jerônimo no poder?”

O preconceito presente no trecho acima reverbera outro momento de agressividade do poeta para com outra figura popular, no caso o posseiro Felício. O agricultor é agredido durante uma visita do governador Vieira a uma comunidade carente. Na ocasião, Paulo age violentamente e chama Felício de “miserável”, “fraco”, “falador” e “covarde”. A condição política e a militância de esquerda não apagam o ranço de classe do representante do grupo dirigente. O desprezo de Paulo parece colocar a culpa do fracasso de um outro projeto de sociedade na conta dos mais humildes, os quais não teriam a coragem, a politização nem a inteligência necessárias para entenderem o esforço dele e de seus aliados. Da frustração, advêm a acusação e a ojeriza pelo mau ativista que não corresponde às expectativas da liderança.

Talvez a personagem de Clarice deva figurar como contraponto ao rol de intelectuais ressentidos com as promessas não cumpridas ou bloqueadas pela ausência de articulação entre uma intelectualidade seleta e os sujeitos pobres, à beira do abismo do golpe de 1964.² Quem sabe – tão bem quanto ou

1 A atitude antipopulista de Paulo Martins é saudada pelo jovem cancionista Caetano Veloso. Em *Verdade tropical*, o compositor baiano diz ter percebido no gesto do personagem um sinal de liberdade artística. Não havia mais necessidade de cantar o povo e as suas agruras. E a atitude regressiva do protagonista de *Terra em transe* é compreendida como uma possibilidade de avanço estético pelo rapaz liberal – crítico da posição engajada da esquerda e das proibições e violências da direita.

2 No capítulo 12, G.H. faz menção às badaladas de um relógio, que retumbaria o hino nacional ao meio-dia, anunciando uma espécie de comunhão verde e esperançosa entre todos os

melhor do que seus contemporâneos – Clarice ponha às claras os meandros da desigualdade de classe, marcados em *A paixão segundo G.H.* pela ausência de direitos, pelo desamparo e pela exploração direta. Ela faz isso numa realidade agônica de desconjuntamento social, pré-golpe de Estado – o que ali na frente apontará para a luta por meio de armas, quando vier o golpe dentro do golpe.

Enquanto os intelectuais das obras do cinema e de outra literatura³ insistem em sustentar a máscara do engajamento, que fatalmente dá em ações individualistas e revolucionárias, explicitando a fragmentação de uma pífada união de grupos sociais distintos, em que o detentor da educação e da revelação materialista é o guia dos movimentos, quase impostos de cima para baixo, Clarice aborda as contradições geradas pelo contato de camadas economicamente apartadas, mas intimamente vinculadas no ambiente doméstico. A distância entre os polos aparece aqui na sua latência mais angustiante e grave. Enquanto Glauber Rocha constrói espelhamentos de cenas que colocam em xeque as ideias e o comportamento do protagonista de seu filme, apontando

cidadãos. Seria uma hora de integração entre diferentes grupos numa celebração da unidade. Quem primeiro chamou a atenção para o trecho foi o professor José Pasta Júnior. Segundo ele, esse instante seria o ponto alto do rito que mediaria antagonismos, irremediáveis fora dele (PASTA JÚNIOR, 2011, p. 175-176). É interessante que – no argumento do romance – o toque das doze horas fica em suspenso na projeção de um futuro relativamente incerto.

A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora. (LISPECTOR, 2009, p. 79).

A unidade viva que alinharia o tempo da sociedade brasileira fica em toque de espera, em estagnação e no aguardo confiante. A ritualística prevê a solução dos conflitos, mas o sino da realidade, que reverbera ali perto, permanece estático com ponteiros atrasados.

3 Roberto Schwarz em *Cultura e política 1964-1969* destaca a recorrência de realizações artísticas que abordam a conversão do intelectual a militante. Nesse aspecto e na literatura, o crítico ressalta os romances: *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Quarup*, de Antonio Callado – ambos de 1967. No cinema, além de mencionar o *Terra em transe*, de Glauber Rocha, cita *O desafio*, de Paulo Cesar Sarraceni, como outro exemplo da conversão do homem das letras em ativista das armas. (SCHWARZ, 1978, p. 89). Conforme afirma Wallace Andrioli Guedes, na narrativa de Sarraceni, “a luta armada surge como inferência permitida pela cena final, na qual o protagonista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) caminha, desiludido, em direção à cidade, ao som da canção-tema da peça teatral *Arena conta Zumbi*.” (GUEDES, 2014, p. 6).

para uma estrutura atrás da composição filmica,⁴ Clarice passa a voz para uma mulher também de classe média, também intelectualizada, ligada à doutrina existencialista filtrada por um cristianismo, afável e católico, que purga os pecados da gente rica e escolarizada, que não se livrou dos traquejos do mando, mesmo quando ascende de camadas subalternizadas, a exemplo de G.H.. Enquanto o militante de esquerda sofre e se suicida pelo desengano e pelos descompassos materiais e políticos que dão em derrota em *Terra em transe*, a existencialista à brasileira mergulha na conjuntura nefasta da servidão histórica, na qual exerce o papel de proprietária, procurando tratar do problema social por meio de uma sessão de terapia, encenada pela escrita automática.

De um lado, o trauma da irrealização dá na atitude destemida do personagem que enfrenta o pelotão da morte isolado num fusca em alta velocidade. Do outro, o trauma da escultura que concebe a revisão da própria vida pelo prisma da sua autoridade e das suas atitudes com um quê de “eu não sabia”. Perfil que passa a condenar, embora não tão completamente. A medula dos traumas é a luta de classes, seja na sua componente desarticulada e cheia de boa intenção, embora atravessada por estigmatização e relativo autoritarismo, seja na sua componente desabrida e desbaratada – cujo ponto de contato entre as duas, se existe, é o antagonismo entre os donos do saber e do poder (protagonistas) e os subalternos (coadjuvantes), esses conduzidos por ideais legítimos ou pelo mando. Um livro de 1964. Um filme de 1967. Três anos que, nesse contexto, são décadas e possibilidades completamente distintas. Em 1964, poderia se projetar alguma resistência ao golpe institucionalizado pela direita, articulada dentro e fora dos quartéis. Idealizava-se o horizonte de um contragolpe popular. Em 1967, parecem mais claros os limites dessa resposta das cidades, dos campos, das favelas e das organizações sindicais e camponesas, prestes a serem desarticuladas em 68. A certeza passa a ser o “não vai dar”. E autocrítica de parte da esquerda começa a bater à porta. O que deu errado?

As certezas desfeitas e a repressão reforçada pelos atos institucionais mostram os limites do projeto conciliatório. Limites entranhados na forma do romance clariciano de três anos antes? Sim e não. As diferenças sociais que norteiam as disjunções e que bloqueiam alguma perspectiva de integração e

4 Em *Terra em transe*, nas palavras de Ismail Xavier, há “um nítido deslocamento pelo qual a matriz romântica e o idealismo, sugeridos na abertura, dão lugar a formas bem distintas de marcar tal contradição entre a ação do poeta e sua convulsão interior (expressa também em sua lírica, a que temos acesso, pelo uso frequente da voz over).” (XAVIER, 2012, p. 76). Ainda, segundo o pesquisador, “a montagem vertical som-imagem e seu fluxo ambivalente de imagens é um dado revelador das contradições do poeta.” (*ibid.*).

de diálogo estão expostas ali em forma e conteúdo. É essa desigualdade, aliás, que oportuniza os projetos artísticos de quem não se submete a uma rotina de trabalho duro, embora tenha um papel decisivo nos caminhos do país, seja quando age, seja quando se omite. O suprassumo da intelectualidade brasileira tem que lidar com o substrato gosmento da barata fedida. E a salvação está na sua deglutição. Está no entendimento das contradições que o desequilíbrio econômico e cultural carrega em alegoria de salvação ampla e individual. Mas quem está disposto a comer a barata? A pergunta carrega a violência de quem compara diretamente a insignificância do inseto à situação do sujeito desfavorecido, o que G.H. faz com certo horror e um despiste irônico. Quem vai tentar entender as demandas do colega de manifestação, ou subir o morro para arregimentar militantes de outra realidade, encarar as suas contradições e os paradoxos dos modelos de sociedade que não encontram a matriz propícia para serem aplicados sem mediações? Quem vai ouvir a empregada doméstica e fazer o seu *mea culpa* de privilegiado dentro da lógica de favorecimentos que também carrega? No limite, quase numa síntese, talvez arbitrária, o cobertor existencialista da literatura de Clarice não dê conta somente da vertente sartriana ao retirar e mimetizar o peso de se encarar a feição brasileira no nosso dia a dia. Quem sabe o perfil desequilibrado e em transe da *socialite*-artista não aponte para um espírito de época em que é necessário encarar os contrastes e as artificialidades dos projetos de integração social, mesmo quando bem-intencionados. No caso de G.H., ela até parece compreender o tamanho da encrenca, mas a sua autorreflexão não se reverte numa mudança substantiva ou numa rejeição dos signos da desigualdade. “Embora sentindo a justiça do outro lado, G.H. quer defender, com os interesses de sua classe, os seus próprios” (OLIVEIRA, 1988, p. 347).

É interessante que o romance de Clarice formalize o movimento traumático, combinado e resultante da autoanálise das práticas cotidianas. A linguagem do romance será marcada pelos atritos, pela violência, que não se presentificam apenas na linguagem e com a qual tenta apagá-los. A sua fala é soberana e incontestável, sem contrapontos ou desmentidos, que não os dela própria. E o movimento narrativo vai de uma instância mais racional – cuja composição é mediada pelo mundo externo, lógico nas suas intransigências – para uma entronização escorreita e individualista, que anuncia uma desagregação íntima. O ritmo se acelera e as imagens se sucedem num jorro de referências. Fatos e mais fatos, pretensamente, decisivos se sucedem até o final epifânico e supostamente conclusivo, conquanto não haja uma síntese, que é dada de maneira bastante discricionária. “A empregada é a barata, eu sou a

barata, nós somos a barata.” Fim dos antagonismos, das culpas e de um processo de autoconhecimento. Agora G.H. está completa e carrega Janair dentro dela. Ela se desprende de seus pudores, apagou suas responsabilidades pelos ocorridos, pelas humilhações.⁵ Mas e Janair, o que pensaria disso? A patroa concilia com alma cristã, como quem recebe uma hóstia, e suaviza o peso dos acontecimentos do passado, o pecado da grana e a sua falta de humanidade. Está livre para viver sem culpas e sem a necessidade-de-autorreflexão-ainda-mais-profunda-que-atingisse-seus-domínios. Ao final, ainda continuará morando na sua cobertura no Rio e continuará se divertindo. Ela simboliza certo grupo social culpado mas aparentemente descompromissado num contexto de acirramento e de divisão. No enredo clariciano, os fins trágicos não estão encobertos por ideais transformadores, que, quando existem, não colocam em xeque a base material da oposição entre os polos. Por mais que tenha descido ao inferno da própria condição, G.H. não abdica de nada, o que dá a dimensão do problema.

As atitudes e a personalidade pouco se alteram, mesmo após o profundo processo de conscientização. G.H. vive um dilema incontornável: é uma mulher minimamente progressista, que passa a entender as contradições geradas

5 A jornada de autoconsciência e de aprofundamento do “eu” adquire uma estrutura ficcional em *A paixão segundo G.H.* O livro possui 33 capítulos não numerados, que ecoam a idade de Jesus Cristo, quando da crucificação. O meio do livro – exatamente entre o décimo sexto e o décimo sétimo capítulo – é caracterizado pela ida de G.H. ao inferno, numa espécie de missa negra ou, como a narradora refere, numa “a orgia do Sabath”. Em meio ao deslumbramento diabólico da neutralidade que dá a tudo a mesma dimensão e natureza, a escultora vive a comunhão com a matéria universal e experimenta “naquele deserto o fogo das coisas: e era um fogo neutro. Eu estava vivendo da tessitura de que as coisas são feitas. E era um inferno, aquele, porque naquele mundo que eu vivia não existe piedade nem esperança” (LISPECTOR, 2009, p. 101). Há um desfazimento da humanidade e dos valores que norteavam a vida de G.H., a qual passa por um processo de coisificação distinto da objetificação do corpo de Janair – tratada como um utensílio na casa rica. Essa outra coisificação abre a percepção da patroa para a igualdade entre todos os elementos da existência, resultando numa renovação dos sentidos, despida de reificações: “Até então meus sentidos viciados estavam mudos para o gosto das coisas. Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto.” (LISPECTOR, 2009, p. 102). Outro elemento formal interessante são os travessões no início e no final do livro. Em cada uma dessas utilizações, Lispector insere 6 travessões, começando e terminando o romance da mesma forma, o que lembra a marca de conexão entre os capítulos. A autora sempre abre o capítulo seguinte com a frase de encerramento do anterior. Já, no capítulo 6, o esmagamento da barata é visualmente representado por uma fileira de 15 travessões, que alegorizam o movimento da porta do roupeiro pressionando o inseto. Todos esses momentos pontuam não a fala ou a entrada de um diálogo, mas, sim, o silêncio, o nada. Iniciamos em meio ao silêncio, nos deparamos com ele no momento da morte e voltamos a ele, após o relato dramático e intenso de G.H.

pelo capital, ao mesmo tempo que vê a sua liberdade intrinsecamente atrelada a ele. Em 1964, Clarice faz literatura com antagonismos e impasses que estruturam derrotas e traumas individuais e coletivos – os quais ecoarão com mais força nos anos seguintes ao Golpe. Ela e os escritores de romances de esquerda ou cineastas, como Glauber Rocha, não partilham de uma mesma visão de mundo ou do mesmo projeto de nação. No entanto, suas obras são atingidas de forma paralela, ainda que não igual, por uma mesma estrutura histórica e social, que fica parecendo inescapável. *Como ser um artista e intelectual e responder à barbárie da periferia do capitalismo?*

Referências

- GUEDES, Wallace Andrioli. Reflexões sobre a representação da esquerda armada no cinema brasileiro. *Revista contemporânea*, São Paulo, v. 1, n. 5, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 180 p.
- NUNES, Benedito. Introdução. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Espanha: Unesco, 1988. p. XXIV-XXXIII.
- OLIVEIRA, Solange de Ribeiro. *A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica.* In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Espanha: Unesco, 1988. p. 342-349.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro.* Tese (Livre-Docência em Literatura Brasileira) – FFLCH, USP, 2011.
- ROCHA, Glauber. *Terra em transe.* Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967. 105 min, 35 mm, p&b.
- SARACENI, P. C. *O Desafio.* Rio de Janeiro: Difilm, 1965. 93 min, p&b.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 147 p.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Cosac & Naify, 2012. 477 p.

O engajamento social nas peças de Vinicius de Moraes da década de 1960

Marina Bonatto Malka

Quando pensamos em Vinicius de Moraes no início da década de 1960, prontamente somos remetidos ao seu lado cancional: a sua produção bossa-novista em parceria com Tom Jobim e João Gilberto ou ao LP *Os Afrossambas* (1962), parceira com Baden Powell, um retorno ao mito de Orfeu, nos braços de Iemanjá. Por outro lado, também somos remetidos ao seu lado dramaturgo, tendo em vista sua produção de peças de teatro e musicais em prosa nos anos 1960, provavelmente impulsionado pelo sucesso do filme *Orfeu negro* (1959), mais do que pela sua peça *Orfeu da Conceição* (1954), a qual inspirou a produção do longa. Isso porque o filme, dirigido por Marcel Camus e com roteiro de Vinicius de Moraes, ganhou diversas premiações internacionais, como a Palma de Ouro em Cannes (1959); já a peça de teatro teve dificuldades financeiras para ser produzida e exibida. Sábado Magaldi (2010) constata que o filme “*Orfeu da Conceição* está irrealizado dramaticamente e *Orfeu do Carnaval* encontra uma linguagem na tela” (MAGALDI, 2010, p. 90). Logo, a produção intelectual de Vinicius da década de 1960, de qualquer maneira, regressa à figura mitológica de Orfeu, seja pelo viés da canção ou do teatro.

Na crista da onda da bossa nova, Vinicius inicia novas parcerias musicais com Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Francis Hime, entre outros, e concilia com a carreira de diplomata no Uruguai. As peças do autor escritas durante da década de 1960, ou seja, posteriores a *Orfeu da Conceição*, são: *Procura-se uma Rosa* (1962), *As feras* (1964) e *Pobre Menina Rica* (1962). Há pontos de convergência entre as obras e delas com *Orfeu da Conceição*, que serão analisados neste capítulo.

A primeira das peças da década de 1960, chamada *Procura-se uma Rosa* (1962), publicada em 1963 por Edições Massao Ohno, traz uma ideia inovadora para a dramaturgia brasileira: a partir de uma notícia de jornal, Vinicius e outros dois dramaturgos, Pedro Bloch e Gláucio Gil, se propuseram a escrever cada um uma peça de um ato sobre a mesma notícia. Abaixo, encontra-se a fonte de inspiração: a notícia sobre Lino dos Santos, que perde Rosa na estação.

FATOS DA CIDADE / PROCURA-SE UMA ROSA / Estava na estação. Eram três horas da tarde. Com a companheira pelo braço, preparava-se para o momento de embarcar. Tinham chegado juntos, ficaram juntos todo o tempo e juntos iam embarcar. Passava gente por todos os lados. E então, de um segundo para outro, Rosa perdeu-se de seu braço. Não sabe explicar como. Só sabe que Rosa sumiu como se tivesse sumido dentro de si mesma. Esperou acabar o movimento. A estação ficou deserta. Mas Rosa não apareceu. Voltou para casa e de novo pôs-se a esperar. Mas Rosa não apareceu. Foi então ao distrito policial e comunicou a ocorrência. E agora Lino dos Santos está percorrendo os jornais para avisar que oferece uma gratificação a quem encontrar a sua Rosa. Qualquer informação pode ser enviada à redação deste jornal. (MORAES, 1995, p. 125).

A versão de Vinicius retrata o dia a dia de uma delegacia de polícia carioca, permeada de violência e de maus-tratos às mulheres, com ênfase na figura do policial opressor e violento. Por isso, também se aproxima do gênero crônica policial. No início da peça, a Louca da Curra canta e incomoda os detentos e os funcionários da delegacia carioca. É comentado que ela enlouqueceu por causa de três homens que a estupraram. Surge o assunto da notícia de jornal: o repórter que estava presente na delegacia alerta que ainda não apareceu a Rosa, procurada pelo noivo Lino após tê-la perdido na Central do Brasil. Logo depois surge Lino procurando sua noiva Rosa. Ouvindo a negativa do delegado, ele resolve esperar para ver se sua amada aparece. A Louca da Curra retorna à delegacia depois de ter ganhado uma refeição por conta do delegado e vê Lino deitado no banco. No desfecho, fica subentendido que a Louca da Curra é Rosa.

Procura-se uma Rosa foi encenada no teatro Santa Rosa (Ribeirão Preto/SP) no mesmo ano, casa de espetáculos destinada à interpretação de obras nacionais, pelos realizadores Leo Jusi, Hélio Bloch e Gláucio Gil. Carlos Augusto Calil, organizador do livro *Teatro em versos* de Vinicius de Moraes (1995), faz relação com o poema de Manuel Bandeira, amigo de escritor, chamado “Poema tirado de uma notícia de jornal”, com a conclusão de que há poesia em tudo. Contudo, “seu exercício produziu efeito oposto” (MORAES, 1995, p. 13), pois Vinicius escreveu um texto de curta extensão e de rasa significação. O crítico afirma que o escritor deixou furos no enredo da peça: não sabemos se Rosa teria abandonado Lino ou simplesmente se perdido dele; não sabemos se eles vão se reencontrar; não sabemos sobre o desfecho dos outros personagens que pouco contribuem para o enredo, entre outras possíveis indagações. Sábado

Magaldi (2010) também faz duras críticas à versão de Vinicius – que possui uma “bisonhice técnica” – e a considera a mais mal escrita entre as três versões, sendo inesperado vindo de um poeta renomado como Vinicius: “Onde estará a autocrítica do poeta de *Cinco Elegias*? Um manual elementar de como fazer peças pouparia a Vinicius de Moraes a vergonha de surgir tão desarmado em território estranho” (MAGALDI, 2010, p. 96). No programa da peça, mais especificamente no texto chamado “Delegacia de poesia”, Vinicius afirma que, no momento da escrita da peça, ele estava em “gozo de curta licença no Brasil, não dispunha de tempo para fazê-lo” (MORAES, 1995, p. 153). O seu testemunho soa como um reconhecimento (um pedido de desculpas?) de que a peça não atingiu seu potencial estético, como aponta Magaldi (2010).

Há intertextualidade entre *Procura-se uma Rosa* (1962) e *As feras* (1964) em relação à favela carioca de Barros Filho: na primeira, é comentada uma cena de violência entre o investigador nº 1 e o Zé Perturba nesse local, e, na segunda, trata-se do bairro onde acontece a chacina das famílias rivais. Além dessa, há uma relação com *Orfeu da Conceição* (1954) no que tange à busca pela amada: Lino procura Rosa pelas delegacias, assim como Orfeu procura Eurídice na escola de samba, ou melhor, no inferno. Em meio a tanta violência no enredo da peça, tranquiliza o leitor a passividade e o amor puro de Lino em busca de Rosa: “[...] e minha Rosa estava tão contente que vivia cantando, [...] Se virem a Rosa, na sua agonia, Ó digam à bela, à Rosa macia, que a vida sem ela, não tem alegria” (MORAES, 1995, p. 126 e 144). Os personagens Lino e Orfeu exalam a temática do amor romântico presente em grande parte da produção artística de Vinicius: musical, poética e teatral. Não é à toa que a biografia mais importante sobre Vinicius de Moraes, escrita por José Castello, leva o nome de *O poeta da paixão* (1994).

As feras (*Chacina em Barros Filho*) (1964) é uma peça que aborda o retrato da seca no Nordeste e da migração dos nordestinos para o Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. Seu subtítulo “Chacina em Barros Filho: Tragédia ‘pau de arara’ em três atos” faz referência ao bairro onde as famílias nordestinas De Paula (Francisco) e Grande (Maria José) viviam na cidade maravilhosa e ao transporte “pau de arara” que era usado pelos retirantes para chegar no Sudeste. A tragédia em prosa naturalista aborda o desespero de quem passa fome e sede, além do machismo em relação à honra patriarcal frente à traição. Assim como *Orfeu da Conceição* (1954), *As feras* (1964) é uma tragédia de três atos que contém um enredo mais complexo, recuperando a maestria como dramaturgo e revelando o caráter social de Vinicius de Moraes ao retratar a baixa condição social do brasileiro.

Sobre o enredo, Francisco de Paula é casado com Maria José e o casal vive na pobreza devido à seca no estado de Alagoas. O marido vai para o Rio de Janeiro em busca de emprego de pedreiro e Tio Tomé fica a cargo de cuidar de sua esposa. O parente aproveita-se da juventude de Maria José: ele acode Inácio, o bebê, que está prestes a falecer por inanição, embebedado a mãe dele com aguardente, deixando-a inconsciente e depois a estupra. Enquanto isso, Francisco prospera financeiramente na capital do Rio de Janeiro e faz planos para trazer sua mulher e seu filho para morarem com ele, até o momento em que recebe uma carta de Maria José contando sobre o estupro, a morte de Inácio e a sua gravidez de Tio Tomé. Há uma briga entre os parentes de Francisco e Maria José sobre o que aconteceu. A mulher vai até o Rio de Janeiro a pedido do marido para esclarecer a situação, mas Francisco não suporta quando o bebê de Tio Tomé nasce, fruto da “infidelidade” de Maria. A trama se passa em torno da dúvida se o marido vai ou não se vingar da esposa e matá-la para ser honrado. Jovita ajuda Maria e o bebê a se manterem, até o momento em que Maria José resolve partir. Francisco toma formicida e se mata. Contudo, o nome da família De Paula ainda está sujo e seus primos devem limpá-lo com uma chacina com peixeiras. No final da peça, a nordestina velha de xale negro, que representa a Morte, passa por cima dos cadáveres pós-chacina. Ela reclama que não aguenta mais as mortes desnecessárias e chama-os de feras, animalizando os homens devido à exacerbada violência.

A peça é um progresso de *Procura-se uma Rosa* (1962), que “[...] atesta a evolução de Vinicius como mestre da carpintaria teatral, que tentará consolidar em Chacina em Barros Filho, que carrega no próprio título o sugestivo complemento de *As Feras*” (CALIL, 2015 p. 13). Além disso, o dramaturgo repete o pretexto, trazendo uma notícia de jornal como temática da peça:

Tudo começou há dois anos, em Bom Conselho, nas Alagoas, quando, por dificuldades de vida, Francisco de Paula, depois de beijar a mulher Maria José, e abençoar o filho pequenino, Inacinho, abalou-se para o Rio a fim de trabalhar em obras, como um nordestino qualquer. (MORAES, 1995, p. 157).

A trama da obra coloca a mulher violentada sexualmente como vítima do mundo patriarcal e desigual, sendo possível comparar Maria José a Rosa de *Procura-se uma Rosa* (1962). Os primeiros atos da obra causam angústia pelo desespero da protagonista em ver seu filho morrendo de fome. O naturalismo, trazendo um contexto de desprivilegiados em um ambiente empobrecido, misturado com o tom épico do homem que luta para proporcionar uma vida

mais digna a sua família, é temática presente também em *Orfeu da Conceição* (1954). A principal intertextualidade com a peça de 1954 é a personagem da Morte, aqui não a Dama Negra e sim uma velha nordestina, que busca os corpos das “feras” depois da chacina. Francisco de Paula vai para o Sudeste, mais especificamente o Rio de Janeiro, em busca de emprego de pedreiro, como no famoso poema de Vinicius de Moraes chamado “Operário em construção” (1959). A peça contém canções infantis da obra *A Arca de Noé* (1980), de Vinicius de Moraes, como “A casa”. É possível relacionar *As feras* com outro poema de Manuel Bandeira chamado “O bicho” (1947), em que o ser humano é animalizado ao comer detritos do chão, pois a personagem da Morte pisa em cadáveres após a chacina e grita: “Não precisava ser isso não, essa chacina, esse sangue! Não são homens. SÃO FERAS. SÃO FERAS” (MORAES, 1995, p. 212).

A peça é uma história de amor, ódio, orgulho e pobreza em que a família do casal rivaliza pela honra, fazendo referência às brigas de clãs inimigos do Nordeste brasileiro, materializados na peça em duas famílias (De Paula × Grande) adversárias que fazem uma chacina pela honra do sangue. *As Feras* foi encenada em 1974 em um galpão abandonado em Salvador, com direção de Álvaro Guimarães e produzida pela esposa de Vinicius na época, Gessy Gesse (MORAES, 1995, p. 14).

Pobre Menina Rica (1962) é a primeira comédia musicada brasileira, escrita por Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, com o título sendo a tradução de uma canção de Noël Coward chamada “Poor little rich girl” (1920), mas também dos filmes homônimos estadunidenses de 1917 (filme mudo dirigido por Maurice Tourneur) e de 1936 (musical dirigido por Irving Cummings), sendo o último protagonizado pela atriz Shirley Temple. Foi o próprio Vinicius que exaltou o pioneirismo no gênero textual em uma crônica em que anuncia a parceria com Carlos Lyra na peça *Pobre Menina Rica* (1962), além do fato de a encenação do *trailer* da peça ter reacendido a chama da bossa nova com as composições de Lyra e a interpretação de Nara Leão:

E em cerca de duas semanas de trabalho constante, a dois (Vinicius e Lyra), tínhamos dois terços às canções feitas e aprovadas. Tratava-se apenas de ligá-las com diálogos e danças, e viva a primeira comédia musicada brasileira em grande estilo! Um sonho por demais bom, e que duvido algum compositor sem deformações de erudição não tenha jamais sonhado (MORAES, 1995, p. 217).

Vinicius retorna aos musicais, como em *Orfeu da Conceição* (1954), mas dessa vez em uma peça em prosa. O musical surgiu depois que Lyra entregou

a Vinicius dezesseis músicas para que ele colocasse letra. Vinicius comentou: “É que com essas musiquinhas novas, me pareceu que você tava querendo me contar uma historinha...” (LYRA, 2008, p. 70). No episódio *Pobre Menina Rica*, o vigésimo do programa *Vinicius: poesia, música e paixão* da Rádio Cultura AM de São Paulo, há a informação de que Vinicius se inspirou também quando presenciou, vendo de cima da sacada do prédio de um amigo com vista para um terreno baldio, um conflito entre pessoas em situação de rua. Então se concretizou a ideia de criar uma comédia musical sobre uma menina rica que se apaixona por um mendigo, sendo vizinhos um do outro: ela morando em um prédio e ele no terreno baldio ao lado (POBRE..., 1993).

São dois textos: o *trailer*, acabado e encenado no *Au Bon Gourmet*, e a peça em si, inacabada e não encenada. No início do *trailer*, é apresentado o amanhecer¹ do terreno baldio em que moram pessoas em situação de rua, enquanto toca “Samba do carioca”. Carioca e Maria-Moita organizam um “socialismo primitivo” (MORAES, 1995, p. 220) nesse terreno baldio, em que a cada dia que passa pessoas sem moradia buscam um local para dormir e se estabelecer. Perto desse terreno mora *Pobre Menina Rica* em um prédio alto que, quando assediada pelo Mendigo-Poeta na beira da praia, apaixona-se pelo artista e vivem um namoro a distância. Num-Dô, um dos moradores do terreno baldio, morre e deixa sua fortuna enterrada; com esse montante, foi construído um prédio no local do terreno. *Pobre Menina Rica* perde o interesse no Mendigo-Poeta pois agora ele é rico, então ele usa suas antigas vestimentas de pessoa em condição de rua e faz um jantar para reconquistá-la.

A diferença do *trailer* para a peça é que o segundo contém mais detalhes. Por exemplo, entendemos como Num-Dô ficou rico: em uma armação com Susete, ela briga com o marido banqueiro, joga suas joias pela janela, Num-Dô as pega e ele negocia-as com Susete. A peça está presente no livro *Teatro em versos* (1995) até a cena 9, depois trata-se de uma tentativa de reconstrução da estrutura restante da obra, feita a partir de anotações do autor (MORAES, 1995, p. 247).

Ao mesmo tempo que é uma história de amor, pois traz como centro da narrativa o amor impossível entre uma menina rica e um homem em situação de rua, o musical também aborda temas sociais, como a desigualdade social, os retirantes (Mendigo Pau de Arara), o mundo do crime (Mendigo Ladrão), os tipos regionais brasileiros (Mendigo Gaúcho, Mendigo-Candango e Mendigo Paulista), o feminismo e a religião afro-brasileira (ambos caracterizados na personagem Maria-Moita), entre outros, presentes nas falas e nas composições

1 Lembra o amanhecer do cortiço em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

impecáveis de Vinicius e Lyra. Vinicius exagera e ratifica estereótipos quando traça três perfis regionais dos personagens no mesmo paratexto. O Mendigo Gaúcho reforça o perfil do gaúcho que hipervaloriza seu cavalo e o consumo de chimarrão, já presente no livro *O gaúcho* (1870), de José de Alencar. O Mendigo Paulista é o que possui mais dinheiro e uma vida prática, assim como a maior cidade do nosso país. O Mendigo-Candango² é pobre e idealista, vê em Brasília a cidade do futuro e da prosperidade. Temática presente nas peças de Vinicius de Moraes dos anos 1960, o retirante nordestino em busca de uma vida melhor no Rio de Janeiro é representado pelo personagem Mendigo Pau de Arara, que conta sua triste história de comedor de giletes e cacos de vidro³ para impressionar as pessoas e ganhar esmolas.

Em relação às intertextualidades da peça, o Mendigo-Poeta, um dos personagens centrais da obra, é semelhante a Orfeu, pois encanta a todos com seus versos; ele não vive de esmolas, e sim do que lhe dão de recompensa pela sua arte. Ele “[...] deve ter um estilo bossa-nova de cantar” (MORAES, 1995, p. 225). Ou seja, na história, idealizadamente, uma pessoa em condição de rua canta bossa nova, ritmo que foi quase exclusivo da classe média. Pobre Menina Rica, semelhante a Eurídice, é uma menina-mulher idealizada, de grande pureza e de beleza infinita. Outra semelhança com a peça de 1954 é o fato de ambos serem musicais, alternando falas de personagens (só que em prosa, e não em verso, como em *Orfeu da Conceição* [1954]) com canções compostas especialmente para peça, desta vez feitas por Vinicius e Lyra (e não Vinicius e Tom). É possível comparar o Mendigo Pau de Arara à personagem Macabéa, do último livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977), escrito posteriormente: “[...] e um fatalismo que o levava a viver para a frente, sem fazer muitas perguntas sobre sua existência” (MORAES, 1995, p. 226). A baixa condição social faz os personagens não refletirem sobre a sua condição de vida, devido à fome e à falta de instrução. Há uma relação intertextual próxima ao conto de fadas de Rapunzel, pois a Pobre Menina Rica observa e se comunica de cima pela janela com o Mendigo-Poeta, que mora no terreno baldio ao lado de sua residência.

A peça estava em sincronia com a militância do Centro Popular de Cultura (CPC), do qual Carlos Lyra fazia parte. Uma das canções mais célebres

2 “Sinfonia do alvorada” (1959), poema-sinfônico de Vinicius de Moraes e Tom Jobim encomendado por Juscelino Kubitschek, celebra a inauguração da nova capital do Brasil.

3 Assim como os assassinos de Emmet Louis Till, do poema “Blues para Emmet Louis Till”, analisado anteriormente.

da peça é “Samba do carioca” (1963), que aborda o dia a dia de labuta do carioca, que acorda cedo, é mal remunerado e almeja um futuro melhor:

Vamos carioca
Sai do teu sono devagar
O dia já vem vindo aí
O sol já vai raiar
São Jorge, teu padrinho
Te dê cana pra tomar
Xangô, teu pai, te dê
Muitas mulheres para amar
Vai o teu caminho
É tanto carinho para dar
Cuidando do teu benzinho
Que também vai te cuidar
Mas sempre morandinho
Em quem não tem com quem morar
Na base do sozinho não dá pé
Nunca vai dar

Vamos minha gente
É hora da gente trabalhar
O dia já vem vindo aí
O sol já vai raiar
E a vida está contente
De poder continuar
E o tempo vai passando
Sem vontade de passar
Ê, vida tão boa
Só coisa boa pra pensar
Sem ter que pagar nada
Céu e terra, sol e mar
E ainda ter mulher
De ter o samba pra cantar
O samba que é o balanço
Da mulher que sabe amar. (MORAES, 2015, p. 74).

O *trailer* da peça estreou no *Au Bon Gourmet* em 1964 com direção de Aloysio de Oliveira, Nara Leão no papel da Pobre Menina Rica e Carlos Lyra como o Mendigo-Poeta. Vinicius lia o texto e os dois artistas o ilustravam em canções, revezando na interpretação delas. Elis Regina também se candidatou ao papel de Pobre Menina Rica, mas Tom considerou-a inexperiente, “Ainda está cheirando a churrasco” (CASTRO, 2016, p. 357), já que tinha acabado de

chegar de Porto Alegre para tentar uma carreira musical no Rio de Janeiro. No final, Tom resolveu não fazer os arranjos da peça por ela conter temática política naqueles dias conturbados de pós-golpe de 64. O *trailer* foi encenado outras vezes, o seu disco foi produzido por Ramadés Gnatalli em 1964, mas o texto em si do musical não foi conservado.

É possível identificar as investidas, na década de 1960, de Vinicius de Moraes na escrita de peças de teatro que infelizmente não chegaram perto do sucesso que o artista obteve em suas composições e seus poemas, perceptível através da pouca ou nenhuma repercussão e crítica das peças no meio literário. O leitor pode ter a sensação de que Vinicius se perde durante a escrita das obras: em *Orfeu da Conceição* e *As feras*, os primeiros atos são belíssimos e os seguintes não acompanham o seu brilho; em *Pobre Menina Rica*, o musical não foi finalizado e teria potencial de fazer sucesso, principalmente devido à qualidade das canções; já em *Procura-se uma Rosa*, a baixa qualidade estética perpassa a obra do início ao fim. Percebe-se que as temáticas vão se repetindo, como o abuso sexual (*Procura-se uma Rosa* e *As feras*), a procura da amada (*Orfeu da Conceição* e *Procura-se uma Rosa*), a personificação da Morte (*Orfeu da Conceição* e *As feras*), a busca por emprego no Rio de Janeiro (*Procura-se uma Rosa* e *As feras*), o transporte pau de arara (*As feras* e *Pobre Menina Rica*), a violência na favela como *modus operandi* (*Orfeu da Conceição* e *As feras*) e a reelaboração de uma notícia de jornal (*Procura-se uma Rosa* e *As feras*). A trama que une todas as peças é a marginalização do pobre na sociedade brasileira e os retirantes nordestinos que migram para o Sudeste em busca de emprego. A ênfase na questão social é reflexo do contexto histórico da época: findo o mandato de euforia nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, o início dos anos 1960 no Brasil foi bastante conturbado, pois conta com a renúncia de Jânio Quadros e com o atropelamento do governo de João Goulart pela ditadura civil-militar. Posteriores às peças de Vinicius, outros musicais engajados entraram em cena na década de 1960, como: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque; entre outros. Em “Cultura e política, 64-69”, ensaio presente no livro *O pai de família e outros estudos* de Roberto Schwarz (1978), o autor comenta sobre a produção artística (inclusive teatral) pós-golpe de 64:

Apesar da ditadura de direita há uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou

nas proclamações do clero avançado (SCHWARZ, 1978, p. 62, grifo do autor).

Além do aspecto social de sua dramaturgia, por se tratar do compositor Vinicius de Moraes, outra característica que permeia as peças é a musicalidade, pois elas contêm canções espalhadas em seus enredos. Mesmo que as obras representem as adversidades da vida, a música encaixa-se no momento de desespero: em *As feras* contém apenas uma canção de ninar quando Maria José canta na intenção de distrair de seu filho da fome; em *Procura-se uma Rosa* aparece quando a Louca da Curra canta seu próprio destino após ter enlouquecido; e em *Pobre Menina Rica* quando cada pessoa em situação de rua canta sobre as mazelas de sua história. É notável que a peça que mais se destaca no quesito musical é *Pobre Menina Rica*, com composições espetaculares como “Samba do carioca” e “Sabe você”.

A vida de Vinicius era bastante movimentada devido à diplomacia, aos *shows* e às composições, além de sua vida pessoal (esposas e filhos); talvez ele não arranjasse tempo para investir na escrita e produção de uma obra mais longa, como uma peça de teatro, concentrando-se em textos mais curtos como a crônica, o poema e, principalmente, a letra de canção. É possível perceber que Vinicius é motivado e inspirado a escrever peças de teatro a partir de situações do cotidiano: uma notícia de jornal – *Procura-se uma Rosa* (1962) e *As feras* (1964) – ou uma cena presenciada – *Orfeu da Conceição*⁴ (1954) e *Pobre Menina Rica* (1962). Além das três peças analisadas acima, Vinicius teve projetos de peças de teatro interrompidos: *Os três amores* (1927), *Gilda e ela* (1936), *Três mulheres* (1940), *O pequeno príncipe* (1961), entre outras.

Referências

- CALIL, Carlos Augusto (org.). *Cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, Simone; COHN, Sergio; JOST, Miguel (org.). *Samba falado: Vinicius de Moraes – crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão/uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

4 Em 1942, Vinicius, na casa de Carlos Leão em Niterói, estava lendo o mito de Orfeu do francês Calzábigo do século XVIII quando os moradores do morro próximo começaram a batucar com instrumentos típicos do samba e do Carnaval, provocando a ideia do cruzamento do negro com o grego.

- CASTELLO, José. *Vinicius*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação*, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009.
- FLÉCHET, Anaís. Samba cool e samba hot: a recepção de João Gilberto na França. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 313-339.
- HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História de Canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.
- MAGALDI, Sábado. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 90 e 96.
- LYRA, Carlos. *Eu e a bossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- MALKA, Marina Bonatto. *A identidade brasileira em Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, e Orfeu Negro, de Marcel Camus*. 54f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- MALKA, Marina Bonatto. *Vinicius e Orfeu: Um estudo sobre Orfeu da Conceição e Orphée Noir*. 161f. 2018. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAES, Vinicius. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OLIVEIRA, Marina de. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*, v. 5, n. 2, p. 143-148, jul./dez. 2012.
- POBRE Menina Rica. In: VINICIUS – Poesia, música e paixão. São Paulo: Rádio Cultura AM, 1993. episódio 20 (58 min 53 s). Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/galeria/audio>. Acesso em: 3 maio 2018.
- ROCHA, André; CRUZ, Claudio (org.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015.
- SOLNIK, Alex. *100 Vinicius 100: A poesia festeja o centenário de seu grande mestre*. São Paulo: BB, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 62.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

O teatro do pós-64 e seus engajamentos antípodos: uma leitura de *Arena conta Zumbi* e *Roda viva*

Stephanie da Silva Borges

Introdução

Este trabalho baseia-se na dissertação de mestrado intitulada *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*, na qual, após nuançar o conceito de “engajamento” no campo da esquerda (mobilizando Theodor Adorno, Jean-Paul Sartre e Eric Bentley), consideramos engajada a arte largamente vinculada em forma e conteúdo às preocupações político-sociais do período em que se dá. Em seguida, no mesmo texto, investigaram-se duas perspectivas teatrais vistas como engajadas no pós-64: a do Teatro de Arena (com a peça *Arena conta Zumbi*, de 1965) e a do Teatro Oficina (com a montagem de *Roda viva*, de 1968, realizada pelo diretor a convite de Chico Buarque). Aqui, fazendo o aproveitamento da fortuna crítica de referência, bem como de materiais da imprensa, de críticas especializadas e de entrevistas concernentes às montagens, nos deteremos sobre pontos específicos do exame dessas companhias e peças, dialogando com o caráter engajado de ambos os grupos, na época, descritos como antípodos por Roberto Schwarz no ensaio *Cultura e política: de 1964 a 1969*.

Teatro de Arena

Fundado por jovens artistas advindos da Escola de Arte Dramática, o Teatro de Arena foi muito relevante em nossa vanguarda teatral de 1953 a 1971, ao mesmo tempo, criticando e resistindo ao autoritarismo, e também, sendo alvo dele. Levando em consideração a separação da sua trajetória por fases, estabelecidas de acordo com técnicas e ideias exercidas – é possível afirmar que cada uma delas liga-se à formação progressiva de um caráter politicamente engajado –, vê-se que a etapa dos musicais, sob os influxos do *Show Opinião*,¹

¹ O primeiro espetáculo teatral de resistência mais direta à ditadura, dirigido por Augusto Boal.

pretendia ser uma solução sintética (com relação às anteriores) e uma reafirmação política dos artistas, em função do momento em que ocorreu, logo após o golpe civil-militar. Vale dizer, a companhia já havia se politizado antes, principalmente com a entrada do diretor Augusto Boal e dos membros do Teatro Paulista do Estudante, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, em 1956; porém, no momento apontado, os seus objetivos ligaram-se mais profundamente aos desdobramentos sociais da instauração da ditadura, que ainda era vista como um evento passageiro. Sabato Magaldi (1984, p. 7-8) resume o significado do grupo dentro do teatro brasileiro, sublinhando a sua força influenciadora:

O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abraqueiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Nesse sentido, a análise realizada foi em direção às analogias críticas dessa dramaturgia inovadora: em *Arena conta Zumbi*, uma guerra colonial de quase cem anos traz à tona o que estava acontecendo no momento de concepção da obra, o confronto político no Brasil pós-golpe; assim, o subterfúgio mostrava-se eficaz para combater a ditadura e incentivar a resistência em um tempo de esperança ainda possível. Em outras palavras, ao narrar a luta de Palmares por liberdade, tema da peça, *Zumbi* equívaleu o passado colonial da história negra à batalha contemporânea, estabelecendo relações muito claras para o seu público, composto majoritariamente por estudantes e artistas de esquerda – porquanto a crítica direta ao plano contextual não era permitida, a volta ao passado (mítico) alusiva ao presente e as metáforas empregadas foram muito bem utilizadas diante da crescente limitação da liberdade de expressão.

Desse modo, contavam-se não somente com preocupações conteudísticas, mas igualmente, com novas formalizações estéticas, contrariando convenções tradicionais: aproveitando-se do distanciamento épico² de Brecht, a grande ruptura formal da peça foi o fato de a história ter sido mais narrada do que

2 “Efeito de distanciamento” é uma tática de implosão da ilusão teatral com o fim de promover a reflexão crítica do público sobre as problemáticas levantadas pelo enredo da peça (no caso do Arena, por analogia).

interpretada no palco. Fora isso, outros recursos facilitavam a compreensão da mensagem pelo público, o que rendeu críticas à direção, inclusive por setores da esquerda; contudo, a simplificação e o maniqueísmo foram defendidos incansavelmente pelo diretor, que reforçava que a raiz de seu espetáculo era popular e que tais saídas estariam de acordo com suas finalidades politicamente engajadas, vinculadas ao auxílio didático de uma plateia burguesa – o povo do Arena naquele momento – no entendimento dos acontecimentos recentes.

Arena conta Zumbi

Em síntese, *Arena conta Zumbi* era um musical enraizado no presente de 1965, o qual contestava em tom de luta. Em conformidade com o nosso objetivo de mostrar, por meio dessa peça, o caráter politicamente engajado do Arena ligado ao momento histórico, veremos que, ao fazer parte de um período de eclosão de espetáculos musicais brasileiros – ocorrido depois do advento do golpe civil-militar de 1964 –, a montagem permitiu e participou do clima de trocas ideológicas e culturais entre o seu público, visando à resistência ao regime opressor que se impunha.

Com texto de Boal – que também o dirigiu – e Guarnieri e música de Edu Lobo (além das colaborações de Ruy Guerra e Vinicius de Moraes), o enredo ficcional, paralelo ao momento concreto, apresentava a guerra centenária dos negros do Quilombo dos Palmares contra a escravidão, ocorrida no século XVII. A peça foi dividida em dois atos, mas somente o primeiro foi subdividido em cenas nomeadas; ainda, os atores do Arena (que, como um time, se dirigiam inclusive à plateia) permaneciam em cena o tempo todo, “fazendo” diversos personagens (apenas utilizando “máscaras” de comportamento) – mais itens de diálogo com o teatro épico brechtiano, sementes do esquema formal desenvolvido em seguida por Boal, o Sistema Coringa.

Entrando mais profundamente na peça, pode-se dizer que parte imprescindível do enredo é a aliança entre palmarinos e comerciantes, os quais, por fim, apoiam os donos de sesmarias, trocando de lado na guerra: o trabalho livre do palmarino dava frutos, logo, antevendo vantagens econômicas, os comerciantes desejam comprá-los; assim, em troca, os negros adquiririam armas desses “bons brancos” para a defesa própria e um elo comercial amigável se estabeleceria. Por sua vez, os donos das sesmarias desejam a guerra e declaram querer de volta os escravizados fugidos, contrariando a paz sugerida. Os comerciantes cristãos negam apoio ao conflito e indicam proteção aos negros, que cultuam o trabalho e se iludem com a ajuda, tanto que ingenuamente

cantam o desejo de parar de comprar armas e de passar a aumentar os preços das suas mercadorias, algo que ocasiona uma reviravolta na ação: diante disso, os comerciantes tomam o partido contrário (ao lado dos brancos ricos), querendo punição à rebeldia e o final da aliança. É o começo do fim de Palmares.

Neste ponto, que marca a união seiscentista e a consequente a virada de posição dos comerciantes, há uma metáfora possivelmente bem compreendida pela recepção do espetáculo, a das alianças do Partido Comunista com setores progressistas da burguesia, ocorridas antes de 1964 e que acabaram prejudicando a esquerda, pois tal classe social pôde aliar-se a setores mais altos e conservadores de direita. A alusão é crítica, visto que parte da esquerda não aprovava essas aproximações; portanto, esta é uma crítica do Arena aos arriscados elos do partido, a fim de promover conscientização sobre o erro. Juntamente com *Arena conta Tiradentes*, *Zumbi* fez parte de movimentos do imediato pós-golpe analisados por Schwarz (1978), como a relativa hegemonia cultural da esquerda – a qual, no limite, ajudou a estabilizar a ideologia do capital através de suas “mercadorias” – e exatamente o caráter conciliatório do Partido.

O encerramento do espetáculo é exortativo e confirma o compromisso politicamente engajado do Arena diante da situação brasileira, com o elenco prostrado para a plateia, de joelhos e punhos cerrados, simbolizando a interminável resistência, apesar da derrota trágica de Palmares, subentendida. Ligado ao enredo, parece haver uma esperança, talvez infundada, no engajamento de parte da nossa esquerda política da época (representada analogamente pelos escravizados), que não admitia o perigo do golpe nem o baque sofrido, reduzindo-o a uma passagem superável pela luta contínua, mas frente ao qual não era possível fazer muita coisa em termos concretos. Tal ambivalência marca a obra em vários momentos, já que o fim trágico e o engajamento por um porvir parecem inconciliáveis.

Em suma, dentre os principais estudos críticos em torno da peça, como Costa (2016) e Campos (1988), discute-se: se a obra objetivava apenas fomentar a resistência política diante do malogro de 1964, promovendo, no lugar da função elucidativa dos fatos, uma catarse; se versava, na verdade, sobre o momento pré-golpe e as mancomunicações precedentes; se discutia o desmantelamento da resistência posterior ao estabelecimento do regime militar, dando uma lição na militância com a derrota de Palmares; ou ainda, se as analogias anacrônicas que propôs eram ruins, pois parece não ter havido resistência efetiva em 1964, nem luta no palco, como enfatiza Costa (2016):

Por este ajuste da perspectiva cronológica, veremos que *Zumbi* pretendeu ser uma alegoria das lutas travadas no período anterior a 1964,

não podendo o seu desfecho ser comparado ao golpe militar sem que se incorra em mistificação. A razão mais evidente é conhecida demais: enquanto Palmares foi exterminado depois de cem anos de luta e sucumbiu após resistir *lutando* a vinte anos de escalada militar, em 1964 os golpistas simplesmente não encontraram nenhum tipo de resistência organizada e por isso puderam executar suas metas ferozes (prisão e matança de lideranças populares) com relativa facilidade. (COSTA, 2016, p. 134 grifo do autor).

Posto que reconheçamos a legitimidade da intenção e a importância da obra, aproximar um esboço de movimento democrático do pré-64 (e aparentemente impotente depois do golpe a ser respondido) a um conflito de resistência histórica pode ser generalizante e acabar diminuindo a epopeia negra, ou seja, conta-se a história da guerra por liberdade, indo rapidamente até o seu fim devastador, mas desvia-se de lutar, simbolizando uma resistência política que não acontecia, de fato, como desejada.

No tocante à música do espetáculo – julgada de alta qualidade –, esta foi considerada principalmente uma confirmação para as ideias políticas apresentadas no palco, embora fosse prejudicial ao texto, conforme a crítica de Décio de Almeida Prado (1987): certos sentidos da peça, distinguindo os dois lados do conflito, são ratificados pelos gêneros musicais, predominando, entre negros, ritmos africanos, música popular e samba, e entre brancos, hinos religiosos e iê-iê-iê.

Em uma tentativa de aproximação do engajamento do Teatro de Arena com argumentos de teóricos do conceito, pode-se concluir que, com o decorrer do tempo, o grupo se tornou engajado à maneira de Sartre (2015), especialmente no que tange à relação com o seu público, na direção de apelar à liberdade deste para receber auxílio na construção (de sentidos) da obra. Ainda, no que concerne a *Arena conta Zumbi*, podemos corroborar a afirmação de Bentley (1969) sobre o fato de uma peça de “desnudamento” de uma situação ou figura importante só chegar ao seu objetivo pela razão de ser teatro – uma arte presente e em contato direto com o seu destinatário, no qual provoca efeitos imediatos. Isto posto, o que o Arena mais ambicionava proporcionar era a compreensão (já filtrada pelo seu crivo interpretativo) do momento histórico-político pela plateia, composta por gente que partilhava de suas ideias, a fim de responder à ditadura. Por fim, concordando com Adorno (1973), sabemos que não há literatura que se sustente apenas pelo conteúdo, então, é possível observar a importância da forma em *Zumbi* – peça que procurou inovar formalmente, igualmente trazendo elementos estéticos já utilizados –, algo que

a crítica não se preocupou em ver: Boal defendia que a arte engajada, para falar às massas, teria de se fazer entender; logo, por meio de produção teórica, de forte intenção didática e de uma relação dialética com o passado, o grupo encaminhou uma pesquisa formal nesse sentido, sendo o seu esquematismo maniqueísta uma simplificação com esse fim.

Portanto, sempre a favor do povo e em prol das linguagens brasileiras – sobretudo com obras próprias e tom nacionalizante –, o Arena expôs um desejo gradual e coletivo de promover a reflexão (mais do que o encantamento) em torno do momento e da realidade social, nisso residindo o seu engajamento, que, exercido de maneira mais diretamente politizada a partir de seus musicais, objetivava a consciência política de um público de cidadãos ativos.

Teatro Oficina

Existente até hoje, o Teatro Oficina é um núcleo de trabalho formado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito da USP. Sem uma história linear, como o Teatro de Arena, o grupo passou por diversos intervalos (a maioria durante a ditadura civil-militar) e por uma evolução criativa, com alternância de teorias norteadoras e de membros e uma politização progressiva – característica que não estava presente em sua fundação, mas que foi consolidada na forma de crítica agressiva da desagregação burguesa, não na de teatro político-pedagógico.

Concentrando-nos na primeira década da companhia e tomando como base Peixoto (1982) e Martínez Corrêa (1998), podemos afirmar que, dentre suas fases de trabalho e influências diversas, houve: a fase amadora e mais autoral, até 1960, época de importantes trocas com o Arena, do qual herdou preocupações histórico-sociais e, mais tarde, ideologias políticas inclinadas à esquerda; a fase profissional, de 1961 a 1971, que, além da expansão e do gosto pelo realismo crítico, contou com montagens de textos americanos e russos e com o desenvolvimento do interesse pelo naturalismo de Stanislavski e pelo teatro épico de Brecht; ainda, tivemos o Tropicalismo de 1967, por meio da montagem de *O rei da vela* (peça de Oswald de Andrade, até então, tida como “imontável”), que foi uma amálgama carnavalizante de várias influências e linguagens estéticas revisitadas (como circo, *vaudeville*, teatro de revista e ópera) e inaugurou o momento auge do Oficina, após um incêndio – colocando-se à margem, o elenco questionou artistas e intelectuais, revolucionou a arte e, em vez de focalizar o regime militar, realizou uma nova crítica social ao imperialismo e à burguesia, responsabilizada pela derrota de 1964.

Roda viva

Para José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva* é a expressão da primavera de 1968 (ano de revoluções em política e cultura) no Brasil. Ainda sob a ressonância política da radicalização estudantil e da provocação violenta de *O rei da vela* – um primeiro sinal revolucionário e antropofágico –, o espetáculo desestabilizou e desmascarou determinadas representações sociais através de humor e agressão estética.

Roda viva é o primeiro texto dramaturgico do compositor Chico Buarque, tendo sido escrito em 1967 e montado, no ano seguinte, a convite do autor, pelo diretor do Oficina – aqui, o engajamento e a radicalização eram oficialmente de Zé Celso, mas a renovação chegou ao seu grupo, uma vez que o trabalho foi totalmente concebido em conjunto.³ Além disso, poucos intérpretes da companhia atuaram na montagem, visto que *O rei da vela* ainda estava em atividade; portanto, o elenco mesclava cinco atores renomados e treze novos colaboradores, chamados após um teste que encantou a direção e aprovou a todos para o coro. Estes foram acoplados ao Oficina e tiveram extrema importância na ousada concepção de coro descoberta pelo encenador, bem como na mudança chegada ao grupo, que sofreu uma significativa cisão interna posteriormente, origem da oposição “ralé” versus “representativos”.

A crítica não costumava valorizar o texto buarqueano. Tido como roteiro servil ao “teatro da crueldade brasileira” de Zé Celso e apenas apresentando o percurso de vida e morte de um ídolo popular, o escrito foi liberado sem cortes pela censura – certamente contando com a fama de Chico Buarque para isso. No entanto, *Roda viva* foi proibida pela Censura Federal em razão da polêmica e do “perigo” à segurança nacional, sendo vetada por Chico Buarque depois da sua volta à cena – punição injusta após ameaças e ataques sofridos (em São Paulo e em Porto Alegre), advindos de ramos da direita paramilitar até hoje impunes. Pela mesma brecha, *O rei da vela* e a *I Feira Paulista de Opinião* foram igualmente censuradas; dessa maneira, o público burguês, em parte afastado, pôde retornar tranquilamente às plateias teatrais.

Definindo a peça como uma farsa musical não realista, Chico Buarque afirmava que *Roda viva* não era um texto autobiográfico, mas sim um desabafo pessoal centrado na desmistificação de mitos – para ele, muito conhecidos. Ao se aventurar por uma nova linguagem (a teatral) que chegava a menos pessoas do que a música, ele negou fazer um teatro comercial e admitiu que o texto era

³ Costuma-se atrelar o espetáculo ao grupo, que também o requereu e chegou a remontá-lo em 2018, sob a direção de Zé Celso.

um roteiro sujeito a modificações da encenação; ainda, o compositor dizia não enxergar claro traço político em sua peça, defendendo-a dos militares dessa forma, embora a tenha recheado de choques culturais e antilirismo, elementos incompatíveis com a sua imagem de “bom moço” da MPB. Logo, estando de acordo com a originalidade, a ousadia e a agressividade da montagem, da qual presenciou a feitura, Chico surpreendeu o seu público musical com uma postura mais rebelde, visando acabar com a fama cansativa, atrelada à cultura de massas. Segundo certifica Silva (1981), o Oficina, mostrando uma face diferente do engajamento artístico brasileiro, reescreveu (e aumentou) o enredo, colocou a trama em um estúdio de televisão e investiu em artifícios visuais e na compulsória participação da plateia como auditório, além de ter ampliado o coro (de quatro para treze atores), incluído mais músicas e ritmos, abusado da profanação religiosa e alargado a crítica à “esquerda festiva”.

De acordo com essas ideias, Zé Celso utilizou o texto de Chico para criar a polêmica da encenação, estruturando a linguagem estética tropicalista e reafirmando algumas escolhas cênicas já exploradas em *O rei da vela*; inclusive, para alguns pesquisadores, ele pode ser considerado o coautor de *Roda viva*, um espetáculo “desconstruído”, no qual elementos foram alterados pelo diretor para causar escândalo, promovendo uma nova e explosiva relação com o público, não mais visto como cúmplice – por meio das indicações do “teatro da crueldade”, o objetivo era atingir politicamente a plateia de classe média e de esquerda, estremecendo suas concepções, atitudes e posições sociais, supostamente estáveis e paralisadas, para fazer com que todos saíssem de uma tóxica zona de conforto e olhassem para o estado real das coisas no país (RABELO, 1999).

Conhecida como uma comédia musical escrita em dois atos, *Roda viva* não é dividida em cenas. Em síntese, o simples enredo mapeia a desmistificação de ídolos, tratando da problemática do interesse comercial da indústria cultural através das rápidas ascensão e queda de um ídolo popular criado pela televisão, ligada à massificação cultural daqueles anos: em poucas palavras, o sambista Benedito Silva – vale dizer, explorado por um empresário-Anjo maléfico e vitimado pelas armadilhas do Capeta da imprensa sensacionalista – é ingenuamente engolido e descartado pela roda-viva do entretenimento. Primeiro, ele vira Ben Silver, um ídolo *pop* americanizado que, desgastado, morre simbolicamente para dar lugar ao cantor de protesto Benedito Lampião. Popularmente degradado e visto como produto nacionalista vendido ao imperialismo, ele comete suicídio para se redimir. Com a efemeridade das manias, sua viúva Juliana – com quem o protagonista chega a ser relapso – assume o

posto de mito *hippie* na roda-viva, que deve continuar girando. Então, desde o título e a música-tema, há uma sugestão de arremetida a um sistema implacável e destruidor de humanidades.

Na montagem, uma crítica mais evidente ao regime militar, mas também, à oposição ineficaz, avulta quando Benedito Lampião é criado: nesse momento, o coro surge como um bando de “agitadores” (em referência à efervescência política do período), distribuindo gritos de revolução e panfletos na plateia, conseqüentemente, sendo contido por homens fardados. Ainda, após o aparecimento do cantor de protesto ao som de *Disparada*, o palco é invadido pelo coro, que simboliza o público dos festivais da canção, nos quais as músicas de protesto eram aclamadas por serem politicamente representativas. A cena de manifestação e celebração é um gancho para entendermos alguns acontecimentos do Brasil de 1968 (ano de plena potência da ditadura), como determinadas parcelas da classe média achavam o ambiente ofensivo e o quanto certas ações da esquerda eram fracas perante o Estado – fato “jogado na cara” do espectador, fosse o burguês insatisfeito porém confortável, fosse o esquerdista mais racional. Dessa forma, ressalta-se que o tema mais geral levantado pela peça, a atividade cruel da indústria cultural de massas, não foi exatamente a principal discussão derivada do espetáculo, o qual, rico em tomada de posição política, acusou o autoritarismo do período e a falta de reação de quem o assistia.

Portanto, ao denunciar os perigos da indústria cultural, mistificadora de artistas populares, a peça resgata a problemática das classes mais baixas em uma época tumultuada pela opressão política e por valores morais dominantes: nela, expõe-se a pobreza material (em analogia à cultural), levando o povo à alienação em suas crenças, tudo por meio do culto a um ídolo fabricado pela manipuladora cultura imperialista (filiada às comunicações de massa e ao regime ditatorial), o que preenche o lugar de reais lideranças. Com uma linguagem atrelada ao mundo religioso (profanado), essa é a religiosidade moderna de *Roda viva*. Colocado entre fanatismos e revoltas, o cantor sofre a cooptação da indústria agenciada pela televisão e a substituição em um vicioso sistema, e ainda, tendo no seu contraponto o sambista “de verdade” (Mané, que não se vende), ele perde subjetividade e autonomia. Logo, este trabalho pretende dar amostras de como o contexto apresentado – na dramaturgia contestadora de Chico e na encenação revolucionária de Zé Celso – era sintomático daquele tempo de desolação e radicalização política, sendo a roda-viva uma representação crítica da vida diante deste mundo.

A respeito da cenografia e da indumentária⁴ de *Roda viva*, pode-se dizer que as notas agressivas da direção contagiaram os aspectos estéticos, pois, apesar do estilo italiano de palco, é notável o fato de ter-se adotado a indeterminação entre palco e plateia como um dos princípios de criação; assim, o público experienciaria fisicamente a peça, semelhante a um personagem, já que várias ações se passariam no espaço total da sala, como em uma roda.

Partindo de Rabelo (1999), Silva (1981) e Costa (2016), podemos observar que, em razão da vontade de Chico de retratar criticamente a realidade de seu momento histórico, sua peça, não formalmente realista, emprega disformidades – afinal, mostra um Anjo e um Capeta em cena e desobedece às convenções de tempo e de passagem entre espaços –, faz uso de variados gêneros dramáticos e adota o distanciamento épico de Brecht (um diálogo do texto com o Arena, objetivando uma reflexão do destinatário, não a sua identificação); indo além e ultrapassando os musicais politizados (de pensamento crítico racional), o espetáculo, ao promover uma descolonização anárquica e um tanto irracional, realizou uma deglutição de diversas estéticas, possivelmente aproveitou-se das influências vanguardistas de Artaud e Grotowski e, claro, desmistificou o público a partir das sugestões do “teatro da crueldade”, do alargamento da profanação religiosa (já presente no texto), da antropofagia oswaldiana e de contatos mais agressivos – aqui, a desconstrução de padrões de público e crítica e o rompimento de forma e conteúdo iniciados em *O rei da vela* foram radicalizados. Desse modo, com o objetivo de sensibilizar politicamente e desconcertar o público (com ênfase na burguesia progressista, na qual havia forte presença esquerdista), no sentido de tirá-lo do conformismo e de vitimizações, Zé Celso abusou da violência até então inédita de *Roda viva*.

Levando em conta as nuances de Tropicalismo dentro da austeridade do período, Ventura (2008, p. 87) destaca o impacto de denúncia da peça relativamente à época de ouro da televisão, bem como, na música, o uso de estilos do momento, como “iê-iê-iês, paródias de ópera, canções de protesto e dois sambas sérios”, além da tropicalia, sugerida por estar na moda, fazendo o comportamento enredo virar revolucionário no palco e dar ensejo a uma importante primeira “explosão visual, sonora e gestual” do nosso teatro, que, por esse tempo, conhecia o Teatro da Agressão – de ataques ao espectador e às formas estéticas e artísticas precedentes. Talvez por isso houvera a divisão entre a recepção e suas diversas reações.

4 Flávio Império é o artista responsável pela cenografia e pela indumentária extravagantes de *Roda viva*. Aliás, anos antes, ele concebera o cenário e o figurino de *Arena conta Zumbi*, espetáculo de tom mais minimalista.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 55-56) classifica Zé Celso como um expoente virulento do teatro agressivo no Brasil e reconhece as qualidades inescusáveis da proposta “oficineira” em uma época de inações; por outro lado, o teórico inquieta-se em relação ao hábito “contraditório e irracional” da violência utilizada como “princípio supremo”, uma vez que seria preciso fazê-la servir apenas ao viés estético das obras. Assim, poderíamos afirmar ser a “ira recalçada” o diferencial do engajamento do grupo, porque esta constitui a matéria-prima da revolução propagada.

Por sua vez, no texto considerado o ponto de partida deste trabalho, Schwarz (1978) ensaia uma longa caracterização para o Teatro Oficina, contraposto ao Teatro de Arena (anteriormente descrito com traços populistas):

Também à esquerda, mas nos antípodas do *Arena*, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco esta desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio, onde foram os mais marcantes dos últimos anos. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o *Arena*, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa. (SCHWARZ, 1978, p. 85-86).

Referindo-se a métodos estéticos inovadores e a relações hostis com o público burguês, o professor resume o embate do período e a face do Oficina pós-revolução interna (um palco radical e de esquerda questionável, como era conhecido), baseado em uma contradição: para Schwarz (1978), ao negativar a sua audiência inteira, a companhia acabou entusiasmando estudantes, especialmente os não identificados com o populismo, que se sentiam mais próximos a quem agredia: “De fato, a hostilidade do *Oficina* era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política.” (SCHWARZ, 1978, p. 86). Com isso, Schwarz (1978) critica o procedimento de choque do grupo – sobretudo no que concerne à sua ineficácia política (de identificação empática) e à contradição formal de convencionalização –, o qual, podemos supor, tem como premissa a moralidade do pensamento burguês e adquire vigor através da sua parte visual. A propósito, a visualidade põe a companhia em diálogo direto com o engajamento definido por Bentley (1969): o Oficina prova-se engajado para essa perspectiva ao desnudar e acusar

a postura confortável da classe média (de onde havia saído o próprio grupo) em meio ao capitalismo industrial (ligado ao regime ditatorial no Brasil), do qual fazia parte a cultura de massas, realizando tudo isso no teatro, ou seja, utilizando o poder imediato da arte cênica.

Portanto, durante a trajetória do Teatro Oficina, percebe-se que não houve uma teoria norteadora explícita, como foi possível estabelecer para o Teatro de Arena (com um apego mais inicial por Stanislavski e, no tempo dos musicais de protesto, igualmente por Brecht). De sua parte, o grupo da Jaceguai pesquisou e devorou de tudo um pouco, por vezes, simultaneamente, de maneira antropofágica. Zé Celso chegou a confessar estudos de Artaud e de Grotowski em sua época presumidamente agressiva, mas não desenvolveu uma teoria a partir daí – apesar de o seu trabalho ter recebido a alcunha de “teatro da crueldade brasileira”. Por consequência de um caráter revolucionário, podemos concluir que, desde o nascimento, o Oficina se mostrou mais aberto do que o Arena a um repertório internacional e a tensionar os limites da arte, sendo heterogêneo em tendências estéticas e abusado cenicamente e politicamente; assim, a companhia realizou montagens inovadoras (quanto à sua própria história e à linguagem teatral), experimentou elementos de Brecht, Stanislavski, Artaud, Grotowski, entre outros, e deu relevo cada vez maior para a figura de seu encenador e para a criação coletiva.

Por fim, aludindo ao argumento engajado do Oficina, muito já se indagou sobre os influxos da sua simbólica peça na realidade brasileira de 1968, uma vez que a encenação de *Roda viva* pretendeu recriar e criticar a conjuntura social através de contatos drásticos e então novos com o público; ao mesmo tempo, repreendeu-se em demasia a sua “ira irracional”, que somente expressava um cansaço selvagem da amordaçada sociedade sessentista, já atormentada antes do AI-5. Finalmente, em mais uma objeção à ditadura e ao que ela acarretava, a crítica se tornava violenta e física, política e formal, mas sempre por liberdade, embora parecesse utópica.

Considerações finais

Ao evidenciar os engajamentos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, atentando para seus alvos por vezes comuns, não se deve deixar essas obras e orientações políticas dos anos 1960 caírem no esquecimento, tendo em vista o período tão delicado e retrocedente pelo qual o Brasil tem passado.

No geral, o desafio do teatro do período foi ser criativo e veículo de crítica da realidade brasileira, frente à crescente opressão. Nesse caminho, há quem

veja ambiguidade, ou complementaridade, como Schwarz (1978) e Peixoto (1982), e há quem aponte para a continuidade, como Costa (2016), na esquerda cultural formada pelos dois grupos estudados. Fato é que, após as heranças e trocas do início da década de 1960, se olharmos para o final desta – quando a esquerda se radicalizava e parecia ver que a ditadura havia vencido as batalhas iniciais –, é possível distinguir bem as duas perspectivas: enquanto Zé Celso, ao fazer um “teatro da crueldade brasileira”, tomava posição contra o paternalismo de um teatro “para o povo” e acentuava o seu desbunde, atingindo ética e politicamente o paralisado público consumidor de arte (sobretudo de classe média e de esquerda) com “um tratamento de choque” para que este reagisse ao autoritarismo no qual o país mergulhava, Boal, sempre junto ao seu público e então impulsionado pela *I Feira Paulista de Opinião*, incentivava a luta armada, trabalhava por um fazer cênico para o povo e se levantava contra o tropicalismo teatral – prisioneiro de uma plateia burguesa e quase reacionário, segundo ele. Grosso modo, ao tomarmos em mãos algumas falas históricas de um e de outro,⁵ fica claro o embate da anarquia formal e da descolonização do corpo *versus* uma dramaturgia de crítica racional e de forma mais sistemática.

Enfim, para argumentar a favor de uma definição engajada menos limitadora e mais política (à esquerda), é possível reafirmar o engajamento de Arena e Oficina através das obras de arte mimética analisadas, até porque *Roda viva* incomodou tanto as autoridades políticas e os valores sociais estabelecidos (e até mais, em termos de protesto) quanto *Arena conta Zumbi*, do grupo mais conhecido como engajado. Sem longas reiterações, conclui-se que as duas peças sucedem a chamada crise de público, contando com praticamente a mesma plateia; logo, há conexão entre essa “morte” do teatro (antevista por Boal em 1966 e exposta com *Arena conta Tiradentes*) e o surgimento de novas tendências, assumidas pelo Oficina e só encaradas pelo Arena na ocasião da *Feira*. Ambos questionadores do período estudado, podemos sugerir que, ao passo que o Arena constituiu um teatro de ideias atrás das trincheiras, o Oficina propôs a experiência corporal de comportamentos sociais inconformados. De maneira diversa, os teatros engajados de Boal e Zé Celso tomaram novos caminhos nos anos 1970, tornando-se mais radicais ou experimentais, porém, o “povo” continuou distanciado das plateias, pois, em ambos, o público era massivamente formado por estudantes e pela classe média frequentadora de

5 A entrevista “A Guinada de José Celso”, concedida a Tite de Lemos, e o texto-manifesto “Que pensa você da arte de esquerda?”, de Augusto Boal (posteriormente publicado como “Que pensa você do teatro brasileiro?”).

teatro, havendo, no máximo, revolução em termos de costumes no seio dessa mesma classe.

Referências

- ADORNO, T. W. Engagement. *In*: ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 50-71.
- BENTLEY, E. O teatro engajado. *In*: BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969. p. 150-178.
- BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BOAL, A. Que pensa você do teatro brasileiro?. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 2, p. 40-44, jul./ago. 1979.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G. Arena conta Zumbi. *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BORGES, S. S. *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-18112019-165045/pt-br.php>. Acesso em: 1º dez. 2020.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamá Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUARQUE, C.; CORRÊA, J. C. M. [Entrevista]. *Programa do espetáculo Roda Viva*. São Paulo, 1968.
- CAMPOS, C. A. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. *In*: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano IV, n. 15, jul. 1968.
- CORRÊA, J. C. M. A Guinada de José Celso – Entrevista a Tite de Lemos. [Entrevista concedida a] Tite de Lemos. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 15, p. 115-129, jul. 1968.
- CORRÊA, J. C. M. *Encontros*. Organização Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

- CORRÊA, J. C. M. O tempo rodou num instante: Entrevista com Zé Celso Martinez Corrêa. [Entrevista concedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. *Traulito*, São Paulo, n. 5, p. 4-9, abr. 2012.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: SNT, n. 24, out. 1978.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: SNT, n. 26, jan. 1982.
- FARIA, J. R. (dir.); GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (ed.). *História do teatro brasileiro – volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FERNANDES, R. Roda Viva. In: FERNANDES, R. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global Editora, 1985. p. 65-69.
- HOLLANDA, C. B. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- MAGALDI, S. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARTINEZ CORRÊA, J. C. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, M. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. (Coleção entre(H)istória).
- PEIXOTO, F. *Teatro Oficina (1958-1982): Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PRADO, D. A. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RABELO, A. P. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/publico/DissertacaoAdriano.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

- ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 45-57.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUX, R. *Le Théâtre Arena*. Aix: Université de Provence, 1991.
- SARTRE, J. P. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHWARZ, R. Cultura e política: de 1964 a 1969 – Alguns esquemas. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SILVA, A. S. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- TAVARES, R. *Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos [1958-1968]*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- VENTURA, Z. *1968: o que fizemos nós*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- VIANNA FILHO, O. *Vianinha: teatro, televisão, cinema. Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Entre a letra e o arame farpado: o dilema do engajamento na cultura brasileira dos anos 1960

Mariana Figueiró Klafke

Este texto é uma tentativa de síntese a partir da minha pesquisa de tese, de mesmo título, que apresenta uma análise da representação do intelectual engajado na literatura brasileira dos anos 1960, após o golpe de 1964, em um recorte que abarca cinco romances: *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo; *Quarup* (1967), de Antônio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; e *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado. A pesquisa teve como objetivo compreender como autores marcados geracionalmente pelo processo de democratização dos anos 1950 e 1960 lidaram com o golpe de 1964 em suas obras. Ao mesmo tempo, procura-se estabelecer comparações e paralelos com outras produções artísticas, especialmente no teatro e no cinema, compondo um quadro amplo do problema do engajamento no período.

Parti nessa pesquisa do pressuposto de que seria possível observar na produção cultural brasileira dos anos 1950 a 1970 mudanças relevantes de consciência do atraso brasileiro entre os intelectuais: até o golpe de 1964, é notável uma consciência amena do atraso, com valorização de figuras populares e uma crença implícita de que seria possível modernizar o país seguindo rumos próprios e respeitando as tradições nacionais; do golpe até os anos 1970, enxergamos uma consciência crítica do atraso, que aponta para a necessidade de uma tomada de posição engajada, seja na luta armada ou não; dos anos 1970 em diante, parece predominar uma consciência dilacerada do atraso, com narrativas fragmentárias e/ou que primam pela representação da extrema violência urbana. Esse pressuposto de análise é inspirado em um argumento de Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, embora o texto do crítico se refira a outros momentos históricos. Nessa modificação de perspectiva, evidentemente, há duas ideias que gostaria de explicitar: estou observando aqui um movimento de artistas e intelectuais que estão “em busca do povo brasileiro”, para referir os termos de Marcelo Ridenti, e de um projeto

nacional de desenvolvimento, e considerando o golpe de 1964 como o “olho do furacão”, em torno do qual gira meu raciocínio.

Outra referência fundante dessa pesquisa foi uma nota de rodapé do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz. O crítico comenta que, no conjunto, o movimento cultural da segunda metade dos anos 1960 parece uma floração tardia daqueles dois decênios anteriores de democratização que só amadureceram mais tarde, já na ditadura, quando a relativa hegemonia cultural não se apresenta mais como indício ou condição para a aproximação do poder. Schwarz argumenta que, pressionada pela esquerda e pela direita, a intelectualidade entra em crise e o tema dos romances e filmes políticos do período é justamente a conversão do intelectual à militância, citando nessa nota de rodapé *Pessach*, *Quarup*, *Terra em transe* e *O desafio* e comentando ainda que “o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês, como em *Os Fuzis*, de Rui Guerra, *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos” (SCHWARZ, 1978, p. 89), já que assim as crises morais ficam objetivadas pela distância ou até mesmo desaparecem. A leitura do comentário breve de Schwarz gerou um primeiro momento de reflexão sobre esse recorte, que me pareceu poder ser enriquecido e complexificado com o acréscimo dos romances que citei anteriormente, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* de Verissimo e *Tenda dos Milagres* de Amado, já que ganhamos em variedade de perspectivas sobre o tema do engajamento nos anos 1960.

Nos anos 1950 e início dos anos 1960, com a euforia nacional-desenvolvimentista e posteriormente a perspectiva de maior organização da classe trabalhadora (com o crescimento de sindicatos e das Ligas Camponesas) e das reformas de base, estava em campo um debate sobre modernização do país com inclusão das classes populares. A produção artística não fica de fora desse movimento, que inclui uma boa dose de valorização da cultura popular e de figuras quase que folclóricas de nosso país. Uma imagem emblemática nesse sentido é a situação narrativa de *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, em que um cidadão chega de jipe em uma fazenda à beira do Rio São Francisco e permanece durante dias ouvindo as aventuras extraordinárias (e os movimentos de ascensão social) de um ex-jagunço, que questiona a existência ou não do diabo. Folclore, coronelismo, jagunçagem, discussões metafísicas, tudo formalizado em um experimento de linguagem extremamente moderno, mas que nem por isso deixa de ser formulado a partir da experiência cultural (e linguística) do interior profundo do Brasil. Esse comentário não implica afirmar que Guimarães Rosa seja algum expoente de uma produção

cultural nacional-popular, em diálogo com o teatro popular ou com os Centros Populares de Cultura (CPCs), por exemplo. Mas a forma literária concretiza o espírito do tempo, e aqui um projeto de Brasil moderno e integrado ao mesmo tempo (ainda que não sem contradições ou violência) parece uma possibilidade no horizonte. Existe um espaço de jogo entre tradição e modernidade.

Também se pode pensar aqui em Jorge Amado escrevendo *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), ou em Erico Verissimo e sua saga *O tempo e o vento* (1949-1961). As narrativas longas que cito aqui são bastante diferentes entre si, mas o que indica o *Zeitgeist* daquele momento histórico é, em primeiro lugar, o protagonismo de figuras populares e, além disso, a crença implícita de que poderíamos resgatar uma identidade nacional genuína nessas figuras. Esse movimento é mais claro ainda no teatro, com personagens como Zé do Burro, da peça *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes; João Grilo, do *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna; ou mesmo os personagens urbanos de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. No cinema, o foco nos heróis populares também é notável em produções cinemanovistas como *Rio 40 graus* (1955) e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Ainda que não exista um projeto comum entre os artistas, cabe enfatizar esse tom de época e a recorrência temática que são observáveis nas obras.

Após o golpe de 1964, o *Show Opinião* (com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal) faz uma espécie de síntese congratulatória desse cenário de valorização da cultura popular e crença no desenvolvimento nacional com integração social. Em uma aliança simbólica com o retirante nordestino João do Vale e a classe média esclarecida e progressista representada por Nara Leão, Zé Ketí propõe a resistência: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião!”. *Opinião* foi um espetáculo voltado para um público estudantil, que conclamava essa resistência no calor da hora, sem muita reflexão sobre os motivos do malogro que os setores progressistas sofreram em 1964. No teatro, essa reflexão seria gradativamente afinada nos anos seguintes por peças como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, produções do Teatro de Arena que propõem uma análise da conjuntura pré-golpe utilizando revoltas do período colonial e invocando heróis nacionais como símbolos e exemplos de resistência. Em outra frente, José Celso Martinez Corrêa satiriza as pretensões heroicas de esquerda com a montagem de *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade de 1937, montagem do Teatro Oficina em 1967), atacando o público

e debochando da encenada resistência ao mesmo tempo que apresenta uma análise mordaz do capitalismo à brasileira.

No cinema, o foco muda de figuras populares para a representação de intelectuais de classe média refletindo sobre suas possibilidades de engajamento e resistência, como no filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e principalmente em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, uma elaboração dolorosa do luto pela morte do populismo. Tendo esse quadro em mente, meu interesse se voltou para os romances do mesmo período. Os problemas de pesquisa colocados foram como seria a reflexão sobre engajamento e resistência na narrativa longa e como uma geração bastante marcada pelas promessas democráticas do período nacional-desenvolvimentista teria lidado com o advento do golpe de 1964. Nessa fase que estou chamando aqui de consciência crítica do atraso, é possível perceber uma recorrência de personagens intelectuais se colocando dilemas sobre engajamento político, e optei por centrar a análise nesse recorte temático. Cortado o contato com as classes populares, os intelectuais se colocam a tarefa de refletir sobre os seus iguais. Isso é particularmente notável no caso de *Pessach: a travessia*, de Cony, único dos romances escolhidos narrado em primeira pessoa: a questão de o protagonista e narrador parecer um *alter ego* do escritor empírico interessa pouco, a não ser do ponto de vista de que se trata de uma reflexão sobre um igual, sobre uma geração que se via frente aos dilemas ali apresentados.

Na leitura dos romances analisados, percebi que as obras desse período que chamo de consciência crítica do atraso propunham ainda reflexões sobre projeto nacional, em narrativas mais ou menos totalizantes, ou seja, que apresentam uma leitura de mundo e uma visão de sociedade propositiva. Porém, já existe também uma tendência muito forte de construção de um herói falhado, que será sacrificado por uma revolução que não vem. Por um lado, esse dado parece interessante, na medida em que a experiência da luta armada, que está no horizonte da maioria dos romances abordados, ainda estava começando quando os livros foram escritos. Por outro lado, é possível questionar se essa representação do herói problemático não é própria da forma romanesca e praticamente inevitável. É possível e interessante representar um herói positivo e vitorioso em romances, como se poderia fazer no teatro? Ainda que o romance não admita somente racionalismo, já que mesmo nessa representação do intelectual se fazem presentes as noções de heroísmo e de sacrifício, o que é em si também uma mitologia específica de resistência, a narrativa longa, por sua própria natureza, é mais voltada à reflexão e à crítica.

Em relação ao problema específico do herói, portanto, observei algumas semelhanças de representação entre diferentes formas artísticas em um período determinado de tempo: a partir daqueles “heróis do povo” representados no teatro, na literatura e no cinema até a passagem para um registro mais simbólico, exumando heróis nacionais (*Zumbi, Tiradentes*), ou alegórico, como no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O movimento seguinte parece ser olhar para as tarefas e possibilidades da própria intelectualidade, na medida em que o contato com as classes populares está bastante prejudicado, como nos romances do recorte da pesquisa e nos filmes já citados *O desafio* e *Terra em Transe*. A questão de fundo, porém, segue a mesma: quais são os caminhos de uma revolução brasileira? Qual é o papel dos artistas e intelectuais nisso?

Ao refletir sobre o engajamento dos intelectuais, a primeira referência que se apresenta são as análises de Jean-Paul Sartre, não apenas especificamente sobre o fazer literário em *Que é a literatura?* (publicado em 1947), mas também no livro *Em defesa dos intelectuais* (que reúne conferências proferidas nos anos 1960 e foi publicado em 1972) e no prefácio (escrito em 1961) ao livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. Para o filósofo, o próprio conceito de intelectual está intrinsecamente relacionado à ideia de engajamento, na medida em que se dedicar a uma “tarefa intelectual” sem reflexão ideológica sobre as implicações de sua prática seria somente reproduzir um conhecimento técnico. Mas, além disso, é perceptível também que haja um deslizamento de sentidos que gradativamente se aproxima de uma justificação ética para o uso da violência na resistência. Se o Sartre que escreve *Que é a literatura?* logo após a Segunda Guerra Mundial, no calor de eventos traumáticos como a ocupação da França pela Alemanha nazista, defende que é um *compromisso* do escritor engajar-se em sua literatura, pela natureza da linguagem como material inescapavelmente ideológico, o Sartre dos anos 1960 defende que só é um intelectual aquele que toma posição junto aos menos favorecidos e desmascara a falsidade da universalidade de direitos em nossa sociedade, e mais do que isso, justifica a violência das lutas anticoloniais e acusa a responsabilidade dos europeus nesse cenário.

O filósofo se engajou ativamente no movimento terceiro mundista, muito forte na época, sendo para o nosso caso específico a Revolução Cubana de 1959 um marco fundamental no imaginário político de resistência ao imperialismo, muito vivo entre a intelectualidade latino-americana. As lutas anticoloniais na África e na Ásia certamente não podem ser diretamente comparadas a movimentos de resistência às ditaduras latino-americanas, mas cito aqui esses acontecimentos históricos como relacionados em alguma medida

para enfatizar a existência de um imaginário compartilhado de luta contra o imperialismo e construção de um caminho próprio de revolução para as nações do chamado Terceiro Mundo. Ainda que os países americanos que viveram ditaduras nos anos 1960, 1970 e 1980 não fossem colônias, o debate sobre imperialismo era muito forte também aqui. Nesse sentido, o estranhamento inicial com o fato de que os romances de Erico Verissimo se passavam em terras estrangeiras (um país imaginário na América Latina e um país alegórico, mas que claramente é o Vietnã) foi diluído no entendimento de que havia essa pauta mais ampla de questionamento do imperialismo, uma pauta cara ao escritor, na medida em que a relação com os Estados Unidos da América foi relevante em sua carreira.

Os romances analisados apresentam protagonistas que se engajam politicamente de diferentes maneiras: enquanto Pablo Ortega, de *O senhor embaixador*, e Paulo Simões, de *Pessach*, acabam por se juntar a movimentos revolucionários armados no combate a ditaduras, ainda que um pouco céticos sobre os rumos que estão tomando, o tenente de *O prisioneiro* pensa em se mobilizar coletivamente em torno da questão racial ao retornar ao seu país e o Padre Nando de *Quarup* passa por diversos momentos, desde o projeto missionário até a militância política direta, via educação popular e mais tarde com sua adesão à luta armada. O caso de *Tenda dos Milagres* está um pouco à parte, na medida em que apresenta dois intelectuais como contraponto crítico: Pedro Archanjo é uma espécie de intelectual orgânico, enquanto Fausto Pena, nos anos 1960, é um pseudointelectual risível, cuja atuação não se coloca como responsável e comprometida com uma coletividade. Cabe pontuar que em todos os casos percebe-se a recorrência de uma ideia sacrificial e a construção de um herói falhado, como apontei anteriormente.

Chama a atenção que, em um momento histórico em que a guerrilha ainda começava a se articular no Brasil, as representações de resistência na literatura já apontassem tão marcadamente para a derrota, exceto talvez em *Quarup*, que, aliás, foi definido em diversos estudos como “súmula” do imaginário nacional-popular. Essa leitura de fracasso nas obras, porém, também precisa ser bastante nuançada. *Tenda dos Milagres*, muito mais do que derrota, apresenta crítica: por um lado, ao intelectual afastado das classes populares; por outro, ao esquecimento de intelectuais de origem popular como Pedro Archanjo. De toda forma, não podemos apontar que o “saldo” da leitura seja positivo, na medida em que Archanjo termina sua vida em franca decadência e esquecido, e quando lembrado décadas depois é transformado em produto. A homenagem da escola de samba é um contraponto nesse sentido, que

aponta para uma possível reapropriação daquela figura pela via da cultura popular. Podemos questionar o quanto esse movimento de espetáculo tem de mercantil, mas no conjunto do romance percebe-se que a referência é de um retorno da figura de Pedro Archanjo ao seu chão: a cultura popular e a tradição afro-brasileira.

Nos romances de Erico Verissimo, predomina uma visão bastante negativa do ser humano em um sentido mais abstrato. Ainda que a revolução seja vitoriosa em *O senhor embaixador*, já fica insinuada a corrupção do novo regime, em uma história circular que se repete, já que a ditadura derrubada naquele momento também começou com a vitória de revolucionários anteriormente. Em *O prisioneiro*, o protagonista, apesar de refletir sobre os problemas raciais que enfrenta e o absurdo da guerra, não consegue resistir à pressão externa no momento de autorizar a tortura do prisioneiro e sucumbe diante da culpa por sua decisão.

Em *Quarup e Pessach*, ainda que os protagonistas sofram importantes derrotas (no caso de Nando o próprio golpe militar, e no caso de Paulo o ataque ao grupo guerrilheiro e a morte dos companheiros antes mesmo do início do movimento), a estrutura aponta para uma possibilidade de leitura positiva, na medida em que os personagens, após uma trajetória de oscilações, se decidem definitivamente pelo engajamento total na resistência. Se olharmos para essa postura como exemplo, trata-se até mesmo de uma defesa da via da luta armada. Entretanto, com todas essas nuances apontadas, cabe enfatizar a recorrência de uma atitude quase suicida: Pablo Ortega decide defender o embaixador em seu julgamento público; o tenente se joga contra uma barreira do exército em seu delírio; Padre Nando organiza o jantar em homenagem a Levindo, que leva à intensa repressão; Paulo Simões retorna em direção aos militares em vez de atravessar a fronteira; Pedro Archanjo perde todos os empregos estáveis que teve por conta de suas convicções ideológicas e termina na miséria. Ainda que o tom positivo e exemplar em termos éticos possa ser percebido, nenhuma dessas trajetórias pode ser chamada de vitoriosa.

O historiador Daniel Aarão Reis Filho chama a atenção justamente para a representação dos guerrilheiros como jovens inocentes, uma versão da narrativa histórica que se fixou mais tarde e que o autor exemplifica a partir de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. A ideia de que a guerrilha foi composta por jovens ingênuos, em maioria intelectualizados e de classe média, que pegaram metralhadoras para atirar a esmo, sem organização política das massas, foi a leitura vencedora sobre os acontecimentos. Também se fixou o entendimento de que a guerrilha foi a resistência democrática à ditadura, algo

que não se confirma por uma leitura mais minuciosa das organizações e seus documentos programáticos. Na medida em que lutavam contra uma ditadura, faz sentido propor o uso dos termos “resistência” e “defesa da democracia”. Mas é uma simplificação. De toda forma, nos parece que essa imagem da resistência que já nasce condenada ao fracasso aparece nos romances que analisamos, de forma bastante precoce, digamos assim. Isso não é necessariamente óbvio. “Toda revolução parece impossível até que se torne inevitável”: a famosa frase de Trotsky não é somente um incentivo ao militante, mas também pode ser mote de uma leitura histórica sobre as revoluções, como demonstra Daniel Aarão em seu *A revolução faltou ao encontro*.

Nas narrativas a partir dos anos 1970 há um quadro bastante diverso. O que chamei aqui de consciência dilacerada do atraso é um imaginário de que a violência e a desigualdade do ambiente urbano são uma realidade inescapável, para a qual não se enxerga mais um projeto coletivo a partir do qual resistir. Refiro-me aqui a romances como *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, mas também aos contos de Rubem Fonseca em livros como *Feliz Ano Novo* (1975), que inclusive foi censurado durante a ditadura. Entre os próprios autores do recorte dessa pesquisa é possível observar uma guinada interessante. Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, escritores cujas publicações começaram nos anos 1950 e, portanto, ainda estavam estabelecendo suas carreiras nos anos 1960, são exemplos emblemáticos do impacto da ditadura nessa intelectualidade. Cony publica o escatológico, obscuro e mórbido *Pilatos* em 1974 e para de escrever literatura por 21 anos. Callado, por sua vez, escreve diversos romances sobre o malogro da resistência: *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempre viva* (1981). Além disso, há os romances-reportagens bastante populares nos anos 1970 e 1980, como *Infância dos mortos* (1977), de José Louzeiro, *Por que Cláudia Lessin vai morrer* (1978), de Valério Meinel, *A república dos assassinos* (1976), de Aguinaldo Silva, *Cara coroa coragem* (1982), de Sinval Medina, e até mesmo um livro de Carlos Heitor Cony, *O caso Lou* (1975). São livros que ficcionalizam acontecimentos reais, em geral publicados anteriormente como reportagens, de extrema violência urbana e corrupção do regime.

Parece não estar mais em cena a proposta de um projeto de nacionalidade ou um caminho de revolução na produção cultural brasileira naquele momento. A experiência da ditadura civil-militar, em alguns anos, foi capaz de desmobilizar um rico debate na produção intelectual brasileira sobre os rumos do país. Com o desmonte do projeto nacional-desenvolvimentista e a modernização autoritária que tomou curso então no Brasil, a reflexão sobre projetos

de nação parece ter sido forçosamente colocada de lado como utopia. Ainda que os intelectuais brasileiros tenham tido sua inserção garantida no mercado durante o regime, inclusive por conta de instituições como Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Funarte e Conselho Federal de Cultura, todas fundamentais para a criação de uma indústria cultural solidamente difundida em território nacional, não se pode dizer que houvesse naquele momento espaço para participar satisfatoriamente da vida pública e de um debate sobre os rumos do desenvolvimento do país.

Se o período nacional-desenvolvimentista propiciou um cenário de debate sobre uma sociedade moderna, integrada e relevante no cenário internacional, o golpe de 1964 cortou pela raiz essas pretensões e projetos e tornou essa experiência uma utopia, um problema com o qual era preciso lidar. Minha proposta de leitura foi observar um movimento, de certa forma geracional, que atingiu artistas e intelectuais, passando daqueles heróis populares que citei como predominantes no cânone da cultura brasileira dos anos 1950 e 1960 até chegarmos aos personagens urbanos afogados em violência e falta de perspectiva dos anos 1970 e 1980, em narrativas muitas vezes fragmentárias, que parecem refletir uma impossibilidade de totalidade de visão de mundo e de país. Entre essas duas possibilidades, há esse momento crítico específico em que surgem protagonistas intelectuais e propostas de participação política engajada. Após o AI-5 e, mais ainda, a derrota dos grupos armados, a institucionalização do arbítrio e da tortura, os exílios, faz sentido seguir uma reflexão nessa linha? Os efeitos nessa geração de artistas foram marcantes, em especial nos que estavam se estabelecendo. Os romances analisados colocam em pauta o problema do engajamento falhado do intelectual em busca do povo e põem em xeque a agenda revolucionária dessa intelectualidade, cuja utopia heroica deriva quase que inevitavelmente em sacrifício.

Referências

- ABENSOUR, Miguel. O heroísmo e o enigma do revolucionário. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura: Companhia das Letras, 1992.
- ADORNO, Theodor. Engagement. *In*: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Versões e ficções: O sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- VERISSIMO, Erico. *O senhor embaixador*. Porto Alegre: Globo, 1965.

Figurações da violência na estética tropicalista: “Domingo no parque”¹

Guto Leite

Há muito não há a necessidade de se invadir com tropas uma nação para conquistá-la. Ou melhor, a guerra é, antes de tudo, uma questão de negócios, menos os que a teriam motivado e mais aqueles aquecidos pela própria guerra. Um criativo crítico materialista poderia dizer que a *forma bélica* é uma das formas do capital. Em um sistema capitalista que tem cada vez menos lastro no mundo material (ARANTES, 2014), movimentações financeiras podem arrasar um país. A pandemia recente – precedida por crises importantes, hoje quase esquecidas, energéticas, militares, ecológicas etc. – demonstrou que o recuo do capitalismo, como um caramujo em sua concha, só deu espaço a soluções autoritárias, e não produziu qualquer tipo de superação comunitária dos problemas. Neste momento, a ascese, a emancipação e a conversão se mostram tão explicitamente ideológicas que podemos nos perguntar se a própria individualidade não seria uma ideologia burguesa e se estamos vivendo um modo de produção agonizante (STRECK, 2014). Este capítulo, em parte, é sobre isso.

Se considerarmos a violência como “a mais flagrante manifestação do poder” (ARENDR, 2004, p. 22), dicotomias como civilização, menos violenta, e barbárie, mais violenta, parecem atualmente pouco produtivas. Melhor concluir que é a natureza do poder que define o tipo de violência e que eventualmente a arena pode se deslocar para um exercício simbólico da violência, sem que isso necessariamente expresse uma violência material menos aguda do que aquela que aparece, às raias do real, mais imediata na linguagem. Não quero dizer aqui que é possível ser mais violento na linguagem do que no mundo material, muito menos que as intervenções tenham que se dar na superestrutura. Meu ponto é, justamente, que o capitalismo possa ter se desenvolvido a tal ponto que não precisa mais pôr em risco a integridade do mundo material e tenha, como um aprimoramento do sistema, deslocado parte maior das

1 Numa versão anterior desse texto, publicada na revista *O eixo e a roda*, analiso também “Alegria, alegria”. Aqui retorno ao argumento inicial, apurando e modulando alguns pontos da primeira versão, além de focar somente na canção de Gilberto Gil.

tensões para a esfera do simbólico. Nos anos oitenta, Candido (2004, p. 170) já chamava a atenção para como a civilização não suprimira a barbárie, mas a sofisticara. Diante disso, só com muito otimismo seria possível defender que a linguagem meramente ameniza a violência nas disputas de poder (PERELMAN; OLBERCHTS-TYTECA, 2005, p. 91), mas antes exerce também uma violência, às vezes, inclusive, enquanto a formula ou a critica, em tempos cujo poder é capaz de abrir mão da violência material para se impor. Se concebemos a canção popular como uma linguagem (TATIT, 2002), este capítulo também é sobre isso.

Polidas as lentes, se pensarmos no arco entre 1954 e 1985 como o do estabelecimento da modernidade nos principais centros urbanos brasileiros,² discursiva, material e autoritariamente, torna-se razoável pensarmos sobre a estética cuja trajetória tenha se construído no e por esse momento, o tropicalismo. Movimento cujos primeiros anos assistiram à vitória de Tom Zé no Festival da Música Popular Brasileira de 1968, mas que em termos de cultura de massa só obteve protagonismo anos mais tarde – o primeiro disco de Caetano a vender mais de cem mil cópias foi *Cinema transcendental* (1979); o primeiro de Gil, *Refavela* (1977); o disco *Gal Costa* (1968) vendeu cem mil exemplares, mas a cantora só retornaria a essa marca com *Água viva* (1978); Os Mutantes nunca ultrapassaram os trinta mil discos vendidos de qualquer um de seus álbuns e Tom Zé chegou a ter problemas com a indústria de discos pela baixa vendagem, como sabemos. Em suma, a ascensão do tropicalismo como estética se dá *pari passu* à modernização da sociedade brasileira e, em vez de uma leitura mais imediata de que “porque canta essa modernidade é que o tropicalismo se saiu vencedor”, estou propondo que é também a modernidade que constrói a vitória tropicalista (com alguma distância, me remeto ao argumento de Alambert [2012]).

A questão que coloco inicialmente, sem ambição de respondê-la neste capítulo, seria algo da seguinte ordem: como entender a ascensão do tropicalismo, primeiro coadjuvante da Jovem Guarda, depois coadjuvante da MPB, à posição hegemônica dentro da música popular brasileira a partir dos anos oitenta? O agravamento das contradições o justifica? A modernidade disparatada o torna legível? Embora nunca tenha sido o principal produto da cultura de massas na música no Brasil, porque àquela altura o *rock*, o *pop*, o sertanejo, o

2 Concordamos com Latour que a modernidade jamais se dá por acabada e esforça-se pela manutenção do arcaico em seu bojo, num jogo de “checks and balances” (1994, p. 39). Aqui, a ideia de uma modernidade acabada serve especificamente para pensarmos o tropicalismo como a dicção desse tempo.

axé etc. ocuparam e ocupariam esse lugar em seguida, desde os anos noventa, ao menos, “tropicalista” é um adjetivo de valor positivo, associado a mistura e experimentalismo.³ Não custa lembrar também a chegada à posição de ministro da Cultura de Gilberto Gil e a projeção de Caetano internacionalmente a partir de sua participação no Oscar, em 2003. Essa é a medida de sua vitória.⁴

Para esboçar algumas respostas, este capítulo se ocupa de analisar minuciosamente como a violência é representada (e exercida?) pela estética tropicalista em uma canção premiada nos primeiros anos do movimento: “Domingo no parque”, do então jovem Gilberto Gil. Com sorte, será possível entrever algum projeto de poder inerente ao movimento, talvez até inconsciente para seus principais atores, e se poderá estabelecer as relações entre o tropicalismo e certo tipo de violência do mundo contemporâneo, violência que pode se apresentar ora como visão mística da natureza das coisas, ora como imperativo da realização individual da liberdade e do desejo como consumo.

“Domingo no parque” obteve segundo lugar no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967 – o primeiro lugar, “Ponteio” (Edu Lobo & Capinan), parece a princípio mais afinado à “relativa hegemonia de esquerda”⁵ (SCHWARZ, 1992, p. 62) –, sublinhando o nacional-popular da figura do violeiro cantando sua história. Em que pese a segunda colocação, é comentário geral (CAMPOS, 2008, p. 45; UMA NOITE..., 2010) que a obra de Gil se tornou a canção mais popular daquele festival.

Arranjada por Rogério Duprat, com uma orquestra e Os Mutantes como “bandas de apoio”, a canção principia com um breve trecho orquestrado em que o marcante timbre de clarinetes remete ao circo e ao lúdico (TEIXEIRA; CLÍMACO, 2019, p. 7) e que é desacelerado até coincidir com uma reconhecida

3 Glosando Mário de Andrade (1978, p. 231), seria possível dizer “Tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento tropicalista, seria pura e simplesmente... o movimento tropicalista”?

4 Em *Tropicália* (MACHADO, 2012), Caetano afirma, do exílio, que o tropicalismo já estava acabado no início dos anos setenta. Evidentemente estou recusando essa leitura.

5 O microssistema de artistas, público e obras afins ao marxismo era dominante no debate, mas evidentemente dominado em relação a outras esferas de produção, tendo sido incapaz, por exemplo, de impedir a guinada autoritária no país. “Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram originalmente os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Os monopólios culturais são, em comparação com esses, débeis e dependentes”, advertem Adorno e Horkheimer (2009, p. 7).

rítmica do berimbau da capoeira. São apresentados, sucintamente, José, um brincalhão trabalhador de feira, e João, um briguento operário da construção, em entoação tematizada.⁶ A canção diz: isso é o que são, não pensemos mais a respeito por ora, numa espécie de sùmula das duas personagens.

Contrariando-a um pouco, podemos acrescentar algumas observações sobre esse primeiro trecho. Os nomes dos protagonistas indicam potencialmente figuras indistintas, nomes populares, um “joão qualquer” e um “zé-ninguém” – que se diga, como o João de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Bandeira, e o José de “E agora, José?”, de Drummond. O recorte social dos personagens é bem definido, são trabalhadores, que, no caso, exercem seu ofício nos dias de semana para poderem ir no “fim da semana” a parques de diversão. Mirando o contexto, essa é a classe que pagava o custo do desenvolvimentismo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 93 e ss.) para o consumo da classe média; a acumulação da elite e a concentração de renda são ainda mais patentes no período. Complementarmente, há o coro (“Ê, José” e “Ê, João”), que funciona tanto como o canto-resposta comum nas rodas de capoeira, quanto como advertência (uma *antecipatio*) em relação ao destino de ambos os personagens, como veremos.

O movimento seguinte da canção, agora em chave figurativa (TATIT, 2002, p. 20-22), em que canto e fala estão imbricados e estranhados, chave em que o foco está na voz que entoa, é tipicamente narrativo. Esse narrador, que estava antes velado pelos fatos, se coloca em terceira pessoa para mostrar como José e João se encontrariam, isto é, apresentados os personagens, agora ouviremos como eles chegam ao momento de confronto. Com habilidade, a voz narra o domingo passado, aquele logo ali, quando João, em vez de jogar capoeira, foi namorar, e José, “como sempre” – sinal de que o narrador o acompanha há mais tempo –, guardou a barraca e foi passear “na boca do rio”, onde viu Juliana com João, que era amigo dele. Não sabemos qual é a profissão de Juliana nem qualquer outro traço de sua personalidade, pelo contrário: sua função na narrativa é *estritamente* a de fazer funcionar o triângulo amoroso, evocar essa tópica. Também é razoável, justamente pela tópica da desavença amorosa entre amigos, defender que, ao apresentar espelhadamente os dois homens, Juliana esteja sugerida como um espectro desde os primeiros versos.

Vale notar que o narrador se mostra afetiva e entoativamente mais próximo de José do que de João. De maneira sutil, essa proximidade começa a

6 Tematização é a chave entoativa que privilegia a ação e a elaboração de personagens, privilegiando o ritmo e o mundo objetivo em detrimento da investigação subjetiva e da catarse (TATIT, op. cit., p.10).

aparecer com o alongamento do “i” de “viu” e a subsequente repetição do verso “Foi que ele viu!”, num movimento análogo ao que seria o discurso indireto livre (WOOD, 2012, p. 22) e que continua na terceira parte da canção. Essa aproximação, num nível mais profundo, se mostra desde a organização primordial da narrativa, porque José, que é quem comete o crime, é o brincalhão, e João, que é quem sofre o crime, é o briguento. Essa espécie de parcialidade em relação a quem pratica a violência, primeiro como se dissesse que “ele não era assim” e depois colocando a conta no furor do humano – como vou argumentar em seguida –, traz implicações na construção do sentido dessa canção que infelizmente escapam aos limites deste capítulo.

A canção desenvolve, numa terceira parte, figuras entoativas semicirculares – “Juliana na roda com João”, “Uma rosa e um sorvete na mão” etc. –, ora mais próximas a uma altura melódica média, ora mais agudas, indicando as tensões do encontro e apontando para um conjunto de imagens cancionais sobrepostas: roda de capoeira, roda-gigante, roda-viva, o circo, o palco da tragédia. Em certas passagens, o discurso indireto livre cancional é também literário, e ouvimos José no meio da fala do narrador, como em “uma ilusão” e “o amigo João”, reforçando a conexão entre ele e o narrador. O desfecho dessa terceira parte é o célebre monólogo interior de José, em que a rosa e o sorvete giram “na mente”, até serem interrompidos pela expressão, em discurso direto, “olha a faca”, logo ecoada, como se fossem vozes anônimas entre os frequentadores do parque, o coro.

A canção sugere que o crime acontece quando os dois descem do brinquedo e têm algum grau de tocaia, talvez premeditação, porque não há narração de luta ou reação dos supostos amantes. Reparem o cuidado da construção de Gil: contra João, o hábil e possivelmente forte operário-capoeirista que treinava toda semana, José se vale da faca (talvez seu instrumento de trabalho na feira), compensando sua desvantagem numa luta corpo a corpo. A arma do crime é o ápice da narratividade desenvolvida na canção, que depois tomará outro movimento. Pelo sangue na mão e pelos corpos caídos, deduzimos a morte de João e de Juliana, mas ela não é explícita (se dá fora do palco, portanto).

Nos últimos versos, quarta parte, a canção repete a letra do começo, mas transmutando a chave temática em passional, ao ralentar a interpretação e alongar as vogais. As saudações ou admoestações do princípio – “Ê, José” e “Ê, João” – voltam como lamento e nos convidam a revisar a primeira passagem, tal como acontece, por exemplo, em “O mar” (1954), de Dorival Caymmi. (Friso que em Caymmi a realização é muito menos catártica, o que é importante para

nossa leitura. Em Caymmi, a natureza desarma a tragédia, o que agrava essa última.)⁷ Também deduzimos a prisão de José, porque “amanhã” não tem feira nem brincadeira, mas não é possível ter certeza disso. Talvez devedora da fórmula de “canção de festival”, há ainda uma aceleração final, especular à desaceleração inicial, com orquestra, banda e vocalizes de Gil; trecho em que a atmosfera circense e lúdica é recomposta. Também poderíamos pensar que esse desfecho reforça o caráter relativamente habitual ou espetacular daquele crime, tornando tudo mais ambíguo.

A análise encaminhada até aqui demonstra que o virtuosismo de Gil excede o quadro sofisticado de rimas (brigar/jogar/lá/namorar na primeira estrofe, sumiu/rio/viu na segunda) e a exuberância entoativa, por exemplo, de coincidir as melodias de “foi namorar” e “foi que ele viu”, amor e ódio com o mesmo investimento passional, antecipando a tragédia final. Pelo que pudemos ver, o cancionista trabalha com muitos e diversos recursos para contar sua história. A violência aparece como algo contido, mas presente, prestes a acontecer. Assim que irrompe, não há mais feira, construção, trabalho ou confusão, interrompe o mundo inteiro apresentado até ali, que é retomado na sequência.

É evidente o caráter cíclico da violência representada nos níveis narrativo e cancional. Os nomes dos homens também sugerem algo indistinto, que sempre retorna, algo ordinário, embora grave, uma espécie de receptáculo que, aberto, espalha seu líquido sobre o mundo e é, em seguida recolhido, para ser aberto novamente no futuro. A narrativa tem explícita roupagem trágica, no sentido de cíclica, exemplar, coletiva e catártica, não apontando para uma violência específica, nem para uma investigação de sua causa, mas antes para uma conclusão do tipo: são do humano o amor e a violência, este é um exemplo de muitos outros que temos. É traço reconhecível da dicção de Gil essa espécie de sabedoria ou entendimento do funcionamento das coisas. O recorte social da “gente simples”, assim, não responde a uma particularização, mas provavelmente a uma afinidade da matéria cotidiana à canção popular, ou a uma demanda do momento (o que a aproximaria de “Ponteio”) ou a uma generalização de “povo”. O que digo é que, pela maneira como a canção se desenvolve,

7 “Domingo no parque” teria sido feita após uma visita de Gil e Nana Caymmi à casa do pintor Clóvis Graciano, ondem teriam falado muito da Bahia e de Dorival Caymmi. Em casa Gil teria sentido vontade de fazer uma canção “a la Caymmi”. “Peguei papel e violão e trabalhei a noite toda. Já era dia quando eu terminei.” (MELLO, 2006, p. 112).

esse triângulo amoroso poderia ser de indivíduos de qualquer classe social, ou mesmo de outros gêneros, no que poderíamos aproximar do desfecho, também com a faca/pênis em riste, de *Bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha.

A violência está em foco, não há dúvida, ela é o tema da canção, quer a tomemos como a narrativa de um crime, quer a tomemos como exemplo da tópica do poder destrutivo do amor. Não obstante, chama a atenção, por estarmos no fatídico ano de 1967,⁸ que seja uma violência passional, circunscrita ao ambiente popular, e não se misture com aquela praticada pelo regime autoritário, pós-golpe. Não se trata, de nenhuma forma, de uma crítica à violência do regime militar, nem mesmo poderíamos dizer que os sujeitos envolvidos estão à mercê da violência por conta do assimétrico desenvolvimento brasileiro, por exemplo.

O tropicalismo de “Domingo no Parque” não se dá pela escolha de seu procedimento de composição, como é caso de “Alegria, alegria”, analisada no ensaio referido na primeira nota. Se pensarmos como uma variante complexa do *pop* que sobrepõe alegoricamente estágios diferentes do desenvolvimento do capital (SCHWARZ, 1992), essa mistura se concentra na parte musical da canção e na relação entre a música e a letra, claramente de viés nacional-popular. Ou melhor, uma espécie de simulacro de nacional-popular, porque esvaziado de seu caráter politizado por uma versão sensivelmente ritualística da violência. (Importante dizer que, na continuidade de sua obra, Gil frequentará assiduamente o campo do nacional-popular e da crítica social com grande sucesso, como em “Procissão” (1968), “Cérebro eletrônico” (1969) e “Parabolicamará” (1991). Só penso em Gil como um artista tropicalista quando expando a ideia de tropicalismo para tropicalismos, considerando também as demais dicções do movimento. Em geral, quando nos referimos a “tropicalismo”, estamos pensando no “tropicalismo de Caetano”.)

Se pensarmos com Favaretto (2000, p. 21) que o tropicalismo transfere o componente crítico da matéria para a fatura, uma possível crítica à separação entre erudito e popular ou mesmo à violência exercida pela alta cultura num país “subdesenvolvido”, sobreposição de “avanço” e “atraso”, fica restrita àqueles que entendem esse movimento. Ao público geral, para além do susto pela

8 Além do mais importante festival de música popular, 1967 foi também o ano de lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Quarup*, de Antônio Callado; *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony; *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca; e *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal. O quadro foi apresentado pelo professor Luís Alberto Nogueira Alves (UFRJ) em curso na UFRGS em 2014, depois retomado pela tese de Mariana Figueiró Klafke, *Entre a letra e o arame farpado: o dilema no engajamento da cultura brasileira dos anos 1960* (2021) e comentado, em diversas falas, pelo professor Homero Vizeu Araújo (UFRGS).

mistura de capoeira, orquestra e banda de *rock*, o saldo geral é positivo, no mau sentido. O tom circense que abre e fecha a canção, euforicamente, não permite que desconsideremos a hipótese de haver um tipo de espetacularização, aos moldes de um *happening*, o que é indicado por Naves (2001) como uma das marcas do movimento.

Especificamente em “Domingo no parque”, a isomorfia é curiosa: assim como a canção constrói uma espécie de proteção entre a violência e o ouvinte – a violência parece restrita àqueles malfadados personagens –, a crítica também parece circunscrita ao debate que se travava entre música nacional e estrangeira, entre erudito e popular, sobre estar ou não na Passeata Contra a Guitarra Elétrica, no que me parece um regime peculiar de contenção crítica, ou, noutros termos, uma crítica que, não querendo invadir os limites da liberdade individual, recua e dá espaço para que o outro “se ligue” no que está sendo criticado. Uma crítica que talvez entenda, aliás, o engajamento e a militância como uma violência às liberdades individuais.

Como se viu, é difícil chegar a uma síntese de como “Domingo no parque” elabora a violência à luz das formas simbólicas da violência que a modernidade acaba por elaborar. Em termos de matéria, vimos que há uma visão mais antropológica do que social da violência, da violência como ritual humano, inevitável e cíclico; o que chama a atenção em razão de estarmos nos primeiros anos da ditadura brasileira. Essa atualização de Sófocles, digamos, não deixa de funcionar como uma outra violência apresentada ao público no lugar da violência que estava sendo praticada àquela altura e que se agravaria nos anos seguintes. (Um tropicalista poderia replicar: mas a atualização, *ops*, a modernização dos costumes é também uma forma de revolução, depois pensemos em igualdade; o que à luz de 2021 parece uma versão de “é preciso esperar o bolo crescer para o repartirmos”.) Em termos de forma, o *softpower* tropicalista de Gil é, com efeito, mais *soft* do que as outras dicções do movimento, pois vem enamorado das representações populares do mundo. Do ponto de vista da linguagem da canção, uma vanguarda no meio do caminho, o que também se constrói pela persona de líder espiritual pela canção que acabou por se associar a Gil ao longo da carreira. Por sua vez, em termos musicais, uma vanguarda bem mais agressiva em relação às outras dicções tropicalistas (mais próxima de Tom Zé), não *soft*, portanto. Contudo, no esboroado contexto da educação musical na sociedade brasileira, uma radicalidade observável mais por aqueles

que acompanham as contradições do que pelo público geral, que é dobrado pela música em sua primeira execução, segundo alguns observadores, como Zuza Homem de Mello e Nelson Motta.

A brilhante canção do jovem Gilberto Gil certamente contribui para nos levar adiante em relação ao país que éramos, fundado na escravidão e no patriarcado senhorial. Concomitantemente, se o progresso é a versão laica da promessa cristã de um paraíso no fim, precisamos desconfiar dessa promessa e identificar suas estratégias e violências, que eventualmente passam por dentro da linguagem cancional. Este capítulo é, antes de tudo, um primeiro movimento para o outro lado, no sentido de se afastar das extraordinárias canções tropicalistas e perguntar como elas operam no contexto político-simbólico brasileiro.

Referências

- ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista Ieb*, n. 54, p. 139-150, set./mar. 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Versão digitalizada, 2004.
- BRITO, Clebson Luiz de; JÁUREGUI, Carlos. “Estranhamento e propostas de reflexão na canção Domingo no Parque”, in *Travessia*, vol 09, nº3, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.
- MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- STREECK, Wolfgang. “Como vai acabar o capitalismo?: O epílogo de um sistema em desmantelo crônico [sem indicação de tradução]. *Piuaí*, ed. 97, out. 2014.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- TEIXEIRA, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa; CLÍMACO, Magda de Miranda. Bogotá de Criolo e Domingo no Parque de Gilberto Gil: consonância latino-americana em um contexto musical brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., Pelotas, 2019. *Anais...* Pelotas, 2019.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Referências Filmográficas:

- TROPICÁLIA*. Direção: Marcelo Machado. Documentário. Brasil, 2012. 87 min.
- UMA NOITE em 67*. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário. Distribuidora: Vídeo Filmes. Brasil, 2010.

Referência discográfica:

- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Brasil: Philips, 1968.

Fantasma do passado, dilemas do presente

Juliane Vargas Welter

“Lindoneia desaparecida”

Acompanhamos nos últimos anos uma crescente produção de romances que em menor ou maior medida trazem à tona a ditadura brasileira (1964-1985). Desde romances mais óbvios (e já bastante cristalizados na recepção e pesquisa acadêmica), como *K.*, relato de uma busca (2011), e *Os visitantes*, ambos de Bernardo Kucinski; ou mesmo romances em que esse parece um dado lateral mas que (na leitura a que me proponho) estruturam o texto, como *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Todos romances com já vasta fortuna crítica, premiados e reconhecidos, ou seja, lidos e ativos no debate literário. A lista poderia ser muito mais extensa, mas como o intuito aqui não é a exaustão do mote¹ e sim uma tentativa de síntese, me volto a romances anteriores e, salvo melhor juízo, pouco comentados dentro desse recorte temático, mas que considero bastante emblemáticos da questão: *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. Assim, a partir desses dois romances, a hipótese de leitura aqui explorada é que ambos emulariam um processo político-social que passa pela voz culpada de suas testemunhas e por um acerto de contas com o passado que revela a nossa redemocratização falha. Ao nos depararmos com a vasta produção recente que traz o tema à tona, poderíamos inclusive falar em uma sequência da história da literatura brasileira que internaliza esse processo.

A construção da argumentação aqui construída dialoga diretamente com uma categoria já assentada dentro da Ciências Humanas, a literatura de

1 Para uma leitura mais aprofundada da questão, bem como uma listagem extensa ver: Welter, Juliane. *Em busca do passado esquecido: uma leitura de Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117544>. Acesso em: set. 2021; CRUZ, Lua Gill da. *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2021. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/364240/1/Cruz_LuaGillDa_D.pdf. Acesso em: set. 2021.

testemunho; entende que o acerto de contas é conteúdo, mas também forma; e percebe a democratização falha a partir de dois horizontes: da publicação dos textos, que passa por uma certa intuição da forma literária naquele momento de primeiros anos pós-Constituição Cidadã de 1988, primeira eleição democrática para presidente após 29 anos em 1989 e *impeachment* do presidente eleito 3 anos depois; da escrita deste texto, que acompanha a onda conservadora crescente e um governo de extrema-direita que faz loas ao Cel. Carlos Brilhante Ustra, o primeiro oficial condenado na justiça brasileira por sequestro e tortura durante o regime militar.

A chave interpretativa sob os romances se centra então no papel de testemunhas que nossos protagonistas são. Contudo, se a categoria testemunhal lida com termos como sobrevivente e/ou vítima, aqui, nesta formalização ficcional, nossas testemunhas são contraditórias: ativas pelo ato de delação; passivas, por certa falta de intencionalidade, o que problematiza a própria ideia de delação (e mesmo do caráter testemunhal que elas comportam). Essa ambiguidade, atrelada a um apagamento providencial do passado, desvela uma conciliação (impossível) que atravessa o campo ficcional e encontra o silenciamento de políticas de Estado e civis que debatem e julgam, publicamente, os crimes cometidos durante o regime militar brasileiro, por exemplo.

O movimento argumentativo se orienta especialmente a partir das discussões de Schwarz (1978) em “Cultura e política: 1964-1969”, pensando principalmente em como a forma apreende a crise, parafraseando o referido texto. Vinculam-se a esses termos categorias que emergem do texto como memória e esquecimento, trauma e testemunho, bem como o ponto de vista da morte e a ciclicidade como forma literária. Ou seja, os aportes teóricos centrais passam pelas reflexões de Freud (1987; 1996), Gagnebin (2006), Pasta Jr. (2013), Ricoeur (2007), Sarlo (2007), Seligmann-Silva (2003; 2005; 2008), que, ainda que não citados, estão diluídos ao longo das reflexões.

“Eu não tive culpa”, “Eu matei a tua mãe”

Onde andar Dulce Veiga? e *Benjamim* carregam algumas muitas semelhanças de enredo e algumas também de forma, cabendo inclusive uma mesma síntese: homem encontra jovem que o faz relembrar de um passado apagado atrelado a uma mulher desaparecida/morta de sua juventude. São encontros que se dão no final dos anos 1980/início dos anos 1990 e que remetem ao final dos anos 1960/início dos anos 1970. Essa remissão temporal junto à ideia do desaparecimento ou morte no Brasil não é nada gratuito. Formalmente, ainda

que o primeiro seja narrado em primeira pessoa e o segundo em terceira, lidamos com romances cíclicos, dado de estrutura crucial no argumento aqui proposto.

Esses protagonistas, o jornalista sem nome de Caio Fernando Abreu e Benjamim de Chico Buarque, encontram essas jovens-gatilho, Márcia F. e Ariela Masé, respectivamente, que os levam de volta a um passado adormecido no presente sem futuro em que eles se encontram, em um desenrolar narrativo marcado pela rememoração lenta e gradual. Em *Dulce Veiga*, Márcia F. é filha da famosa cantora desaparecida Dulce Veiga. Em *Benjamim*, Ariela talvez seja filha de Castana Beatriz, ex-namorada do protagonista que foi morta pelos militares durante a ditadura. Esses encontros conduzem esses homens a buscas que passam por uma ideia fixa por essas mulheres, revelando o passado e o dado traumático: o desaparecimento/a morte daquelas mulheres e o provável papel que eles tiveram nesses acontecimentos. Em um, a indicação do apartamento da cantora, o que passa sobretudo pelo susto do encontro com a polícia às portas da casa; no outro, entre o egocentrismo e a ingenuidade do namorado traído, que mesmo sendo avisado que poderia estar sendo seguido pela polícia, segue a ex-namorada pelas ruas. No primeiro, o desaparecimento de Dulce se dá logo após o acontecimento; no segundo, os militares encontram Castana e o namorado atual, que morrem fuzilados.

Esse papel de delator assinalado por certa ambiguidade do acaso desvela de certa maneira a dificuldade (ou a única possibilidade naquele horizonte) de representação dessa figura anti-heroica. De toda maneira, ainda que ambíguos, a leitura que fazem de si no presente narrativo deixa claro: “Eu não tive culpa” (ABREU, 2007, p. 172), diz o jornalista a si mesmo, em uma tentativa de acreditar nisso. “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p. 98), diz Benjamim também a si mesmo. A solução de enredo para o jornalista é um novo apagamento: Dulce é encontrada renascida pelo signo do Santo Daime no interior do país, sem qualquer marcação de uma prisão política, enquanto seu ex-amante, Saul, que estava ao seu lado no dia da delação, foi preso e torturado, estando no agora narrativo amalucado, ao que tudo indica em função dos acontecimentos do passado. Já a saída de Benjamim é a morte, fuzilado (como teria sido Castana) pelos amigos do namorado de Ariela Masé, a suposta filha.

Formalmente, Caio Fernando Abreu aposta na primeira pessoa confusa e sexualmente ambígua (e culpada pelos dois índices: sexualidade e delação) do jornalista sem nome, e Benjamim é narrado por uma terceira pessoa que assume a perspectiva dos personagens abusando do discurso indireto livre, funcionando como uma câmera que os acompanha, nosso protagonista em

especial. Nos dois casos, lidamos com romances cíclicos: a história do jornalista se dá de segunda a domingo (dia de seu aniversário), marcado pelo seu renascimento após o encontro com Dulce Veiga, de quem finalmente ganha um nome; em Benjamin a ciclicidade é didática: a primeira oração é replicada no final, como um eterno retorno sem fim. Em ambos, o ponto de vista da morte também é um dado a ser considerado: a possibilidade do HIV, implícito ao longo do enredo, para o jornalista; e material com Benjamin em frente a um pelotão de fuzilamento já no início da narrativa.

“Malditas ideias fixas”

Publicados em 1990 e 1995, ou seja, após a primeira eleição democrática e após a abertura política definitiva, essa produção é central para compreendermos um momento histórico e estético que passa pelos novos rumos que o país toma após o fim do regime militar. Assim, esta reflexão tenta articular esses dois processos históricos, a ditadura e a redemocratização, com o intuito de compor um mosaico de um tempo que é nosso fim de século, mas também nosso atual, entendendo a literatura como um palco de discussões estéticas e políticas. Salvo engano, o romance de Caio Fernando Abreu é o primeiro romance a tratar de desaparecidos políticos da ditadura já em contexto democrático, apontando esse desaparecimento como um dado do passado que se mantém como um problema do presente, intuindo assim as fantasmagorias que viriam. E o fato de Dulce se revelar ao final não como uma desaparecida política se torna algo ainda mais sintomático do índice espectral da questão.

Entre os dispositivos que emergem da forma narrativa como estruturantes estão a memória e o esquecimento, assinalados nos romances pela lembrança involuntária e pelo choque: ao encontrar as jovens personagens, os protagonistas começam, gradativamente, a se lembrar desse passado assinalado pela delação, barrada na memória pela própria constituição traumática, sendo o trauma outro elemento importante da estrutura. A temporalidade também é dada a ser levada em conta: se o passado é marcado pelo apagamento, o presente é marcado pelo caos e pela falta de utopias, com dois protagonistas fracassados em meio a grandes cidades, São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. Junto a eles o testemunho, aqui marcado pela contradição, conforme já exposto.

Assim, ao relembrar, tentam reconstituir um passado, mas também resolver um presente sem horizontes. Em ambos, de forma atabalhoada com uma resolução que passa por uma projeção no presente, no caso de Benjamin,

e de uma busca por algo perdido, no caso do romance de Caio Fernando Abreu. Desse modo, é na reconstituição dessas memórias que vamos ter acesso à delação, com uma memória construída no presente, ou seja, com o olhar para o passado atrelado ao momento em que ela é engendrada. Logo, a culpa pressentida é índice do agora, tempo este materializado em Márcia F. e Ariela Masé.

No caso do jornalista de Dulce Veiga, a resolução (enganosa) já é apontada no discurso: a primeira oração do romance é “eu deveria cantar”, a última: “eu comecei a cantar”. Ou seja, entre as duas orações há acontecimentos que fazem com que ele finalmente cante, ações que passam pelo trabalho das reminiscências da memória impedida e anunciada a todo momento. Assim como ele investiga o desaparecimento de Dulce, como um romance policial, também investiga os rastros de suas memórias. De alguma maneira soluciona o seu trauma ao lembrar e ao encontrar Dulce sã e salva (se livrando das culpas) e ao narrar essa experiência.

Já Benjamim, que tem como dado a morte e não o desaparecimento, vai da morte até a morte. Se em Dulce Veiga ainda é possível haver resolução do passado, afinal a personagem está desaparecida (e não se sabe se em função do regime militar), no romance de Chico Buarque isso é impossível já de antemão, dado o assassinato da personagem: para Benjamim só resta a projeção daquele passado no presente. A tentativa de resolver o impasse em que um romance procura rememorar o trauma e a culpa através da narração e da busca por Dulce Veiga, ganha nova formulação em Benjamim: o rememorar o trauma e a culpa é formalizado em terceira pessoa, já que o aparvalhado protagonista parece não ter a menor condição de narrar a sua vivência.

Dessa forma, os personagens se apropriam daquilo que entendemos por testemunho, mas em outra perspectiva: não a história dos vencidos, para usar um termo canônico, muitos menos a história dos vencedores, para pensar em figuras heroicas; eles se apropriam do testemunho e subvertem-no pela ambiguidade de suas posições conciliadoras e cordiais. A própria definição desses personagens como testemunhas é deslizante, afinal, eles não são delatores? Bem como a noção de trauma atrelada a uma delação também é ambivalente, tendo em vista a relação trauma-vítima. Contudo, pela leitura presentificada de culpa (índice dado pela memória impedida e pela leitura que fazem de si), é o trauma de se ver como culpado que marca os protagonistas, bem como é o testemunho/a delação o pressuposto desse trauma. Ou seja, testemunho-delação-culpa-trauma se amalgamam a esses sujeitos materializados no presente narrativo.

Esse testemunho ambíguo é reforçado materialmente pela circularidade das narrativas e pelos pontos de vista adotados. Em *Onde andaré Dulce Veiga*, o ciclo vai de segunda a domingo, do deveria cantar ao comecei a cantar, da vida apática do narrador até o renascimento no encontro com Daime e Dulce Veiga, do passado apagado ao novo apagamento, visto que o narrador encontra a cantora sã e salva ao mesmo tempo que encontra Saul, também delatado, amalucado após a prisão e as torturas. Em *Benjamim*, do fuzilamento ao fuzilamento do protagonista, com a repetição das mesmas orações no início e no final da narrativa, em uma espiral de agonia e de repetição. Circularidade esta que é marca de produção de Chico Buarque na canção e tem se repetido também nos romances.²

Somado a isso, o ponto de vista da morte que atravessa os romances: o jornalista supostamente contaminado pelo HIV e Benjamim na frente do pelotão de fuzilamento. Entendendo que a realização formal do ponto de vista da morte é a internalização de uma estrutura externa, da coexistência de mecanismos opostos na nossa estrutura social e inconciliáveis (como os mecanismos dessas testemunhas ambíguas), e da busca por essa completude, seguindo aqui o raciocínio de Pasta Jr. (2013), lidamos nos dois romances com a morte eminente e, da mesma forma, suas ideias fixas são fantasmas de um passado traumático: Dulce e Castana. Assim, essa posição intensifica as contradições pressentidas e não resolvidas. Estendendo o argumento, no romance de Caio Fernando Abreu, por exemplo, o *kitsch* funciona até mesmo como obnubilação da gravidade da situação, e a saída contracultural via Daime pode inclusive ser lida como deboche; em Chico, com uma figura tão patética, a violência em si é até mesmo ofuscada. Ambos, de maneiras diferentes, parecem introjetar contradições daquela recente redemocratização.

“Perdi a ponte que dá passagem para o futuro e estou acorrentando a fantasmas”

Onde andaré Dulce Veiga? é uma obra marcada por buscas: Dulce Veiga e os ares de romance investigativo; por si mesmo, questão que é atravessada pela questão da sexualidade e da não nomeação; a formal, já que falamos aqui de um contista que se arrisca pelo romance pela segunda e última vez; pela

2 Para mais detalhes ver: GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.

memória, que passa pela delação e pela culpa. A partir da estrutura do romance e do percurso do narrador em primeira pessoa, (re)elaboramos o passado pela ótica de um testemunho culpado desse delator involuntário: nem vítima, nem sobrevivente. Dito de outra maneira: sem a marcação das vítimas ou do sobrevivente, mas também sem a marcação ativa da delação, sendo assim composto por índices ambivalentes marcados por uma conciliação (a custas de apagamentos) e alguma cordialidade (que normaliza a violência). Em *Benjamim*, de Chico Buarque, com uma voz narrativa em terceira pessoa, vamos sendo conduzidos às suas lembranças e resoluções frágeis assinaladas também pela conciliação e pela cordialidade na representação entre ingênua e apatetada do protagonista.

Em ambos, lidamos com o plano estético e com o processo social a que lhes diz respeito. Este, marcado por um processo de esquecimento institucionalizado pela Anistia (1979) e por uma redemocratização que mantém muito dos legados do regime militar, e aquele, como espaço de retorno de um passado recalçado pelo esquecimento: a rememoração que os leva à culpa, transformando-os em testemunhas às avessas. Se esse passado não foi resolvido via plano público, os romances elaboram esses traumas, da violência física e simbólica. São romances que retomam o desaparecido político, índice bem brasileiro, em meio à quase nulidade de políticas públicas de memória e reparação naquele momento da nossa redemocratização. Ressalto ainda que mesmo a retomada do desaparecido político nos romances é obscura, podendo até mesmo ser considerada pouco explícita se ficarmos presos a uma leitura limitada à temática ou ao enredo. Contudo, é da estrutura, e sua relação dialética com o conteúdo, que emerge a contradição, do texto e nossa.

Dito de outra maneira, respondendo à questão de como o romance apreende a crise e partindo da hipótese já explicitada, isto é, uma emulação da culpa e um acerto de contas com o passado, elaborei o que chamo de testemunho à brasileira, marcando esses personagens/narradores como testemunhas ambivalentes, carregando em si características que poderiam ser consideradas excludentes, mas que se colocam como uma elaboração interna de um problema que é externo: a não resolução dos problemas do passado e a sua conciliação, que fazem com que vivamos em uma democracia com heranças macabras do regime militar, acentuadas pela ausência de um debate público sobre o período.

Associando esse processo histórico com a forma desses romances, o ponto de vista da morte adotado nessas obras é ele mesmo a primeira formalização desses impasses. Assim, a apreensão da crise externa se dá por esse

ponto de vista que se compõe pela circularidade que reforça assim a ciclicidade do tempo, como uma fantasmagoria de um tempo repetitivo e de passado irreversível que nos alcança. Aterradora no romance de Chico Buarque, com o tempo circular sem saída; enganadora em Caio Fernando Abreu, com um tempo cíclico que indica uma resolução construída sob um outro apagamento.

O testemunho à brasileira emerge desses dois textos vistos isoladamente. Porém, em panorama, evocando a rememoração, dado perceptível em parte da literatura brasileira contemporânea, podemos traçar um panorama e algumas hipóteses associando outras obras recentes (por exemplo, *Não falei*, de Beatriz Bracher; *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum; *Azul Corvo*, de Adriana Lisboa; e *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski): de maneira geral, a emulação da crise na democracia, que passa por faltas de projetos políticos e de debate, se dá pela reconstrução da memória, criando assim uma linhagem memorialística da ditadura na literatura contemporânea, que por sua vez é marcada pela valorização do trabalho intelectual (muitos narradores/protagonistas são intelectuais ou intelectualizados; muitos escrevem – ou querem escrever – o romance que narram). Ao mesmo tempo, categorias como “desaparecido” emergem dessas obras (e outras contemporâneas) apontando para uma elaboração que passa por um estado autoritário e violento, visto que o termo desaparecido político é associado ao regime militar mas diz respeito a uma prática também de nosso Estado democrático. Sem falar na figura do anti-heroico delator, que na construção romanesca mantém uma pecha de passividade e negação (vide romances de Caio Fernando Abreu e Chico Buarque, mas também *Não falei*, de Beatriz Bracher, e *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti).

Através do trabalho de retomada de um passado via ficção, podemos refletir sobre esses traumas e heranças, elaborando nossos processos conflituosos com o passado/presente agora no início do século XXI, bem como entender de que maneira a literatura elabora essa matéria esteticamente. O esquecimento no plano público é reelaborado (representado e formalizado) no esquecimento das figuras do jornalista e de Benjamim, assim a literatura ressignifica a política de Estado e o horizonte social brasileiro às trajetórias individuais e formais, gerando uma tensão que transforma o processo de remanejamento da memória em um trauma insolúvel. Em *Onde andarás Dulce Veiga?* e em *Benjamim* os fantasmas do passado não se resolvem (ainda que possa haver essa ilusão) e a rememoração dá lugar a mais esquecimento e morte. O passado é recalçado, o presente é fragmentado e o futuro é impossível. Se isso indica a literatura como palco privilegiado de debate, também aponta o impasse.

Tendo em vista, por um lado, as retomadas recentes do regime civil-militar como dado de enredo na literatura brasileira contemporânea, índice às vezes lateral, mas que visto em conjunto parece apontar para uma sequência dentro dessa literatura; e, por outro, políticas de Estado recentes como a criação da nossa tardia Comissão Nacional da Verdade (2012), a problemática se mantém potente. Ou seja, há uma demanda dentro do campo político pela rememoração, uma institucionalização do lembrar. Assim, articulando esses dois campos, possibilita-se uma ampliação do debate estético e político, bem como de nossos processos históricos e traumáticos recentes, entendendo assim a literatura como um palco partícipe da rememoração, essa tarefa altamente política, ética e psíquica, para usar o termo de Gagnebin (2006, p. 47): se as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos e a fazer o luto, a arte em geral, e a literatura em específico, também têm mostrado seu alcance de elaboração.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 172.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 98
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. XVIII.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: FREUD, Sigmund. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*, v. 1, p. 7-15, 2013.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um novo paradigma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da PUC-Rio, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2021.

A ficção de Geni Guimarães: autoria negra e tradução branca

Ian Alexander

Sou um australiano branco que trabalha, desde 2012, no setor de Inglês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As disciplinas que ministro são de versão português-inglês (inclusive literária), de tradução (literária) inglês-português e de literaturas de língua inglesa. Eu me envolvo, com maior ou menor profundidade, em pesquisa de tradução literária, de literatura comparada (principalmente anglófona – brasileira) e de história da literatura e da tradução. Desde o primeiro semestre de 2016, por sugestão da professora e pesquisadora negra Roberta Pedroso, venho trabalhando com a tradução para o inglês de *Leite do peito*, livro de contos da autora, também negra, Geni Guimarães. Este ensaio pretende ser uma meditação sobre a relação entre a experiência de traduzir ficção de autoria negra e os outros aspectos da minha vida profissional.

Em fevereiro de 1977, faleceu Carolina Maria de Jesus; em setembro do mesmo ano, quando Geni Guimarães completou seus trinta anos, não vivia no Brasil nenhuma mulher negra com um livro individual publicado. A tradição forte de literatura negra feminina que hoje existe no país começou a se consolidar com o lançamento dos *Cadernos negros* em 1978 e com os primeiros livros de Aline França (*Negão Dony*, novela, 1978) e Guimarães (*Terceiro filho*, poemas, 1979). Nascida no interior de São Paulo, na área rural do município de São Manoel, Guimarães estreou na ficção em 1988, com os oito contos da primeira edição de *Leite do peito*. Quatro desses contos tratam de experiências da criança Geni (narradas pela Geni adulta) na fazenda onde a família mora e trabalha. Desde o primeiro conto, ela mostra a consciência da raça e da cor, mas não entra plenamente em contato com o mundo além do círculo familiar. Os próximos três contos formam um núcleo que permanece em todas as versões subsequentes do livro e tratam das experiências da Geni aluna: o contato com a sociedade que despreza o povo negro e a negritude, o acesso ao mundo letrado e a decisão de se tornar professora, por não aceitar como destino uma vida de trabalho braçal. Depois de um pulo no tempo de alguns anos, o último conto se passa no primeiro dia da recém-formada professora Geni.

Leite do peito foi publicado pela Fundação Nestlé de Cultura em novembro de 1988 e reimpresso em maio de 1989; também em 1989, grande parte do material foi reorganizado e publicado pela editora FTD como *A cor da ternura*, livro catalogado como literatura infantojuvenil. Essa obra continuou a ser reeditada até 1998 e foi traduzida em 2013 para o inglês – também como literatura infantil – por Niyi Afolabi, nigeriano baseado na Universidade de Texas. O quadro 1 mostra a relação entre os dois livros.

Quadro 1: *Leite do peito* (1988) e *A cor da ternura* (1989)

<i>Leite do peito</i> (1988)		<i>A cor da ternura</i> (1989)
Primeiras lembranças	Criança	Primeiras lembranças
Fim dos meus natais de macarronadas		Solidão de vozes
Enterro da barata		Afinidades: olhos de dentro
Banho no santo		Viagens
Tempos escolares	Aluna	Tempos escolares
Metamorfose		Metamorfose
Alicerce		Alicerce
		Mulher
		Momento cristalino
Força flutuante	Adulta	Força flutuante

Fonte: elaboração própria

A fase da Geni aluna é intocada, e a ponte entre a Geni aluna e a Geni adulta é feita biologicamente em “Mulher”, que trata do crescimento e da transformação do corpo da menina protagonista, e socialmente em “Momento cristalino”, que trata do momento da formatura e da relação da nova professora com a família e com as expectativas da sociedade. Da fase da Geni criança, antes de entrar na escola, apenas o primeiro conto, “Primeiras lembranças”, permanece igual. Um dos contos no novo livro, “Afinidades: olhos de dentro”, é uma versão expandida de “Enterro da barata”, enquanto os outros dois substituem dois daqueles de *Leite do peito*. “Solidão de vozes” se junta com “Primeiras lembranças” numa dupla relacionada à experiência do nascimento do irmão Zezinho, que tirou da Geni o lugar de caçula. “Viagens”, por sua vez, se junta a “Afinidades” para criar a imagem de uma menina sonhadora e algo apartada das outras crianças da comunidade. A inclusão dos novos contos não precisa de justificativa, mas seria interessante conhecer os motivos para as exclusões. Talvez seja porque alguém achou inadequados para um livro infantil o contato direto com a desigualdade, o preconceito e o racismo, no caso de

“Fim dos meus natais de macarronadas”, e o tratamento irônico das crenças da comunidade, em “Banho no santo”.

Qualquer que seja o motivo, esses dois contos foram restaurados quando uma versão ampliada de *Leite do peito* foi publicada pela editora Mazza, em 2001. Todo o material acrescentado para construir *A cor da ternura* foi deixado de lado, e três contos novos foram acrescentados, como mostra o quadro 2.

Quadro 2: *Leite do peito* (1988) e *Leite do peito* (2001)

<i>Leite do peito</i> (1988)		<i>Leite do peito</i> (2001)
Primeiras lembranças	criança	Primeiras lembranças
Fim dos meus natais de macarronadas		Fim dos meus natais de macarronadas
Enterro da barata		Enterro da barata
Banho no santo		Banho no santo
Tempos escolares	aluna	Tempos escolares
Metamorfose		Metamorfose
Alicerce		Alicerce
	escritora	Santa ceia
		Coisas de Deus
		Bairro da cruz
Força flutuante	adulta	Força flutuante

Fonte: elaboração própria

Os três livros acompanham o crescimento da personagem Geni: começam com o nascimento do irmão caçula, têm como núcleo uma sequência de três contos focados na escola e na decisão de estudar para ser professora, e terminam com o início do primeiro emprego na nova profissão. O primeiro *Leite do peito* e *A cor da ternura* podem ser divididos justamente nessas três fases – criança, aluna, adulta –, e todos os contos têm como foco emocional as experiências da protagonista. Niyi Afolabi afirma que “a voz narrativa é aquela de uma criança” e lamenta que o livro “passa pano nas instâncias de exclusão, pobreza, desigualdade e privação” (AFOLABI, 2013, p. x., tradução nossa). A nossa impressão nas turmas de tradução na UFRGS é que a voz desliza cuidadosamente – em termos tanto do vocabulário quanto da compreensão que tem do meio social – entre a Geni criança que observa e experimenta e a Geni adulta que escreve, e que é justamente esse deslizamento que permite à narradora a exposição sutil de situações que a criança sente e sofre, mas só consegue entender anos depois.

Entre as experiências de aluna e de professora, na distância que *A cor da ternura* procurou mediar pelo biológico e pelo social, o livro de 2001 acrescenta três novos contos, que parecem formar um conjunto à parte, porque – diferente de todos os contos dos primeiros dois livros – não têm com protagonista e como centro emocional a criança, aluna e jovem adulta Geni. “Santa Ceia”, o primeiro dos três, é o único em que a criança Geni presencia uma situação, percebe que ela não é o foco emocional e passa a observar e a elaborar as emoções de outra pessoa (a mãe, no caso). “Coisas de Deus”, que o segue, é o único no volume em que a narradora relata eventos que a criança Geni nem presenciou, criando diálogos que ela não ouviu, experimentando com as variações de pensamento e de fala dos dois personagens, narrando na mesma voz que os outros contos, mas naquilo que chamamos de terceira pessoa. Na sequência, “Bairro da Cruz” é o único dos contos que amplia o mundo social do livro para além da pequena comunidade rural e de sua escola, ambientando-se num bairro precário para o qual a família de Geni se desloca para facilitar os estudos da filha. Novamente, a jovem Geni é mais observadora do que participante nas cenas narradas.

Não me parece exagerado traçar um paralelo entre a experiência infantil elaborada em “Banho no santo” (excluído de *A cor da ternura*) e a narração mais distanciada de “Coisas de Deus” (acrescentado no segundo *Leite do peito*): a destruição causada pelo excesso de um elemento a princípio desejado (a chuva, em “Banho no santo”; o fogo, em “Coisas de Deus”), e a atitude irônica e compreensiva em relação a um deus que tem boas intenções, mas não consegue ficar sempre atento para poder atender a todos os pedidos humanos. Afolabi reconhece que, mesmo no livro apresentado como infantil, “o material é sério o suficiente para interessar a um leitorado mais amplo” (AFOLABI, 2013, p. ix). Em *Leite do peito* (2001), o foco num leitorado adulto não está em dúvida, e a sequência de “Santa ceia” a “Bairro da Cruz” parece sugerir a formação de uma escritora, uma narradora experimentando com as possibilidades da ficção. É esse livro que estamos traduzindo.

No livro *Pão, texto & água: retrato da literatura quando negra*, Roberta Pedroso pergunta: “a Literatura Afro-brasileira pode ser escrita por um escritor branco?” (PEDROSO, 2019, p. 76), e então responde:

A Literatura Afrodescendente afirma-se de um lugar discursivo que implica a visão de mundo, ou seja, o ponto de vista adotado pelo autor e o universo de afirmação, vigente na narrativa de uma assunção identificada à história, à cultura e a todas as adversidades ligadas a essa

população, assim como também as expressões peculiares do lugar que o representa (PEDROSO, 2019, p. 77).

Para traduzir *Leite do peito*, preciso escrever a obra de Geni Guimarães: o livro vai sair com o nome dela, mas todas as frases vão ser minhas. Preciso me perguntar, então: a Literatura Afro-brasileira pode ser escrita em inglês por um tradutor branco? E se é verdade que eu posso realmente absorver o suficiente da visão de mundo dessa população, e me posicionar perto o suficiente desse lugar discursivo para fazer o trabalho da tradução, onde é que vou encontrar, em inglês, *as expressões peculiares do lugar que as representa*? Antes de tentar responder a essas perguntas, vou explicar como acredito que esses contos podem dialogar com o mundo anglófono.

Foi na Austrália, em Sydney, que nasci e aprendi a falar, a ler, a estudar literatura, a ser professor. Lá, eu vivia dentro da língua inglesa, com o seu peso político e a sua poderosa tradição literária, mas longe dos centros daquele poder e daquela tradição, num país sem vizinhos terrestres e com uma relação desastrosa com a população indígena. Depois de algumas experiências com as línguas alemã e castelhana, foi no Brasil, em Porto Alegre, que me tornei bilíngue e aprendi a ver a minha cultura de fora, numa cidade com a sua própria relação de afastamento dos centros de poder e de prestígio. Aprendi português, mas o português de Porto Alegre, com os pronomes e as conjugações daqui, com os nomes que se usam aqui para o pão e para as frutas. Passei a entender o meu inglês como uma língua também de um lugar específico; passei a pensar em termos da “minha cultura” e da “cultura daqui”; passei a ser tradutor. Foi na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, no Parque Internacional em Livramento e em Rivera, que experimentei pela primeira vez a sensação de não estar plenamente em um ou outro país, com uma ou outra moeda, um ou outro idioma.

Foi a partir do Uruguai, então, com toda a complexidade da sua relação assimétrica com os dois grandes vizinhos, que comecei a sentir a América Latina, e a imaginar o meu país natal como parte de algo maior. O que, além da contiguidade geográfica, mantém o Uruguai e a Guatemala como partes do mesmo mundo cultural? O que, além da estrutura política herdada do Império Brasileiro, une o Rio Grande do Sul ao Maranhão? Que tipo de mundo cultural eu poderia sentir, como australiano, sem esses laços políticos e geográficos?

No mestrado, no doutorado e como professor na UFRGS, trabalhei com o estudo comparativo de autores australianos e sul-rio-grandenses, e com a tradução para o português de autores australianos, principalmente homens, sempre brancos, e sempre nessa mesma faixa subtropical dos trinta e tantos graus ao sul do equador. A representação e a ausência de mulheres e de personagens

indígenas e negros nos textos se tornaram alguns dos temas da pesquisa, mas isso não me parecia o suficiente, e comecei a procurar autoras negras para trabalhar nas aulas de versão. Foi nesse momento que Roberta Pedroso me indicou a obra de Geni Guimarães. No trabalho de tradução de autores australianos com um grupo de bolsistas, sempre tinha parecido adequado buscar soluções no português que conhecemos melhor, o do Rio Grande do Sul. Quando comecei a traduzir os textos de Guimarães, logo percebi que o meu dialeto australiano não serviria para descrever a realidade negra no interior de São Paulo. Mesmo se eu tentasse utilizar o meu dialeto, muita terminologia da experiência afro-americana teria que ser importada do inglês das Américas. Quando pensei em inglês americano, pensei longo no inglês estadunidense, que já difere bastante do restante do mundo anglófono em termos da sua grafia, e no inglês da população negra daquele país, que eu conhecia apenas tenuemente, pela leitura de autoras como Alice Walker, Zora Neale Hurston e Ntozake Shange.

Em 2017, depois de trabalhar com os textos de Guimarães com duas turmas, nos primeiros semestres de 2016 e de 2017, conversei com Marta Ramos, colega do Setor de Inglês, sobre a necessidade de expandir a nossa oferta de disciplinas de literatura de língua inglesa, tradicionalmente limitada às Ilhas Britânicas e aos Estados Unidos. Ela pretendia ministrar um curso de Literatura Indiana, e eu comecei as leituras para poder organizar uma de Literatura Africana. Assim, no primeiro semestre de 2018, o meu trabalho de pesquisa e de ensino circulava entre a Austrália, o Rio Grande do Sul, o interior de São Paulo, e o sul, o oeste e o leste da África. Esses focos não me pareciam aleatórios, mas eu não conseguia definir a conexão. Naquele mesmo semestre, já no processo de conhecer outras histórias de colonização e outras formas de inglês, também comecei a estudar espanhol e a acompanhar uma disciplina de Literatura Afro-Latino-Americana, ministrada por Liliam Ramos.

Foi aí que, como Colombo, eu *descobri* o Caribe, que estava lá o tempo todo, cheio de histórias e de culturas, coberto apenas pela minha ignorância. Comecei a ler obras do Caribe Anglófono e encontrei – além de um encanto absoluto – o elo que unia tudo que eu estava tentando fazer. Ao ler um romance da Guiana, a sensação foi de que as paisagens do norte da Austrália abrigavam as formas sociais do Brasil. Ao ler outros – de Trinidad, de Barbados –, os esportes e as práticas coloniais que eu lembrava da minha infância conviavam com as frutas, as árvores e as moléstias que apareciam em *Leite do peito*. As vozes que falavam nesses textos surgiam de dentro da experiência afro-americana, mas não pareciam tão distantes da minha, porque (diferente do

estadunidense) também tinham se desenvolvido dentro do mundo britânico ao longo dos últimos dois séculos. Ler uma obra da Jamaica, ou de Antígua, era como sair para passear dentro da língua inglesa e de repente me encontrar no Brasil.

Era essa a experiência que eu queria para as leitoras das traduções de Guimarães, e foi assim que encontrei o contexto para o meu trabalho de ensino e de tradução, por meio dessa aproximação da América Latina com os países anglófonos do Caribe, da África e da Oceania, naquilo que chamo o Sul Literário. Esse Sul não é definido pela linha do equador, e também não é o Sul Global, que tipicamente não inclui a Austrália, apesar de ela ser uma ex-colônia que depende economicamente do turismo e da exportação de produtos primários, como carvão, trigo e carne de gado.

O Sul Literário é uma categoria derivada de dois fatores: a experiência da colonização europeia e a distância dos centros de poder. Na China, na Índia e em todo o mundo muçulmano, do Marrocos até a Indonésia, os colonizadores europeus encontraram povos com sistemas de escrita e com tradições literárias de grande antiguidade e profundidade. Além desses limites – nas Américas, na África ao sul do Saara, na Oceania, na Sibéria –, a literatura escrita chegou junto com a conquista europeia. Dessa vasta área, quase a totalidade da parte que fica ao norte do Trópico de Câncer pertence a três potências mundiais. Depois de ser colonizada, a Sibéria nunca deixou de integrar o Império Russo e seus sucessores, a União Soviética (superpotência do mundo da Guerra Fria e o primeiro país a lançar um ser humano ao espaço) e a Federação Russa. Na América do Norte, os Estados Unidos também se transformaram em superpotência, sendo o país mais rico do mundo e o primeiro a utilizar a bomba atômica, e mesmo o Canadá compõe grupos como o G7, que determinam os rumos da economia global. Apesar das semelhanças na sua colonização, essa proximidade da potência mundial traz uma série de questões que afasta esses três países daqueles do Sul, mesmo das potências menores, como o Brasil, a Argentina, a Austrália e a África do Sul, que podem ser vistas como forças imperialistas numa escala regional.

No Sul Literário – o Sul que engloba toda a América até o México e as Antilhas, toda a África até o Saara, e toda a Oceania até o Timor Leste e as províncias orientais da Indonésia –, o ato de escrever não surgiu organicamente, de dentro de uma língua adaptada ao seu meio: ou a tecnologia da escrita tinha que ser adequada a uma língua indígena e a uma cultura de fala e de memória, ou a língua colonizadora tinha que ser modificada para poder descrever um mundo que desconhecia. Nos dois casos, qualquer ligação entre a experiência

concreta e uma tradição literária teria que ser construída do zero. O indígena podia ver e sentir tudo que os ancestrais viam e sentiam, mas nada disso jamais tinha sido escrito e publicado; o colonizador podia ler tudo que os ancestrais tinham escrito, mas nada disso descrevia o que ele estava vendo e sentindo. O escravizado, por sua vez, sofria dos dois afastamentos, arrancado da terra e da memória dos ancestrais, e fornecido com uma língua ainda mal adaptada à vida tropical.

Como alerta o poeta Derek Walcott, que nasceu na ilha de Santa Lúcia e recebeu o prêmio Nobel em 1994, “essa terra foi mais estranha sob os nossos pés do que sob aqueles dos nossos sequestradores. Antes de nós, eles já conheciam os nomes das florestas e das mudanças do mar, e foram esses os nomes que acabamos usando” (WALCOTT, 1970, p. 11, tradução nossa). No segundo semestre de 2018, propus para os alunos do Estágio de Tradução que trabalhássemos com o recém-lançado *Barracoön*, de Zora Neale Hurston. Esse livro, escrito no final da década de 1920, é baseado nas entrevistas entre a autora e o velho Cudjo Lewis, a última pessoa viva que tinha sido raptada da África e escravizada nos Estados Unidos. Esse homem era o legítimo representante da situação descrita por Walcott, que precisava se adaptar à língua, não de um povo indígena, e sim daqueles que tinham chegado pouco antes. Lewis passou toda a sua vida nas Américas como um africano entre estadunidenses e falava o inglês daquela pequena comunidade africana da qual era o último sobrevivente; Hurston se esforçou para registrar a fala dele com a maior fidelidade possível, sem reduzir suas palavras ao padrão estadunidense, nem a um padrão afro-americano.

Junto com a turma do Estágio, decidimos que esse livro, disponibilizado pela primeira vez quase um século depois de ser escrito, representava uma experiência que tinha todos os motivos para poder dialogar com a história brasileira, que a sua tradução seria uma contribuição que nós (todos brancos, pelos acasos da matrícula daquela turma naquele semestre) podíamos oferecer. Decidimos representar as falas de Lewis por um português oral, mas sem nenhuma marcação específica de dialeto, porque ele não falava um “inglês afro-americano”, e sim um inglês de um africano vivendo nas Américas. Qualquer dialeto afro-brasileiro poderia dar uma impressão de pertencimento que seria exatamente o contrário da sensação de solidão que permeia o livro. Ao conversar com contatos negros no meio editorial, porém, fiquei com a impressão de ser um homem branco apagando as especificidades da fala de um homem negro, e o projeto não foi adiante.

No primeiro semestre de 2019, voltei à tradução de *Leite do peito* com uma nova turma e ministrei uma disciplina de literatura caribenha, com essa discussão sobre *Barracoon* ainda ecoando na cabeça. A cada semana, debatendo a tradução de Geni Guimarães num dia e no outro estudando ficção escrita no Caribe por mulheres negras da mesma geração, fiquei cada vez mais convencido de que esse é um diálogo que precisa acontecer, e que eu tinha o desejo e algum tipo de obrigação de usar a minha posição para ajudar a impulsioná-lo. Algumas das alunas da disciplina de literatura caribenha produziram traduções muito boas de contos de *At the Bottom of the River*, de Jamaica Kincaid, e de capítulos de *Crick Crack, Monkey*, de Merle Hodge, mas quando levantei, em outra turma, a possibilidade de traduzir contos de Zoila Ellis, de Belize, a reação geral foi de receio. *Barracoon* usa uma grafia fortemente fonética para representar a fala idiossincrática de um indivíduo que não pertence a nenhuma comunidade linguística, em contraste com o padrão estadunidense da entrevistadora. As ficções de Hodge e Kincaid, por sua vez, se centram psicológica e socialmente em comunidades afro-americanas; a linguagem é marcadamente oral, mas as vozes representadas são de indivíduos da mesma etnia e da mesma comunidade de fala. Ellis, por outro lado, utiliza a grafia para indicar pronúncias e dialetos que representam as diversas etnias e origens linguísticas de Belize: indígenas e afro-americanas, sujeitas à colonização espanhola ou britânica. Decidimos que traduzir esses contos ia exigir não apenas pesquisa sobre jeitos diferentes de falar o português no Brasil, mas também algum pertencimento às comunidades cujos dialetos iam ser utilizados.

Uma das alunas da turma de literatura anglo-caribenha, Betina Rodrigues, fez uma excelente monografia sobre o romance *Abeng*, da jamaicana Michelle Cliff, em que há um contraste significativo entre o uso de um inglês mais ou menos padrão, de escola, e uma forma de inglês mais marcadamente jamaicana, com elementos do *patoá* do interior. Na primeira tradução, ela representou o *patoá* com vocabulário e estruturas do crioulo cabo-verdiano, o que parecia se distanciar demais da legibilidade para leitores brasileiros; na segunda tradução, ela investigou usar o dialeto de comunidades afro-brasileiras na Bahia. Rodrigues chega a duas conclusões importantes: em primeiro lugar, sem a possibilidade de marcar o sotaque no texto, as diferenças entre o dialeto baiano e os outros dialetos de português brasileiro podem ser muito menos perceptíveis que aquelas entre o *patoá* jamaicano e o inglês falado pela protagonista. Em segundo lugar, como tradutora branca do sul do Brasil, ela reconhece que “o texto em português brasileiro não é autêntico como a representação do *patoá* jamaicano no romance caribenho, escrito por um falante da

língua crioula de base inglesa”, e que “uma tradução final de *Abeng* precisaria ser feita por um tradutor negro ou em conjunto com outros tradutores negros”, para que “com suas experiências e seus pontos de vista, eles poderão tomar decisões finais sobre a tradução” (RODRIGUES, 2021, p. 35).

Concordo com Rodrigues que o mais adequado seria que essas traduções sejam feitas por tradutoras negras com a vivência social e linguística para poder tomar com propriedade as decisões sobre utilizar dialetos que podem ser do Rio Grande do Sul ou de São Paulo ou da Bahia. Se Roberta Pedroso me perguntasse se uma obra da literatura afro-caribenha pode passar a fazer parte da literatura afro-brasileira por meio de uma tradução feita por um tradutor branco, eu diria que provavelmente não: que pode passar a fazer parte da literatura brasileira, mas possivelmente não da literatura afro-brasileira. E se for na direção contrária, a literatura afro-brasileira pode ser escrita em inglês por um tradutor branco? Eu diria que sim, mas que dificilmente faria parte da literatura afro-caribenha. As leitoras que imagino para traduções das obras de Cliff, Hodge, Kincaid, Ellis e outras são lusófonas e brasileiras: são de um país específico, falam dialetos específicos e vivem a história das relações raciais desse país; cabe ao tradutor posicionar a tradução em relação a essas especificidades. Por outro lado, as leitoras que imagino para a tradução de *Leite do peito* são anglófonas, mas não são todas do mesmo país, nem do mesmo inglês. Por mais que tenhamos traduzido Guimarães usando sugestões vindas de obras caribenhas, estamos longe de poder escrever num inglês caribenhinho. Encontramos soluções para “bicho-de-pé”, para “paineira” e para “Dona Fulana e Seu Fulano” nas vozes de narradores e de personagens em obras de quatro países diferentes.

Seria melhor, sim, se *Leite do peito* fosse traduzido para dentro, para um dialeto específico, ou pelo menos por alguém ligado a uma comunidade específica, mas isso só poderia acontecer se aquelas tradutoras soubessem da existência da obra, o que dificilmente aconteceria sem algum tipo de divulgação. André Lefevre relata o caso das peças de Brecht em inglês, em que as primeiras traduções meio precárias ajudaram a criar um leitorado que, mais tarde, podia ser alimentado com traduções cada vez mais adequadas. A essa altura, aquelas primeiras traduções podem parecer até risíveis, mas a presença de Brecht na literatura anglófona se deve a elas. Há uma certa humildade numa primeira tradução. Hoje em dia, ninguém dentro ou fora do Caribe tem a opção de ler *Leite do peito* em inglês; será ótimo se, por causa do nosso trabalho, leitores futuros de Geni Guimarães puderem exigir e produzir traduções melhores.

Referências

- AFOLABI, Niyi. Magic of words: gender, history and afro-memory. In: GUIMARÃES, Geni. *The color of tenderness*. Traduzido por Niyi Afolabi. Ilustrações de Saritah Barboza. Trenton, NJ: Africa World Press, 2013. p. ix-xxviii.
- CLIFF, Michelle. *Abeng*. New York: Crossing Press, 1984.
- ELLIS, Zoila. *On heroes, lizards and passion*. Benque Viejo del Carmen, Belize: Cubola Productions, 1988.
- GUIMARÃES, Geni. *A cor da ternura*. Ilustrações de Saritah Barboza. São Paulo: FTD, 1991.
- GUIMARÃES, Geni. *Leite do peito: contos*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1988.
- GUIMARÃES, Geni. *Leite do peito: contos*. Ilustrações de Regina Miranda. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2001.
- HODGE, Merle. *Crick crack, monkey*. London: Andre Deutsch, 1970.
- HURSTON, Zora Neale. *Barracoon: The story of the last "black cargo"*. New York: Amistad, 2018.
- KINCAID, Jamaica. *At the bottom of the river*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- LEFEVRE, André. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000. p. 239-255.
- PEDROSO, Roberta. *Pão, texto & água: retrato da literatura quando negra*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2019.
- RODRIGUES, Betina. *Uma tradução do patoá jamaicano em Abeng, de Michelle Cliff*. Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Letras – UFRGS, Porto Alegre, 2021.
- WALCOTT, Derek. What the twilight says. In: WALCOTT, Derek. *Dream on Monkey Mountain and other plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.

A descartabilidade dos sujeitos periféricos sob a ótica do Racionais MC's

Pedro Baumbach Manica

Em ensaio sobre a trajetória do engajamento no Brasil, Roberto Schwarz comenta a roupagem deste nos anos 1960: “salvo engano, ela pressupõe a formação burguesa do intelectual, e, de outro lado, uma semiexclusão civil e cultural dos trabalhadores” (SCHWARZ, 1999, p. 211). Assim, boa parte da produção cultural de esquerda daquele momento era animada pela mesma “procuração tácita” que se encontra, pelo menos, desde a campanha do abolicionismo, nesta encarnada pela figura de Joaquim Nabuco, aristocrata que entrou em campo em defesa dos escravizados. Ocorre que aquela produção cultural encontrou um impulso de elaboração, a um só tempo industrializante e democrático, na quebra “meio prática meio imaginária das barreiras de classe”, que resultou em obras da maior importância, descontado seu relativo fundo falso. Salvo engano, essa lógica de representação, em parte unilateral, fez sua carreira na cultura brasileira vinculando-se, em cada momento, às expectativas políticas das classes médias e das elites, cujos inícios remontam ao século XVIII,¹ encontrando sua última encarnação no nacional-desenvolvimentismo, hoje devidamente sepultado. Com o passamento deste, encerra-se um ciclo que abrange toda história do Brasil-nação, o que, imagina-se, tenha resultados culturais bastante concretos, objeto de reflexão do presente ensaio.

Apesar de morto, o primeiro passo para entender o que veio depois é retomar um breve obituário do ciclo desenvolvimentista. Em seu aspecto solar, articulando ilusoriamente ímpeto democratizante e industrialização, o desenvolvimentismo pretendia transformar o Brasil em uma sociedade salarial plena, com toda inclusão na cidadania e acesso a direitos pressupostos na ideia. Por uma ironia objetiva, a dimensão ilusória do processo é revelada pelo andamento do processo social:

¹ Penso na imbricação entre literatura e construção nacional estudada por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2017 [1959]).

Com o golpe de 64 a dimensão democratizante do processo chegava ao seu fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção – um momento inicial de submissão direta aos interesses norte-americanos – voltava e até se intensificava, agora sob direção e com características de direita. (SCHWARZ, 1999, p. 194).

Menos que um balanço sobre a possível janela aberta com a radicalização social pré-golpe, interessa a constatação de que a industrialização se adequou muito bem às vias conservadoras pelas quais foi levada a cabo, dispensando o ímpeto socialista. Como resultado, nossa dependência é conservada junto com a rígida estrutura social correspondente, esta herança do período colonial, que, por sua vez, é articulada com o que há de mais moderno, garantindo a consolidação deste. O último momento do processo foi o seu final trágico:

O ciclo chegou ao fim com os dois choques do petróleo, a crise da dívida e sobretudo com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia, que somados levantaram uma muralha e transformaram a paisagem. Nos anos 80 ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia para a qual não havia dinheiro. Nas novas condições de tecnologia, as inversões necessárias para completar a industrialização e a integração social do país se haviam tornado tão astronômicas quanto inalcançáveis. (SCHWARZ, 1999, p. 194).

Descontado o andamento destrutivo que os militares impuseram ao sonho de uma sociedade salarial integrada, a sua impossibilidade se deve ao arranjo internacional de capitais, que inviabilizou em série sociedades que haviam se mobilizado em torno da industrialização, tornando um processo inconcluso. Essas sociedades são o que Robert Kurz (1993) chamou de “pós-catastróficas”, entre as quais passamos a figurar. O processo, em última instância, diz respeito não apenas aos países socialistas do leste europeu e ao terceiro mundo, os primeiros a serem atingidos, mas a toda sociedade contemporânea. O argumento é intrincado, mas, como se verá adiante, vale a pena ser recuperado, mesmo que esquematicamente.

Frente à terceira Revolução Industrial, com a incorporação da racionalização técnica da produção a níveis inéditos, não apenas partes do mundo ficaram inutilizadas pela impossibilidade de competição internacional – o que, duro dizer, é um sintoma secundário –, como o próprio trabalho passa a ser

expulso do processo de produção, tornando-se supérfluo. É esse o sintoma de uma contradição fundamental do capitalismo, cada vez mais aguda:

De um lado, ele vive do fato de sugar maciçamente energia humana através do gasto de trabalho para sua maquinaria: quanto mais, melhor. De outro, contudo, impõe, pela lei da concorrência empresarial, um aumento de produtividade, no qual a força de trabalho humano é substituída por capital objetivado “cientificizado”. (KURZ, 2003, p. 59).

Em síntese, é nesta quadra histórica que o capital consegue dinamitar o próprio fundamento de sua reprodução.² A consequência social, a longo prazo no mundo e já sentida há tempos por aqui, é expressa em fórmula elegante por Robert Kurz:

A venda da mercadoria força de trabalho será no século XXI tão promissora quanto a venda de diligências no século XX. Nesta sociedade, no entanto, quem não consegue vender sua força de trabalho é considerado “supérfluo” e é jogado no aterro sanitário social. (KURZ, 2003, p. 15).

Junto dessa exclusão econômica em massa, último capítulo da submissão do trabalho ao capital, há um outro processo, que encontra correspondências com a situação produtiva em seu desenvolvimento histórico. Trata-se do Estado de Exceção, a autorização legal do Estado para barbarizar a sociedade em defesa dela mesma, desde sempre convocado para garantir o funcionamento do sistema em tempos de crise ou possibilidade de insurreição popular. Daí outra ironia objetiva: na periferia, a Exceção foi sempre a regra. Ocorre que em sua configuração atual, fruto do processo econômico até aqui descrito, ele tem características específicas, comentadas por Paulo Arantes:

O desajuste intrínseco da relação de valor converteu-a numa prisão: novamente, a base material de todo o edifício securitário da sociedade de controle. Não se trata de simples metáfora; tal como o ordenamento constitucional sem poder constituinte e socialmente inefetivo para melhor blindar a norma capitalista, o direito penal do inimigo que rege o atual encarceramento em massa e por categorias sociais inteiras também visa salvaguardar preventivamente a norma jurídica no seu todo através da mera gestão do risco criminal. Mas atenção: a fuga dessa prisão ampliada não é insurgência nos moldes clássicos, mas o paroxismo

2 Sobre a relação entre o trabalho e a reprodução da sociedade capitalista, impossível de mediar com propriedade neste espaço, ver Marx (2017 [1867]), em especial o primeiro capítulo.

da convulsão social por falta de ponto de fuga. Daí o céu de chumbo do estado de sítio que pesa sobre o planeta. (ARANTES, 2014, p. 320-321).

Localizado o argumento no Brasil: para garantir a gestão de populações economicamente inviáveis – estas paradoxalmente cada vez mais exploradas em função da implosão do trabalho –, instaura-se uma permanente exceção jurídica, combinando o desamparo material à violência estatal em proporções inauditas, utilizando-se do aparato estatal estabelecido pela ditadura militar (ARANTES, 2014). Disso decorrem as políticas de extermínio que marcaram a transição democrática na periferia, cujo auge foi alcançado nos primeiros anos da década de 1990. Representante máximo da violência estatal, a intervenção arbitrária da PM na Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru, em 1992, “a mais violenta ação da história do já violento sistema prisional brasileiro” (D’ANDREA, 1993, p. 54), com resultado de 111 mortos, indica o tratamento dispensado aos que foram excluídos do trabalho.

Assim entramos na Nova República, com o país em um processo social “cuja dinâmica é a desagregação” (SCHWARZ, 1999, p. 197). Como resultado do fracasso do desenvolvimentismo, as populações deslocadas do campo para os grandes centros urbanos na promessa de emprego industrial estável, que não ocorreu para a maioria e nem poderá mais ocorrer, tornaram-se descartáveis em relação ao capital. Sem emprego, portanto sem acesso ao mundo da cidadania e do consumo, as saídas materiais se tornam também escassas. É nessa situação que se encontravam, há um tempo desamparadas e reprimidas, as periferias no início do período democrático. O vínculo histórico da luta social era, até ontem, o trabalho. Portanto, como mobilizar-se contra esse enquadramento, dadas as mudanças absolutas dos pressupostos, inclusive para a organização política?

Voltando à visada cultural, não é que o ímpeto que mobilizava as classes médias em torno daquela “procuração tácita” tenha arrefecido por vontade própria, e sim que, frente a “uma cultura nacional que já não articula nenhum projeto coletivo de vida material” (SCHWARZ, 1999, p. 199), a opção pela representação que toma o lado dos pobres de forma unilateral soa hoje, no mínimo, cafona. Quanto menos porque essa cultura, que por um lado passou “a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros” (SCHWARZ, 1999, p. 199), encontrou sua contrapartida na forte tomada de voz das periferias brasileiras na cultura, a partir de 1990 (D’ANDREA, 2013). As coordenadas dessa entrada em cena é o que pretendo argumentar neste ensaio, tendo como objeto o ponto alto até o momento dessa nova tradição.

Refiro-me ao álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), do grupo Racionais MC's. Antes de entrar propriamente no estudo de caso, cabe a explicitação do ponto de vista que anima este ensaio. Em sua tese de doutorado, Acauam de Oliveira (2014) assinala a imbricação incontornável entre ética e estética, com o resultado desta dependendo daquela, que atravessa a obra do Racionais. Ou seja, há uma dimensão “pedagógica” forte no *Sobrevivendo*, que dialoga quase exclusivamente com jovens negros e de periferia, aspecto aliás já demonstrado formalmente a partir da análise das interlocuções dos *raps* (MENDES, 2020). Frente a essa *função* do álbum, Acauam argumenta que

trata-se de um mecanismo diverso daquelas obras cuja força consiste na capacidade de formalizar “conteúdos sócio históricos decantados”, para seguirmos a formulação adorniana, dando a ver mecanismos sociais complexos a partir de uma lógica de funcionamento interno. É claro que, pelo visto até aqui, é exatamente isso que está em jogo [...] Contudo, essa condição primeira de qualidade da obra é recortada por outra que testa o seu conteúdo de verdade em relação a seus propósitos e compromissos, que também se transforma em mecanismo formal. Pode-se dizer que o tipo de rap proposto pelos Racionais pode ser avaliado a partir de seu sucesso em partilhar de um modelo ético de conduta que ofereça um caminho alternativo para o jovem negro de periferia. Note-se bem, avaliado não pela crítica acadêmica, ou pelos critérios normativos hegemônicos, mas por seus próprios pares, a quem se dirige. (ACAUAM, 2015, p. 279).

Sendo assim, longe de atestar a efetividade do caráter de intervenção do grupo, por sinal já demonstrada pela sociologia (D'ANDREA, 2013), pretendo pôr à prova a possibilidade de articular os pressupostos de uma teoria crítica, sem paternalismos e socialmente comprometida, para análise da forma em questão. Menos que aplicar um enquadramento teórico ao objeto, a verificação de como está decantada a matéria brasileira na estrutura específica do álbum, caso ilumine alguma coisa, pode ajudar a entender algo do buraco sem fundo no qual nos encontramos – que os *rappers* do grupo, para não dizer boa parte da periferia, parecem ter entendido já há algum tempo. Esse ângulo já é compartilhado por parte da bibliografia sobre o tema, e acredito que haja acúmulo suficiente para sistematizá-la.

Adiando mais uma vez o comentário, posicionar o álbum de 1997 como ponto de chegada crítico da visada do Racionais ajuda a iluminar um bocado da perspectiva que o organiza. Em dissertação sobre os três primeiros álbuns do grupo, arco que vai de 1990 a 1993, Charleston Lopes (2015) argumenta que o tom predominante nos dois primeiros é de um *denuncismo deslocado*,

que acerta na explicitação dos problemas que a periferia e o povo negro passam, como a miséria, a violência policial, o tráfico de drogas e todos os temas que marcam o conjunto da obra do grupo. Por outro lado, a perspectiva que realiza a denúncia está assentada em um certo autoritarismo esclarecido, que julga a todos, do *playboy* ao morador sem consciência de sua condição, apostando como ponto de fuga a “cultura, educação, livros, escola” (*Escolha o seu caminho*, 1992). Assim, seja pelo uso da linguagem, que pende à norma culta, seja pela estrutura *argumentativa* dos *raps*, que dissertam sobre os problemas da periferia sem se identificarem com ela, predomina uma organização formal “em suspenso”, que atua como elemento de diferenciação dos *rappers* em relação a seus pares.

A transição, que o autor chama de “virada crítica”, vem no terceiro álbum, *Raio-x do Brasil* (1993). Convivendo com *raps* em que predomina a estrutura descrita anteriormente, “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque” são apontados como ponto inaugural da virada. Mais confortáveis com a linguagem popular, o elemento formal que cria a identificação dos *rappers* com a periferia é a adoção de uma estrutura narrativa que, em “Fim de semana no parque”, é “*estilhaçada* em diversos olhares, enunciando vários ângulos, mas todos da periferia” (LOPES, 2015, p. 114), ao mesmo tempo que marca a perspectiva da voz narrativa: “malicioso e realista / sou eu, Mano Brown” (*Raio X do Brasil*, 1993). Nesse caso, o tempo cronológico é suspenso, com a narrativa consistindo mais ou menos em “quadros” sobre o fim de semana na periferia, no qual o vai e vem entre o ponto de vista do *rapper* e dos moradores cria uma relativa indistinção entre ambos, índice formal de uma perspectiva periférica.

O segundo caso é de “Homem na estrada”, narrativa mais próxima de um conto, com um narrador em terceira pessoa relatando a história de um ex-detento tentando reconstruir sua vida após o fim da pena, acompanhado até o momento de seu eventual assassinato pela polícia. Apesar da terceira pessoa, a força da organização formal se dá pela progressiva identificação do narrador com o personagem, que ao fim da narrativa já não é possível ser distinguido. Outra vez, a força crítica vem pela aproximação entre a inteligência ficcional e a experiência organizada. Assim, ambos os *raps* consolidam o ponto de vista periférico na obra do grupo:

Como periferia não faz mais sentido a busca da conscientização por meio dos imperativos do denunciamento: orientar, julgar, denunciar, condenar, desqualificar, enfim, tutelar o Outro. Como periferia, o sentido da conscientização está na figuração nos *raps* da perspectiva de classe do

morador. É aí que a periferia se reconhece e se vê representada. (LOPES, 2015, p. 132).

Além do sucesso imenso que os *raps* tiveram,³ atestando o acerto formal pela confirmação da periferia, há uma síntese encontrada neste momento. É um ganho crítico o reconhecimento de que a perspectiva periférica não é pressuposto, mas ponto de chegada; porém, é necessário avançar na caracterização do que está elaborado nessa virada narrativa, possível razão da acolhida pela periferia. Compro o argumento de Charleston, mas acredito que a compreensão de como o *Sobrevivendo* dá seqüência a esse modelo narrativo é central para compreender a estética do grupo, e sua ética, por extensão. A intuição é corroborada pelo autor:

“Homem na estrada” e “Fim de semana”, além de inaugurar a guinada do ponto de vista, parecem configurar dois modelos compositivos que se seguirão com o decorrer da obra do grupo. De modo que, no geral, os raps vão formalizar uma linha épica como “Homem na estrada”. É o caso de “Diário de um detento”, “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Artigo 157”, “Rapaz comum”, “A vítima” etc. Noutra a linha compositiva, a de “Fim de semana no parque”, dá-se a formalização da variedade de pontos de vista de periferia. São exemplos: “Capítulo 4, versículo 3”, “Mágico de Oz”, “Fórmula mágica da paz”, “A vida é desafio”, “Da ponte pra cá”, entre outras. (LOPES, 2015, p. 133).

Partindo do comentário para análise de um *rap* que parece sintetizar essas linhas compositivas, retomo a análise de fôlego de Acauam de Oliveira (2015) de “Diário de um detento”, que recupera e modula a análise de Walter Garcia (2007). Pelo espaço, aproveito-me de ambas aqui, por mais que suas

3

Eu vi dinheiro mesmo com “Homem na estrada”. Antes disso era couro de rato, trocando moedas. Os carros quebravam pra caralho, tudo o que ganhava, gastava. E o Brasil era difícil também. A gravadora era pequena, a gente vivia com problema financeiro sério, que nem o Santos. Quando lançamos “Homem na estrada” e “Fim de semana no parque” que realmente virou outra coisa. Foi quando a gente mudou os temas, parei de falar só do movimento negro pra falar mais da periferia. Aí já estava perto do que calculei. Não onde está hoje, mas “Homem na estrada” estava perto do que eu calculei naquela época. Eu morava num barracinho aqui nessa rua, numa casinha de um cômodo e meio. Um dia saí na rua e estava tocando “Fim de semana no parque” em três casas diferentes. Minha música... na minha rua... Alguma coisa estava errada, entendeu, ou estava começando a ficar certa. Ali cresceu.” (BRAZ; ENDRIGO; CHIRI, 2014 *apud* LOPES, 2015, p. 101).

diferenças merecessem maiores explicitações. O *rap* é uma narrativa em torno do massacre do Carandiru produzida a partir dos diários de Jocenir, ex-detento da Casa e cujo diário, que consistia também em literatura, circulava entre os presos, servindo de fonte para os versos de Mano Brown, compositor da faixa. O ponto de partida é o dia anterior ao evento. Logo de cara, temos a definição de um sistema espacial:

Aqui estou mais um dia
Sobre o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar
Com a cabeça na mira de uma HK

Em um primeiro nível, é definida a diegese do rap, seu sistema espacial:

Primeiro: o local, anunciado na introdução falada como “São Paulo”, restringe-se a um “aqui”, a cadeia, a Casa de Detenção, o Carandiru. Segundo: há a presença do pronome “você”, evidenciando um destinatário pressuposto na letra, a quem o diário se dirige na sua própria redação ficcional. Quem é esse “você”? A forma de tratamento abre a possibilidade de que seja uma personagem da esfera íntima do detento, e com intimidade tal que o diário lhe seja endereçado. Mas vamos reter o que a letra esclarece: trata-se de alguém que “não sabe como é” estar ali, ou seja, que não sabe o que sente a voz da canção. (GARCIA, 2007, p. 191).

O *rapper* narra como um personagem em primeira pessoa, identificado com o preso durante o depoimento, porém, distanciando-se em certos momentos (patente em “Aí, moleque, me diz, então: cê quer o quê? / A vaga tá lá esperando você”), nos quais é possível ver a perspectiva propriamente do *rapper* como voz narrativa, que tenta a conscientização por meio de interlocuções (MENDES, 2020), opondo-se à vida do crime. Este “você”, em última instância, é aquele a ser conscientizado pelo relato, pois é também um alvo em potencial. A mediação entre ambos é feita por um olhar, que, segundo Walter (2007), é o centro da organização formal desses primeiros versos e do sistema diegético que estabelecem como consequência, que submete o narrador e o aparta do ouvinte. Esse olhar será ocupado inicialmente pelo vigia:

Na muralha, em pé, mais um cidadão José
Servindo um Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson

O primeiro a separar radicalmente ouvinte e narrador se diferencia pouco do preso, enxergando na figura canastrona da indústria cultural americana

seu espelho. Com o passar do *rap*, esse olhar será ocupado não apenas pelo agente imediato da repressão, mas encontrará seu lugar bem mais acabado no indiferente, que autoriza o massacre (“depende do sim ou não de um só homem / que prefere ser neutro pelo telefone”). A própria organização estética desse sistema, como se pode ver, passa a formalizar não apenas o imediato da cadeia, mas uma dinâmica social radicalmente segregada, dentro da qual a vida é completamente sem valor. A oposição inicial entre o olhar do vigia e o olhar do *rapper*, que implicitamente é estabelecido, é um conflito, no fundo, entre posições sociais distintas.

Ao fim da audição, o lugar reservado inicialmente ao ouvinte, como inocente que ignora a situação da cadeia, desaparece, e, em última instância, só há dois papéis: ou se está dentro do muro, identificado com o *rapper*, ou se está fora dele, identificado com os indiferentes, responsáveis pelo massacre. Essas posições, como ressalta Walter, estão implicadas para além do campo da ficção.

A dicção de Mano Brown exala mais tédio do que revolta. O alongamento das vogais nos acentos dos versos e o andamento lento do flow dão vida a uma perspectiva que convive com a proximidade da morte como algo natural. Não há choque nem desespero com o vivido, e sim uma compreensão reflexiva da detenção, indo da expressão subjetiva do encarceramento às relações entre os presos, terminando em níveis mais estruturais. A interrupção do fluxo pulsional como efeito da segregação mediante violência acumula pulsão de morte em um estado de latência, cuja “mais completa tradução é o tédio” (KEHL, 2000).

Outra dimensão do *rap*, e aqui entra a análise de Acauam, é sua organização temporal. A referência à experiência do tempo na cadeia é sempre relacionada à morte e repetição (“tirei um dia a menos ou um dia a mais / sei lá, tanto faz os dias são iguais” e “acendo um cigarro e vejo dia passar / mato o tempo pra ele não me matar”, por exemplo), recolocando o tédio no próprio andamento narrativo. A experiência do tempo vivido, portanto, é uma experiência de sofrimento estagnado que se repõe constantemente no caminho para a morte, culminando no massacre. Ao eleger esse evento como experiência a ser elaborada pelo *rapper*, a chacina ao final é um problema a ser enfrentado.

A solução narrativa encontrada para resistir ao enquadramento, da qual depende e ao mesmo tempo ilumina o acúmulo narrativo anterior, é o recurso ao épico. Aquele ponto de vista do “Fim de semana no parque”, estilizado em muitos, aqui é elaborado por um narrador que congela o andamento temporal

e transita incessantemente na observação de todo o funcionamento interno da cadeia, realizando sua anatomia por muitos ângulos. Segundo Walter Garcia, a narrativa antes do massacre é dividida em duas partes, abordando, observando e comentando, respectivamente, sete e seis situações diferentes do cotidiano carcerário, todas relacionadas à violência.

A perspectiva narrativa de “Homem na estrada”, por sua vez, é adaptada em sentido inverso, com eficácia estética amplificada. Aquele narrador de terceira que ia progressivamente incorporando-se ao personagem agora é um narrador de primeira que transita à terceira, mais adequado para perspectiva parcial adotada e capaz de manter o distanciamento racionalizante característico do grupo.

Vemos claramente agora que a virada narrativa realizada pelo grupo quatro anos antes e o vai e vem do narrador no interior dos *raps* constituem o recurso formal para a elaboração de uma experiência coletiva, possivelmente um dos motivos que, junto com todo o virtuosismo de composição dos membros do Racionais, conformam a qualidade estética assombrosa do grupo e efetivam a sua ética.

Ao final, quando o massacre inevitável chega, a dimensão coletiva se perde, tanto pela impossibilidade de recurso ao diário, quanto pelo horror que foi o massacre, maior execução sumária da história do sistema carcerário brasileiro, que só poderia ser narrado seguindo aquele modelo como uma perversão grotesca. A narrativa passa a variar entre imagens desgastadas e pouco desenvolvidas (“nadar numa piscina de sangue” ou “Adolf Hitler sorri no inferno”) e máximas que sintetizam de longe aquela anatomia feita anteriormente (“cadeia guarda o que o sistema não quis / esconde o que a novela não diz”).

Caso tenha retomado bem o argumento dos dois críticos, esse *rap* tem um ponto privilegiado no álbum como grande síntese do procedimento do grupo. Temos como um dos princípios estruturais⁴ a contraposição, pela organização do fluxo temporal, de um narrador, que se fundamenta em uma experiência coletiva e alterna constantemente os ângulos, a um tempo de morte, com a vitória formal deste, por mais que a vitória possível do *rapper* aconteça na realidade, se conseguir conscientizar o ouvinte. O conteúdo social dessa organização, que corresponde à experiência histórica decantada e organizada formalmente, portanto, *interna* ao *rap*, é a oposição entre a descartabilidade

4 Aqui modulo a formulação de Antonio Candido (2008 [1965]), que propõe um princípio estrutural como mediação entre forma estética e conteúdo social. Se há escrito assim em algum lugar desconheço, mas devo a ideia de que uma obra não tem um só princípio e sim muitos às observações em aula de Guto Leite. Se faço mau uso, evidentemente, é porque entendi errado.

da vida frente ao capital, como vimos anteriormente, e a resistência possível da periferia frente ao seu extermínio. Esse conteúdo é cristalizado na máxima terrível dita pelo *rapper*, ao começo do massacre: “O ser humano é descartável no Brasil / Como modess usado ou bombril”.

O lugar positivo reservado ao ouvinte no esquema, na análise de Walter Garcia, é qualquer um que se identifique com aquela experiência de sofrimento, exigindo o combate àquela opressão. Para Acauam de Oliveira, esse lugar pode existir, mas o projeto estético do grupo privilegia necessariamente a periferia, destinatário da conscientização. Ambas as perspectivas são válidas, mas a análise de Acauam capta o horizonte absolutamente rebaixado da periferia, essencialmente trágico, que marca a dicção do *Sobrevivendo no inferno*: o que está em jogo é menos o combate à opressão, e mais a possibilidade mínima da sobrevivência imediata de um jovem de periferia.

Se me fiz entender, o que está concentrado no *rap* em questão não é apenas a denúncia ou o testemunho do massacre, dimensões certamente presentes e relevantes, mas as coordenadas do tempo vivido pela periferia dos anos 1990, a partir da elaboração do evento mais emblemático. Mesmo com todas as grandes mudanças que ocorreram na sequência,⁵ o que está elaborado no *rap* não é um ponto fora da curva da sociedade contemporânea, dado que o processo de descartabilidade da vida avança das periferias rumo ao centro (KURZ, 1993); podemos interpretar esse *rap* não apenas como a arte feita sobre escombros da sociedade brasileira, mas uma antecipação sombria dos rumos do capitalismo.

No lado inverso do pessimismo, mais um comentário sobre o tempo nesse *rap*. Em sua crítica à noção de progresso da social-democracia alemã, que entendia este como um acúmulo linear de liberdades, que, caminhando por um *continuum* de tempo vazio e homogêneo, levaria necessariamente à emancipação, sempre em nome das gerações futuras, Walter Benjamin propunha outro caminho. Aquele tempo não seria vazio nem homogêneo, e sim carregado de sofrimento de todos aqueles que foram vencidos a cada momento da história. Esse sofrimento é passado de geração em geração, e estas teriam sempre uma *fraca força messiânica* de redimir seus antepassados. Assim, o progresso, em realidade, é uma marcha de barbárie em barbárie rumo ao abismo. A tarefa política daquele que busca emancipação é romper essa marcha, se

5 No nível mais imediato, o ponto baixo do álbum, que é o massacre, é também o evento que marca a fundação do PCC, elemento presente que altera as coordenadas da periferia ao final dos anos 1990, mudança sentida e elaborada pelo grupo, tendo modificações profundas em sua dicção no álbum seguinte, *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

alimentando da “imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 2012 [1940], p. 248). Segundo Benjamin,

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história (BENJAMIN, 2012 [1940], p. 251).

Ora, enquanto Benjamin armava suas teses para a tarefa do historiador, é difícil não ver um movimento análogo no “Diário”. Aproximando o *rapper* do historiador que Benjamin tinha em mente, há outra dimensão nesse *rap*, somada ao testemunho, à denúncia e à conscientização. O tempo da cadeia elaborado pelo *rapper* é de fato o tempo da morte, mas de maneira nenhuma um tempo morto. O congelamento temporal que o narrador exerce no dia anterior ao massacre funciona formalmente como uma imobilização saturada de tensões, dotando uma dimensão messiânica ao relato.⁶ Ele é carregado de sofrimento e, portanto, de um potencial de emancipação.

Assim, o próprio gesto narrativo traz ao presente do ouvinte todas as vidas interrompidas pela chacina, e o último verso contém algo de uma solicitação: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? / Dia três de outubro, diário de um detento”. A inteligência do *rapper* não encontra a possibilidade de superação do extermínio em uma projeção ilusória de superação da violência, mas no olhar para o passado, único lugar do qual pode vir a possibilidade de emancipação. Talvez isso responda parte do que cria o amplo “campo identificatório” notado por Maria Rita Kehl (2000), que extravasa as delimitações que a dicção de *revide* (GARCIA, 2013) dos *rappers* estabelece. Esse sofrimento

6 Podemos pensar que o discurso religioso no qual a dicção desse álbum se assenta, e que precisa ainda ser qualificado, confirma essa disposição. Durante a narrativa do massacre, temos “O Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez / Morreu de braços no Salmo 23”, ecoando o terceiro versículo do mesmo, epígrafe do disco: “Refrigera a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome”. Salvo engano, esse tipo de leitura da bíblia, focada no velho testamento e com horizonte bélico, é de origem neopentecostal, o que surpreende a sua harmonização formal com “Jorge da Capadócia”, canto de matriz afrocatólica que abre o disco. Haja ecumenismo.

condensado continua no ar hoje, e, se desejarmos ainda sair do coma em que nos encontramos, talvez valha a pena refletir sobre ele.

Retomando o debate do engajamento, fica sugerido que há algo diferente em jogo ao analisarmos o *rap* do Racionais. Aqui não há uma representação vertical associada a um projeto nacional de superação do atraso e integração dos excluídos. As fronteiras são ressaltadas, a representação se pretende horizontal (KEHL, 2000) e não há uma visada projetiva. Na ausência do compromisso com a realização positiva de uma sociedade, a visada se altera completamente. O diagnóstico do presente e sua possibilidade de redenção sempre são remetidos ao sofrimento passado, como a dor das mães negras e pobres que perderam seus filhos para violência observada pela voz narrativa de Mano Brown ao fim de “Fórmula mágica da paz”, última cena narrada do disco:

Dois de novembro, era Finados
Eu parei em frente ao São Luiz do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um
E o que todas as senhoras tinham em comum?
A roupa humilde, a pele escura
O rosto abatido pela vida dura
Colocando flores sobre a sepultura
Podia ser a minha mãe

Fechado o raciocínio, gostaria de indicar um caminho possível de interpretação da obra dos Racionais, caso a hipótese que tentei demonstrar esteja certa. Se pela análise da perspectiva do narrador do “Diário” nos aproximamos da matéria histórica que o *rap* ilumina, como se comportam os vários outros narradores que estão no mesmo álbum (e também no restante da obra)? O passo seguinte seria uma análise do andamento geral da narração nas outras faixas, e o que mais elas poderiam nos indicar. Esse trabalho ainda está por ser feito.

Referências

- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2017.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado) – Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, 2013.
- ESCOLHA o seu Ccminho. Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992. 1 LP (21 min).
- GARCIA, Walter. Elementos para crítica estética da estética do Racionais MC'S (1990-2006). *Ideias* — Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, v. 1, p. 81-110, 2013.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 4/5, p. 166-180, 2004.
- GARCIA, Walter. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, A. (org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.
- KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, M. R. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 209-244.
- KURZ, Robert. *Manifesto contra o trabalho*. São Paulo: Conrad, 2003.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- LOPES, Charleston Ricardo Simões. *Racionais MC's: do denunciamento deslocado à virada crítica (1990-2006)*. Dissertação (Mestrado) – Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo, 2015.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MENDES, Rodrigo Estella. Dialética do papo reto. *SEDA* – Revista de Letras da Rural-RJ, v. 4, n. 10, p. 138-159, 21 mar. 2020.
- O BRASIL entre muros: Christian Dunker, Vladimir Safatle, Maria Rita Kehl e Paulo Arantes. 2015. 1 vídeo (116 min). Publicado pelo canal TV Boitempo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WkOpY4CiWY4>. Acesso em: 22 out. 2021.
- OLIVEIRA, Acauam S. de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- OLIVEIRA, Acauam S. de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado) – Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo, 2015
- RAIO X do Brasil. Racionais MC's. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. 1 LP (39 min).
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOBREVIVENDO no Inferno. Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 LP (73 min).

Uma imagem do colapso: *Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*

Edu Teruki Otsuka

Por muito tempo, a imaginação social brasileira foi impulsionada pelo desejo de integração nacional futura, atrelada ao curso da modernização – um impulso que remonta às perspectivas de passagem da colônia à nação e que ganhou densidade teórica nos ensaios de interpretação do país surgidos a partir dos anos 1930 e nos desdobramentos posteriores da teoria do subdesenvolvimento, sempre tendo em vista a superação da inorganicidade congênita da sociedade brasileira. Também a imaginação literária, dado seu vínculo com o empenho construtivo dos setores esclarecidos da classe dominante brasileira, respirou a mesma atmosfera, com diferentes graus de adesão ou distanciamento e crítica, mas sempre definindo seu lugar social ao situar-se em relação à referência nacional. No entanto, como é sabido, pelo menos desde a década de 1990 os sinais de desagregação não cessaram de se manifestar na sociedade e na cultura, tendo ao fundo um conjunto de transformações na economia e no trabalho, que há tempos vem sendo designado como reestruturação produtiva. À nova condição histórica correspondia, no Brasil, a percepção da falência das perspectivas construtivas visando à sociedade salarial (salvo para os que as confundiram com o regime de administração da pobreza e de gestão securitária dos territórios que foi se implantando com a entrada do país na era da emergência)¹ e, com ela, à redefinição em andamento do imaginário social e literário. A hipótese que subjaz a este artigo, o qual faz parte de uma pesquisa mais ampla, é a de que as obras literárias brasileiras dos últimos 30 anos podem revelar, em suas configurações variadas, elementos da imaginação contemporânea envolvendo possibilidades de vida individual e coletiva, perspectivas políticas e o próprio senso da temporalidade.

1 Cf. ARANTES, 2014b.

1.

Publicado em 2001, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2013),² desde logo chamou atenção de leitores e críticos pelas técnicas artísticas empregadas e pelo escopo social da matéria elaborada.³ Apresentando um painel fragmentário de um dia da cidade de São Paulo, a obra retoma técnicas de montagem e descontinuidade narrativa, disponíveis no repertório da tradição literária moderna, construindo-se na tensão entre o romance composto à maneira de amplo afresco coletivo e o ciclo de contos concatenados pelo espaço geográfico e social, mas resultando numa forma com especificidades próprias.

Essa característica mais visível da organização exterior do romance, que parece renunciar ao fio unificador do percurso e da perspectiva individuais, levou a crítica a descrever a obra ressaltando a imagem estilhaçada da grande cidade e o aglomerado aparentemente caótico de situações e vivências de diversas personagens, reconhecendo o intuito artístico de não apresentar uma visão totalizadora da sociedade e, por vezes, assinalando a presença de uma instância organizadora do conjunto.

A maior parte dos segmentos tem cunho narrativo, apresentando personagens, ocorrências e situações. A eles se juntam fragmentos que imitam diversos tipos de material impresso, às vezes com uso de recursos gráficos correspondentes: cabeçalho, informação meteorológica, dados biográficos da santa do dia, numerologia, horóscopo, classificados, orações, folhetos, simpatias, certidão de batismo e cardápio de restaurante. A convenção implicada nesses segmentos é a que simula a incorporação direta, no romance, de fragmentos do real à maneira de documento. Entremeando os materiais impressos anônimos com os segmentos narrativos, a montagem de certo modo estende a qualidade de documento também às cenas narradas, sem, no entanto, anular seu teor de invenção ficcional. Desse modo, o procedimento técnico acentua a referência à realidade social já contida na matéria das cenas e intensificada pela elaboração da linguagem.

Restrito temporalmente aos limites convencionais do dia 9 de maio de 2000, o romance, à primeira vista, produz um efeito de simultaneidade relativa das diversas vivências atomizadas na cidade de São Paulo. O conjunto de segmentos sugere a concomitância da miríade de pequenos dramas da classe média baixa, das desgraças dos desvalidos e dos eventos rotineiros dos ricos, indicando a coexistência de experiências heterogêneas, cujos contrastes sociais

2 As referências à obra serão feitas no corpo do texto com a indicação do número do fragmento entre parêntesis.

3 Entre os estudos críticos, destacam-se: HARRISON, 2007; e HARRISON, 2005, p. 150-164.

salientam não apenas o grau extremo de desigualdades, mas também a indiferença generalizada pelo destino dos pobres que predomina nas histórias.

Contudo, a sequência dos fragmentos indica também que sua organização é guiada pelo tempo cronológico ou, mais precisamente, pelo domínio do tempo abstrato, historicamente estabelecido para a medição da jornada de trabalho. Com efeito, trata-se de um dia útil, uma terça-feira, e a maior parte das atividades realizadas pelos personagens liga-se ao trabalho ou tem relação, ainda que negativa, com o trabalho. Embora os fragmentos focalizem personagens de diferentes condições em circunstâncias variadas, sua disposição na obra não é arbitrária, mas segue o fluxo regular e homogêneo que ordena o tempo do trabalho bem como o do não trabalho. Assim, as cenas narradas ocorrem em horários específicos, situando o conjunto no tempo regido pelo trabalho (mesmo para os que não trabalham): as primeiras se passam de madrugada; as seguintes, durante a manhã, quando a cidade se move para o trabalho; depois indicam-se o horário de almoço e o fim do expediente; e as últimas cenas abarcam ocorrências noturnas.

É certo que muitos dos segmentos não se restringem à ação presente, mas evocam eventos do passado e reconstituem histórias progressas e trajetórias de personagens, sobrepondo camadas temporais e articulando espaços geográficos para além dos limites estritos da cidade. Por isso, mesmo delimitado no tempo e no espaço, o romance inclui uma visada histórica que fornece indícios de transformações ocorridas nas décadas anteriores, bem como sugere elementos da composição histórica da camada de trabalhadores (além daqueles que, em tempos recentes, se instalam na cidade acreditando em oportunidades de emprego), com imigrantes estrangeiros (#40) e migrantes de outras regiões (#4, #6, #41, #48, #50, #59, #66, #67).

Além disso, a segregação social e geográfica da cidade, colocada em primeiro plano pela literatura periférica que vinha ganhando destaque desde o final dos anos 1990, não tem proeminência no romance de Ruffato (há poucos fragmentos caracteristicamente centrados na periferia), mas, por meio dos circuitos de trabalho, habitantes das comunidades e bairros pobres circulam por diversas localidades, assim como estão presentes os que vivem nas ruas, indicando que algo da experiência periférica está espalhado por toda a cidade.

2.

Os segmentos narrativos focalizam principalmente personagens da classe média baixa que atuam em diversas formas de trabalho – formal, informal, semilegal. A eles se juntam alguns *flashes* da rotina dos que vivem com

conforto material e, sobretudo, alguns fragmentos que põem no centro da cena os desvalidos e miseráveis, os quais também comparecem com certa frequência nas margens de outros segmentos como parte do cenário urbano.

Observemos alguns fragmentos para descrever as relações entre a experiência da temporalidade e o trabalho. O fragmento #4 mostra um homem que ascendeu socialmente, tendo saído de Muriaé (MG) e estudado nos EUA graças a uma bolsa, trabalha como operador de corretora de valores, ganhando dinheiro para o patrão e cuidando do caixa-dois da empresa. Na cena, dirige-se ao aeroporto de madrugada, a pedido do patrão, para buscar uma mulher que chega de Londres. No caminho, vê os ônibus no contrafluxo e desdenha as esperanças dos que tentam a sorte na cidade (“*mais neguim pra se foder*”), além de remoer o tratamento que recebe do patrão, que o considera como “filho que gostaria de ter tido” e como “profissional competente”, mas sabe que não passa de um “empregadinho”, como diz a filha do patrão. Na camada dos bem-postos, o homem flexível,⁴ de resto também enredado em relações tradicionais de poder (que combinam afeição familista, cooptação moral e trambique), se converte num factótum pós-moderno, pois é de fato o empregado em permanente estado de prontidão (como convém a um operador da bolsa), submetido à disponibilidade total para o trabalho.

Nas camadas de baixo, os sentimentos predominantes em relação ao trabalho são o tédio, o padecimento (#21, #30) e, principalmente, o do dispêndio inútil de esforço incessante para não sair do lugar: “*cansei nada vale tanto sacrifício trabalhar trabalhar trabalhar pra quê?*” (#10). Assim, o segmento #45, “Vista parcial da cidade”, apresenta um narrador que descreve pessoas dentro do ônibus, todas extenuadas no fim da tarde, dormindo ou semiadormecidos, sentados ou de pé: “tudo tem a cor cansada / e os corpos mais cansados / mais cansados”. As esperanças de alcançar melhores condições materiais – na busca por emprego, nos estudos, na criação dos filhos – são quase sempre frustradas ou violentamente rompidas (#8, #17, #37, #44, #66). No conjunto, a conformação à já desacreditada ideologia do trabalho mostra-se, no romance, como submissão irracional porém voluntária a um suplício sem compensações.

Um dos poucos fragmentos em que o trabalho se associa ao prazer é o #23, “Chegasse o cliente”, narrado em camadas sucessivas de retrospectão, no qual dois operários que limpam vidros no alto de um prédio morrem ao caírem do estrado podre de madeira. Os operários, moradores um da Zona Leste e outro de Osasco, trabalham pendurados nos andaimes, divertem-se uns com os outros, sentem prazer com a vista da cidade das alturas e imaginam que os

4 Cf. KURZ, 2004, p. 203-211. A referência de base é SENNETT, 2001.

demais, nas ruas, têm inveja deles, “os desempregados por não ter emprego / os empregados por não ter aquele emprego”, iludindo-se com as presumidas vantagens do trabalho suscetível ao acidente que os leva à morte.

As histórias de relativa ascensão pelo trabalho estão situadas no passado, que contrasta com o presente no qual a labuta não se articula com perspectivas de melhoria de vida, mas somente com a sobrevivência imediata. No fragmento #40, o homem no Honda Civic de vidros fechados, parado no sinal de trânsito, vê meninos que limpam para-brisas e meninas pedintes. Pensa nos avós paternos e maternos que, há cem anos, haviam vivido na pobreza e sustentado os filhos lavando roupas, passando, costurando e fabricando embutidos ou, ainda, puxando carroça, numa nítida contraposição entre o que ele entende como o trabalho duro e honesto de seus antepassados e a pobreza indigna dos que ele vê hoje na rua, pois suspeita que os meninos escondem giletes, estiletes ou cacos de vidro para um assalto e que as meninas usam “bebês alugados”.

No segmento #41, um taxista conta seu percurso: vindo do interior de Sergipe, trabalhou como faxineiro e passou por diversos outros empregos antes de obter a licença de táxi. O destino de seus filhos de diferentes idades sinaliza a progressiva limitação de possibilidades de emprego, e o taxista percebe, pelo viés da ideologia do trabalho, a mudança nas condições: “fui subindo na vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que até dá pena, não tem emprego pra ninguém”.

As promessas da sociedade salarial estão sepultadas no passado e, no presente, o domínio do tempo abstrato tal como vivenciado pelos remediados, pobres e rejeitados não aponta para um futuro diferente da realidade atual, mas insere suas vidas no círculo infernal da permanência do mesmo ou da ameaça de derrocada rumo à miséria. O trabalho sem pausa e sem perspectivas define a sensação de um tempo que não passa, um tempo de privações e sofrimento, em relação ao qual não parece haver descanso possível. Como observa um teórico, a novidade da experiência atual da temporalidade é o abandono da presunção de que o tempo esteja conectado a tarefas de longo prazo, incluindo “fantasias de ‘progresso’ ou desenvolvimento” (CRARY, 2014, p. 19).

3.

No plano dos acontecimentos narrados, evidenciam-se antes de tudo as condições materiais precárias da classe média baixa e, ainda mais, das camadas de pobres e desvalidos, bem como o ambiente permeado por diversas formas de violência.

Aos temores mais diretamente ligados aos meios de sobrevivência, juntam-se as carências afetivas e sexuais (#10, #25, #53, #55), sendo significativo que os três fragmentos de classificados envolvam, respectivamente, empregos, relacionamentos e serviços sexuais. Além disso, no quadro de violência e sofrimento social generalizados, as relações interpessoais nas camadas média e baixa são marcadas por ressentimentos, inveja, vingança e indiferença (#8, #25, #30, #39, #56). As relações de discórdia e as carências insatisfeitas indiciam a decomposição do interesse comum e dos vínculos coletivos, a qual se associa à falta de perspectivas no plano das vidas individuais.

Na camada dos homens supérfluos, estão a família que vive no barraco onde proliferam ratazanas, baratas, percevejos e pulgas – a mãe já sem forças para suprir as necessidades das crianças, a filha de onze anos se encarregando de buscar assistência social e cuidar dos irmãos menores (#9); o catador de latinhas de alumínio cujo cão vê os corpos deixados por uma chacina enquanto anda à procura de seu dono (#11); o indígena desgarrado que passa a trabalhar para o dono de boteco em troca de comida e a realizar pequenos serviços para outros moradores do bairro (#14); o menino mantido encarcerado pelo “Alemão” que promove prostituição/pornografia infantil (#29); o “Crânio”, jovem de periferia intelectualizado e respeitado na comunidade, que não tem carteira de trabalho e é humilhado e agredido por policiais (#47). Também sobre esses personagens, que compõem a população descartável no capitalismo atual, recaem os efeitos do novo mundo do trabalho, levando-os a sobreviver por meio da viração e outras ocupações degradantes.

Para observar a referência inescapável ao trabalho, destaque-se o caso do batedor de carteiras Brabeza, que, pretendendo comprar um presente para sua mãe, procura uma vítima no centro da cidade (#19). Ele já havia sido pego e espancado pela polícia em outra ocasião. A vítima do furto, uma advogada, não o denuncia e o aconselha a entrar com um processo contra o Estado por tortura. Brabeza, que é “chegado dos camelôs, dos seguranças, dos peemes, dos vagabundos”, descarta a proposta raciocinando que “se entrega os meganhas consegue trabalhar nunca sossegado”. O que chama a atenção é que sua atividade no crime é concebida como “trabalho” e, como tal, não deixa de ser percebida como imposição social (“Roubar não dava prazer”).

Outro segmento curioso é o do desempregado que desistiu de procurar trabalho após ter feito diversos cursos técnicos sem resultado (#44). E, sabendo que todo o esforço só levaria à “consentida escravidão, oito horas de suador diário, uma merreca no fim do mês”, acha preferível ficar à toa, pois, assim, ao menos “não paga pra trabalhar”. Mora de favor na casa do sogro com os filhos

e a mulher, que ganha a vida dirigindo perua escolar clandestina e passa a controlar os gastos do marido após saber que ele acumula dívidas em todo o pequeno comércio da vizinhança. Diante da falta de possibilidades e para escapar às cobranças da esposa, o personagem passa as tardes de domingo deitado no gramado do Ibirapuera. Com foco na vadiagem do inempregável, o fragmento se intitula “Trabalho”, com nítido viés irônico.

Além desses personagens que são focalizados nas cenas narrativas, há uma multidão de viradores e miseráveis nas ruas e sinais de trânsito, apenas entrevistados como parte da paisagem: camelôs, mendigos, aleijados, pedintes, bêbados, drogados, trombadinhas e assaltantes, prostitutas, vendedores ambulantes, meninos que limpam para-brisas ou vendem balas, jovens que distribuem folders de lançamentos imobiliários (#16, #17, #22, #27, #28, #40, #45, #62). Juntamente com a naturalização da neopobreza, os fragmentos indiciam o sentimento de insegurança que atravessa de alto a baixo a sociedade representada no romance.

A insegurança generalizada abarca tanto o temor da violência que ameaça a integridade física e material – da chacina (#11) ao sequestro-relâmpago (#20) e o latrocínio (#39), da depredação (#13) aos tiroteios (#10, #30), dos abusos e humilhações promovidos por seguranças (#26) aos praticados pela polícia (#47), das violências domésticas (#9, #33) à agressão sexual (#49) –, quanto as incertezas ligadas às condições de sobrevivência, envolvendo o desemprego (#5, #15, #17) e o medo de perder o emprego (#66, #67).

Dominada pelo sentimento coletivo de insegurança, que enfraquece o senso de convivência e compromisso mútuo, a sociedade se converte em uma “comunidade do medo”, e, sem outros laços para além do mero vínculo mercantil, deixa de ser uma comunidade política imaginada, isto é, uma sociedade nacional.⁵

4.

Ainda que os fragmentos sejam compostos com técnicas variadas, sem fios de continuidade aparentes e sem um narrador que imprima unidade final ao conjunto, é certo que a seleção dos materiais, os recortes das cenas, a ordenação dos segmentos e a titulação das partes indicam a atuação de uma consciência organizadora que, longe de ser neutra, pretende posicionar-se em face da imagem da sociedade que o romance apresenta. As balizas ético-morais que orientam essa instância organizadora, como a crítica já assinalou, se

5 Cf. ARANTES, 2007, p. 310; ARANTES, 2014a, p. 207-213. As referências de base são: RANCIÈRE, 2003, p. 3; e ANDERSON, 2008.

mostram de maneira mais direta nas epígrafes: os versos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, que fornecem o título da obra, e o trecho do Salmo 82, que corresponde a uma fala de Deus contra os juízes iníquos, ao qual se seguem as palavras: “Defendei o oprimido e o órfão. / Fazei justiça ao humilde e ao pobre. / Livrai o oprimido e o necessitado. / Tirai-o das garras dos ímpios”. As epígrafes sinalizam um apelo (dirigido a quem?) para que os pobres não sejam abandonados. (O único personagem que expressa uma visão semelhante é o pastor evangélico do fragmento #27, o qual expõe seu testemunho de salvação, tendo abandonado o crime e as drogas graças à fé, e pede a Deus que olhe “por aqueles que desempregados sucumbem... à tentação... por aqueles que perderam tudo... por aqueles que nunca tiveram nada... por aqueles invisíveis porque anônimos...”)

Cabe salientar que, expondo o quadro geral de banalização do sofrimento, o romance evita a posição pretensamente superior da consciência esclarecida que alerta os que não se sensibilizam com a injustiça social. No segmento #67, o personagem parece ser uma projeção do próprio autor, com o fluxo de consciência mesclando lembranças da infância que remetem a Cataguazes, as incertezas do presente (“o marcílio está me sacaneando, vai me derrubar, vou perder o emprego”), desejos insatisfeitos e preocupações do cotidiano (“seu luiz, seu luiz, o condomínio está atrasado”). Também ele vive imerso nas inseguranças imediatas da sobrevivência individual, como tantas outros personagens representados no romance.

Quando apresentam personagens que ocupam posições de poder, riqueza ou bem-estar material, as cenas tendem a acentuar seus traços moralmente condenáveis, como o preconceito social, a arbitrariedade e a indiferença em relação aos subalternos (#4, #16, #26, #40, #52, #66), o enriquecimento ilícito e a corrupção moral (#4, #28, #46, #51). Em contraste, os personagens subalternos ganham destaque nas cenas narradas, que focalizam seus dramas e desgraças. Isso indica, na organização do romance, um ponto vista compassivo em relação aos pobres e remediados, definindo-se um olhar humanitário que, se não chega a supor perspectivas de integração (pois não procura ressuscitar as velhas promessas da sociedade salarial), também não deixa de mostrar sua impotência diante do cenário ruinoso de degradação das condições de vida coletiva.

São poucos os fragmentos em que se vê algum tipo de solidariedade efetiva. No segmento #33, o narrador descreve a situação de um velho aposentado que vive precariamente com a filha que ganha salário mínimo, a neta adolescente e o filho caçula viciado em drogas, que o agride. O velho inesperadamente

bate à porta do narrador-personagem perguntando se teria algum livro “que falasse como é a vida depois da morte”, e o narrador lhe oferece um volume de Allan Kardec, sabendo dos abusos sofridos pelo velho na “vida antes da morte”.

No fragmento #61, o personagem-narrador paga uma refeição para a menina que vende balas na Av. Paulista. Após deixá-la, o narrador a observa abordando outros passantes e, ciente da insuficiência de seu auxílio, pensa: “não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade”.

No segmento #37, uma mulher que se arranjou na vida trabalhando em salões de beleza vai a uma casa pobre para cumprir o último desejo da amiga de infância, maquiar seu corpo morto. A amiga, que sobrevivia de ocupações subalternas, contraiu Aids do marido mulhengo e cocainômano, perdeu o filho recém-nascido e foi abandonada pelo marido e pelos familiares. Após as tentativas inúteis de contatar parentes da moça para ajudá-la, só resta o gesto piedoso devotado à amiga já morta.

No fragmento #58, uma prostituta relembra o dia que havia passado, há tempos, com um homem que a tratou com delicadeza e generosidade: ofereceu-lhe roupas de grife compradas no *shopping*, jantar em restaurante de elite e, no fim, se despediu colocando-a num táxi e pagando pelo programa sem sexo. Embora não se trate de demonstração de solidariedade, o comportamento do homem é percebido pela prostituta – uma versão atualizada de Lúcia McCartney – como um reconhecimento social, em que ela se sente respeitada, sem aviltamento. O contato com aquele homem, visto por ela como um *gentleman* que a trata como madame, esposa ou filha, é evocado no momento presente de puro terror, em que a moça é agredida por outro cliente que a submete com brutalidade: “este filho-da-puta me trouxe pra um motel e quer porque quer que eu dê pra ele e pros dois amigos de uma vez só, pinto na boca, pinto na buceta, pinto no cu, pensam que sou, meu deus, o quê?”.

Nessas cenas, os gestos de solidariedade, embora assinalem a permanência de laços de simpatia pelos subalternos e abandonados, revelam-se apenas paliativos ou francamente impotentes. Desse modo, a elaboração narrativa da matéria social entra em tensionamento com o viés compassivo que se depreende na consciência organizadora. Para além do intuito de despertar empatia pelos que sofrem desamparados e do apelo da consciência organizadora aos indiferentes – o que poderia suscitar leituras fundadas num humanitarismo de emergência para socorrer as vítimas –, o conjunto das cenas narrativas parece indicar antes um cenário para o qual, descartadas as antigas projeções de solução engrenadas ao progresso, ainda resta imaginar outras formas de futuro que não seja o da devastação presente.

No último fragmento não numerado, um casal, na cama, ouve lá fora os gemidos de alguém que parece ter levado uma facada. Divididos entre prestar socorro e o temor de serem eles próprios atacados, acabam virando as costas para dormir. A cena decerto tende a ser lida como mais uma manifestação da recusa à solidariedade, motivada pela insegurança. No entanto, não deixa também de sinalizar, pelo avesso, um desejo de dormir em paz, o que se articula com outros fragmentos nos quais a noite é atividade, desassossego, insônia. Numa sociedade em que o tempo abstrato do trabalho avança sobre a noite e se apropria do tempo do descanso, do sono e do sonho, a ruptura emancipatória em relação ao mercado total talvez só possa ser sonhada e imaginada quando as pessoas puderem, ainda uma vez, dormir à saciedade.⁶

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARANTES, Paulo. Alarme de incêndio no gueto francês. In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014a. p. 207-213.
- ARANTES, Paulo. Duas vezes pânico na cidade. In: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 310.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014b.
- CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 19.
- HARRISON, Marguerite Itamar. São Paulo lightning: flashes of a city in Luiz Ruffato's *Eles eram muitos cavalos*. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, p. 150-164, 2005.
- HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo, SP: Horizonte, 2007.
- KURZ, Robert. Escravos da luz sem misericórdia. In: *Os últimos combates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 247-253.
- KURZ, Robert. O homem flexível. In: *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF: Pazulin, 2004. p. 203-211.
- RANCIÈRE, Jacques. O princípio da insegurança. *Folha de S. Paulo*, Mais!, p. 3, 21 set. 2003.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed., revista, definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

6 Cf. KURZ, 1997, p. 247-253.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Trad. Marcos Santarrita. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Variações do lirismo em *Chico* (2011) e *Encarnado* (2014)

Walter Garcia

Breve explicação, outubro de 2021

Este texto retoma e revisa passagens dos ensaios *Elementos para a crítica do disco Chico* (2011) e *Nota sobre o disco Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). As análises de um e do outro disco seguem aqui justapostas. Frente ao universo de produções fonográficas da primeira metade da década de 2010, o resultado é evidentemente modesto. Mas a justaposição busca discutir duas obras, diversas entre si, nas quais o lirismo respondeu de modo interessante a impasses de então da sociedade brasileira.

Tempo cronológico, mundo do espetáculo

As dez faixas do disco *Chico*, lançado por Chico Buarque em 2011, cantam dois grandes temas (BUARQUE, 2011). O primeiro é o da herança da sociabilidade brasileira formada durante o predomínio da economia agrário-exportadora, desde a época colonial, sociabilidade que teve como base fundamental a escravidão. A constelação de tal herança, variada em seus motivos, abre o disco (“Querido diário”, composição de Chico, como todas as demais) e o fecha (“Sinhá”, em parceria com João Bosco).

O segundo grande tema, desenvolvido ao longo das outras nove faixas, é da ordem do lirismo amoroso nos dias atuais. Canta-se um relacionamento pautado pela diferença de idade, o que leva à diferença radical na relação que cada amante mantém com o tempo (faixa “Essa pequena”). A esse eixo do tempo cronológico soma-se outro, que se poderia chamar eixo do espetáculo. Assim, os motivos do lirismo amoroso giram em torno da sensação da morte (eixo do tempo cronológico), experiência na qual se articulam:

a) a expectativa da “solidão, fim de quem ama”, na célebre formulação poética de Vinicius de Moraes (1960, p. 112) – faixas “Essa pequena”, “Tipo um baião”, “Sem você 2”;

b) a afirmação da vida mais do que a da busca da felicidade amorosa (“Se eu soubesse”; “Sem você 2”), ainda na linha de Vinicius de Moraes – penso em “é melhor viver do que ser feliz”, verso cantado em “Só me fez bem”, parceria de Vinicius com Edu Lobo (SÁ, 2006);

c) a mudança de rotina e o rejuvenescimento, o qual logicamente reage contra a sensação da morte, já que a amante surge “para embaralhar” os dias (faixa “Tipo um baião”); diga-se de passagem, o rejuvenescimento como efeito do amor ou da paixão já fora abordado em “Valsa brasileira”, letra de Chico Buarque para música de Edu Lobo (BUARQUE, 1989);

d) o exercício precário da memória (“Barafunda”) que, como se sabe, estruturou o romance *Leite derramado*, de 2009 (BUARQUE, 2009);

e) a cogitação tanto sobre a autoria quanto sobre a permanência da obra artística (“Rubato”, em parceria com Jorge Helder; “Barafunda”), cogitação que, como também se sabe, serviu de tema ao romance *Budapeste*, de 2003 (BUARQUE, 2003);

f) por fim, os motivos do lirismo amoroso ainda giram em torno da felicidade no mundo da comunicação virtual (faixa “Nina”) e do simulacro (eixo do espetáculo), de que também faz parte a cogitação sobre a obra artística.¹

Vou me deter no último item. A crítica já observou a estrutura especular dos romances *Benjamim* (BUARQUE, 1995) e *Budapeste*, bem como a fixação dos personagens de *Estorvo* (BUARQUE, 1991) na chave do “clone publicitário” (SCHWARZ, 1999, p. 181) – tema esse retomado em *Benjamim*, com sua câmera invisível e autônoma, e em *Budapeste*, com suas pessoas que agem “como figurantes de um filme” (BUARQUE, 2003, p. 153). Os recursos denotam a utilização, como fator de construção das obras, do processo de naturalização dos “produtos culturais” fabricados em série”, uma lógica na qual se engajam, entre outras operações, a celebração do existente, a cristalização do senso comum, o imperativo de entretenimento sem grandes surpresas nem muito tédio, a

1 Carlos Augusto Bonifácio Leite fez um reparo certeiro aos meus apontamentos sobre o lirismo amoroso em *Chico*, chamando atenção para a

perspectiva de alguém cujos valores foram formados noutros tempos, no “antigamente”, o que resulta tanto na beleza perfeita da representação da angústia de se amar alguém mais novo, de “Essa pequena”, quanto no machismo mais ou menos charmoso, mais ou menos evidente, de “Sou eu”. Avançando mais, também é possível o resultado ambivalente de “Nina”, uma canção sublime na escolha de imagens e na minúcia da construção, mas que expressa a condição de alguém para quem amar virtualmente e à (muita) distância uma russa das mais sagazes só pode resultar mesmo em melancolia e alcoolismo, e não em possibilidades suficientemente concretas de afeto. (LEITE, 2014, p. 219).

ilusão de escolha livre (CHAUI, 2006, p. 28-30). Não deixa de ser interessante recordar uma das histórias do sr. Keuner:

Sucesso

O sr. K viu passar uma atriz e disse: “Ela é bonita”. Seu acompanhante disse: “Ela teve sucesso recentemente porque é bonita”. O sr. K. se aborreceu e disse: “Ela é bonita porque teve sucesso”. (BRECHT, 2006, p. 38).

Contudo, nos romances de Chico Buarque, o efeito inverte o sentido habitual do processo, à medida que o espelhamento e a pose midiática são observados pelos narradores sempre com alguma distância, o que abre para a leitora/o leitor a possibilidade de refletir sobre o fascínio da banalidade.

Fato semelhante ocorre no disco *Chico*, cujas faixas também se organizam de forma ostensivamente especular. Dentre vários exemplos possíveis, fiquemos com passagens de quatro letras que se espelham incorporando elementos da vida midiática:

a) “Essa pequena” canta “a nossa novela”. Trata-se de uma metáfora, mas a imagem torna bem verossímeis o comportamento da jovem, *femme fatale* que “pinta a boca e sai”, e a fala *cool* do homem maduro: “Fique à vontade, eu digo, take your time”;

b) “Tipo um baião” canta a festa dos “mil abadás na ladeira” ao lado da fogueira de São João, própria da cultura tradicional (mas cantada no rádio e no disco por Luiz Gonzaga) e dos “saraus ao luar”;

c) “Sem você 2”, além de dialogar explicitamente com a canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes² e, de maneira bem menos explícita, com “Chove lá fora” (Tito Madi) (TELLES, 1995) e “Inútil paisagem” (Tom Jobim/ Aloysio de Oliveira) (REGINA, 1998), “Sem você 2” canta “o fim do show”, metáfora que espelha “a nossa novela”;

d) “Sou eu” (parceria com Ivan Lins), além de dialogar com “Sem compromisso” (Geraldo Pereira/ Nelson Trigueiro) e “Deixe a menina” (Chico Buarque),³ canta o jogo de cena espetaculoso da mulher “no salão”.

Ora, quando do lançamento do disco, a imprensa repercutia (no jargão jornalístico) o namoro de Chico Buarque com a atriz e cantora Thaís Gulin,

2 Cf. BUARQUE, 2005. Participação de Tom Jobim (piano), Paulo Jobim (violão) e Márcio Malard (cello).

3 Cf. BUARQUE, Chico. Sem compromisso. Autores: Geraldo Pereira; Nelson Trigueiro; Idem. Deixe a menina. Autor: Chico Buarque. In: BUARQUE, 2007.

36 anos mais nova. E, na faixa “Se eu soubesse”, ela cantava em dueto com o autor. Chamemos de padrão-caras a prática atual que faz do simulacro da vida particular o parâmetro para a esfera pública. Chico transfigura o padrão-caras à medida que a pose midiática, o espetáculo preparado para a veiculação em massa, se transforma em elemento que constrói a emoção cantada. Mas o efeito não seria esse se as canções não contrariassem – a cada junção de melodia, letra, performance vocal e acompanhamento instrumental – a fórmula habitual do mercado hegemônico de vender o discretamente conhecido.

Além disso, não se deve perder de vista que o lirismo amoroso, no disco, também se constrói contra a coisificação do mundo.⁴ Para citar uma passagem, avalie-se a parte final de “Sem você 2”, quando se manifestam com bastante intensidade a dor e, sinal de maturidade, a resignação. Na passagem, transforma-se um lugar-comum (“nuvem de lágrimas”) numa imagem de grande beleza, em chave literária, embora a canção a faça soar corriqueira, como se pudesse ser falada junto do último verso, esse sim, ostensivamente coloquial:

Sem você
É um silêncio tal
Que ouço uma nuvem
A vagar no céu
Ou uma lágrima a cair no chão
Mas não tem nada, não.

Um presente que “morreu por dentro”

Lançado por Juçara Marçal em 2014, *Encarnado* se estrutura com uma mesma sonoridade desde a primeira faixa, “Velho amarelo” (Rodrigo Campos), até a penúltima, “Presente de casamento” (Thiago França/ Romulo Fróes) (MARÇAL, 2014). Como não se trata da reprodução de um clichê de mercado, essa característica não é diretamente explicada pelos processos de standardização, ou seja, a sua coerência radical expressa e pressupõe certa lógica que, em sua originalidade, pede reflexão. Em outras palavras, a escuta do disco mobiliza a sensibilidade e os afetos, e não há por que estranhar

4 Os versos finais de “Essa pequena”, de modo ambivalente, se constroem com ambos os recursos: “Sinto qu’inda vou penar com essa pequena, mas/ O blues já valeu a pena”. Para além do belo artesanato sonoro (penar – pequena – pena), “o blues” pode ser entendido como a própria canção, justificando-se, em alguma medida, o seu consumo; mas “o blues” também pode ser entendido como o sentimento real de profunda infelicidade.

quando se afirma que o efeito imediato é a tensão que se sente na pele.⁵ Mas o disco também convoca a/o ouvinte, quer tenha conhecimento quer não da linguagem musical, a pensar sobre significados que se colocam concretamente desde a matéria sonora, que mantém uma grande violência represada e nos faz experimentá-la. De resto, não custa lembrar que “não há sentimentos ‘puros’, sensações ‘puras’ ou ‘puras’ ideias”; e também que uma das tarefas da crítica é a de avaliar uma obra recente buscando reconhecer as especificidades e a amplitude do conhecimento artístico que ela proporciona, isto é, buscando elucidar de que forma a obra (re)cria situações, ações, discursos e conflitos contemporâneos e nos faz experimentá-los no plano simbólico (KONDER, 2013, p. 99, 22-23, respectivamente; ENGELS, 2010, p. 65-67).

O canto de Juçara Marçal permanece ríspido em “Damião” (Douglas Germano/ Everaldo Ferreira da Silva) e em todas as execuções da parte A de “Queimando a língua” (Romulo Fróes/ Alice Coutinho); expressa desespero na parte C de “Ciranda do aborto”; e se mantém tensionado durante “Presente de casamento”, quando explora a passagem entre a voz de cabeça e a voz de peito (colocando-se, portanto, em um registro tradicionalmente evitado).⁶ Todavia, o canto não explode, mantendo-se de algum modo controlado. Explode, sim, gritando em “Não tenha ódio no verão” (Tom Zé). Porém, nessa mesma faixa, logo depois de gritar, o canto retoma o seu aparente controle, tão mais aparente quanto irônica é a sua intenção. Ao mesmo tempo, a violência se avoluma e se mantém represada nos próprios instrumentos, os quais também parecem prontos para arrebentar a sonoridade que constroem, mas só a arrebentam de vez no final da “Ciranda do aborto”, um “final caótico, que traduz musicalmente o horror do assunto tratado na canção” (FRÓES, 2014).

O grande tema cantado em *Encarnado* é o da morte, conforme Romulo Fróes assinala no texto de apresentação do disco; aparecendo “de muitas maneiras” no repertório, o tema “parece indicar uma busca por renovação, renascimento, um desejo por um ‘outro corpo’, uma ‘nova carne’” (FRÓES, 2014). A síntese talvez seja a décima faixa, “A velha da capa preta” (Siba Veloso). Estilizando a cultura de tradição oral, a composição narra que “o povo” hoje está se matando, tomando o emprego da entidade que imaginariamente sempre agiu sem vínculos sociais e políticos, apenas conforme as leis da natureza. A canção fora gravada por Siba em clima carnavalesco – afinal, tratava-se de um frevo (SIBA E A FULORESTA, 2016). Escutada agora em clima de programa

5 A percepção foi descrita por Ariel Fagundes, em resenha sobre *show* de *Encarnado*. Cf. FAGUNDES, 2016.

6 Cf. entrevista que realizei com Juçara Marçal em 2 ago. 2016.

televisivo, em chave agressiva e irônica, “A velha da capa preta” nos dá um conselho nada festivo, nada melancólico: “Só a força resolve onde impera a força/ E onde há humanos só os humanos resolvem” (BRECHT, 1997, p. 185).

Não há nenhum traço de melancolia em *Encarnado*. Comparem-se “Ciranda do aborto” e “Uma canção desnaturada” (Chico Buarque), da Ópera do malandro. Nessa, escutamos Duran e Vitória amaldiçoarem Teresinha, “a filha única, a princesinha do lar”, quando ela foge “para se casar com o estelionatário, muambeiro e inimigo público nº 1 Max Overseas”, no Rio de Janeiro dos anos 1940.⁷ Como outras composições da peça, que estreou em julho de 1978, a primeira camada de sentido é a da “crítica radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa”. De modo específico, “Uma canção desnaturada” desmitifica o amor materno e o paterno: “Chega-se a um ponto em que a corrosão da crítica arranca não apenas a máscara, mas a pele que cobre o rosto social”, nas palavras de Adélia Bezerra de MENESES (MENESES, 2000, p. 73-74).

Mas há uma segunda camada de sentido da peça, no que estou de acordo com a análise de Homero Vizeu Araújo. Trata-se da discussão do “perfil da modernização recuperadora/autoritária no Brasil” (ARAÚJO, 2014, p. 82-83). Resumindo ao extremo, nessa discussão o papel de Teresinha é fundamental: ela cria a Maxtertext S.A., firma que dá início à transformação da velha malandragem em um conglomerado associado ao capitalismo internacional, sobretudo ao capitalismo estadunidense. Entoadada no início da peça, bem antes do final apoteótico no qual se celebra essa transformação, “Uma canção desnaturada” é a alegoria do desejo de retorno ao passado a fim de modificar o presente. Um desejo que figura melancólico, já que desacreditado pelos próprios “interesses materiais” que movem os personagens – interesses semelhantes, aliás, aos “da elite e da classe média adensada” no Brasil da década de 1970 (ARAÚJO, 2014, p. 82 e 75, respectivamente; BUARQUE, 1978). De modo coerente, no disco da Ópera do malandro, a gravação de Chico Buarque e Marlene, com arranjo de Francis Hime, é ostensivamente melancólica.

Já “Ciranda do aborto” nos faz ouvir o aborto em sentido literal. O foco é “a dor que uma mulher sente”, o desespero dela na situação extrema do “limite entre a vida e a morte”.⁸ Isso é, escutamos a recriação de uma experiência feminina, particular, ligada sobretudo a questões emocionais e, é certo, nem por isso a experiência deixa de se vincular à esfera econômica ou de ter implicações

7 Cf. BUARQUE, 1993 [p1979], texto do encarte, p. 3.

8 Cf. entrevista que realizei com Kiko Dinucci em 8 jun. 2014.

na esfera social.⁹ A letra começa com foco narrativo na terceira pessoa. Esse distanciamento é reforçado, logo no primeiro verso, pelo instrumento utilizado, a navalha, que sugere certa distância temporal. Entretanto, na parte B da canção (“Vem, despedaçado...”), o foco narrativo passa para a primeira pessoa. Daí até o final, a voz da canção assume o papel da personagem, e a performance de Juçara Marçal enfatiza que o gênero literário predominante não é o Épico, e sim, o Lírico, que se adensa pelo uso de um recurso dramático¹⁰ – a mulher conversa com quem não está nascendo. Dessa forma, explicita-se o ponto de vista que organiza não só a letra, mas toda a canção: “Ciranda do aborto” se posiciona dentro da situação e se identifica com a personagem, sem julgá-la e sem agir com condescendência – se agisse, revelaria algum suposto nível de superioridade.

Sem negar essa camada de sentido suficientemente forte e bem-sucedida, gostaria de acrescentar uma segunda interpretação. Os ensaios para o disco *Encarnado* tiveram início em abril de 2013 e se intensificaram a partir de junho e julho daquele ano. Penso que, em alguma medida, a violência e a ruína sintetizadas no disco captaram e passaram a reverberar, no plano artístico, o colapso de um projeto de reforma econômica e social sustentado por um modelo econômico conservador e por arranjos políticos de curto alcance. Nessa perspectiva, é quase óbvio sublinhar que “Damião” é dedicada a Damião Ximenes Lopes e recordar que ele morreu em 4 de outubro de 1999, após três dias de internação na Casa de Repouso Guararapes, hospital psiquiátrico privado então conveniado ao Sistema Único de Saúde (SUS) (BATISTA E SILVA, 2012, [s.p.]). Para além desse engajamento na crítica social e na batalha pela memória, a canção inspira uma luta sem tréguas, invocando Damião enquanto entidade espiritual, um encantado que “Bate até virar a cara da nação”.¹¹

9 Sobre o assunto, consultar VILLAÇA, 2014.

10 Baseio-me em ROSENFELD, 2000, p. 13-36.

11 Esclareça-se o sentido de encantado:

No Maranhão, o termo encantado é encontrado nos terreiros de Mina, tanto nos fundados por africanos, quanto nos mais novos e sincréticos, e nos salões de curadores e pajés. Refere-se a uma categoria de seres espirituais recebidos em transe mediúnicos, que não podem ser observados diretamente ou que se acredita poderem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho, ou por pessoas dotadas de vidência, mediunidade ou de percepção extrassensorial, como alguns preferem denominar. [...] Os encantados são frequentemente comparados aos “anjos da guarda”. [...] Afirma-se, em São Luiz, que os encantados nunca levam propriamente as pessoas ao mal, embora possam levá-las a comportamentos desaprovados socialmente [...]. (FERRETTI, 2000, p. 15-16).

Também é quase óbvio considerar “Não tenha ódio no verão” como trilha sonora do rebaixamento generalizado da esfera política, ou seja, como trilha sonora da imbecilização nas redes sociais, da ferocidade caluniosa, injuriosa ou difamatória na grande imprensa, das agressões verbais e físicas nas ruas, da quebra das distinções elementares entre o público e o privado, do elogio cínico a artimanhas jurídicas, da reedição do Febeapá (Festival de Besteira que Assola o País) que, com frequência, descambaria para um Febapá (Festival de Baixaria que Assola o País): “Isso arrebenta uma nação”. Entre parênteses, não custa lembrar que as relações de uma obra artística com o processo histórico imediato não a tornam necessariamente datada.

Se a minha interpretação não estiver errada, “Ciranda do aborto”, além de encarnar a dor e o desespero de uma mulher, também é a alegoria de um presente que “morreu por dentro”. Falta entender o seu ponto de vista em relação à violência e à ruína. A sonoridade, a mesma que se escuta desde “Velho amarelo” até “Presente de casamento”, indica que a canção está mergulhada na agressividade, na degradação, mas que segue construindo, sem melancolia, alguma coisa cujo fim não se sabe ainda qual será.¹² A construção, aliás, vem figurada no desenho de Kiko Dinucci para a capa do disco: a cantora Juçara Marçal é uma mulher negra – e a cor da sua pele é relevante; está nua, os seios apontam para cima, mas o seu rosto permanece coberto por um pano encarnado tumultuoso; as suas unhas, todavia, estão bastante afiadas, e enquanto a mão esquerda, aberta e distensionada, já parece ter rasgado o tecido, a mão direita, curva e tensa, parece ameaçá-lo com garras.

Esse ponto de vista se torna mais compreensível com o samba “João Carranca” (Kiko Dinucci), a 12ª faixa, que encerra *Encarnado*. A narrativa é musicalmente bem construída, e a história tem interesse por si mesma. Relata-se o caso do personagem-título. A protagonista, no entanto, é Guaraci, nome de origem indígena. Ela é apresentada como uma profissional exemplar: tinha dedicação exclusiva ao trabalho (“vadiava e só fazia isso”), obteve sucesso no mercado (“Foi sempre a Rainha da Boca do Lixo”), exercia o empreendedorismo (“Nunca teve cafetão/ Nem leão de chácara/ Apenas uma navalha”); como resultado, firmara um vínculo afetivo (“Banca e sustenta o menino/ Que ainda cheira a leite/ E nem tem pelo na cara”). Porém, o desempenho de Guaraci, como o de qualquer um(a) de nós, tinha vida útil (“Mas o tempo passou e ela

12 Carlos Augusto Bonifácio Leite já havia observado que Juçara Marçal, Siba e Apanhador Só, cada qual a seu modo, formulam “um prognóstico bastante negativo a respeito do estado de coisas”, trabalham com “certo tom de ruína”, desenvolvem uma “dicção de arestas” e buscam “ativamente uma saída razoável sem conseguir vislumbrá-la”. Cf. LEITE, 2014, p. 224-225 e 227.

envelheceu/ Usou e gastou o corpo que Deus lhe deu”). Quando percebeu que seria descartada (“tudo desandou depois do dia/ Em que ele resolveu causar suspiro nas mocinha”), Guaraci fez valer a sua navalha (“a velha enciumada/ Retalhou o rosto do rapaz/ E o que era belo/ Agora espanta/ E o nome dele hoje é João Carranca”) – repare-se o revide, no plano simbólico, da exploração e da violência sofridas por outras mulheres, desde Bertoleza (no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo) até Ivete (na novela “Paulinho Perna Torta”, de João Antônio) (AZEVEDO, 2009; JOÃO ANTÔNIO, 2012, p. 93-155).

Juçara Marçal escolheu cantar o samba em “um tom bem no extremo grave”, e o fonograma “vem em forma de exceção num arranjo só voz e cavaquinho” (MARÇAL, 2015). Ainda assim, a exceção mantém a lógica de responder às condições de produção, e a faixa, sendo inegavelmente um samba, não reproduz modelos da chamada MPB. A narradora canta com olhos realistas, como alguém que já viveu o suficiente para saber que histórias como a de Guaraci podem acontecer. Não expressa espanto, não condena, não absolve, não é condescendente. Fechando um disco que canta para Iemanjá e para Oxum, a voz que entoia “João Carranca” é a voz de uma filha da orixá Nanã Buruku, “o arquétipo das pessoas que agem com calma, benevolência, dignidade e gentileza”, das pessoas que “julgam ter a eternidade à sua frente para acabar seus afazeres” (VERGER, 2002, p. 241).

Referências

- ARAÚJO, Homero Vizeu. Um pote até aqui de mágoa: Chico Buarque e Paulo Pontes retomam os heróis populares de Guarnieri e Dias Gomes. In: ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014. p. 63-83.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 37. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- BATISTA E SILVA, Martinho Braga. O caso Damião Ximenes e a condenação do Brasil por violação dos direitos humanos. Entrevista a Márcia Junges. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ano XII, n. 391, São Leopoldo, [s.p.], maio 2012. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4407-martinho-braga-batista-e-silva>. Acesso em: 14 out. 2021.
- BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BRECHT, Bertolt. Sucesso. In: BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 38.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 5. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. 2. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- ENGELS, Friedrich. [Carta a Minna Kautsky datada de 26/11/1885]. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto; Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 65-67.
- FAGUNDES, Ariel. O furacão Juçara varre Porto Alegre. *Noize*, 8 jul. 2016. Disponível em: <http://noize.com.br/resenha-jucara-marcal-porto-alegre/#1>. Acesso em: 14 out. 2021.
- FERRETTI, Mundicarmo. *Maranhão encantado: Encantaria maranhense e outras histórias*. São Luís: UEMA Editora, 2000.
- FRÓES, Romulo. Não diga que estamos morrendo. Hoje não!. Texto de apresentação de *Encarnado*, 2014. Disponível em: <http://www.jucaramarcal.com.br/encarnado.html>. Acesso em: 14 out. 2021.
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica do disco *Chico* (2011). In: GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). *Música popular: história, memória e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015. p. 197-214.
- GARCIA, Walter. Nota sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). In: GARCIA, Walter. *Da discussão é que nasce a luz: canção, teatro e sociedade*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 125-137.
- JOÃO ANTÔNIO. Paulinho Perna Torta. In: JOÃO ANTÔNIO. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 93-155.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 213-228, dez. 2014.
- MARÇAL, Juçara. *Faixa a faixa*: Juçara Marçal comenta *Encarnado*. Entrevista a Renata Arruda. *O Grito!*, 29 maio 2015. Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/05/29/faixa-a-faixa-jucara-marcal-comenta-encarnado/>. Acesso em: 27 jul. 2016.

- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Boitempo, 2000.
- MORAES, Vinicius de. Soneto de fidelidade. In: MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. 2. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960. p. 112.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 13-36.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 178-181.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- VILLAÇA, Túlio. *Ciranda do aborto*, de Juçara Marçal. *Polivox*, maio 2014. Disponível em: <http://revistapolivox.com/index.php/2021/08/12/ciranda-do-aborto/>. Acesso em: 14 out. 2021.

Discografia citada

- BUARQUE, Chico. Valsa brasileira. Autores: Edu Lobo; C. Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. RCA, M 10061, 1989.
- BUARQUE, Chico. Ópera do malandro. Philips/ PolyGram, 838 516-2, 1993 [p1979].
- BUARQUE, Chico. Sem você. Autores: Tom Jobim; Vinicius de Moraes. In: BUARQUE, Chico. *Anos dourados*. Direção Roberto de Oliveira. RWR Comunicações/ DirectTV/ EMI, 345498 9, 2005 [p1993].
- BUARQUE, Chico. *Carioca ao vivo*. Biscoito Fino, BF-730, 2007.
- BUARQUE, Chico. *Chico*. Biscoito Fino, BF 380, 2011.
- MARÇAL, Juçara. *Encarnado*. Independente, 2014.
- REGINA, Elis. Inútil paisagem. Autores: Tom Jobim; Aloysio de Oliveira. In: ELIS REGINA; JOBIM, Tom. *Elis & Tom*. Philips/ PolyGram, 824 418-2, 1998 [p1974].
- SÁ, Wanda. Só me fez bem. Autores: Edu Lobo; Vinicius de Moraes. In: SÁ, Wanda. *Vagamente*. Som Livre/ RGE, 0497-2, 2006 [p1964].
- SIBA E A FULORESTA. *A velha da capa preta*. Autor: Siba. 4 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJevQevAuW8>. Acesso em: 14 out. 2021.
- TELLES, Sylvia. Chove lá fora. Autor: Tito Madi. In: TELLES, Sylvia. *O talento de Sylvia Telles*. EMI, 790948 2, 1995 [p1957].

Alphaville-satélite: ficção científica e guerra de classes no filme *Branco sai, preto fica*

Ana Paula Pacheco

Rodado entre 2009 e 2012, quase 60 anos após a fundação da moderna capital do país, *Branco sai, preto fica*, segundo longa-metragem de Adirley Queirós, trata do tema do assassinio dos pobres pelo Estado democrático, mais especificamente, do *apartheid* urbano e do genocídio de moradores dos arredores de Brasília. Para contar a história real do massacre de jovens negros durante o baile do Quarentão, em Ceilândia, no dia 5 de março de 1986, Adirley Queirós traz à cena dois sobreviventes. Os resultados da chacina, que contou com cavalaria e helicópteros, serão vistos no cotidiano dos personagens representados por vítimas reais, Marquim da Tropa e Cláudio Irineu Shockito. Em razão de um tiro, Marquim ficou paraplégico; Sartana (Cláudio Irineu) foi pisoteado por cavalos enquanto tentava fugir, e acabou tendo uma das pernas amputadas. Há uma geografia social marcada no corpo dos personagens pela amputação/paralisia, tanto mais decisiva porque marcada no corpo dos atores reais. O primeiro se locomove em cadeira de rodas, o segundo usa uma prótese mecânica.

Com ajuda de Sartana e de outro companheiro, Marquim decide construir uma bomba sonora misturando decibéis de músicas populares de sucesso (“Dança do jumento”, *rap*, *funk*) e sons de ambulantes nas ruas, entre outros materiais, a fim de dar cabo da ordem existente. Há também na trama um personagem fictício, Dimas Cravalanças, um agente terceirizado do Brasil de 2070, em missão especial para localizar Sartana e investigar a chacina no baile. Dimas precisa, de início, juntar provas para condenar o Estado brasileiro por crimes contra populações periféricas. É de se notar que a precarização do trabalho não foi ultrapassada pelos tempos, por isso Cravalanças reconhece na Central de comando o inimigo: já no “relatório de chegada”, ao comentar as condições sofríveis da espaçonave-contêiner, justificadas pela “contenção de gastos”, ele contra-argumenta falando de desvios de verba e faz gestos de quem atira, como se se tratasse de uma guerra (civil). Junta provas do massacre, porém aborta a missão diante da nova exigência para retornar ao futuro, impedir o evento cósmico, a explosão da bomba sonora, que ameaça a própria

existência desse tempo/lugar de onde veio. Na última sequência do filme, a bomba explodirá o eixo monumental, a capital, o devir do país, ou, muito provavelmente, um certo Brasil e seu incerto mas previsível futuro, pois na última cena vemos que Cravalaças sobreviveu. Nos desenhos feitos por Sartana que narram o desfecho da história (nos quais se veem as feições dos habitantes do plano-piloto, brancos, de olhos claros), a explosão atinge em cheio a Praça dos 3 Poderes em Brasília. O plano deu certo e é possível imaginar que os moradores pobres das ruínas que já lhes cabiam antes sobreviveram e agora poderão construir uma nova vida.

A temperatura da guerra civil contra os pobres pode ser medida pelo urro emitido pela polícia ao adentrar o baile; transformado em título, ele convida a rever o massacre não como um ponto fora da curva da democracia em construção. É de se notar que o diretor elabora tal enunciado bem antes da radicalização da direita no país, durante o segundo tempo (o mais conciliatório) do próprio ciclo do governo do Partido dos Trabalhadores no Brasil, quando o filme foi realizado. Quem construiu e continua construindo os grandes centros é nas horas vagas caçado como elemento perigoso. Para além da denúncia, o filme parece testar em quais sentidos podem ser perigosas para o capitalismo a cultura de raízes africanas, a mistura entre dança e música negra, a ultrapassagem das fronteiras entre lazer e articulação política e, enfim, a somatória das capacidades de seus produtores, agindo na contramão da divisão do trabalho, seja no laboratório social que o próprio processo de produção/filmagem/montagem/exibição cria, seja no enredo que retoma e comenta o processo colaborativo, no preparo da bomba sonora.

A escolha do gênero “ficção científica”, trabalhado em chave paródica, se enraíza em condições locais e contemporâneas — cenários e materiais precários que produzem a inscrição social do filme e de seu público-alvo, fotografias da chacina, narração intradieética em ritmo de *hip hop*, transmitida pela rádio pirata construída num porão —, colocando em presença questões centrais para um cinema contemporâneo crítico, a saber: as condições materiais do cinema independente num país em processo de desindustrialização após uma industrialização incompleta, as possibilidades da linguagem cinematográfica, que no caso incorpora formalmente a trajetória de certo cinema no desmanche do país, o interesse pela distopia da *Science Fiction*. Trocando em miúdos, a pergunta contida em seu enunciado não é pouca coisa: do ponto de vista do autor como produtor, como dizer a verdade (e o que fazer dela) sobre uma carnificina em pleno momento de “reabertura democrática” no país?

Para compreender a virada epistemológica na reinvenção do espaço e da direção temporal dessa ficção científica B criada por Adirley e equipe, é preciso não esquecer que, do ponto de vista dos maltratados pela modernização, não se trata somente de antever a morte da sensibilidade e a compressão da vida “em geral” pelo mundo administrado. A conjunção entre industrialização e expansão do mercado interno que sustentou a modernidade arquitetônica de Brasília, como se sabe, não alterou para melhor o mundo do trabalho. Não custa lembrar que o próprio nome da cidade-satélite deriva da Campanha de erradicação de invasões (CEI), isto é, de uma ação governamental para expulsar da capital novinha em folha as famílias de operários que a construíram e passaram a ocupar áreas dela por falta de moradia.

Em outros termos, os espaços do filme dão a ver o atraso de vanguarda sintetizado no projeto de Brasília, erguido com os materiais artísticos mais avançados e irreplicáveis ao conjunto da miséria nacional, desvelando-o a partir do nexu histórico entre forma estética e conteúdo. A realidade da segunda maior periferia do Distrito Federal é vista à maneira de um deserto urbano habitado por gente invisível: cenas externas em ruas vazias, cenas internas, a maioria no porão de Marquim — ao que tudo indica, dispensado do mercado de trabalho, assim como Sartana —, criam um campo semântico para o confinamento social. A fronteira entre Ceilândia e a capital do Brasil é, aliás, clara e controlada, exigindo passaporte.

Os espaços do filme e seus enquadramentos, encarados como um laboratório para a verificação do direcionamento de classe da modernização brasileira, enunciam de várias maneiras o problema da localização social do moderno. Ceilândia é vista por dentro; Brasília é entrevista de longe ou no subsolo do metrô; o Brasil do futuro não está no campo de visão dos personagens; a nave-espacial do subtrabalhador intergaláctico é um contêiner pousado num terreno baldio. As casas dos protagonistas, vale ressaltar, funcionam ao mesmo tempo como prisão e fortificação (a de Marquim não tem entrada pela rua; a de Sartana é equipada com sirenes que disparam quando há estranhos nos arredores), cárceres-*bunkers* nos quais eles se protegem do Estado-inimigo.

O próprio conteúdo histórico da locação do baile, registrado nas fotografias, volta a falar: no Brasil, desde a ditadura do Estado Novo (1937), quando Getúlio Vargas decretou o fechamento e a proibição de toda e qualquer organização político-institucional da luta por transformação, buscando dissolver inclusive o movimento negro, os bailes de *black music* passaram a ser ponto de encontro da população afrodescendente para discussão de assuntos políticos de seu interesse. Dança *break*, discotecagem, *rap*, grafite e lutas sociais (os

elementos do *hip hop*, presentes no filme) uniam-se desde então nos lugares onde capacidades criativas podiam ser liberadas e compartilhadas. Nenhum perigo iminente, a não ser o da sociabilização entre jovens cheios de alegria, como se vê nas fotos do baile. Quem diria que, até mesmo ali, e em pleno sábado — com a pitada mortífera do ressentimento de quem não teve folga —, o estado policalesco de exceção e vigilância permanente contra os pobres não deixaria por menos, condenando à vala comum os que teriam razões mais do que acumuladas para, cedo ou tarde, direcionar suas forças à transformação da vida. Reapropriada pelo trabalho do filme, tal energia transformadora dá peso próprio à melancolia que paira, ou melhor, ao trabalho de luto no qual o porão de Marquim mergulha, para emergir de volta à superfície.

Fotos do baile e do massacre interrompem a narrativa na qual a descrição do cotidiano se entremeia ao humor incendiário presente no próprio enunciado dessa SF com os pés voltados estrategicamente para trás. Ou seja, a trama da *Science Fiction* é comentada tanto por esse cotidiano pautado pela mutilação quanto pelos fotogramas do momento traumático — um tempo-refrão que a montagem do filme não deixa passar. Porém, isso não é tudo. Além de aproximar as condições materiais da vida dos personagens à distopia da *Science Fiction*, o filme fabrica uma utopia bem fundada no domínio tecnológico pelos personagens centrais. Postos em relação, o dia a dia dos protagonistas, os registros materiais do baile do Quarentão numa noite do passado e a *Science Fiction* improvisada com os meios disponíveis indagam e diferenciam o que é e o que pode vir a ser o desenvolvimento tecnológico do ponto de vista dos rebaixados, acossados e mutilados pela sociedade policalesca.

Em suma, o material documental, claramente discernível, alia-se ao enredo de ficção científica B, criando um gênero novo (a docuficção científica B, uma invenção formal latino-americana, até onde sei), com novo pressuposto de classe também nesse sentido, da montagem. Conforme esse enunciado do filme, as imagens retidas nos instantâneos fotográficos (o tempo do trauma histórico) são a razão da recusa sarcástica da ficção científica, que é simultaneamente sua participação nesse gênero vocacionado a tomar contato com a dominação presente e com a verificação do futuro como um desdobramento presumível. Invertendo a direção costumeira, *Branco sai* manda o futuro dar marcha à ré para não perder o bonde das possibilidades de ruptura. O diretor, portanto, escolhe fabricar um outro tribunal da história — o filme — na contramão do tribunal dos chefes de Cravalaças, a saber, uma ficção científica de sucatas, na qual a restrição de *budget* de certo cinema nacional encontra

simbolicamente a penúria material dos baixos estratos. Quais as consequências formais desse caminho?

Lixo × cyberspace

Contra o ar de saga patriótica que a construção da capital insuflou no ciclo do desenvolvimentismo brasileiro, a narrativa de *Branco sai*, alicerçada num outro uso do moderno, particularmente da tecnologia transformada em lixo, revira a saga da comunidade imaginada pelas elites.

Branco sai, preto fica esquadrinha a expropriação tecnológica em situação, quer dizer, no limite em que o acesso ou a exclusão aos produtos da indústria moderna determinam, literalmente, a mobilidade ou imobilidade. O que podemos pensar dessa grande imagem, literal e simbólica, segundo a qual a tecnologia é parte do corpo dos pobres, amputados pela ordem total? Como procurei sugerir, a chacina no baile do Quarteirão não é para Adirley um momento excepcional. Soma-se ao estado de sítio em Ceilândia, às rondas noturnas, ao interdito de circulação dos habitantes das cidades-satélites por Brasília, componentes de uma normalidade atroz na qual poder, subordinação, tutela visam, entre outros aspectos, à consciência rebaixada pela dominação; daí a ferocidade covarde (porém não incidental) do ataque ao ponto de encontro da cultura política negra em Ceilândia. Contudo, nem os personagens se deixaram submeter à dominação das capacidades criativas e do pensamento, nem o poder destrutivo e persecutório do direcionamento histórico da modernidade técnica impediu Adirley de tentar vislumbrar um caminho de superação que, diante da precariedade da vida material ali documentada, experimenta um outro tipo de racionalização tecnológica.

Os materiais que transformam a realidade concreta dos personagens — a exemplo do elevador, da rampa, da rádio na casa de Marquim, ou das próteses que Sartana vende a outros mutilados de baixa extração — são reinventados a partir da obsolescência ou do descarte. Ainda assim, como no caso da nova perna mecânica de Sartana, que para o mercado se tornou velha (por isso disponível a ele), pode ser preciso quebrar senhas para configurar o uso, o que dá a medida da renitência da propriedade tecnológica privada. É emocionante o momento, e o quanto ele representa, no qual Sartana sai andando e pergunta ao colega, *expert* nesse tipo de sabotagem: “E agora eu sou o dono dela?”

Como transformar o caráter elitista e violento das transformações modernas?

As primeiras sequências de *Branco sai, preto fica* dão uma amostra do caminho testado. Ao ancorar todos os seus meios de produção num chão social pobre, cria-se um pressuposto que muda tudo, do gênero de entretenimento — que se torna pós-burguês — ao uso tradicional das técnicas cinematográficas de filmagem e dos materiais eletrônicos presentes na trama.

O filme se abre com um *travelling*, mostrando de cima (enquanto sobe) os arredores da casa de Marquim. Ainda com a tela escura, ouvimos sons de engrenagens. O olho da câmera localiza-se no elevador que, saberemos adiante, lhe dá acesso à entrada, pela varanda. Subimos com Marquim (mas sem vê-lo, como se fôssemos ele) e depois descemos por um claustrofóbico túnel/escada, ladeado por paredes à curta distância uma da outra, onde foram instalados trilhos. Só então o vemos, transportado em sua cadeira de rodas por esse mecanismo automático. O acesso ao porão de sua casa se faz por um uso inteligente da tecnologia, insuficiente porém, até segunda ordem (prometida pelo final), para transformar completamente o espaço, libertando o personagem do que está mais próximo de uma prisão do que de um lar. Marquim senta-se a uma mesa de trabalho e passa a narrar, na sua rádio, em ritmo de *rap*, a noite fatídica de 1986, de uma perspectiva interna: o preparo e a animação a caminho do baile, o encontro com um *brother*, a troca de ideias, a movimentação em torno da longa fila de entrada, o olhar sobre o corpo das mulheres, os planos para uma noite prazerosa, a decisão de furar a fila. Dentro do baile, a alegria dura pouco. Marquim silencia por alguns segundos e então narra a interrupção do som e da dança pela polícia, que manda todos deitarem no chão, encetando a seguir a seleção racial do massacre. Após um corte, a próxima cena nos apresenta a Cravalanças em sua espaçonave, sacolejando e pousando num terreno baldio. A despeito das luzinhas coloridas giratórias, que lembram de longe *2001, uma odisseia no espaço*, é claro o caráter deceptivo da aventura do futuro reservada aos desvalidos.

No porão, ou na casa de Sartana, que logo aparecerá, estamos no futuro do baile; o trabalhador intergaláctico, por sua vez, está no passado do futuro, ao chegar ao presente. Entretanto, os materiais tecnológicos de segunda mão mostram todos em condições materiais equiparavelmente fofas, para usar o termo de Cravalanças, habitantes de uma particular temporalidade diferencial da indigência, situada em relação ao desenvolvimento técnico e à modernização. A espaçonave-contêiner é capaz de atravessar o tempo-espaço, enquanto

os trilhos conduzem Marquim dentro de sua própria casa, ou o elevador o conduz até o carro, na rua, e de volta, ou a rádio conduz sua voz e suas trilhas sonoras para muitos lugares, ao passo que a câmera de Sartana (na cena posterior) lhe permite enquadrar em grande angular o conjunto da cidade, ou a perna mecânica lhe permite andar e encontrar peças para seu trabalho. Entretanto, do ponto de vista dos materiais, aos olhos do espectador, são todos improvisados e reles.

Como interpretar o *travelling* numa cadeira de rodas, rumo a um porão? Ele nos transporta, avisando aos navegantes da poltrona que, de todas as maneiras possíveis, e não só no âmbito dos assuntos, o filme e os aparatos por ele supostos serão abordados da perspectiva da realidade material dos desgraçados pelo desenvolvimento desigual e combinado (uma origem, até onde sei, partilhada por personagens, diretor e equipe). A qualificação do lugar social das técnicas é ao mesmo tempo uma determinação histórica à qual o filme de baixo orçamento não escapa (nem seria o caso de escapar individualmente) e uma bússola para o experimento de redirecionar o uso dessas técnicas, em benefício dos interesses dos “de baixo”. O giro também é verdadeiro no âmbito da vida dos personagens. Valendo-se de materiais descartados ou de baixíssimo custo, os protagonistas deram a volta por cima da própria sombra: Marquim tornou-se DJ, idealizador e produtor da rádio comunitária pirata instalada no porão de sua casa, especialista em trilhas dos anos 1970 e 1980; Sartana produz próteses para outros mutilados de baixa extração; arquitetam e levam a cabo um plano político cujo dispositivo prático são os decibéis de um cadinho da produção cultural dos que foram em vários sentidos expropriados. O leteiro no fim, “Nossa memória fabulamos nós mesmos”, a meu ver mais que uma afirmação do “lugar de fala”, remete ao conjunto da invenção de *Branco sai*, à somatória das subversões técnico-formais e, portanto, ao caminho político da recuperação mnemônica.

Assim, as câmeras, sem deixarem de ser “um privilégio”, mercadorias inacessíveis à maioria, tornam-se cúmplices da cadeira de rodas, dos trilhos para descer as escadas, da perna mecânica, da rádio pirata, do passaporte falsificado para os personagens poderem circular pelo Distrito Federal. Os materiais são rearranjados para o uso de quem não representa grande coisa em termos de valor de mercado e, decisivamente, para o confronto do poder.

Um avanço na discussão proposta pelo filme está, penso, no papel dado à sabotagem, organizada, das possibilidades abertas pelo desenvolvimento tecnológico — que não precisa ser de última linha para alterar desigualdades abissais. Algo como uma reversão do roubo do valor da produção de tecnologia,

uma des-expropriação pela qual a obsolescência programada transforma-se em proveito dos pobres. Nesse sentido é fundamental a presença do lixo como ex-mercadoria, onde potencialidades políticas dormem. Vale não esquecer que a bomba será fabricada a partir de decibéis produzidos pelo que antes foi mercadoria ou propiciou a venda de mercadorias. Nesse sentido, de uma reapropriação política pelos desvalidos, o filme faz seu um antecedente cujo fio não é simples retomar: de 1961 a 1964, o discurso oficial da inclusão no “país do futuro” foi contradito pela emergência de uma radicalização à esquerda, segundo a qual somente a exacerbação do enfrentamento político poderia levar à reconstrução das condições de vida dos estratos historicamente inferiorizados. O golpe civil-militar derrotou tal movimento, valendo-se, como se sabe, de práticas de tortura em porões e desaparecimento de corpos (financiadas pelo empresariado), um teor histórico atualizado no porão da casa de Marquim, onde se ensaia, porém, uma reversão semântica. O filme reinsere no debate a contraviolência dos mutilados na luta de classes, descartada pela esquerda partidária.

A interpretação que gostaria de sugerir procura tirar consequências da oposição entre a imobilidade impingida aos dois protagonistas e a mobilidade trazida pela maneira como reinventam possibilidades de vida e de luta política. A essa oposição corresponde uma contradição entre a materialidade que as tecnologias apropriadas pelos personagens têm, e uma certa imaterialidade, ou materialidade fugidia, que caracteriza o futuro tecnológico ali já em andamento.

Como vimos, a força da representação dos espaços pelo filme está na maneira como articula nexos entre dominação social, circulação restrita e expropriação/reapropriação tecnológica. Entretanto, há também um tempo-país paradoxalmente sem contorno espacial. O futuro (2070) não aparece em nenhuma imagem, o que não deixa de ser extraordinário numa ficção científica. Sabemos de sua existência pela chegada da “nave”, e porque uma superintendente dá ordens a Cravalanças por “videoconferência” (uma “aparição” na parede do contêiner, pois a imagem prescinde de suporte físico, enquanto o personagem, em situação tecnológica precária, responde só por voz, por um aparelho parecido com um *walk talk* ou um rádio). Como a superiora só aparece em *close-up*, nada vemos do ambiente real (ou será apenas virtual?) onde se encontra. Analogamente, perto do fim, numa espécie de visão assoberbada da realidade da guerra contra os negros, Cravalanças participa de um banguê-banguê contra ferros torcidos, num lugar que pode ser um lixão de descarte de metais, uma obra abandonada há tempos, não sabemos. Para dizer de

maneira talvez mais acertada nos termos da representação: o personagem luta contra inimigos fantasmáticos e por isso supostamente inatingíveis, mas que sabemos pela cena do “relatório de chegada” serem os donos do dinheiro. A desmaterialização do espaço e dos corpos (quem é o inimigo? ele está em toda parte? é possível vencê-lo?) no Brasil-de-além torna mais clara a decisão do visitante de não tentar impedir a explosão arquitetada por Marquim e Sartana. (Xingando inclusive os cúmplices de tal estado de coisas, Cravalanças atira afinal no espectador.)

Como sabido, o espaço não representável materialmente é, no vocabulário tecnológico, o ciberespaço, um ambiente ou mundo virtual, composto de dados e programas que o usuário pode acessar ou com os quais pode interagir, como quem se desloca. No recorte feito pelo filme, são postos, por assim dizer, em presença, como dois polos contraditórios, o lixo e o ciberespaço. Como as condições de trabalho e de sobrevivência de Cravalanças deixam claro, até nova ordem o ciberespaço tem donos (que o digam os *bitcoins* e sua valorização de 303% em 2020). Por outro lado, trata-se de um “espaço” mais permeável à sabotagem? O lixo como devir das mercadorias coloca-se em tensão com o tempo vazio e homogêneo do ciberespaço, onde a marcha do capitalismo parece inexorável, pois sua temporalidade histórica se esconde à medida que o próprio processo histórico é transformado em “conteúdo” disponível. A temporalidade diferencial concreta do lixo, marcada do ponto de vista do seu aproveitamento pelos espoliados, opõe-se — pela mediação do trabalho dos protagonistas — à suposta homogeneidade temporal da mais recente fase do capitalismo planetário.

O trabalhador precarizado do Brasil-de-além parece reconhecer, por experiência própria, que aonde o futuro desse presente foi parar não significa um devir mas uma continuidade (do reinado do dinheiro, da desvalorização do trabalhador, do miserê). Conscientemente ou nem tanto, ele fica do lado dos que, armazenando outros *bits* (sonoros), transformam a clandestinidade de fato numa clandestinidade política, de ação.¹

A bomba abre, pela destruição — narrada, porém, de forma não violenta, pelos lindos desenhos de Sartana —, uma outra alternativa?²

1 Empresto a formulação de Iumna Maria Simon em Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje. In: BRECHT, Bertolt. *Do guia para os habitantes das cidades*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017. p.103-143.

2 Este texto é parte de um ensaio maior, intitulado O baile, o porão, a nave, o não. In: FONTES, Maria A.; NAZIR, Ahmed Can; CHAVES, Rita (org.). *Geografias literárias de língua portuguesa no século XXI*. Roma: Tad Edizioni, 2021. p. 383-406.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 79-105.
- COUTO, José Geraldo. *Branco sai, preto fica* — o filme do ano. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/branco-sai-preto-fica-o-filme-do-ano/>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. São Paulo: Autêntica Editora, 2021.
- SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica. *Revista Digital de Cinema Documentário*, set./2015. DOI: 10.20287/doc.d18.dt17
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Filmes e Documentários

- CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Brasília: Tertovisão, 1991. 200 min.
- QUEIRÓS, Adirley. *Branco sai, preto fica*. Cinco da Norte/Vitrine filmes, 2015. 90 min.
- RACIONAIS MC'S. *1000 Trutas 1000 Tretas* (documentário). Coisa Nostra, 2006. 99 min.

O romance rural em três tempos

Fernando Cerisara Gil

A matéria rural tem vida longa na literatura brasileira. Como se diria, forma tradição, que no caso da nossa crítica e história literárias (mas não só da nossa) se chamou de literatura regionalista ou romance regionalista. De *Inocência* (1872) a *Torto arado* (2019), passando por *Vidas secas* (1938), três romances que nos interessam de perto neste momento, se tem quase um século e meio de experiência, de trabalho e acumulação gestando as relações entre forma romance e matéria rural. O que em termos de vida literária não é pouca coisa.

Cada um desses romances guarda as marcas específicas e singulares das tensões, impasses e soluções que enformam, a cada estágio histórico e social, a configuração material do que temos chamado de romance rural, com seus avanços e recuos, no plano temático, técnico e formal. Antes de entrar na particularidade dos romances do Visconde de Taunay, de Graciliano Ramos e de Itamar Vieira Junior, talvez seja interessante, de saída, sublinhar traços que são constantes nessas obras, ainda que o tratamento dado a cada um seja diferente, como não poderia deixar de ser.

Podemos destacar que os três romances se passam no espaço rural. Em alguns casos, há cenas significativas em que a história transcorre em lugarejo pequeno, mas a vida no campo, no mundo rural, é a ambientação dominante. São narrados em registro de “linguagem culta”; não há a representação da oralidade pela escrita, exceto residualmente, na fala de um ou outro personagem. *Inocência* e *Vidas secas* são narrados em terceira pessoa, enquanto *Torto arado* é narrado por três vozes femininas em primeira pessoa, que, no entanto, como se procurará demonstrar, funcionam como uma única e mesma voz, em tom e dicção muito próximos aos de terceira. Outro aspecto comum a esses romances é que seus protagonistas são homens e mulheres pobres, subtrabalhadores do campo ou com estreita ligação com a vida rural. Por fim, mas não menos importante, todas as narrativas dão expressão a formas de violência as mais diversas e em graus também variados. Formas de violências que são específicas às relações sociais do mundo rural e que podem ser elemento estruturante da

forma ou aspecto pontual, mas, mesmo aí, com presença determinante como modo de resolução de conflitos no âmbito do entrecho.

Delineados os elementos de continuidade entre eles, passo seguinte do comentário proposto é identificar em um ou outro desses elementos o que se poderia chamar de amálgama de temporalidade histórica e social simultânea e contraditória – e não menos conflituosa – que ingressa e se cristaliza na forma do romance rural, criando uma dinâmica ficcional específica, mas com configurações variadas ao longo do tempo. Nesse sentido, o objetivo que se segue é de que as observações sobre os romances esclareçam a hipótese sugerida.

1º tempo: *Inocência*

O problema que se quer abordar se faz presente de modo marcante no núcleo dramático do enredo do romance do Visconde de Taunay. O vetor que determina o conflito central do romance situa-se nesse núcleo. Para precisá-lo, é necessário recuperar um pouco a história e a caracterização dos personagens. O romance é, como se sabe, a história de amor entre Cirino e Inocência. Cirino é um prático de medicina popular, que encontra o pai de Inocência em estrada do sertão. Sabendo dos conhecimentos do “doutor”, Pereira pede que Cirino trate a sua filha que se encontra doente. Pereira pede a Cirino que veja a doente, não a moça. Inocência vive reclusa, não é exposta ao olhar de outras pessoas, especialmente dos homens. Desse cuidado médico emerge o sentimento amoroso entre os personagens. No entanto, Inocência já está comprometida, por palavra paterna, com o tropeiro Manecão.

O conflito presente em *Inocência* põe no centro o descompasso que se engendra do entrecruzamento e do choque de temporalidades históricas simultâneas e contraditórias. Essas temporalidades diversas coexistentes carregam e expressam em si sistemas de valores sociais e culturais muito distintos no quais os personagens estão mergulhados, determinando a sua forma de sentir, agir e pensar ao longo do romance. De um lado, têm-se as figuras de Pereira e Manecão, que encarnam o mundo tradicional patriarcal. Na ordem social patriarcal do mundo rural, como nos é figurado no romance de Taunay, o mundo dos afetos não deriva da vontade e do desejo individual, sobretudo no que diz respeito à figura feminina. Ele é uma imposição, na melhor das hipóteses, um acordo determinado pelo interesse paterno. Claro que estamos aqui diante de um tema tão velho quanto a literatura, que é o da interdição amorosa. Só que, de outro lado, a relação que Cirino e Inocência desenvolvem ao longo da história vai trazer consigo um traço específico. Tirando o lado sentimentalmente

folhetinesco que também compõe a cena narrativa entre o par amoroso, o sentimento romântico dos dois protagonistas emerge com as marcas de uma ordem social antitradicional, antipatriarcal, em certo sentido. Ele é mesmo um componente moderno, na medida em que Cirino e Inocência percebem que o mundo dos afetos deve se definir no âmbito individual, é um elemento ligado à ordem individual e privada do sujeito. Trata-se de uma escolha associada, se não parecer excessivo, à vontade autônoma do sujeito. Cirino se torna portador dessa atitude e sentimento. Ele é um personagem de trânsito entre a cidade e o sertão. Anda numa espécie de corda bamba, ao ter que esconder os seus sentimentos e intenções de Pereira, o que por algum tempo consegue fazer em razão do mal-entendido entre o entomologista alemão Meyer e Pereira. Este imagina que Meyer é que está interessado na filha. Inocência, por sua vez, se transforma, ou é transformada, pelo sentimento amoroso. Ela cria consciência de si por meio do sentimento amoroso.

A tensão conflitiva do romance se cria a partir desse impasse entre a normatividade do mundo patriarcal e o desejo de autonomia dos indivíduos em face do seu sentimento amoroso. Como o casal amoroso lida com isso? O gesto impulsivo de Cirino é querer fugir com Inocência. Ela, porém, recusa a fuga. O rompimento com o pai, com a família, significa uma desonra para ela como mulher, um perder-se na vida. Inocência não consegue romper as leis do mundo rural patriarcal.

Sabendo que ferro quebra e a palavra de mineiro não – no caso a palavra de Pereira dada a Manecão –, os dois buscam uma espécie de conciliação, de negociação entre esses mundos. Cirino vai atrás de Antônio Cesário, padrinho de Inocência, e por quem Pereira tem consideração. Essa tentativa de aliança do mundo feminino com a ordem patriarcal tende, entretanto, a jogar contra as figuras femininas no romance brasileiro. Além do caso de Inocência, temos o de Capitu e o de Madalena, que também foram destroçadas por esse mundo. A tentativa de conciliação não dá certo para nenhuma delas. No meio-tempo em que Cirino procura a intervenção de Antônio Cesário, Pereira descobre a relação oculta da filha, a quem agride fisicamente e diz estar perdida para ele. Pereira incumbe Manecão a lidar com Cirino, ou seja, a lavar a honra da família. E só há uma maneira de se fazer isso: é liquidar aquele que cometeu a desonra. Cirino é assassinado num cruzamento de estrada, na mata, enquanto aguardava Cesário. E Inocência morre pouco depois. Note-se que o conflito se resolve por meio da violência, pela morte do casal que ameaçou transgredir a norma patriarcal. É à bala que se soluciona essa temporalidade histórica conflitiva coabitada num mesmo espaço.

2º tempo: *Vidas secas*

Comentamos *Inocência* a partir dos vetores temporais e sociais que ordenam a relação dos personagens na trama. A história de *Vidas secas* é muito mais rala, mais simples, num certo sentido. Claro que esse caráter diferenciado da trama já diz muito da natureza do próprio romance, cujas ações se organizam por cortes, cortes verticais entre os capítulos, na medida em que possuem algum grau de autonomia entre si, mas muito distante da ideia de romance desmontável, como a crítica já se referiu a essa obra de Graciliano Ramos no passado. Podemos dizer, então, que *Vidas secas* não é organizado a partir de uma concatenação horizontal dos acontecimentos, como ocorre com *Inocência*, no qual o acontecimento posterior *b* depende do anterior *a*. Essa relação de causalidade não é o que move o romance de Graciliano Ramos.

É necessário analisar a história de Fabiano, de sinha Vitória, dos dois meninos e da cachorra Baleia por outro ângulo. O ângulo a destacar é o do descompasso da temporalidade social e histórica entre o narrador e os personagens. O narrador de terceira pessoa em *Vidas secas* é elemento forte no romance. Tal força da voz narrativa muitas vezes parece projetá-la quase como um personagem, ainda que, claro, isso não ocorra de modo efetivo no âmbito das ações. O narrador parece ser o dono da voz e a voz do dono no romance. Ele é armado de uma linguagem culta, com mesóclise, algum vocábulo regional. Não parece ser estranho se pensar que a figura do narrador encarna algo da figura do intelectual brasileiro, ali dos anos 1930 já para a década de 1940, com bem sugeriu Ana Paula Pacheco em ensaio sobre o romance. Esse narrador se defronta com uma matéria circunscrita temporal e socialmente a uma outra esfera social que não a sua. Essa matéria é o material rural, o espaço rural e tudo que compõe e integra esse modo de vida. No romance isso é representado por Fabiano e a sua família. Fabiano é um subtrabalhador cíclico do campo, e sua família depende do seu trabalho para a sobrevivência. Embora se tenha falado muitas vezes de *Vidas secas* como um romance da seca, a natureza é apenas um dos elementos hostis, e certamente não o pior, em que a morte se proteja sistematicamente na vida dos personagens. Digo que Fabiano é um subtrabalhador – não somente porque ele não tem qualquer contrato de trabalho, o que praticamente inexistia nessa época, mas sobretudo porque ele não tem nenhum controle sobre as formas de trabalho e produção; na verdade, ele está submetido a essas formas de trabalho e de acumulação primitiva. Terras, instrumentos de trabalho, produção, nada lhe pertence. A destituição de tudo e a superexploração no mundo rural marcam Fabiano e a sua família,

que vivem à deriva das incertezas da natureza e à disposição e ao arbítrio do patrão fazendeiro de ocasião.

A partir da relação entre narrador intelectual, dono da voz, e personagens pobres do mundo rural, *Vidas secas* sugere articular uma posição social da linguagem bastante particular. O narrador de *Vida secas* se movimenta num balanceio oscilante e por vezes contraditório: busca dar voz ao outro de classe, aos de baixo, aos despossuídos do mundo rural, passa por um grau de incompreensão da comunicação que se estabelece entre os personagens e, num certo limite, chega à negação por vezes violenta do outro. Não tenho espaço para matizar essas posições variadas do narrador em face dos personagens. Vou me deter rapidamente nos momentos extremos em que ocorrem.

Parece que o narrador atua de modo diferente com Fabiano, comparativamente ao restante da família. Duas passagens evidenciam a atitude estranha do narrador com o vaqueiro. A primeira está no capítulo intitulado “Fabiano” e ocorre quando este está voltando para casa com os meninos, depois de “curar no rastro” a novilha que havia desaparecido. Em meio a várias sensações e pensamentos que povoam a mente de Fabiano, o narrador nos descreve o personagem, o modo como o percebe, sua maneira de andar, o seu gestual: “[...] As alpercatas batiam no chão rachado. *O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco*”. Poucas linhas depois, o narrador acrescenta: “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio” (p. 20).

A segunda passagem é do capítulo “Cadeia” e se refere ao momento em que Fabiano esbarra no soldado amarelo e se sente intimado por esse a jogar cartas. O narrador diz: “Levantou-se e caminhou atrás do soldado amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido, tinha muque e substância, *mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia*” (p. 28).¹

As duas passagens são ostensivamente agressivas no modo de apresentar Fabiano. Nelas temos somente a perspectiva do narrador, que o caracteriza como alguma coisa instavelmente disforme, desconjuntada e precária, sem pensamento próprio e sem vontade, algo que oscila entre o humano e o infra-humano, ou entre o humano e o bicho (“parecia um macaco”). Destaco esses momentos porque eles deixam claro a visão do narrador diante do personagem. Estamos longe, em todos eles, daquela sobreposição, tão recorrente no romance, de pontos de vista do narrador e personagem, estabelecida,

1 Todos os grifos são nossos.

normalmente, pelo uso do estilo indireto livre. Aqui são momentos em que o narrador não pensa *com* o personagem, nem se sobrepõe a Fabiano para dar voz ao que ele “queria dizer”. Nesse sentido, são trechos aparentemente menos ambíguos na sua construção, ao constituírem o ponto de vista estrito do narrador sobre a matéria narrada. A pergunta que poderia ser formulada é sobre o porquê dessa atitude do narrador para com Fabiano – de onde procederia essa posição de afronta humilhante contra o vaqueiro, num romance que é reconhecidamente uma abertura, um acesso, por assim dizer, à consciência e à vida de figuras pobres, *dos de baixo*, ainda que não seja somente isso.

Como sublinhamos, todas as passagens apresentadas configuram uma visão diminuída de Fabiano pelo ponto de vista do narrador. Essa diminuição incisiva do sertanejo, numa linguagem que tende a ser vista, pela crítica, como contida e respeitosa, sugere algo, ou muito, da fratura apresentada entre a posição social do narrador e a de Fabiano. O caráter de afronta humilhante do narrador intelectual para com Fabiano (não nos esqueçamos: para a voz narrativa, Fabiano é como um macaco desengonçado, indistinto do bicho que monta, e é tão feio quanto é submisso e incapaz de pensar), o caráter de afronta, dizíamos, pode ser visto como a manifestação de classe do narrador sobre o pobre, na sua particularidade de subtrabalhador rural, sem mais. O preconceito de classe exposto despidoradamente, sem nenhuma contenção de linguagem, e com toda a desconsideração radical pelo outro. Em suma, a expressão do arbítrio de classe como forma de apreensão *dos de baixo*.

De outra parte, o narrador desfecha um movimento contrário a esse. Isso acontece, por exemplo, no capítulo do menino mais novo. Nessa parte, o narrador relata a fantasia do menino mais novo em se fazer idêntico ou semelhante ao pai. O capítulo é todo ele a narrativa dessa projeção afetuosa (porque ela é apresentada de modo afetuoso) de identificação do menino mais novo com Fabiano. (Aliás, a relação familiar é todo um capítulo à parte em *Vidas secas* que o narrador nos mostra, mas, ao que tudo indica, é incapaz de entender.) O capítulo tem como mote principal a tentativa do menino de imitar Fabiano como vaqueiro. Não para admiração do pai, mas do irmão mais velho e de Baleia. Nesse gesto do menino mais novo, há, talvez, três intenções, nem todas claras para o menino: mostrar-se a si tão grande como o pai (ou ser como o pai), crescer na consideração do irmão e de Baleia e, por tabela, mostrar também a grandeza do próprio pai. Pois o menino percebia que o tamanho enorme do pai não era compartilhado da mesma maneira pelo restante da família, naquela situação. Ele fracassa na tentativa de imitar o pai, ao montar um bode. Recebe risos de deboche do irmão e olhar de desaprovação de Baleia. Depois

do gesto fracassado de imitação do pai, que é narrado como uma cena de ação efetiva, concreta do personagem, por meio do discurso indireto, o narrador continua a seguir o personagem. O menino se sente um tanto humilhado pela situação. Esse sentimento de humilhação vai diminuindo e o narrador vai se aproximando dele (aproximação já esboçada ao longo do capítulo). O narrador se move num gesto ora alternado ora misturado entre distanciamento afetivo, se a expressão não soar contraditória, e empatia direta pelo personagem. Tais atitudes do narrador ganham toda a sua força nessas passagens:

[...] Precisava entrar em casa, jantar, dormir. Precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru.

[...] Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (p. 53).

No caso, não se trata do uso do discurso indireto livre, em que o narrador fala com o personagem, como se tem muitas vezes com Fabiano. O narrador intelectual como que recolhe as expectativas, os sonhos, as admirações, os planos do menino com afetuosidade discreta. O narrador não desfaz nem relativa o sonho do menino de ser como o pai, o de se fazer Fabiano, apenas projeta esse desejo, com acolhimento e com o menino, para um possível tempo e espaço futuros. Note-se que o ajuizamento negativo do narrador a Fabiano, como mencionamos anteriormente, é suspenso. O narrador busca acompanhar a lógica de identificação admirativa do menino mais novo pelo pai. Mais que o personagem, é o narrador que projeta, acalentando e recolhendo o desejo presente, mas lançado no futuro do menino de se fazer Fabiano. Eu penso que o narrador se reposiciona quando se aproxima do âmbito doméstico-familiar. Quando a família toda está reunida, a intromissão do narrador caracteriza-se, predominantemente, em comentar a sua dificuldade de comunicação e em desdizê-la, não no plano individual de cada personagem (exceto, como sempre, Fabiano), mas no destino imaginado pela família.

Destaco esses dois momentos de *Vidas secas* para ao menos sugerir como esse romance se define pela simultaneidade temporal histórico-social contraditória e conflituosa, ao mesmo tempo que radicaliza esse processo, ao situá-lo no âmbito da própria forma literária – na relação irresolvida entre o

estatuto social do narrador, como figuração do intelectual, e a natureza da posição social dos personagens, como *o outro de classe*.

3º tempo: *Torto arado*

O livro de Itamar Vieira Junior é romance lançado recentemente no Brasil e com um pouco mais de um ano virou *best-seller*, vendendo em torno de 170 mil exemplares, o que é um feito e tanto em termos de mercado editorial brasileiro. *Torto arado* tem como matéria a vida de trabalhadores rurais pobres e negros da Chapada Diamantina, interior da Bahia. Trabalhadores que se encontram em condição servil, semisservil: trabalham para morar e para ter a sua roça como modo de sobrevivência. É centrado na história de uma família, formada pelos pais, Salustiana e Zeca Chapéu Grande (José Alcindo), e por quatro irmãos, Bibiana, Belonísia, Domingas e Zezé.

Uma pergunta interessante de se fazer é por que e como a matéria rural ressurgiu ou permanece num romance do XXI, numa sociedade como a nossa, definitivamente urbana, industrializada, tecnológica, informatizada? (Tais questões valeriam também para as obras de escritores como Ronaldo Correia de Brito e Maria Bessa, entre outros).

Aqui, pretendo me ater no modo como a matéria rural se organiza nesse romance. O espaço da história é claramente referido. Se passa na Bahia, na Chapada Diamantina, numa região cortada pelos rios Santo Antônio e Utinga; já a demarcação temporal, ao contrário, não se apresenta tão explícita. Podemos apreender o transcurso do tempo pelos objetos que circulam na Fazenda Água Negra, local onde se passa a história, como as marcas de veículos, a entrada da televisão no mundo rural, por algumas informações que o romance nos apresenta (referência a militares e a suas relações com o ensino) e também pelo transcurso da idade dos personagens. Pode-se calcular que a história perfaz um período de 20 a 25 anos e se passa entre a década de 50 e a segunda metade dos anos 70 do século XX. Transcorre no período de uma geração, que simbolicamente tem na figura do Zeca Chapéu Grande, como pai de família e líder espiritual comunitário, o seu centro, no início, e termina essa figura de liderança sendo encarnada, depois, pela filha Bibiana, não mais como liderança espiritual, mas política.

Especificando um pouco mais o nosso comentário, a ideia é a de se ater em dois planos de *Torto arado*: no plano das vozes narrativas e da trama, ambas relacionadas à passagem do tempo e às mudanças figuradas no romance. A história é narrada por três vozes femininas, por Bibiana e Belonísia, que são

duas irmãs negras e as protagonistas do romance, e também por Santa Rita Pescadeira, entidade do jarê, que se trata de uma prática religiosa de origem africana, mas sincrética, reunindo elementos do candomblé, do catolicismo, do espiritismo, e que é própria da região de Diamantina.

As três partes em que o romance está dividido correspondem à presença dessas três vozes. Essa divisão é cheia de simbologia para a arquitetura do livro. Tal arquitetura carrega a simbologia da cena inicial do romance, que é a seguinte: as duas irmãs mexem na mala da avó, Donana, e encontram nela uma faca. Fascinadas, as duas levam a faca à boca, as duas cortam a boca, mas Belonísia, a narradora da segunda parte, corta a língua com a faca. O leitor só vai saber disso quando Belonísia assume a narrativa das ações.

Destaco dois desdobramentos decorrentes dessa cena inicial que vão ter um sentido simbólico ou metafórico, se quiserem, e um sentido na arquitetura da composição do romance. O primeiro aspecto é que, na primeira parte do romance, que é narrada por Bibiana, se estabelece uma simbiose, uma relação íntima e de dependência entre as irmãs, pois uma delas se torna “órgão”, um meio de comunicação para outra. Só que o leitor, ao longo da primeira parte, não sabe quem foi que sofreu o traumático acidente, qual das irmãs não pode se comunicar por ter perdido a língua. Nesse momento, Bibiana narra o período que vai da infância, entre os seis e oito anos das irmãs, até os dezesseis anos de Bibiana, quando ela resolve fugir da fazenda com seu primo Severo. Ela está grávida do primo, acredita que a família e a comunidade não vão aceitar pacificamente a gravidez, além de querer, sobretudo, escapar às condições de exploração a que vê a sua família submetida. Bibiana narra, portanto, a cena inaugural, fundadora e traumática que estabelecerá a relação íntima e próxima das irmãs, mas também o instante do corte, da ruptura entre elas. A fuga de Bibiana deixa a irmã Belonísia como que ao deus-dará. Se Bibiana narra o momento de junção e da ruptura das irmãs, e a sua ruptura com a própria família, Belonísia é quem perde a língua no acidente, e é por isso que se observou, acima, que ela fica ao deus-dará: Belonísia perde a sua mediação de comunicação com o mundo, que era feita pela irmã. Bibiana era a voz de Belonísia.

Como contrapartida e de modo efetivo (e aqui está o segundo nível simbólico do corte da língua de Belonísia), é por meio da sua voz, ainda que silenciada ou mutilada, que o leitor vai ter acesso à história geral da família. Belonísia funciona como narradora em três níveis: a) como memória da família de afrodescentes, repositório da experiência passada de família pobre, sobretudo da avó e do pai, que é narrada por ela; b) como testemunha da sua própria experiência pessoal como mulher negra e pobre, trabalhadora do campo

e ainda submetida a uma relação de violência pelo seu companheiro Tobias, um trabalhador da fazenda; e c) como espécie de cronista das mudanças pelas quais a família e a fazenda vão passando. Metade dos acontecimentos do romance é narrada por ela, e a outra metade pelas outras narradoras.

Neste ponto, queria destacar alguns aspectos relacionando o ponto de vista, a linguagem dessas duas narradoras e os acontecimentos narrados. A matéria rural apresentada no romance pretende ser o relato da vida dos trabalhadores e das famílias rurais, negras e pobres, tendo como foco a família de Bibiana e Belonísia. De um lado, *Torto arado* intenta figurar os níveis diferentes de exploração e de violência a que essa família em particular, e esses grupos sociais como um todo, estão submetidos pelos grandes proprietários, e de violência e brutalidade existentes também na própria relação dessas pessoas pobres entre si, especialmente da violência de homens contra mulheres (destacadamente, Belonísia e Maria Cabocla). De outro lado, *Torto arado* tem também a intenção de mostrar a relação *orgânica*, profunda desses personagens com a terra. Há várias cenas e imagens que dão expressão a esse desejo de apresentar um vínculo visceral e ancestral com a terra, o que está para além do fato de essa terra não lhes pertencer (o que não deixa de ser um problema e que tem desdobramento no romance).

Associado a essa relação com a terra, o romance tenta colocar em movimento, em representação, certas formas de solidariedade, certas formas do imaginário e da sociabilidade dessa comunidade de trabalhadores pobres. A se destacar o culto do jarê, que tem no personagem Zeca Chapéu Grande a encarnação da liderança espiritual e comunitária, até um determinando ponto do romance. Numa outra dimensão, o romance quer ser a narrativa das transformações pelas quais esse mundo e seus personagens passam ao longo dos 20 a 25 anos em que a história ocorre. A narrativa busca caracterizar essa transformação por meio de dois momentos diferentes, mas correlacionados: inicialmente, a partir de um tempo dominado pela liderança espiritual e comunitária de Zeca Chapéu Grande, que corresponde também a certo grau de aceitação da dominação feita pelos fazendeiros. A acolhida dos trabalhadores e de suas famílias era vista, por esses trabalhadores, como um gesto de generosidade, de favor feito pelos fazendeiros. Além do respeito, fidelidade e gratidão à figura e à autoridade do proprietário, a manutenção desses trabalhadores na fazenda somente era possível pelo aceite ao trabalho sem pagamento; em troca, eles somente podiam fazer o cultivo da roça que era produzida perto da casa de barro, de sapé, construída por eles. Eventualmente, escapam para vender óleo de dendê no vilarejo mais próximo para conseguir algum dinheiro. Esse mundo

mais tradicional e arcaico se rompe com a fuga de Bibiana e Severo da Fazenda de Água Negra e, passo seguinte, com o retorno do casal à mesma fazenda. E aqui entramos no segundo momento do romance. Como se disse, é Belonísia que narra tanto a ruptura quanto o retorno. A ruptura e o retorno de Bibiana e Severo significam transformação da situação desses personagens com o mundo rural. Os dois voltam transformados, porque politizados. Severo, quando trabalhador de outra fazenda, passa à militância sindical, e Bibiana acompanha seu marido nesse processo, além de se tornar professora na escola de Águas Negras, depois. Temos, então, a ascensão de Severo e Bibiana como lideranças da comunidade rural, mesmo porque Zeca Chapéu Grande morre algum tempo depois da volta do casal. Até certo ponto, retira-se de cena a liderança tradicional sustentada pelos dons religiosos e de curador de Zeca e que trazia uma certa aceitação conciliadora com o poder rural. O traço que define e caracteriza a natureza dessa transformação em *Torto arado* é a ideia da consciência política como luta política, luta contra a superexploração e, mais que tudo, pelo direito à terra, querendo reconhecer o lugar como quilombola. Por essa razão, Severo é assassinado. Tudo indica, embora não fique explícito no romance, a mão do novo proprietário da fazenda. Com a morte de Severo, Bibiana acaba assumindo a voz de liderança da comunidade rural e dos trabalhadores.

Como se mencionou, o romance é narrado por vozes femininas negras de dentro do processo, seja Bibiana, seja sobretudo Belonísia. Note-se que *Torto arado* tem a ambição e a intenção de lidar como um matéria rural percebida em movimento, em transformação, com graus de violência e brutalidade variados, mas também presentes nos dois romances anteriores, ainda que em *Inocência* o motivo imediato possa ser de outra ordem. Mas uma questão fundamental que diferencia *Torto arado* de *Inocência* e de *Vidas secas* é o estatuto das vozes narrativas, e também, ao menos em parte, dos próprios personagens em face da matéria narrada. Essas vozes parecem não ser moldadas pela natureza da própria matéria que narram e que as constituem, como narradoras e personagens, diferente e simultaneamente. Mas o que significa não ser moldadas pela própria matéria que narram e as constituem? Em primeiro lugar, quero dizer com isso que a linguagem com que elas narram as suas experiências e os acontecimentos não adquire um traço de especificidade, diferenciador como vozes. Num certo sentido, o mesmo se poderia dizer da encantada Santa Bárbara Pesqueira, narradora da última parte do romance. É como se fosse uma mesma voz a narrar três experiências diferentes, mas tendo uma mesma visão, uma mesma linguagem, em suma, um mesmo modo de narrar os acontecimentos. Não creio que esse processo de homogeneização das vozes

femininas seja uma estratégia deliberada de uso da linguagem literária, já que a marca de *Torto arado* é mesmo diferenciar, tentar dar particularidade àquela família e ao mundo social que ela representa. E a escolha de personagens femininas negras e despossuídas, nesse sentido, não é de graça, faz parte dessa tentativa diferenciadora.

Dois pontos mais específicos chamam a atenção sobre as vozes narrativas. O caso de Belonísia é especialmente interessante. Como disse, ela, sendo silenciada pela mudez, é a voz mais presente e mais forte do romance. Essa relação entre silenciamento e possibilidade de contar o mundo tem alto poder alusivo e simbólico em vários planos; no entanto, tal situação não é explorada na constituição da própria elaboração da linguagem, ou seja, nem no âmbito da consciência da voz narrativa nem da relação entre voz narrativa, experiência e personagem. No mesmo sentido se mostram as transformações históricas e sociais que o romance figura. A passagem de uma experiência de vida mais tradicional, ligada ao imaginário comunitário religioso, e num certo grau de aceite dos modos de superexploração da família em particular e da comunidade rural em geral, para a consciência e a luta políticas contra as condições de vida precárias e de exclusão é apresentada no plano das ações dos personagens, dos acontecimentos contados, mas ela não penetra a experiência subjetiva dos personagens, assim como não perpassa a própria constituição da linguagem das narradoras. Acaba se tendo uma espécie de figuração da mudança, no entanto, sem transformação efetiva na materialidade da linguagem literária. A transformação das coisas e da vida experienciada pelos personagens não tem correlato na forma, na linguagem literária, seja nas vozes literárias, no estatuto das narradoras, seja na experiência prática, na vida sentida e refletida pelos personagens. Não para menos, *Torto arado* tem longas e frequentes passagens narrativas, que sugerem mais a presença de um narrador convencional em terceira pessoa do que a de uma protagonista-narradora.

Também a última parte do romance é rica simbolicamente, porém é indistinta em relação às partes anteriores quanto à instância narrativa, no que se refere a sua espessura, tom, dicção. Rica porque a Encantada Santa Bárbara Pesqueira (Iansã, Orixá dos raios e da tempestade) surge como espécie de entidade descarnada de um mundo tradicional que sugere estar perdendo a sua vigência no mundo rural já transformado. Os encantados costumam usar alguma pessoa como “cavalo”, encarnam esse indivíduo para se fazer presente nos rituais, mas não somente neles, e, assim, cumprirem as suas funções de cura, de proteção e mesmo de vingança. Como narradora, a Encantada Santa Bárbara entra em cena logo após o assassinato de Severo, no final da segunda

parte, quando ele e Bibiana iam ao cartório para fazer o registro da associação dos trabalhadores e pescadores de Água Negra. A última mulher que havia servido de cavalo morreu para a entidade, assim como Zeca Chapéu Grande, que também a encarnava. Por isso, ela se torna um espírito sem corpo. A entrada dessa voz é bastante interessante. Se Belonísia é depositária da memória e da crônica do presente da família, que é um microcosmo daquela comunidade rural, a figura de Santa Bárbara é a entidade, o espírito que cruza o tempo e atravessa a história. Pois ela acompanhou o sofrimento, a dor, a violência e a exploração a que escravos e despossuídos foram submetidos desde a exploração de pedras preciosas na região da Chapada Diamantina, na metade do século XIX. Ao mesmo tempo ela se apresenta, nos dois primeiros capítulos da terceira parte, intitulada “Rio de Sangue”, como entidade que está para além do mundo humano. No entanto, ela é parte desse mundo humano, ela comunga desse humano e depende dele para existir, pois somente a crença nos orixás e as práticas dos rituais dos homens e das mulheres podem fazer essas figuras viverem. Ou seja, são criaturas, mas também, e sobretudo, criações humanas. Vale notar que essa posição singular no interior do entrecho não determina aqui uma especificidade no modo de ver e de narrar o mundo, o mundo humano que ela passa a narrar. A Encantada Santa Bárbara, como instância narradora, assemelha-se às vozes de Bibiana e Belonísia, ainda que tenha uma função diferente. Pois ela penetra em Bibiana e em Belonísia para dar cabo do fazendeiro Salomão, possível mandante da morte de Severo. Simbolicamente – mais uma simbologia do romance –, essa fusão se torna, no final do romance, uma espécie de ode, de elogio a essa linhagem de mulheres que se origina de Donana, vó das irmãs-narradoras e mãe de Zeca Chapéu Grande, e passa por Bibiana e Belonísia; ode do que todas elas representam de liberdade, força, do sentido de passado que as liga à sua terra anterior/original e à “vida nova e iluminada” que tiveram que forjar aqui, no Brasil. O romance termina com as palavras da Encantada: “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte”.

Convergências e disjunções

Para encerrar, uma pequena relação entre os três romances: *Inocência* e *Vidas secas* se constroem em torno de uma tensão, de um conflito entre temporalidades históricas simultâneas e contraditórias, que se situam em níveis diferentes em cada romance. No caso de *Inocência*, esse caráter conflitivo se configura a partir da origem social de cada personagem e do andamento do enredo que evolui com o entrechoque social e temporal entre os valores do

mundo patriarcal rural e os de certa modernidade romântica. Nesse embate, o narrador toma uma certa postura equidistante das partes em conflito, suspendendo o juízo de valor – na forma de comentários, opiniões ou de um determinado tipo de foco sobre os personagens e as situações. Já *Vidas secas* se constrói por meio do atrito permanente e sistemático de classe entre a voz figurada do intelectual e a matéria rural que essa mesma voz enuncia. Por fim, *Torto arado*, ao contrário dos dois outros romances, sugere, ao menos em parte, suspender o caráter conflitivo do mundo rural, representado pelos despossuídos, pobres negros, para se tornar uma afirmação desse grupo, um enunciado afirmativo e positivo desse mundo e desse grupo. Mesmo a violência, a brutalidade e a exploração de classe retratadas, no plano da ação, surgem como superação e afirmação diante do próprio processo de brutalidade geral, particularmente das figuras femininas negras. Nesse sentido, a objetivação da violência e da exploração de classe presente no relato dos acontecimentos fica barrada à forma narrativa e à experiência subjetiva dos personagens. *Torto arado* se alça a um certo tipo de idealidade desse mundo. E o que ganha em idealidade tende a perder em voltagem crítica, ou seja, tende a perder em força literária de representação da perspectiva dos de baixo do mundo rural, que é a sua real intenção ficcional. Ao contrário de *Inocência* e *Vidas secas*, que estendem a corda do conflito e da contradição a um limite não pouco exacerbado.

Referências

- PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 60, p. 34-55, abr. 2015.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 124. ed. São Paulo: Record: 2014.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Sobre os autores

Adriele Albuquerque de Souza

Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (linha Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas – Língua Espanhola) e integrante do projeto de pesquisa Literatura Traduzida e História da Literatura. Mestre em Letras (Estudos de Literatura) pela UFRGS, tendo sido bolsista CNPQ. Graduada em Letras (Licenciatura) pela mesma instituição. Realizou mobilidade acadêmica na Universidad de Granada (grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas). Foi bolsista de iniciação científica pela FAPERGS no projeto de pesquisa Panorama da Narrativa Curta e do Romance Hispano-Americano nos séculos XX e XXI. Pesquisa autoria feminina no século XIX na América Latina e tradução literária. É professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhola nos anos finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio, na rede privada de ensino e em cursos pré-vestibular.

Alexandre Pilati

Professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília UnB, desde 2008. Fez mestrado e doutorado pela mesma universidade e é membro do grupo de pesquisa “Literatura e Modernidade Periférica”. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Buenos Aires (UBA) e foi *visiting professor* na Università degli Studi di Perugia (Itália). Trabalha preferencialmente com os seguintes temas: poesia brasileira moderna e contemporânea em perspectiva formativa, ensino de literatura, experiência cancional brasileira. É autor de, entre outros, *A nação drummondiana* (7letras), *Poesia na sala de aula* (Pontes), *Pasolini: poesia, paixão e política* (EDUnB). É um dos organizadores dos volumes de ensaios *O Brasil ainda se pensa: 50 anos de Formação da literatura brasileira* (Ed. Horizonte) e *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética* (Pontes/EDUnB).

Ana Laura dos Reis Corrêa

Professora de Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Literatura dessa mesma universidade. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Hermenegildo Bastos. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires, sob a orientação

do Prof. Dr. Miguel Vedda, investigando o tema “Sátira e realismo: aproximações entre Marx, Lukács e a obra de Machado de Assis”. Membro do grupo de pesquisa “Literatura e Modernidade Periférica”, que reúne pesquisadores do POSLIT-UnB, e do grupo de estudos “Mimesis”, composto por docentes de diferentes universidades do Brasil e da Argentina. Junto a esses grupos, tem publicado artigos, organizado livros e congressos sobre a atualidade do realismo.

Ana Paula Pacheco

Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, escritora e ensaísta. Publicou, entre outros, *Ponha-se no seu lugar!* (Ed. Ática, novela, 2020), “O fogo de palha de 68” (revista *Significação*, 2020) e “O intelectual de classe média”, no livro *Antonio Candido: 100 anos* (Ed. 34, 2018). *E-mail*: anapaulapacheco@usp.br.

Danielle Corpas

Professora de Teoria Literária no Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ e pesquisadora junto ao CNPq. Graduiu-se em Português-Literaturas pela Faculdade de Letras da UFRJ, onde também concluiu o mestrado e o doutorado. É editora-executiva da revista *Terceira Margem* (UFRJ) e autora de *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (Campinas: Mercado de Livros, 2015) e *Armas & Letras – e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Desalinho, 2019). Nos últimos anos, suas pesquisas se concentraram nos métodos críticos de Siegfried Kracauer e Erich Auerbach. O novo projeto de pesquisa, “Ficções do cotidiano”, volta-se para a prosa de ficção brasileira contemporânea.

Edvaldo A. Bergamo

Realizou pós-doutorado na Universidade de Lisboa. Possui graduação, mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). É professor da Universidade de Brasília (UnB). Foi coordenador da Cátedra Agostinho da Silva. Tem atuado na linha de pesquisa de Crítica literária dialética do Programa de Pós-Graduação em Literatura, investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; romance e autoritarismo; romance e descolonização. É membro do grupo de pesquisa “Literatura e Modernidade Periférica”. Em âmbito nacional e internacional, tem publicado artigos e capítulos de livro, organizado coletâneas de ensaios, preparado eventos, bem como orientado estudantes de trabalho de conclusão de curso, iniciação científica, mestrado e doutorado.

Edu Teruki Otsuka

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Graduado em Letras, mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada e doutor em Literatura Brasileira pela mesma instituição, é um dos coordenadores do grupo de pesquisa “Formas Culturais e Sociais Contemporâneas”. Publicou os livros *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (2001) e *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias* (2016), além de diversos artigos sobre Teoria Literária e Literatura Brasileira.

Fernando Cerisara Gil

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná e pesquisador do CNPq. É doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Publicou *O romance da urbanização* (UFG), *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural* (Appris), entre outros.

Giovani Buffon Orlandini

Formado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mesma instituição onde cursou o mestrado em Estudos Literários, abordando o romance proletário de Jorge Amado da década de 1930. Voltado para a área de pesquisa acadêmica em crítica literária, o pesquisador tem atuação em estudos de Literatura Brasileira, com interesse especial pela investigação das relações entre processos sociais e formas literárias. Atualmente, é doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco, onde pesquisa o uso da memória como ferramenta de estruturação formal em romances brasileiros contemporâneos que tematizam os resquícios do período autoritário da ditadura civil-militar.

Guto Leite

Professor de Literatura Brasileira na UFRGS, escritor e cancionista.

Homero Vizeu Araújo

Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária* e *Machado de Assis e arredores*, entre outros livros.

Ian Alexander

Professor de Literatura e de Tradução no Departamento de Línguas Modernas da UFRGS. Fez graduação em Ciências Humanas na Universidade de Sidney, mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS e doutorado em Literatura Comparada na UFRGS. Na pesquisa, procura usar o mundo anglófono para entender o Brasil, e o Brasil para entender o mundo anglófono. Suas publicações incluem os artigos “Algumas coisas que o Brasil me ensinou sobre a minha literatura” e “Do que estamos falando quando falamos da literatura de língua inglesa?”, *Enquanto a água ferve* (traduções de contos de Henry Lawson), e quatro romances.

Juliane Vargas Welter

Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela mesma instituição. Sua área de atuação se dá nos estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, trabalhando com temas como ditadura militar, violência, memória e trauma. Entre suas publicações estão os textos “Entre desaparecidos e delatores: Cabo de Guerra, de Ivone Bendetti, e a nossa contemporaneidade”; “Onde andarão Castana, Matilde, Sergio, Domingos, Ariosto...? Os desaparecidos como princípio formal dos romances de Chico Buarque”; e os artigos publicados em coautoria: “Política, vida familiar e autoria feminina” e “Palavras suaves aos operários: trabalho e trabalhadores no projeto literário de Carolina Maria de Jesus”.

Karina de Castilhos Lucena

Professora associada do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua na graduação (Departamento de Línguas Modernas – Setor de Espanhol) e na pós-graduação (Programa de Pós-Graduação em Letras). Doutora em Letras pela UFRGS. Concluiu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Estudos da tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Autora do livro *Leituras em constelação: literatura traduzida e história literária* (Bestiário/Class, 2020).

Luís Augusto Fischer

Professor titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É graduado em Letras pela Universidade Federal do

Rio Grande do Sul (1980), mestre (1988) e doutor (1998) em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fez estágio de pós-doutorado na Sorbonne, Paris VI (2015). É autor de vários livros, entre os quais *Machado e Borges* (2008). É crítico literário e desenvolve pesquisas na área de história da literatura brasileira e americana.

Mariana Figueiró Klafke

Licenciada (2013), mestra (2016) e doutora (2021) em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora de Português e Literatura para anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio na Rede Municipal de Porto Alegre desde 2016. Atua principalmente nos seguintes temas: ditadura civil-militar brasileira, engajamento, teatro brasileiro e cultura e política.

Marina Bonatto Malka

Atua como professora de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal de Capão da Canoa/RS. É graduada em licenciatura dupla Português/Francês e suas respectivas literaturas na UFRGS (2015). É mestra em Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (2018). Atualmente, é doutoranda em Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Seus principais temas de pesquisa são: o artista Vinicius de Moraes, teatro e canção popular brasileira. Seus principais artigos publicados são: “A pele negra de Orfeu na literatura do século XX” (*Revista Línguas e Letras* – 2021) e “Quatro sambas de Orfeus e um pouco mais” (*Revista do IEB* – 2018). Seu principal capítulo de livro publicado é: “Diários às avessas: o exercício da alteridade como forma de romper as barreiras do invisível” (livro *Práticas de Literatura e Língua Portuguesa em Diálogo com a BNCC: Ensino Médio e EJA* – 2020).

Octávio Augusto Linhares Garcia Reis

Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atuou como bolsista em disciplinas de Literatura Brasileira. De janeiro de 2015 a julho de 2017, foi bolsista de iniciação científica, com pesquisa na área de Literatura Brasileira. Integra, desde 2014, o grupo de pesquisa “Literatura Brasileira em Dinâmica Desigual e Combinada no Ocidente”, vinculado ao Instituto de

Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é doutorando na área de Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Olívia Barros de Freitas

Doutora em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestra em Literatura, bacharela e licenciada em Letras pela Universidade de Brasília (UnB). Docente convidada do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFRGS. Atua na Editora da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Editora da UFCSPA). Foi professora temporária da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Autora de capítulos em *O Dicionário dos Antis: a cultura brasileira em negativo* (2021) e *Letras na América Portuguesa* (2021). Anotadora da Coleção Os Romances de Machado de Assis (Editora Glaciari, 2015).

Pedro Baumbach Manica

Graduando em Letras – Licenciatura na UFRGS, bolsista de iniciação científica. Interesse em Literatura Brasileira contemporânea.

Rogério Cordeiro

Possui graduação em História, mestrado e doutorado em Literatura Brasileira (UFRJ), área em que atua como professor associado na UFMG e no programa de pós-graduação (POSLIT). Pesquisa temas que procuram relacionar a literatura com o processo social. Organizou em parceria *Dimensões do realismo* (2020) e *A crítica literária brasileira* (2013), entre outros. O artigo presente é parte de um estudo sobre Quincas Borba desenvolvido na UFRGS sob supervisão do prof. Luís Augusto Fischer, intitulado *Romance da modernização tardia*, que se encontra no prelo.

Stephanie da Silva Borges

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestra em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

Tiago Andrea Sottilli

Graduação na área de Linguagens pela Universidade de Brasília (2011). Mestrado em Letras pela Universidade de Brasília (2013). Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Atua no setor

de cultura do Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Pesquisa atualmente a obra de Machado de Assis, tendo como perspectiva e pano de fundo a história brasileira. Tem especial interesse pela obra do autor Húngaro György Lukács. Publicou recentemente “Dom Casmurro: um narrador, uma parentela e uma história” no livro *O realismo e sua atualidade* (2020). Em 2014 organizou o livro *Escola em Movimento – Instituto de Educação Josué de Castro*. Em 2016 publicou a monografia de graduação intitulada *Mística e arte no processo de formação do IEJC*.

Tiago Lopes Schiffner

Doutor em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira. É integrante do grupo de pesquisa “Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada”, junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Atualmente, é graduando em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS.

Walter Garcia

Professor associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Doutor e mestre em Literatura Brasileira pela USP, graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma universidade. Compositor e violonista. Publicou *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999), *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (Cotia: Ateliê Editorial, 2013) e *Ouvindo Racionais MC's* (Lisboa: Oca Editorial, 2020. Coleção Cadernos Ultramares, n. 43). Também organizou o livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Este ensaio é parte do projeto de pesquisa “Passagens: por uma revisão crítica interdisciplinar da MPB (1958-2014)”, apoiado pelo CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa).