

LI
TE
SO
RA
CIE
TU
DA
DE
PERSPECTIVAS

EDUARDO CESAR MAIA | JONATAS FERREIRA | JOSIAS DE PAULA JR. ORG.

L
E
T
S
R
C
T
D
R
D

PERSPECTIVAS

LITERATURA E SOCIEDADE

PERSPECTIVAS

EDUARDO CESAR MAIA
JONATAS FERREIRA
JOSIAS DE PAULA JR.
ORG.



Editora
UFPE

RECIFE
2020

Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

E56l Encontro Regional de Literatura Brasileira e Sociedade (1.: 2019 jun. 26-28 : Recife, PE).

Literatura e sociedade [recurso eletrônico] : perspectivas / organizadores : Eduardo Cesar Maia, Jonatas Ferreira, Josias de Paula Jr. – Recife : Ed. UFPE, 2020.

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN 978-65-86732-57-3 (online)

1. Literatura e sociedade – Congressos – Brasil. 2. Literatura – Aspectos sociais – Congressos. 3. Literatura brasileira – História e crítica. 4. Ensaio. I. Maia, Eduardo Cesar (Org.). II. Ferreira, Jonatas (Org.). III. Paula Junior, Josias de (Org.). IV. Título.

809.0063

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2020-089)

Todos os direitos reservados à



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea
Recife, PE | CEP: 50.740-530
Fone: (81) 2126.8397 | cadm.editora@ufpe.br
www.ufpe.br/edufpe

Sumário

Literatura e sociedade: aspectos da cultura brasileira, Eduardo Cesar Maia, Jonatas Ferreira e Josias de Paula Jr. (org.), 7

O tempo redescoberto, Peron Rios, 16

Osman Lins nas trincheiras do pensamento, Fábio Andrade, 32

Glória e limbo: Coelho Netto e o banimento da república das letras, Josias de Paula Jr., 43

Crítica, literatura e sociedade em Álvaro Lins: a gnose pela literatura e os limites da teoria e do método para a crítica literária, Eduardo Cesar Maia, 59

Literatura e realidade, subjetividade e forma, Eduardo França, 73

Sousândrade e a (trans)formação da crítica literária, Filipe Barreiros Barbosa Alves Pinto, 92

Círculo biográfico e ficcional: o Conselheiro Aires e as sutilezas do discurso machadiano, Ana Carla Lima Marinato, 118

José de Alencar e o Romantismo: tradição e modernização do Brasil pensadas por uma via afetiva, Jonatas Ferreira, 136

Arte, o julgamento? O tribunal da ficção no *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, Brenno Kenji Kaneyasu, 165

***PanAmérica* – uma poética da violência? Impulso alegórico na epopeia pop de José Agrippino de Paula**, Paulo Marcondes Ferreira Soares, 177

O espelho do Pai: alteração da experiência em “Menina a caminho”, Aécio Amaral, 200

Literatura e política: decifrando a despolitização, Antonio Jorge de Siqueira, 236

O país do Carnaval segundo Jorge Amado: literatura, identidade e cultura popular na década de 1930, Lucas Victor Silva, 248

Paródia e violência de gênero no conto “Vitória”, de Isabor Quintiere, Débora Gil Pantaleão, 263

O regional na sociedade contemporânea, Lourival Holanda, 275

Patriarcalismo e a violência: o projeto ideológico do romance e do filme *Sargento Getúlio*, Marcelo Jorge Pérez, 292

O churrasco de Gerônimo, Sidney Rocha, 305

Sobre os autores, 313

Literatura e sociedade: aspectos da cultura brasileira

Eduardo Cesar Maia

Jonatas Ferreira

Josias de Paula Jr.

(org.)

O volume que ora apresentamos é um desdobramento do I Encontro Regional de Literatura Brasileira e Sociedade, realizado na Universidade Federal de Pernambuco entre os dias 26 e 28 de junho de 2019. Contando com a colaboração de pesquisadores de vários Departamentos de Humanidades da UFPB e da UFPE, de um cineasta e de um escritor de literatura, o Encontro foi concebido sob o prisma da diversidade disciplinar e temática. Mais do que uma orientação teórica, acadêmica, a polifonia que resultou desses encontros, confrontos de abordagens e formas de pensar reflete uma orientação política. Num tempo de arregimentações precárias, impactantes em seu próprio descompromisso, quando não em sua hostilidade franca para com as diversas formas de saber que compõem o melhor da tradição ocidental, abrir um espaço de debate em que possamos pensar as áreas de confluência e tensão entre a sociedade brasileira e sua literatura nos motivou e continua a motivar-nos ao trabalho conjunto.

Aceitar que a literatura, a arte de forma geral, e as Humanidades pertencem à tradição ocidental em sua própria capacidade de pensar a vida, o real, significa aceitar e dar boas-vindas ao que há de trágico na própria cultura de um modo amplo. A expressão “aprender pelo sofrimento” (*pathei mathos*, no *Agamemnon* de Ésquilo, verso 177),

afirma Nancy Sorkin Rabinowitz, pode se aplicar à totalidade das tragédias gregas. Poderíamos afirmar de forma mais radical que o próprio pensamento trágico, presente em toda boa discussão sobre ciência ou arte, é uma forma de dar conta do mundo na qual a busca da verdade se impõe como tarefa infinita. Édipo, Orestes haverão de se deparar com suas buscas e compromissos, que ao mesmo tempo encontram e destroem o passado; Orfeu, poeta, não poderá deixar de tornar sua mirada em direção ao abismo e nesse gesto encarar “a noite como noite”, ensina Blanchot. A modernidade filosófica é inaugurada, ou consolidada, por este célebre apelo à coragem filosófica, que também vem da Antiguidade grega: “Ousa saber!” Celebremos, pois, esse chamado à reflexão, ao embate, à colaboração e à coragem. Max Weber afirmou em um de seus últimos ensaios que, se há algo que caracteriza o *ethos* científico, é essa disposição de deixar que o futuro venha, aceitar o embate e a evidência de que tudo pode ser feito melhor, tudo pode ser pensado mais densamente. Disposição no fundo poética em sua tragicidade, que o famoso sociólogo não desconheceu, sobretudo ao confrontar a experiência do inenarrável, isto é, a Primeira Guerra a envolver de um modo ou de outro o planeta. Mas, se há um aprendizado que decorre da própria ideia de polêmica, da certeza da precariedade do saber, e do fazer literário, ele é a esperança de que neste ponto vozes múltiplas podem se encontrar: no amor pela busca.

Também não poderíamos deixar de afirmar que este livro foi imaginado já num momento político em que a disposição para o pensamento e para a arte foi colocada em xeque. A cultura é mesmo feita também de pulsões de morte, de busca de uma repetição infinita do mesmo. Mas, se a literatura, a arte e as Humanidades podem se postar diante disso, da paz perpétua dos cemitérios, é reafirmando a fé do compositor cearense que diz: “o novo sempre vem”. E, se podemos contribuir com a fecundação desse “a vir”, é oferecendo-nos como matéria em elaboração, laborando nossas perguntas, mais que nos contentando com nossas respostas. Digamos ainda que a própria crítica literária nasce, como nos lembra Walter Benjamin, com uma diretiva em certa medida vitalista, isto é, deixar que a arte siga

vivendo naqueles que se disponham não a dissecá-la, mas a levá-la mais adiante – uma compreensão poética que entende o artístico, o literário, como uma abertura para o mundo.

Tendo diante de nós o resultado de um esforço coletivo, esta coleção de ensaios, no entanto, impressiona-nos como, partindo de um estímulo tão amplo, pensar as relações entre a literatura brasileira e sociedade brasileira, tenhamos chegado a uma totalidade em que temas de muita atualidade são pensados de formas variadas e articuladas. Nas páginas que se seguem, os leitores conseguirão reaver questões importantes levantadas por cada uma das apresentações, desdobradas aqui em artigos enriquecidos pelos debates e controvérsias suscitados, o que, mais uma vez, impacta não apenas a qualidade dos ensaios, como também a sua pluralidade de perspectivas e problemáticas. Diferentes períodos da história nacional, autores díspares, escolas diversas, sondagens que ora tocavam a subjetividade, ora a violência, ora a justiça, ou a singularidade da lente literária. Senão, vejamos.

Peron Rios discorre, em “O tempo redescoberto”, a respeito da necessidade, num tempo esfacelado e vertiginoso, do olhar demorado e contemplativo. A exploração, por Manuel Bandeira, de uma sensorialidade que emerge através de imagens condensadas, acumuladas, exige de seu leitor uma reeducação dos sentidos – o que promete, a médio prazo, uma forma ressignificada das relações sociais. O texto pretende mostrar o papel da memória literária e da atenção estética na fabricação dos afetos, na composição do colágeno da vida em sociedade.

Fábio Andrade sustenta, em “Osman Lins nas trincheiras do pensamento”, que o autor de *Nove, novena* sempre encarou a criação literária como uma forma de intervenção no mundo social e político. Escrever, para ele, significava procurar ver melhor, aguçar o olhar e compreender a complexidade cultural que cerca o artista. O ensaio nos mostra como o pensamento engajado de Osman Lins se desenvolve tanto no âmbito da criação como no âmbito da crítica cultural que ele produz ao longo dos anos 1960 e 1970. A obra de Lins une crítica e criação, num engajamento que prevê, antes de qualquer

associação a ideologias, um compromisso radical com a literatura entendida como prática social que intervém, engajamento capaz de marcar sua trajetória como artista com a tônica da revolta contra as várias formas de opressão e empobrecimento da existência.

Josias de Paula Jr. aborda a trajetória singular do escritor Coelho Netto, expoente da “geração boêmia” de 1886, cujo destino entre a crítica e o público descreveu um vertiginoso e estranho arco, que foi da glória consagradora – experimentada nas duas primeiras décadas do século XX – ao esquecimento e à indiferença mortificantes, desencadeados pela virulência crítica do modernismo. “Glória e limbo: Coelho Netto e o banimento da república das letras” realça as qualidades do clássico esquecido, arrolando um conjunto importante de críticos que lhe celebram o talento, atentando para um curioso paradoxo: a retomada vigorosa do interesse, nas últimas décadas, por um de seus críticos mais acerbos, o escritor Lima Barreto, levou ao reexame do autor de *A conquista*, ensejando uma oportuna possibilidade de Coelho Netto ser (re)conhecido por um público mais vasto.

O crítico e professor *Eduardo Cesar Maia*, em “Crítica, literatura e sociedade: a gnose pela literatura e os limites da teoria e do método para a crítica literária”, propõe uma reavaliação e um redimensionamento teórico da obra crítica de Álvaro Lins (1912-1970), um dos principais críticos literários do jornalismo brasileiro entre as décadas de 1940 e 1960. O artigo se propõe a mostrar como Lins, fundamentalmente, defendia a literatura como uma forma genuína de conhecimento, uma maneira particular, diferente da ciência e da religião, de compreensão da realidade humana. Um segundo ponto fulcral do ensaio é apresentar e explorar a atualidade da “resistência” e do ceticismo do crítico em relação às promessas grandiloquentes e totalizadoras de algumas das tendências teóricas e metodológicas do seu tempo.

Eduardo França salienta, em “Literatura e realidade, subjetividade e forma”, a possibilidade de a literatura se relacionar com a realidade através da representação de uma dimensão desta menos factual, mais silenciosa e complexa, tais como os diversos modos de subjetivação e os diferentes discursos que organizam e que parecem

significar a realidade. Depois, destaca que a melhor maneira de falar sobre esse estrato da vida não é necessariamente o discursivo e didático, mas através da própria linguagem, expressão e forma artística.

Filipe Barreiros, em “Sousândrade e a (trans)formação da crítica literária”, chama nossa atenção para o poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, ou, simplesmente, Sousândrade, como preferia. Negligenciado como poeta em seu tempo, e longe de compor o cânone a partir do qual atribuímos valor literário aos escritores do século XIX, apenas mais recentemente sua obra despertou interesse: além da crítica de Haroldo de Campos e Antonio Candido, em 1978 o compositor Caetano Veloso toma de empréstimo um verso d’ *O Guesa* para compor a música “Gilberto misterioso”. A reflexão de Barreiros é central para a sociologia e para a crítica literária por questionar como o cânone literário é constituído, e os motivos pelos quais *O Guesa*, de Sousândrade, é ainda um poema apreciado por alguns poucos.

No artigo “Círculo biográfico e ficcional: o Conselheiro Aires e as sutilezas do discurso machadiano”, a pesquisadora *Ana Carla Lima Marinato* realiza uma análise da constituição de si sob o olhar do outro nos últimos romances de Machado de Assis, *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). A compreensão singular do indivíduo em seu processo de autocriação é relacionada ao ambiente intelectual e político da época, recheado de figuras polêmicas. O caminho percorrido pela análise é tentar pensar o modo como Machado, enquanto escritor de literatura, respondia às batalhas intelectuais do seu tempo.

Em “José de Alencar e o Romantismo: tradição e modernização do Brasil pensadas por uma via afetiva”, o sociólogo *Jonatas Ferreira* retoma a obra de Alencar para refletir acerca da forma como ele equaciona as demandas por conservação e modernização. Focando sua análise nos romances urbanos de Alencar, o autor do ensaio concentra-se na ambiguidade dos processos de subjetivação que devem se entranhar na própria carne da racionalidade modernizante. Mais especificamente ainda, trata-se de pensar o amor romântico a partir do que viria a ser chamado, muitas décadas depois, de modernização conservadora. Tomando de empréstimo material de Julia

Kristeva e Octavio Paz, entre outros autores, para a análise do perfil psicológico de alguns personagens, Ferreira busca nesses romances entender a lógica que preside ao que poderíamos chamar de perfil autoritário das relações afetivas na cultura brasileira.

Em “Arte, o julgamento? O tribunal da ficção no *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa”, Brenno Kenji Kaneyasu, professor na University of Southern California, em um ensaio crítico de grande originalidade e agudeza teórica, parte de uma análise do famoso julgamento de Zé Bebelo, episódio central no enredo e nas significações do *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, para a partir daí desenvolver uma reflexão sobre a intersecção entre ficção, política e direito no que toca à relação entre representação ficcional e representação política, examinando mais especificamente como essa relação nos permite iluminar aspectos centrais do conturbado período da Primeira República brasileira.

Em “*PanAmérica* – uma poética da violência? Impulso alegórico na epopeia pop de José Agrippino de Paula”, o poeta e sociólogo Paulo Marcondes Soares disserta acerca dos aspectos poéticos e inestéticos da obra de José Agrippino. Soares segue os aspectos experimentais de *PanAmérica*, sua utilização de diversas linguagens artísticas, narrativa propositalmente fragmentada, seu vínculo com artistas de vanguarda. Em contraposição a uma literatura de pretensões miméticas, a poeticidade de Agrippino de Paula, nos termos de Soares, constitui um “elemento capaz de provocar estranhamentos”, “algo que causa um ruído imediato na percepção do público e, em muito, do perito em arte, visto que ele opera na mediação entre as circunstâncias envolvidas na produção da arte e o próprio *background* dos valores estéticos, dados num jogo de dimensões arbitrárias e de escolhas, capazes de incorporar objetos em seu processo, deslocar ou se contrapor a valores instituídos, ressignificar códigos”.

Em “O espelho do Pai: alteração da experiência em ‘Menina a caminho’”, o sociólogo e roteirista Aécio Amaral se debruça sobre a obra de Raduan Nassar e, de forma mais particular, em seu célebre conto. Para ele, o que chama atenção em “Menina a caminho” é o fato de “a degradação da autoridade paterna coincidir com a crise da

linguagem, do sentido, que perdem sua aderência à vida”. Trata-se ali, portanto, de uma “crise da linguagem e da comunidade política a um só tempo”. Em jogo, estaria a investigação da “crise do sentido pela *palavra*, a qual requisita do autor elaborar o apelo visual e imagético que não pode ser verbalizado pela ‘menina’, o que, por sua vez, culmina numa alegoria do *pater poder*”. A degradação “da autoridade paterna”, que Amaral denomina “*infâmia do pai*”, o próprio apelo imagético que há no conto, em detrimento da capacidade da personagem central de se apropriar discursivamente de sua própria experiência, colocaria o próprio “limite da representação do mundo exterior em face do subjetivismo”.

O historiador *Antonio Jorge de Siqueira* nos propõe uma leitura de aspectos políticos de duas obras de Graciliano Ramos, *Vidas secas* e *São Bernardo*. A partir de um retorno ao Aristóteles de que se vale Hannah Arendt em seus estudos sobre o político, Siqueira nos chama para uma leitura do social em que a política passa necessariamente por uma discussão da capacidade de fala e o tipo de comunidade que ela pode estabelecer. O que dizer então da vida de personagens como Fabiano ou Casimiro, reduzidos a uma mudez que decorre de sua animalização, da incapacidade de dizer suas próprias experiências e de, portanto, sobre elas refletir? A aridez que vemos se desdobrar das páginas desses dois romances, assim, é menos um fenômeno climático, uma insuficiência no regime de chuvas do sertão, do que a miséria existencial que fundamenta um regime político. O ensaio “Literatura e política: decifrando a despolitização”, então, reivindica a necessidade de uma leitura política dessas duas obras de Graciliano Ramos, em que a própria despolitização, ou a impossibilidade de política, é crucial.

Lucas Victor Silva sustenta que o Carnaval também fazia parte das preocupações com o país registradas na literatura da década de 1930. Jorge Amado, no início desse período, registrou suas preocupações de jovem escritor com o papel das manifestações populares e carnavalescas na representação da nacionalidade. Em “O país do Carnaval segundo Jorge Amado: literatura, identidade e cultura popular na década de 1930”, ele aponta que *O país do Carnaval* é um

romance urbano que discute a questão da identidade nacional e o papel das elites intelectuais na redefinição narrativa do país, e suas relações populistas e autoritárias com as camadas populares. Tratava-se de um retrato pessimista de um país sem identidade, sem princípios éticos ou valores morais e sem intelectuais ou elites políticas compromissadas com seu desenvolvimento.

Débora Gil Pantaleão traz-nos “Paródia e violência de gênero no conto ‘Vitória’, de Isabor Quintiere”, uma discussão da violência de gênero como elemento central no conto da escritora paraibana. Mobilizando referências teóricas dos estudos de gênero, como Heleieth Saffioti e Natália Parizzoto, e da crítica literária, como Ricardo Piglia, o ensaio trata, nos termos da própria Débora Gil, do “tema da violência de gênero” em Quintiere a partir da noção de paródia, tão importante na estética pós-modernista, e de uma discussão sobre a ideia de narração e de conto.

O professor e ensaísta *Lourival Holanda*, em “O regional na sociedade contemporânea”, defende que já não é possível explicar de maneira satisfatória o conceito de “regional” a partir de categorias e compreensões tradicionais e arcaicas. Para ele, devemos repensar o regional – antes reduzido ao espaço delimitado pelo mundo natural – a partir de novos olhares e perspectivas, pois o velho aparato conceitual mostra-se sem eficácia para dar conta da produção literária mais recente, já que “O regionalismo enquanto programa valeu e cumpriu-se nos anos 1930”. Restar-nos-ia agora enfrentarmos o nosso próprio tempo, no qual a “simultaneidade suplanta a sucessão”, e fazer da crítica um exercício de atualização de nosso vocabulário, de nossos valores e formas de ver a literatura e a sociedade.

Marcelo Jorge Pérez segue discutindo os temas da violência e do patriarcalismo, tomando-os como pontos centrais de exegese tanto do livro *Sargento Getúlio* quanto do filme homônimo, dirigido por Hermano Penna, e que conta com roteiro de Penna, Flávio Porto e do próprio João Ubaldo Ribeiro. Em “Patriarcalismo e a violência: o projeto ideológico do romance e do filme *Sargento Getúlio*”, Pérez argumenta: “O filme consegue um dos mais difíceis objetivos da fidelidade de uma adaptação: a de resgatar, sem perdas nem danos,

a essência emotivo-reflexiva, a tensão dramática, de um monólogo existencial universal de uma peça artística para uma outra, de elementos semióticos tão diferenciados quanto os da palavra escrita e os do audiovisual”. Seguindo os passos do famoso Sargento, tanto na literatura quanto no cinema, Pérez mostra “o drama desgarrador da precariedade dos construtos culturais de que dispõe Getúlio, uma moralidade patriarcal fundada na força física e na teimosia conceitual”.

O escritor *Sidney Rocha* nos provoca com o seu “O churrasco de Gerônimo”. Em lugar de partir de uma eufonia, de uma harmonia entre os âmbitos da literatura e das ciências sociais, Rocha parte do princípio de que, se a literatura tiver realmente algum valor, esse não será dado em uma relação pacífica com a sociedade, nem com as ciências sociais. Trazendo para a discussão elementos de sua própria produção literária (como seu último romance, *A estética da indiferença*), Sidney Rocha observa: “Por mais que nos agrade a conjunção coordenativa dos gêneros novos e eternos, literatura e sociedade não são casal, nem irmãos, sequer primos”. E, mais adiante: “É preciso que literatura e sociedade sejam literatura *versus* sociedade também”. O autor sintetiza em seu texto ágil uma preocupação que os organizadores do I Encontro Regional de Literatura Brasileira e Sociedade mantiveram ao longo de todo esse processo de organização das mesas, debate e redação deste livro: deixar que a polêmica, a diferença, possa fecundar tanto a produção artística quanto o saber científico.

Por fim, não poderíamos deixar de registrar o envolvimento de nossos companheiros e companheiras de jornada. Nosso agradecimento a Taciana Ferreira Soares, Gabriel Góes do Amaral, Andressa Lira Bernardino, Guilherme Cordeiro de Arruda Falcão, Tarcísio Feliciano e Élder Araújo Silva por terem topado se envolver de diversas formas na organização do evento, pela paixão compartilhada pela literatura. Agradecemos também a Artur de Ataíde, pelo trabalho atento de revisão, a Sidney Rocha, pela diagramação, a Ildembergue Leite, pelo projeto da capa, e ao historiador Antônio Paulo Rezende, pela bela e concorrida comunicação que ofereceu no nosso Encontro. Infelizmente, por recomendações médicas, não lhe foi possível participar dessa forma derradeira de nossas conversas.

O tempo redescoberto

Peron Rios

Entusiasta de várias ousadias da modernidade europeia, Manuel Bandeira soube pôr entre parênteses demandas por agitação e velocidade – lemas de Marinetti – e, no contrafluxo, cultivar a lentidão, necessária para o saboreio, com as retinas, da rotina. O poeta promove um congelamento do tempo para que se descongelem sensibilidades.

Assim como Bandeira ressignificando elementos cotidianos, depois que saímos de sua poesia lançamos para as coisas refiguradas um olhar mais demorado, uma contemplação atônita. Ver com larga atenção é lição maior que o autor nos lega: olhar o real na contramão da banda larga. Admiração do mundo, o que também quer dizer vislumbre de si, dos labirintos de seu espírito. Uma das grandes lições manuelinas: a imprescindível reeducação dos sentidos (reaprender a ver, tatear, degustar. Sabemos usar as palavras próprias a semelhantes experiências?). Esta é, seguramente, uma das heranças – embora nem sempre observada – que a prática literária oferece ao tecido social, para a continuidade ou reformulação de si.

O momento onírico é uma memória mental: as imagens ali se acumulam, condensadas e cifradas. Mas a memória só guarda o que, por meio da catexia, um lento olhar afetivo aqueceu. Registra o poeta:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores, construiu-se a minha mitologia [...]. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio desses últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante (BANDEIRA, 2012, p. 29).

Uma tal densidade foi matéria-prima. Bandeira deu-lhe forma e, pelo idioma igualmente condensado, soube mantê-la em vez de a liquefazer. Ivan Junqueira, testemunhando o legado do “poeta menor”, escreve e pondera:

[...] a poesia de Bandeira não abre enigmas conteudísticos ou inflorescências herméticas que a situem enquanto permanente desafio à argúcia das interpretações críticas. E quase nenhuma dificuldade nos oferece no nível da leitura. Trata-se de uma poesia essencialmente substantiva, transparente, ascética e austera (JUNQUEIRA, 2003, p. 13).

Poesia certamente substantiva, mas de uma transparência ilusória, capciosa. Manuel Bandeira diz pouco, mas bem; desenvolve essa escrita concentrada de vivência poética e transfigurada memória (*dichten*). Essa memória aglutinada produziria, em 1954, o fundamental e já citado livro *Itinerário de Pasárgada*. Ali, o autor contribui sobremaneira para a interpretação da própria obra, revelando seu aprendizado das formas, sua relação vital com a música (poemas seus foram harmonizados por Jaime Ovalle, Antônio Carlos Jobim, por exemplo) e como ele abriu a porta da poesia brasileira para que a rua pudesse entrar, com sua oralidade, seus pregões e cantigas de roda.

O poema “Na Rua do Sabão”, d’*O ritmo dissoluto* (1924), ofereceu-nos uma ideia clara da força da memória para a nossa experiência:

NA RUA DO SABÃO

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!
O que me custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.

Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs
[os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos
[que o tenteavam.

E foi subindo...
para longe...
serenamente...
Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apupos
pedradas.
Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas
[posturas municipais

Ele foi subindo...
muito serenamente...
para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.
Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto.

(BANDEIRA, 1993, p. 119).

O tísico recorda a torcida para que o balão caia, mas a memória talvez saiba que, cifrado, pulsa o desejo das outras crianças para que o débil fabricante do balão – filho de lavadeira, provavelmente compondo os quadrantes mais vulneráveis de nosso espaço social – é que, de fato, desmorone. Um adendo: a criança elabora o móbil “com amor”, e possivelmente por não ter outros objetos, adquiridos, com os quais fabricar sua fantasia. E esse pouco, tão preenchido de sentimento, ainda assim é alvo da choça que, sem dúvida, lhe serviria de metáfora para a vida inteira. Revela a recordação, em primeiro plano, que o balão, sozinho, sopra fraco; mas adivinha tacitamente que o que se diz, também, é que o próprio menino possui – porque doente – o sopro exíguo. Aqui, a polissemia poética se empenha em traduzir a complexidade do mundo.

Se alguns aspectos são relativamente novos no Bandeira de então – como o “ritmo dissoluto”, a diluída cadência parnasiana –, outros retornam, resistentes. A paródia à tradição popular se evidencia com o timbre melancólico, tão presente na poesia bandeiriana. “Ei-lo agora que sobe”, diz o verso, a sugerir que a criança é o próprio balão, em enlevo e elevação de si. “Levou tempo para criar fôlego”, expressa o texto, sinalizando os polos da metáfora a pulsar: o infante (um *alter ego* de Manuel?) se iguala àquele balão, em rarefação de ar. E se os outros garotos, quebrando certo estereótipo de angelismo que se lhes atribui, esperam cruelmente que o José decaia cedo, ele suplanta o mal do mundo e cai no domínio da pureza: “Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto” (lembrando que o tísico Manuel Bandeira “caiu” apenas aos oitenta e dois anos). É por tal analogia – e pelo fato de que nada no poema aponta para a permanência de José em sua condição flébil – que não entendemos que “o balão cumpriria sua vida, só indo cair muito longe, ‘nas águas puras do mar alto’, mas o menino ficaria por ali mesmo, cada vez mais sem fôlego, mais perto do chão” (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 113).

Mas o que realmente ganha uma espessura especial no poema é o valor do tempo e dos afetos – lição incontornável nos dias que correm. Observemos o processo demorado para se fabricar o balão:

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel! [...]
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame. [gomos oblongos...

(BANDEIRA, 1993, p. 119).

O advérbio temporal é indefinido, enigmático. Mas o eu-lírico, posteriormente, adverte: “Levou tempo para criar fôlego”, pois “bambeava, tremia todo e mudava de cor”, até que “*subitamente*, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam”. Contemplando com atenção, flagramos que o poema inteiro se polvilha de uma cronologia nebulosa.

Muitas vezes, a temporalidade se denuncia na sua contraface quântica: o espaço anagógico do texto antecipa assepsia e liberdade – uma *commedia*. E se a pureza do tísico insufla o balão rumo à “escuridão do céu”, a maldade irradia um magnetismo grave para apreciar a queda. Nos dois movimentos, há uma topologia vertical indicando o trajeto cronológico. Porque se o objeto “foi subindo...”, encaminhou-se “para longe... serenamente...”: o advérbio locativo subentende o tempo do caminho (ampliado no verso final pelo intensificador “muito”), assim como o adjunto de modo se converte em dilatado instante, estendido em reticências recursivas, em versos visualmente espreados. O derradeiro sintagma do texto subverte as coordenadas: “mar alto” sem dúvida nos sugere uma espera paciente, o domínio da lentidão, mas o sortilégio repousa no adjetivo. Em consonância com toda a atmosfera do poema, “alto” agora não enfatiza verticalidades, mas uma distância horizontal. Pureza celeste, mas também terrena. O balão prometido à vida breve suplantou – como o menino dos versos e aquele que os compôs – o ímã da morte imediata, do sonho rarefeito.

Em consórcio com “Na Rua do Sabão”, ladeia-se “Profundamente”, outra obra-prima de Bandeira, presente no livro seguinte, *Libertinagem* (1930). Importa sublinhar que o título da coletânea em que figura o poema acima em nada é gratuito, indicando a emancipação bandeiriana dos cacoetes simbolistas e parnasianos, em que o pernambucano se criou. O poeta-crítico Antonio Carlos

Secchin chega a dizer, aliás, que Bandeira substituiu “a dicção parnaso-simbolista da obra inicial pela linguagem modernista, soberana a partir de *Libertinagem*” (SECCHIN, 2014, p. 116). O dado não é apenas de ordem historicista: uma das metas modernistas era oxigenar a forma literária (àquela altura anquilosada), para que uma sensibilidade arejada e mais afim aos novos tempos percutisse. Satisfaz-se a pretensão, pois, longe de tudo o que nos idos dos anos 30 ainda se naturalizava como a vera poesia, Manuel Bandeira imprime uma emoção mais viva no leitor. E o poema é, ainda, metonímia: vários núcleos temático-formais de Bandeira estão aqui aglutinados: verso livre, lira melancólica, a morte, a infância, fanopeia, musicalidade. E, claro, o talento de extrair o poético da poeira simplória dos dias.

Uma das mais valiosas lições de “Profundamente”, sem dúvida, é a diluição de certa crença disseminada de que “tempo é dinheiro”. Em clave existencial, o deus Cronos guarda uma mais nobre identidade: tempo, segundo o mestre Candido, é o tecido de que somos feitos. Por isso, um Michel Serres recorria a tal metáfora biológica:

Meu cérebro, para falar apenas dele, é composto de algumas partes mais velhas, à maneira reptiliana, de outras mais novas, como as que os chimpanzés e bonobos desenvolveram, e ainda de outras incomparavelmente mais recentes. [...] Composto de ritmos variados, meu corpo passa do efêmero a milhões de séculos, em suma, sou tão velho que minha vida e a história quase não têm importância. [...] A vida é tão antiga quanto o corpo é obsoleto (SERRES, 2005, p. 18-19).

Também o tempo é a lupa através da qual enxergaremos sutilezas vitais. Sem percorrermos esse rio, algumas paisagens – porque não vistas ou vivenciadas – caem na abstração que não comove. Por isso, algumas obras de arte serão emocionalmente compreendidas apenas num futuro experiente. Se não, vejamos.

Escrevia Bandeira, em seu primeiro livro, *A cinza das horas* (1917):

DESENCANTO

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...

Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

(BANDEIRA, 1993, p. 43).

E ainda Goethe, no *Werther*: “Estou tão feliz que até já esqueci a minha arte”. Não raro, o marejar dos olhos é lento que nos dá a ver a espessura da experiência. A depender de nossa idade, inúmeros poemas só farão sentido *existencial* num futuro pouco próximo. (Eis o hiato entre a literatura e a escola, que deseja respostas imediatas a indagações que, vincadas no sofrimento ou num júbilo inéditos, irão se revelar somente com a própria experiência da vida.) É o que um texto como “Não sei dançar” exige:

NÃO SEI DANÇAR

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste. [...]

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

(BANDEIRA, 1993, p. 125).

Sente-se mais “Profundamente” quando a vida afia suas lâminas em nossa carne, seja pela morte no senso comum do termo, ou pelas mortes à maneira de Sêneca – para quem tudo o que já não existe adentrou nos domínios latifundiários de Tântatos.

Porém, há outro caminho – intelectualmente mais íngreme e escarpado – para se experimentar uma poesia como a de Bandeira sem que a dor nos tenha infectado irremediavelmente: pelo viés da imaginação vigorosa (prefigurando, por exemplo, a partida perempta de pessoas que amamos). Com razão dizia Valéry que a metade do poema se faz pelo autor; a metade restante, pela imaginação leitora. Fixando o olhar por esse ângulo, podemos dizer que a memória é nada menos que a película em que se gravam as faixas de nossas experiências. Em “Profundamente”, as recordações do poeta se

transfiguram nas nossas e os personagens que aparecem no texto retiram do sono aqueles que nos frequentaram a infância, em noites juninas. Seguem, na íntegra, os versos:

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes, cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam, errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

– Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente.

*

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó

Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

(BANDEIRA, 1993, p. 139-140).

O texto, com inúmeros versos encabeçados por circunstâncias adverbiais de tempo, com os verbos num pretérito imperfeito, é tipicamente narrativo. Conta-nos a experiência de perder festas e pessoas. Rigorosamente, evoca o desespero de quem perde a alegria por desatenção ou negligência, e o infortúnio do relato ganha tintas mais intensas na medida em que um estranho desacerto se produz: ao contrário do que ocorre no decorrer dos versos, as crianças, via de regra, são atentas ao que, no detalhe, a vida lhes promete.

O apreço pelo instante, recuperado na recordação, deflagra-se já no primeiro dístico: “Quando ontem adormeci/ Na noite de São João”. Os quatro versos seguintes desaceleram o texto, congelando-o em descrições nas quais o tempo se abstém para que o espaço compareça: “Havia alegria e rumor/ Estrondos de bombas luzes de Bengala/ Vozes cantigas e risos/ Ao pé das fogueiras acesas”. Pinta-se, com poucas palavras, um quadro junino, cumprindo Bandeira o sonho de Horácio: *ut pictura poesis*. No entanto, já aqui uma correção se exige, porque a suspensão cronológica é só ilusória, carência de ideação leitora. Na verdade, aquele momento em que a criança flagra sua perda é eterno; e tudo o que, em outra condição, seria visto num relance, pareceu penetrar, lento, no ouvido e nas retinas infantis. A presença do tempo retornará, com detalhes que levantam a suspeita de ainda estar aberta, no eu-lírico mais velho, a rosa da ferida: “no meio da noite despertei”, “de vez em quando”. Se Cronos é maciço na memória, também é denso

o espaço em minúcia, mesmo que ordenado de ausências: “não ouvi mais vozes nem risos”, “apenas balões/ Passavam errantes”, “apenas [...] / o ruído de um bonde/ Cortava o silêncio/ Como um túnel”. A terceira estrofe, resposta à interrogação que compõem os cinco derradeiros versos da segunda, sacramenta semelhante ausência trágica. A analogia “como um túnel” pede uma degustação menos apressada.

Se, obedecendo ao referido lema de Valéry, imergirmos na dor do eu-lírico, iremos supor a laceração de alma que provavelmente ele viveu, pois só quem mergulha em melancolia profunda pode captar a minúcia da câmara escura. Nada se perdeu do cenário, perpetuado na fotografia mental. Mais do que isso: a visceralidade pôde registrar o que estava fora da visão (o bonde). Ou seja, a energia da perda, por um processo poético, transformou o som em luz.

O tempo dedicado às coisas revela o afeto que se tem por elas. O uso desse tempo é submerso e escapa ao olhar comum, não contemplativo. E a temporalidade lenta do balão a desaparecer no céu (como ocorre em “Na Rua do Sabão”) expressa uma afetividade distendida e que, também na linguagem, encontra eco. A fugacidade da matéria – encarnada no *topos* “*Ubi sunt?*” – convoca valor, estratégia econômica, que o tempo guarda no seio de sua evanescência. Justamente porque nada resiste ao rei dos titãs, o que pulsa merece a apreciação em câmera lenta; é por tudo escapar como o brilho das luzes de Bengala que toda faísca deve ser captada pela antena atenta da contemplação. Aliás, os versos “Apenas balões/ Passavam errantes/ Silenciosamente” são da seguinte maneira lidos por Arrigucci:

Pelo ritmo quebrado dos versos livres rompendo a continuidade sintática, o leitor é forçado a realizar no final uma espécie de montagem de percepções distintas – as figuras luminosas; a passagem vagarosa, sem rumo e sem termo; o silêncio –, cujo efeito último acaba sendo uma aguda sensação do tempo escoando-se num lento consumir-se, sem que haja qualquer referência direta ao tempo, apenas sugerido como medida do moroso movimento que a imagem espacial exprime (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 214).

Um outro momento existencial surge na segunda parte do poema: “Quando eu tinha seis anos/ Não pude ver o fim da festa de São João/ Porque adormeci”. E se o signo do “não” apenas se esboçava na seção anterior, agora ele é completo. A ausência é inteira, sem uma sombra de elemento para o tempo presente, pois a percepção se estabelece, aqui, pelos retrovisores, pela recordação pungente. O trágico amplia-se, já que as privações, agora, ganham o contorno do inelutável. Eis que um fenômeno, fabricado pela experiência da perda definitiva, se revela: se “as vozes daquele tempo” se misturavam, ausentes, sob o guarda-chuva de pronome indefinido (“todos”), a morte lhes conferiu individualidade: “Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa”. Com um detalhe: cada qual ocupando um verso, estirado como um sepulcro.

No mínimo, duas interpretações seriam possíveis no recorte cronológico desenhado por Bandeira. A mais evidente exegese é que as enunciações se elaboram em distintas temporalidades: a) uma primeira em que, infante, o eu-lírico registraria a vivência do dia anterior; e b) uma segunda, em que, mais velho, ele presentificaria aquele instante com a matéria da lembrança.

Todavia, há um caminho hermenêutico menos percorrido, porque certamente mais acidentado e sombrio. Aqui, o esforço imaginativo por parte do leitor deve ser mais arrojado: os tempos superpõem-se, quase num jogo de caixas chinesas. O eu-poético deve ser imaginado com o olhar perdido, em pura hipnose. Em outras palavras, o olhar é que estará ausente, sem alvo claro, matizado ou nítido. O eu melancólico recupera, siderado, três momentos num mesmo ato enunciativo: “Quando ontem adormeci” e “Quando eu tinha seis anos” – dois átimos de uma mesma nostalgia. E o terceiro? – deve com razão perguntar-se o leitor. É nessa altura que a disciplina da imaginação deve ser máxima: o advérbio “ontem”, num inquérito rápido, autorizaria quem lê este ensaio a invalidar a interpretação proposta. Afinal, como o eu-lírico poderia mencionar o dia anterior se o tempo enunciativo é longínquo? Mas se vislumbrarmos que este indivíduo, perdido em suas lembranças, desloca-se para um certo dia 24 e que, no interior dessa viagem, recorda-se da véspera

(quando efetivamente a comemoração acontece), perceberemos o percurso. Trata-se de uma recordação dentro de outra – ação notadamente borgiana. Diria Davi Arrigucci que

[...] esse Eu é decerto ainda um produto da imaginação, um ente imaginário ou paraficcional em que se desdobra o Eu lírico propriamente dito ao ver-se a si mesmo enquanto ser que se recorda, no ato da rememoração (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 210).

O mesmo Arrigucci nomeará tal procedimento literário como uma “*presentificação*, que traz o tempo remoto da infância para o plano do presente da enunciação do sujeito” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 231). Alfredo Bosi, no heideggeriano *O ser e o tempo da poesia*, já nos antecipava o fenômeno:

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele (BOSI, 2000, p. 19).

Essa opção hermenêutica – pela energia que exige de nosso personagem – deslinda a catexia promanada pelas ausências e, portanto, uma dilatada dimensão afetiva. Não seria absurdo conjecturar que a dor, nesse caso, reserva maior poder de corrosão. A estância final – surpresa pungente – é metáfora desse tempo deslocado e espiralar.

Toda a teia metafísica do texto, porém, ganha consistência, de fato, no viés artístico. E uma sutileza essencial acrescenta, a “Profundamente”, viço estético. Aquele vínculo vital com a música – supramencionado – aqui discretamente se apresenta (e, nunca é demasiado lembrar, a música é uma arte que habita imperiosamente o reino de Cronos). Todo o poema está pontilhado por uma sonoridade sutil, mas decisiva. Se a última estrofe, paralelismo deslocado da terceira, já o confirma a ponto de Davi Arrigucci chamá-la “ritornelo” (Cf. ARRIGUCCI JR., 1990, p. 206), a penúltima estância pode nos servir de ilustração, entrelaçada que é numa complexa tela acústica. Sérgio Buarque de Holanda já compreendia que, em Bandeira,

“uma atitude de discreta e quase imperceptível recusa em face dos clichês vocabulares ou rítmicos é perfeitamente suficiente para assegurar os resultados que deseja” (HOLANDA, 1978, p. 40-41).

O primeiro verso permite a escuta de alveolares fricativas em caráter aliterativo (ouço, mais, as, vozes – estando estes três últimos fonemas na dependência de variações linguísticas diatópicas) e linguodentais (daquele tempo). Mas as alveolares prosseguem em declive, pelos versos abaixo (Rodrigues, Tomásia, Rosa, estão, todos, eles), do mesmo modo que as repetições linguodentais seguem rio-abaixo, nos versos subsequentes (Totônio, Rodrigues, Tomásia, onde, estão, todos, eles). A malha sonora, todavia, ainda não se esgotou em tal estrofe: ali se polvilham velares (Rodrigues, Rosa), bilabiais (mais, tempo, minha, meu, Tomásia), labiodentais (vozes, avó, avô) e, num refinamento melódico, Bandeira ainda nos entrega uma bemolização entre “avó” e “avô” – compondo, conforme nos ensina certa tradição semântica da teoria musical, o cromatismo melancólico dos tons menores, em plena consonância com a ambiência poemática (aliás, apenas em sentido musical compreendemos o autor como um poeta menor: em suas melancólicas harmonias de tons menores).

Uma tal sonosfera, presente no poema inteiro, sinaliza o apuro sensível da linguagem de Manuel Bandeira – atento à minúcia que apenas um tempo menos célere permite absorver. De igual modo, colabora no processo hipnótico do eu-lírico, a que nos referimos anteriormente. É o que sublinha Arrigucci: o texto vai “formando pela bela alternância das vogais ritmicamente acentuadas a cadeia sonora e hipnótica de uma ladainha” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 227).

Tempo, ética e estética estão estreitamente entrelaçados. A forma de nos relacionarmos com a temporalidade é que permitirá – ou não – a apreensão artística desses ingredientes da poesia bandeiriana. O texto literário (e com maior vigor a textura poética), numa fina dialética, solicita e estimula o olhar contemplativo, a que se refere o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. Carece porque, sem uma degustação atenta, os sabores mais sutis se extraviam e toda a filigrana acima se oculta. E, uma vez que aprimora esse *modus operandi*,

estende a intenção de ler textos verbais com atenção potente para a leitura meticulosa de tudo o que nos rodeia.

Parece que, nos tempos de hoje, não há mais abertura para semibreves. Tudo se executa na duração de uma semifusa, em banda larga. Segundo Han, tal “dispersão temporal não permite a experiência de tipo algum de duração” (HAN, 2009, p. 9). A consequência é a nossa incapacidade de contemplação – esse ato em que o tempo caminha num chão viscoso. E se é verdade que a memória reclama uma duração afetiva dos eventos para haver fixação em suas camadas mentais, a dissolução de semibreves emerge como lamentável corolário das experiências velozes. Ao se fazer evanescente tudo o que rodeia o indivíduo, o que deveria ser rede se atomiza e certa amnésia, evaporando identidades, passa, paradoxalmente, a constituir o próprio ser.

Han observa bem que a vida plena não é, exatamente, aquela em que se preenchem eventos sucessivos, viabilizados por uma avidez de tudo experimentar. A plenitude, às avessas, caracteriza-se pela densidade da experiência, só possível graças à lentidão contemplativa, a uma duração elástica do agora. É o que ele chama de “tensão narrativa”, a favorecer uma semiose existencial: “A falta de tensão narrativa faz com que o tempo atomizado não possa manter a atenção de maneira duradoura” (HAN, 2009, p. 31). Sérgio Buarque de Holanda: a arte de Bandeira “consiste [...] em forçar-nos constantemente a uma vigilante atenção” (HOLANDA, 1978, p. 40).

Uma tal concentração permite ao eu-lírico, sem uma tecnologia para tanto, captar com o aparato sensível a discreta e traiçoeira fluidez do tempo. Se “a velocidade é a forma do êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem” (KUNDERA, 2011, p. 7-8), o poeta pernambucano, ao inverso, encontra o êxtase graças à contemplação esculpida na demora. Mascarado pelo silêncio, Cronos se vê surpreendido pelo eu-poético bandeiriano, avesso a tal velocidade contemporânea e solvente. É o que lemos no “Noturno do Morro do Encanto”: “Ouço o tempo, segundo por segundo,/ Urdir a lenta eternidade [...]”. No poema, também veremos um *topos* da obra de Bandeira, como nota Yudith Rosenbaum: aqui é o silêncio que tem

voz (Cf. ROSENBAUM, 2002, p. 113). Retratando o isolamento do eu-lírico, o texto ensina a lidar com a solidão sem naufragar em suas águas. A flutuar atento sobre elas.

A recorrência da memória, na poesia de Bandeira, é uma espécie de resistência à temporalidade iluminista. Com as Luzes, Deus sai de cena e perde o controle da cronologia; o homem agora a coordena e, supostamente, impõe um xeque-mate ao tempo escatológico. Esse cronos progressivo “não admite qualquer demora” (HAN, 2009, p. 30), sequer um *coffee break*; ele segue veloz rumo à salvação iminente, em sua trajetória de flecha.

Mas o momento que vivemos é de uma lacuna ainda mais acentuada, causa da anterior: há desconexão entre os instantes; sem um fio que os agregue para oxigená-los, decaem em necrose. Manuel Bandeira, socorrendo-nos, caminha na contramão: impõe uma gravidade – inclusive no sentido físico do termo – aos eventos experimentados, de modo que estes se paralitem gregários na película da memória e, por uma temporalidade espiralar, possam novamente ser contemplados no esforço retroativo da recordação.

Referências

ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ESPINHEIRA FILHO, R. *Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

HAN, B.-C. *O aroma do tempo*: um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

HOLANDA, S. B. de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

JUNQUEIRA, Ivan. Perfil do irmão pequeno. In: BANDEIRA, M. *Testamento de Pasárgada*: antologia poética. Seleção e organização Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

KUNDERA, M. *A lentidão*. Tradução Maria Luiza Newlands da Silveira e Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira*: uma poesia da ausência. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SECCHIN, A. C. *Papéis de poesia*: Drummond & mais. Goiânia: Martelo, 2014.

SERRES, M. *O incandescente*. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Osman Lins nas trincheiras do pensamento

Fábio Andrade

A releitura dos artigos que integram os dois livros da crítica cultural de Osman Lins, agora reunidos numa nova edição, intitulada *Problemas inculturais brasileiros*,¹ proporciona uma visão precisa da força do seu pensamento. Mais: permite perceber duas coisas a respeito da atualidade desses textos. Ela se deve, primeiramente, à força de seu estilo, sempre preciso, ágil e inventivo; e, por fim, deve-se também à triste persistência dos problemas apontados, comentados e interpretados por Osman Lins. Neste último caso, não há nada a celebrar – a incultura brasileira se alastra e, nos dias que correm, parece ter se transformado em política de Estado.

Como entender o neologismo de Lins? A que ele se refere ao usar esse termo? Começar a responder a essas questões pode nos fazer compreender melhor a empreitada crítica que esses artigos combativos representam, a guerra que eles encetam contra o inimigo que ele denominou de *incultura*.

É largo o leque de preocupações que o escritor aborda ao longo de sua colaboração nos jornais entre os anos 1960 e 1970. O núcleo

¹ *Problemas inculturais brasileiros* é o título da edição que reúne os livros *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. Como se vê, o subtítulo dos livros originais é alçado à condição de título nessa nova reunião.

inicial das inquietações que integram a primeira parte do primeiro volume – *Do ideal e da glória* –, que será publicado em 1977, é antigo. Consiste nos artigos publicados no livreto *Um mundo estagnado* (1966), publicado pela Editora UFPE, quando se chamava ainda Imprensa Universitária. São os artigos que tratam, de maneira pioneira, do ensino da literatura analisando o papel dos livros didáticos dedicados ao assunto.

Esse tema específico – o do ensino de literatura – demonstra o quanto o pensamento e a prática de Lins vão se desenvolvendo a partir de um conjunto de inquietações que se tornam recorrentes. Assim, a reflexão sobre o ensino de literatura se conectará com a experiência de ensino na Faculdade de Letras de Marília, experiência docente essa que se transformará em combustível para novas reflexões e incursões no tema. Nesse processo de retomada, o escritor repensa, aguça e refina o olhar e sua leitura dos problemas que enfrenta.

Um leitor mais atento perceberá, então, nos *Problemas inculturais brasileiros* um duplo movimento: a diversidade de temas a que se dedica não exclui a retomada constante de temas que o obsedam. A reunião dos dois livros nessa nova edição proporciona, inclusive, uma visão clara sobre essa dupla feição de sua crítica cultural.

Resolvi eleger dois tópicos que funcionarão como entradas nesse universo de reflexões: aquilo que chamo de “compromisso radical” com e a partir da literatura; e a “revolta jovial”, como uma qualidade a ser cultivada pelo intelectual combativo.

Não os abordarei, porém, apenas do ponto de vista dessa crítica cultural, mas também do ponto de vista criativo. Assim, minha leitura se desenvolve tomando como ponto de partida os *Problemas inculturais brasileiros* e o romance *Avalovara* (1973).

COMPROMISSO RADICAL

Mário Faustino (1977) afirma que nenhum outro poeta moderno conferiu mais alta dignidade ao seu ofício do que Mallarmé (Cf. FAUSTINO, 1977, p. 117). Acredito que Osman Lins pode receber título aproximado no âmbito da literatura brasileira – talvez nenhum

outro escritor brasileiro moderno tenha defendido de maneira tão veemente o ofício de escritor e conferido a ele a dignidade, o valor e a importância que esse *ofício* assume em sua obra.

Desde cedo, a literatura lhe exige muito. De tal modo que deve, com determinação singular, enfrentar adversidades que se opõem ao que ele chega a chamar de destino. Tal sentimento talvez explique a rigorosa rotina de trabalho que Osman Lins se impõe. Ao mesmo tempo, o conjunto de reflexões críticas, seja no campo da própria literatura, seja no campo da cultura, vai cimentando essa determinação de dedicar a vida e o tempo disponível ao trabalho com a literatura. Trabalho esse que se dá sempre em relação com o mundo social que o cerca, particularizando-se o lugar do escritor através de sua prática criativa e de sua reflexão crítica, formulando ambas, em constante diálogo, uma espécie de posto de observação do mundo.

Essa posição, esse posto, entretanto, não representa uma metáfora dos que esperam. Ao contrário, é o lugar que permite enxergar com mais clareza a posição do adversário e mobilizar forças – pensamento e palavra – para combatê-lo. É uma postura de vanguarda no sentido mais essencial do termo: um gesto de ação, de mobilização militante. Pensamento e palavra, crítica e criação, impulsionam todo o conjunto da obra, presentes de maneira incontornável também em sua obra de ficção.

Deve-se ter em mente que o ato de escrever será interpretado por Osman Lins como um gesto de intervenção na realidade. Nada mais equivocado, para ele, do que a imagem convencional do artista, inclusive o poeta e o escritor, como indivíduo alheio à realidade, caçador de quimeras e desconectado do mundo. O escritor é o contrário disso: uma via para mergulhar na realidade; uma lente de precisão para enxergar melhor o mundo. É o que ele afirma no artigo que dá título à primeira reunião de seus textos de crítica cultural, o artigo “Do ideal e da glória”:

Custa-se a entender que o escritor não é um homem destinado a evadir-se do mundo, e sim a mergulhar profundamente no mundo. Tem-se dificuldade em perceber que ele não é um ser feito de sonhos, incapaz de encarar decididamente a vida, mas exatamente o contrário:

laboriosamente, através do exercício com as palavras, ele aprende a ver (LINS, 2018, p. 69).

O artigo reflete ainda sobre aquilo que Lins nomeia “Cadeia, sabiamente articulada, de reações negativas” (LINS, 2018, p. 70), que representaria uma postura social largamente disseminada de indiferença, e até mesmo de recusa, contra aqueles que sentissem despertar em si a inclinação para escrever. A ideia de Osman Lins é esgarçar a naturalidade com que despontam os frutos podres da incultura: diferentemente de um jovem que venha a se dedicar a uma profissão técnica, transformando-se num indivíduo “disposto a consagrar sua inteligência ao aumento da produtividade nos bancos e nas fábricas, a reduzir os custos operacionais dos matadouros ou a incentivar [...] o mercado de capitais”, jovem em torno do qual “surge logo um círculo atento e protetor” (LINS, 2018, p. 70), o indivíduo que pretende escrever – “escrever verdadeiramente, e não só redigir” – sofre uma resistência “tácita, constante, implacável”.² Não haverá socorro similar ao recebido pelo jovem técnico. O jovem escritor será deixado à míngua para que morra sufocado pelas dificuldades próprias do terreno infecto da incultura.

Um dos mais agudos e belos textos da literatura brasileira sobre a condição do escritor, “Do ideal e da glória” ainda apresenta uma imagem poderosa para exprimir a relação que, nesse campo eivado pela invisibilidade, o escritor em formação estabelece com o mundo que o cerca. O escritor como um touro que investe, ignorando os obstáculos, as injustiças, a falta de reconhecimento, a ausência de alguma glória.

~~~~~  
Não se teme que o escritor, com seus livros, modifique as estruturas da sociedade. A reação, se se pode assim falar, não se ocupa exatamente do que seus livros dizem; ocupa-se, isso sim, da sua própria presença e da simples existência desses livros. Mais inquietante do que tudo o que digam suas obras é o fato de que ele existe. Solicitações foram feitas

~~~~~  
2 Continua o texto: “dele não se pode esperar muito, é difícil fazê-lo dedicar-se a qualquer outra carreira, pois já se consagrou a essa (tão intolerável) de escrever. Como aceitar que havendo tantos outros gêneros de ocupação, capazes de torná-lo, senão rico, remediado, e, o que é mais importante, de enriquecer mais ainda outras pessoas, possa o indivíduo dedicar tantas horas a escrever uma página, substituindo vezes sem conta uma palavra por outra?” (LINS, 2018, p. 71).

no sentido de que renunciasse ao seu projeto de escritor; cercaram-no com uma indiferença atenta, uma indiferença que só se manifesta porque tem ciência da sua vizinhança; nenhum alimento lhe foi concedido. Mesmo assim, em silêncio, a cabeça baixa (como o touro que investe), ele vai em frente e escreve seu romance, seus contos, seus poemas. No concerto geral, no ruído geral, há um silêncio: a sua presença. Por maior ruído que se faça, impossível ignorar este silêncio. Não é isso inquietante? (LINS, 2018, p. 71-72).

A imagem é prenhe de sentidos. Para representar a condição solitária da guerra que o escritor trava – uma “guerra sem testemunhas”, como nos diz o título de um dos livros mais importantes de sua ensaística –, é pintado um cenário hostil que tem por efeito neutralizar qualquer ameaça à ordem social. Sua simples existência, a simples existência de seus livros, é um risco potencial; e é a virtualidade, a possibilidade, de questionar a realidade circundante, através das palavras, que converte o escritor numa espécie de inimigo público invisível, oculto. Por outro lado, a força natural evocada aqui pela figura do touro metaforiza a incontornável determinação de uma existência que se realiza plenamente assumindo os riscos do confronto com o cerco da “indiferença atenta”. O caráter de transgressão linguística da literatura também está presente nessa passagem, representado pelo “silêncio” em oposição ao “ruído geral” que a língua produz e reproduz, de maneira automatizada. Decorre justamente desse trabalho com a linguagem o bolsão de silêncio que perturba a fala social que tende a se acomodar em convenções e lugares-comuns.

No inovador romance *Avalovara* (1973), Osman Lins nos apresenta o personagem-escritor Abel, que vive no Brasil dos anos 1970 sob o regime de uma ditadura militar, e às voltas com questões existenciais, literárias e políticas. Questões que atravessam o trabalho de escrita de um romance a que Abel se dedica em sua trajetória errática. A certa altura, Abel se vê enredado em questionamentos cruciais sobre o significado de escrever literatura naquele momento histórico específico do país:

Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. Fico ouvindo a resposta que se forma no ponto mais protegido e inviolado do meu

corpo. A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices dormem, todos, rodeados de arames, casamatas e armas, e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar do seu hálito. [...] Sei bem: há, tem havido outros males na terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado (LINS, 1973, p. 225-227).

Como se vê, o compromisso com a literatura passa inevitavelmente pelo reconhecimento de seu caráter social e, ao mesmo tempo, das circunstâncias históricas que atravessam o momento de produção da obra. Nesse trecho de *Avalovara* é visível o ânimo do escritor que trabalha em períodos de fechamento político. Os questionamentos de Abel se chocam contra o funcionamento da máquina da opressão que tem, por princípio, o confisco da palavra – matéria-prima do escritor. Dentro da trajetória simbólica da personagem, o contexto político do final da década de 1960 – tempo diegético da narrativa – atravessa abruptamente o tecido romanesco, perturbando de maneira proposital sua rígida e refinada estruturação. Como bem vê Cauê Augusto Maia Baptista: “*Avalovara* busca abranger a universalidade do ordenamento cósmico, sem deixar de representar a particularidade de seu contexto sócio-político” (MAIA BAPTISTA, 2014, p. 266).

O compromisso radical pressupõe não apenas a assimilação dos dramas, dilemas e tensões políticas que envolvem o gesto de escrever, arraigado ao tempo de sua elaboração; como também o trânsito entre crítica e criação, selando o pacto entre imaginação e reflexão: uma literatura que pense o mundo em que se insere e sua própria natureza dupla de obra de arte e prática social.

A REVOLTA JOVIAL

A disposição para a guerra sem testemunhas que trava o escritor não foi amortizada pelo avançar da idade; ao contrário, foi intensificada. A experiência prática com o mundo literário – com os prêmios, jornalistas, editores, tradutores – não o conformou. Ao invés disso,

aguçou sua verve combativa. A ideia de Osman Lins é a de que o escritor amadureça no sentido de aguçar seu confronto com o mundo e com os óbices da criação artística, entre eles a censura. Abel, ao longo de suas reflexões sobre o ato de escrever, afirma a Cecília, uma de suas amantes: “Não assinarei acordo de paz algum com o mundo”.

Aqui, no entanto, entenda-se a jovialidade da revolta não como dependente da idade. Não se trata de uma revolta juvenil, marcada pelas ilusões da idade ou por certa ingenuidade. Trata-se, antes, do caráter rejuvenescedor da revolta, da capacidade de se sublevar contra as injustiças e negar as várias formas de capitulação e conformismo, radicalmente contrárias ao espírito criador.

Uma das principais formas de expressão da revolta jovial é o cutelo fino da ironia. Em *Problemas inculturais brasileiros*, ela assume formas variadas, desde a investida ostensiva até a expressão sinuosa da ficção. Tomo dois exemplos de um e de outro caso, ambos de *Problemas inculturais*.

O primeiro corresponde ao artigo “Para além dos altos muros: um aspecto da censura”, em que Lins se concentra no cinema de Bertolucci e Pasolini. O mote para a reflexão é um debate de Jarbas Passarinho e Marcos Freire sobre o filme *O último tango em Paris*, em 1974. O artigo, porém, inicia com uma fina ironia sobre os homens de bem que, mal deixando o país, correm para os *sex shops* e shows de pornografia. Segundo Lins, também ele, encontrando-se fora do Brasil, procura ver o que não pode ver no seu país de origem: “Também sou desses menininhos curiosos. Sempre que logro estar longe, fora da vigilância, a salvo de interdições, trato de ver ‘o que não posso ver lá’” (LINS, 2018, p. 222). O que muda é o objeto de atenção dele, em relação aos homens respeitáveis; e confessado “com rubor”: filmes, exposições etc. Revela ter “perdido uma noite” assistindo a *O último tango*, tendo sido apresentado a uma única novidade: “as nádegas de Marlon Brando”.³ Lins foge rapidamente

3 Apesar de não ter sido oficialmente censurado, o filme de Bertolucci não foi importado por distribuidoras brasileiras justamente por acreditarem que ele seria proibido pela censura federal, vindo a ser exibido apenas vários anos depois de seu lançamento, em 1979.

do debate moralista para insistir, de maneira estratégica, na importância de outro filme do mesmo diretor – *1900*, que, não por acaso, inicia-se com a morte de Verdi e transcorre até a queda do fascismo, e que não seria apresentado nos cinemas brasileiros por motivos óbvios. E, embora seja para ele um tanto retrógrado do ponto de vista formal, consiste numa “tentativa séria, ambiciosa, de pôr em imagens – e imagens, muitas vezes, de impressionante plasticidade –, para a reflexão dos contemporâneos, a luta essencial do nosso tempo” (LINS, 2018, p. 223). Representando uma consciência política embrionária dos camponeses italianos (e que será combatida pelo fascismo), o *1900* de Bertolucci será muito mais importante e censurável por colocar em cena essa luta essencial do tempo: da liberdade contra a opressão, com suas repercussões particulares para o Brasil daquele momento. Depois, o texto se volta para *120 dias de Sodoma*, de Pasolini, que “coincide ideologicamente” com *1900*, no seu “anti-fascismo frontal”, mesmo muito diferentes entre si os filmes, na concepção.⁴ Lins atribui ao transgressor filme de Pasolini o valor de uma rebeldia absoluta, filha do tempo sombrio em que é concebido.

O segundo exemplo é o artigo “Confissões de um brasileiro de hoje”, que constitui uma pequena e contundente peça distópica. Um indivíduo que tem todas as esferas da vida sob a mais restrita vigilância, e que cresce e amadurece sem liberdade de escolha. Insinua-se um regime autoritário delineado num futuro não muito diferente do presente da época. O nome, a comida, as roupas, a esposa, os filhos, os pensamentos... tudo o que constitui sua vida é fruto de um controle total, de uma força velada que não deixa de assinalar obliquamente o esvaziamento do sujeito diante do poder. A ironia revela sua força na tensão temporal nascida do “hoje” que aparenta ser um futuro hipotético (haja vista a possibilidade de aumento dos níveis

4 Após enfatizar o caráter chocante da obra fílmica de Pasolini, Osman Lins assim elabora seu juízo: “Mas uma obra como essa será produzida sem causa? O homem que a realizou tem uma filmografia respeitável, sendo também um escritor, um poeta. Então, é muito provável que ela tenha sido gerada pelo mundo em que vivemos. Vivemos num mundo que provoca tais imagens. E então? Conhecemos o mundo, vivemo-lo, mas não devemos tomar contato com certo tipo de obra que ele aciona e que, seja como for, é uma expressão sua?” (LINS, 2018, p. 224).

de regulação) e o “hoje” contingente, cravado no coração da temporalidade vivenciada por escritor e leitores. É nesse dúbio “hoje” que uma semente de rebeldia parece germinar muito lentamente, apontando para o colapso futuro do projeto autoritário:

Mas, nos últimos tempos, dois tipos de perguntas, perfurando como vermes toda a minha ventura, vêm insinuando-se. Pergunto se, cuidando tanto de mim, tanto me tutelando, na verdade não cuidaram eles de si: se não se protegiam a eles. Pergunto se, afinal, já que a vida é minha, se sou eu que arco com ela, não tinha o direito de, ao menos uma vez, ser ouvido sobre o meu destino. Ainda: penso que o mundo não pertence apenas a eles, mas também a mim, e que talvez eu tenha igualmente o direito de opinar sobre o mundo – e até, quem sabe, de opinar sobre o país. Finalmente, se eles decidem por mim, quem decide por eles? Sim, eu gostaria ao menos de substituí-los por minha própria escolha (LINS, 2018, p. 284).

Assim, os direitos de escolher e questionar se comportam como vermes – perfurando o cadáver vivo de quem perdeu a prerrogativa de sujeito? – e maculam uma ventura, uma proteção, que, segundo o hipotético personagem osmaniano, serve muito mais aqueles que a impõem do que aqueles que “usufruem” dela. Por fim, o questionamento avança no sentido de revelar a anomalia fundamental de um regime totalitário: a ausência de um estado de direito que acomode os interesses do indivíduo e do próprio Estado, característico de uma experiência democrática. Experiência essa distante da realidade sob ditadura que inspirou a pequena distopia de Lins.

Além da ironia, a intromissão do elemento ficcional na crítica cultural constitui também um modo de realização da *revolta jovial*, transgredindo as fronteiras dos gêneros, mesclando o ensaístico e o ficcional.

São inúmeros os exemplos dessa revolta jovial que marcam o temperamento combativo de Osman Lins, no crescendo que foi sua atuação. Sua recusa em continuar professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília é uma decisão coerente com a postura de negar modos de conformação, de anuência com um sistema com o qual ele não concordava e que, em sua

visão, comprometia a força explosiva e crítica da literatura. Sua bi-ógrafa literária, Regina Igel, elucida o sentimento que acompanhou o escritor durante sua breve passagem pelo ensino universitário. Frustrado pelo parco interesse dos alunos, e pela adesão de alguns colegas às regas tácitas⁵ de um ensino pouco propenso ao espírito reformista e inconformado cultivado por Lins, viu-se obrigado a se dedicar integralmente à frente de batalha que mais o instigava – a literatura. E deixou uma imagem muito diversa de professor: “[...] tampouco esforçou-se em deixar uma imagem de sua pessoa como o mestre simpático e compreensivo, pois esta imagem não correspondia à sua rebeldia e impaciência diante de uma realidade inaceitável para ele” (IGEL, 1998, p. 83).

Por fim, um último exemplo, da postura rebelde do escritor, diz respeito à sua última aparição pública, que se deu na Semana de Cultura do Nordeste, realizada em Natal; e que é relatada da seguinte maneira por Regina Igel:

Sua atitude crítica [...] também esteve desperta e alerta: sua inquietude já se transformava em irritação diante da irremovível complacência de seus compatriotas em relação à cultura. Ele queria ver o povo como parte das comemorações populares, e não seus porta-vozes: professores universitários, estudantes, jornalistas, sociólogos... Osman não descansava: sua planejada comunicação sobre “Rumos atuais da ficção nordestina” de repente passou a percorrer, em meio à leitura, a situação específica do escritor nascido no Nordeste e seus problemas. Ele se negava a trilhar os caminhos já batidos e ineficientes das discussões aéreas e abstratas. Seu objetivo era que outros se juntassem ao seu inconformismo (IGEL, 1998, p. 120).

Um senso de realidade, fundamentado na necessidade e no reconhecimento de problemas, e sem o qual nenhum ideal seria possível, alcançável, exequível, foi a tônica da atuação de Osman Lins enquanto intelectual atento e escritor combativo. Para ele, o escritor é sempre alguém que deve se colocar em oposição ao poder, porque

5 Refiro-me aqui a um dos depoimentos colhidos por Regina Igel, com o intuito de traçar o perfil do Osman Lins professor: “Ele não sabia que as regras do jogo é ficar (*sic*) quieto e tocar pra frente” (IGEL, 1998, p. 82).

o poder tende a se perpetuar, tende à imobilidade, tende à paralisia. E isso é a morte do gesto criativo. Deve-se envelhecer alimentando a semente de revolta que deve haver na inquietação de quem cria. Sem ela, a literatura se transforma em um bibelô sem brilho.

Para adquirir valor e vida suficientes, ao ponto de ser considerada verdadeiramente uma obra de arte, a literatura precisa mergulhar no mundo que a cerca e produzir formas de senti-lo e vivê-lo mais intensamente, reconhecendo não só a beleza como também o horror que o atravessam. O *compromisso radical* com a literatura e a *revolta jovial* marcam assim um projeto existencial de intervenção na realidade brasileira, assim como também uma postura criadora sempre crítica diante do presente e de seus próprios processo constitutivos. Em resumo, o escritor deve pertencer ao seu tempo, e aos problemas e questões que o animam. Afirmava assim, Osman Lins, com sua ironia afiada, não conhecer “pessoalmente” a posteridade, pois “o homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu” (LINS, 1979, p. 169).

Referências

FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, Instituto Nacional do Livro, 1998.

LINS, Osman. *Problemas inculturais brasileiros: do Ideal e da glória e evangelho na taba*. Recife: Editora UFPE, 2018.

_____. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Summus, 1973.

MAIA BAPTISTA, Cauê Augusto. Resitória. In: HAZIN, Elizabeth *et al.* *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

Glória e limbo: Coelho Netto e o banimento da república das letras

Josias de Paula Jr.

Ao longo das últimas décadas vem-se falando acerca de um esquecimento que marcaria a obra de Afonso Henriques de Lima Barreto, cujo traço de contundência crítica, aliado aos estigmas sociais do autor – mulato e pobre –, torná-la-ia de difícil recepção. Lima Barreto seria por definição um esquecido, abandonado, excluído do cânone. Contudo, para todos que se debruçam sobre a história do circuito literário brasileiro, resta evidente que tais afirmações são, no mínimo, imprudentes e não totalmente acertadas. Diversos críticos abordaram o trabalho de Lima Barreto, seja em vida (Oliveira Lima, Nestor Vitor, Monteiro Lobato, José Veríssimo, entre outros), ou desde sua morte (Aripino Grieco, Osman Lins, Gilberto Freyre, Antonio Candido, para citar alguns).¹ Por outro lado, de Henrique Maximiliano Coelho Netto se pode afirmar, sem contestações, que foi vítima do mais poderoso processo de desconstrução de nossa tradição literária, uma amnésia histórica imposta sobretudo a partir da vitória do modernismo.

Coelho Netto foi escolhido por Lima Barreto, durante toda a breve carreira do autor de *Clara dos Anjos*, como o adversário a ser batido, o símbolo daquilo que ele intentava pôr abaixo, visto preponderar em si – dado seu caráter extremado de contendor

¹ Para informações acerca da recepção inicial a Lima Barreto, ver Josias de Paula Jr. (2017).

satírico – mais o pendor destrutivo que o construtor. Daí que o apagamento de Coelho Netto da memória literária acaba por ser uma vitória, *post mortem*, do projeto intelectual limabarretiano. Aliás, Franklin Oliveira chama a atenção para tal fato, salientando que a famosa crônica de Lima Barreto datada de 1918, “Histrião ou literato”, fôra a peça a pavimentar o caminho para a crítica posterior dos jovens de 1922 (OLIVEIRA, 1993, p. 60). Disso resulta um sutil paradoxo: a valorização enfática de Lima Barreto nas últimas décadas trouxe consigo, a contragosto, o nome de Coelho Netto. A despeito de o nome vir sempre atrelado a conjunto adjetivo acusatório e comentários desmerecedores, emerge para a figura do crítico, sobretudo aquele insatisfeito com avaliações rápidas, a imperiosa missão de revolver a lavra do autor vilipendiado.

Neste breve ensaio buscamos: 1. compreender o autor de *A capital federal* sob a sensibilidade e as condições objetivas do seu tempo; 2. refletir sobre sua estética, o impiedoso esquecimento a que foi relegado e a pertinência de revisitá-lo.

IL FAUT VIVRE, MON AMI

O convívio com a literatura, o qual a desborda e se entrecruza com os hábitos de vida, guardou uma diferença abissal entre os dois autores. Coelho Netto, sobretudo a partir da precoce desilusão com o universo idealista e militante², pôs-se o desafio de viver unicamente da pena. Para alcançar tal propósito lançou-se a um regime intenso de trabalho, numa disciplina monacal e constante. O escritor de *Inverno em flor* chegou a publicar dez volumes em um mesmo ano,³ marca quase inacreditável. Em uma entrevista a João do Rio, publicada como capítulo do fundamental trabalho para entender o período, intitulado *O momento literário*, Netto confessa:

2 Seus romances *A conquista*, de 1899, e *Miragem*, de 1895, são exemplos ficcionalizados dessa frustração. Para além deles, em qualquer biografia sua reponta seu abandono precoce do êxtase político já nos primeiros anos da República.

3 Em 1898, Coelho Netto lançou dez volumes, entre os quais três romances, *O morto*, *O paraíso* e *O Rajá do Pendjab* (este em dois volumes). Cf. Gonçalves, 2016.

Sou um trapista do trabalho, a *bête de somme* dos francezes — quero, e mourejo como um servo da gleba... Ah! meu amigo, o artista não é o zoilo das confeitarias á cata de jantar. Preciso de um relativo conforto, preciso rodeiar os meus filhos de bem estar. Trabalho! Creio que só a tenacidade e o querer têm obstado a minha morte. Hei de ir até o fim com o prazer de ter pago sempre as minhas dividas... (RIO, [1908], p. 58).⁴

Essa passagem é reveladora. Ilustra, em conjunto a outras indicações do autor, não apenas o percurso biográfico, mas o ideal que abraçará no tocante à relação trabalho-subsistência e, por consequência, à sua própria arte. Há um passo em *A conquista* — um *roman à clef* de caráter memorialístico, de reminiscência, cuja importância global para a compreensão do próprio Coelho Netto excede a dimensão romanesca, posto que desvela um período da vida do escritor donde afloram desapontamentos e projeções; um romance, enfim, onde são explicitados, num operar simultâneo de autoidentificação e elaboração retrospectiva da própria imagem, seus valores quanto ao jornalismo, à literatura e à vida de um modo geral; em *A conquista*, dizia, há um diálogo entre Luís Moraes (Luiz Murat) e Anselmo Ribas (Coelho Netto)⁵ em que o primeiro lamenta o comportamento de Artur (Artur Azevedo), um poeta de talento a se rebaixar constantemente para o público vulgar do teatro de revista, e declara: “Um poeta não deve descer à multidão, a multidão é que deve subir ao Parnaso para ouvi-lo”. A tais queixas, o *alter ego* de Netto responde com a expressão que dá título a esta seção: “Ele é obrigado a ganhar a vida, meu amigo”.

A determinação crucial de viver das letras, decisão ousada, é acompanhada da percepção pragmática de que é impossível a sobrevivência do escritor sem público que o leia. As várias modalidades

4 Mantivemos, em todas as citações, a grafia original. A data provável da publicação de *O momento literario* é 1908. Parte das entrevistas que constituem o livro, entretanto, foi publicada entre 1904 e 1905, em jornal.

5 Como natural num romance desse tipo, os indivíduos reais aparecem na história de modo velado: pseudônimos — Olavo Bilac (Otávio Bivar), Guimarães Passo (Fortúnio); parte do nome — José do Patrocínio (Patrocínio), Pardal Mallet (Pardal); ou variações do original — Luiz Murat (Luís Moraes), Paula Ney (Paula Neiva).

literárias, o conto, o romance, a crônica, a poesia, eram dadas a conhecer ao público por intermédio do jornal e das revistas. Não é difícil perceber que Coelho Netto capta com precisão o estatuto do literário numa sociedade de massas, ainda que em suas incipientes primícias. Era necessário conjugar as razões mais profundas, mais elevadas que compõem a literatura, com o gosto que se exprime em volutas, ondas e caprichos do mercado. Na sequência do diálogo referido acima, a personagem Luís Moraes (Luiz Murat) passa a questionar agora Anselmo Ribas (Coelho Netto). Moraes se volta para Artur e fala-lhe do trabalho de Anselmo. Eis o trecho:

- Faz uns folhetins aos sábados. Tem talento, mas abusa muito do adjetivo e tem a mania do Oriente.
- *É a coqueluche literária.*
- Mas vicia.
- *Não, é um meio fácil de fazer vocabulário: ensaio-me no descritivo para ganhar vigor, colorido e ductilidade* (COELHO NETTO, 2019, p. 219, grifos nossos).

Ressalta dessa passagem a dupla preocupação já esboçada: a do apuro estético, do esmerar-se contínuo na literariedade; e o senso atilado de reconhecimento dos supostos materiais inescapáveis pelos quais a literatura se produz na modernidade. Encontramos tanto o anseio por aprimorar os recursos linguísticos como o reconhecimento de que a opção por tramas versadas em temas orientais é uma moda com a qual o escritor transige, sendo antes um motivo “imposto” pelo gosto do público que por anelos autorais. Lembremos, contudo, um aspecto fundamental. Coelho Netto se situa entre os pioneiros a pugnar pela profissionalização do escritor, do literato. Esse anseio caracterizou a geração de Netto e unia Chiquinha Gonzaga a Aluísio Azevedo, e Coelho Netto a Bastos Tigre. O ideal de viver dignamente como escritor explica que seja essa geração simultaneamente militante, boêmia e profissional.

No meio intelectual, existia uma intensa cobrança e crítica contundente ao Imperador Pedro II por este não proporcionar condições favoráveis aos escritores. Silvio Romero, com seu notório destemido estilo, aproveita o gesto do Imperador de incluir-se numa

nova sociedade literária para reiterar a essência autoindulgente e narcísica do soberano em relação às artes, pronto sempre a tutelar artistas em troca de reconhecimento oficial, despido de projetos concretos de melhoria da vida cultural, e dispara: “Com todos os visos de verdade o eterno protector de tudo no Brazil, não entrou alli para fazer com que a vida de homem de lettras n’este paiz se transforme n’uma profissão independente e lucrativa” (ROMERO, 1883, p. 281). O fato é que a transformação da realidade, ainda que modesta, pois sabemos o quão precário seria sustentar uma família à época unicamente com proventos auferidos da literatura, sobreveio mais das mudanças técnicas (Cf. SÜSSEKIND, 1987) – como assinado acima – do que por desígnios governamentais. Mudanças que incidiam na imprensa brasileira, em sua tentativa de modernizar-se, proporcionaram espaço e a pecúnia mínima para a aventura de tornar-se um literato profissional. Algo que era impensável a uma geração anterior, de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo.

Brito Broca, por diversas vezes, chamou-nos a atenção para o vezo boêmio, insistindo em esclarecer o que significava a boêmia para a “geração de 89”, na relação íntima com a vontade – algumas vezes malograda – de viver da literatura.

Na verdade, os boêmios não eram geralmente boêmios na acepção comum do termo. Na maioria, trabalhavam mais do que muito intelectual que hoje passa por levar uma vida essencialmente ativa e metódica. Bilac sempre escreveu uma crônica diária em mais de um jornal; o mesmo acontecia com Coelho Neto, um verdadeiro grilheta da pena (BROCA, 1991, p. 118).

Na sequência, comentando sobre outros autores, indica de como tinham de desdobrar-se em múltiplas tarefas, ou ceder a determinados estilos:

Artur Azevedo multiplicava-se, igualmente, na imprensa, enquanto escrevia peças originais ou traduzidas, que conseguia sempre fazer representar [...] Aluísio Azevedo, sacrificando seu pendor para o Naturalismo, multiplicava-se em romances-folhetins, publicados na imprensa e logo editados em livros, avidamente procurados pelo grande público (BROCA, 1991, p. 118).

A ideia de modernidade contida na insistência de assumir-se um literato profissional cobrava muita vez o preço de se desdobrar em diversas atividades: contribuição (crônicas, contos, romances, poesias etc.) nos jornais e revistas, publicação de livros, elocução de palestras, escrever e levar peças aos teatros. Coelho Netto viveu essa cobrança, tendo produzido conseqüentemente os diferentes gêneros, o que lhe exigiu disciplina e rigor severo no trabalho.⁶ Se tomarmos somente três espécies literárias, temos ainda assim números impressionantes: foram 14 romances, 10 peças teatrais (11 se contássemos uma não publicada) e 19 livros de contos. Portanto, diferente da geração romântica que lhe antecedeu, toda ela egressa das faculdades (sobretudo a de direito), que tinha na literatura uma atividade paralela, vivendo da magistratura, do magistério, da política, levando uma vida mais comedida e austera, a geração em foco – na pessoa de Coelho Netto – foi de certo modo lançada na boêmia, a qual veio a ser uma *forma de sociabilidade*.

Frequentar as mesas dos cafés significava ter e conhecer os parceiros de jornada, aqueles outros que malhavam o mesmo ferro garantidor do ganha-pão. Era nos cafés e bares onde se formavam e se reforçavam as parcerias, as amizades, as confrarias. Era nesses espaços boêmios onde se discutiam projetos literários, constituíam-se os *networks* e tramavam-se as teias colaborativas da militância (pela abolição, pela república, contra os desmandos de Floriano Peixoto etc.).

Havemos de recordar tais personagens como homens que arriscaram ora não cursar faculdades – os casos de Artur e Aluísio Azevedo, vindos do Maranhão –, ora abandoná-las, como no exemplo de Olavo Bilac (medicina) e de Coelho Netto (direito). Abriram mão, desse modo, do passaporte para uma vida estável com as colocações nobres alcançadas com o diploma. Repitamos: isso seria impensável

6 Outro exemplo conspícuo de esforço profissionalizante foi Bastos Tigre. Marcelo Baliban, em *Estilo moderno*, comenta: “À atividade na imprensa, à participação frequente nas conferências literárias, que eram pagas, e à publicação de livros com poemas primeiramente publicados em periódicos, somava-se ainda a presença, cada dia mais intensa, nos palcos da cidade” (BALIBAN, 2016).

para um Alencar, que aqui e ali ainda ouviu senões por ser um “fantasista”, escritor de romances. O autor de *Rei negro* desistirá de ser doutor por uma dupla razão: pela perseguição que sofreu por parte dos professores, em virtude de seu apostolado abolicionista; e pelo chamado vocacional da literatura, pela incontornável aspiração de viver das letras. Como diz Leonardo Affonso de Miranda Pereira:

Já seguro de seu talento, abandonava a pretensão de fazer-se advogado, assumindo a tentativa de tirar das letras o seu sustento por meio de uma produção literária cujo esmero da forma correspondia ao envolvimento profundo com a sociedade. Tratava-se, enfim, de um literato (PEREIRA, 2016, p. 64, grifo nosso).

No ambiente tenso e febril daqueles anos de mudanças estruturais seminais para o país, os escritores se impunham a missão de atuarem como pontas de lança do progresso histórico, combatendo pela derrocada do velho mundo – senhorial, iletrado e colonial – e ascensão do novo: moderno, culto e nacional. O forte sentido de missão⁷ vicejava junto ao ímpeto inovador de conferir ao exercício da literatura a condição de meio de vida.

Entretanto, por mais que tenha sido hercúlea a sua lida vida afora, Coelho Netto teve de exercer outras funções, a fim de manter-se com o conforto que desejava. Foi professor na Escola Nacional de Belas Artes, na Escola de Arte Dramática e no tradicional Colégio Pedro II, teve cargos no governo do estado do Rio de Janeiro e foi eleito por duas vezes deputado pelo estado do Maranhão (Cf. PADILHA, 2019, p. 54). Decerto isso revela os desafios e limites da vida literária. A partir de algumas situações e sentimentos expressos por Aluísio Azevedo, autor de grandes vendagens para os padrões de então, pode-se divisar com maior acurácia o cenário daqueles dias. Em 1887, Aluísio lança o seu *O homem*. Para o lançamento, no afã de lograr o maior sucesso possível, arma diversas e inusitadas estratégias de

7 Conferir, neste tópico, dois trabalhos que recobrem épocas contíguas, apontando o mesmo fenômeno, ou seja, o empréstimo missionário concedido à atividade intelectual por escritores atuantes entre o fim do século XIX e o começo do século XX, *O Carnaval das letras* (PEREIRA, 2004) e *Literatura como missão* (SEVCENKO, 1983).

propaganda. De uma delas nos dá notícia Coelho Netto, numa crônica de 1919: Aluísio Azevedo mandara confeccionar duas mil etiquetas com o título do livro, para espalhar pela cidade. Com uma delas enketou um escândalo no Café de Londres – reduto intelectual do tempo –, enfiando-a solerte em um dos pães dispostos sobre o balcão, ficando a esperar o escândalo protagonizado pelo cliente vitimizado. À explosão do azarado, Azevedo aproveita para, em tom de pilhéria, anunciar o livro, arrancando gargalhada do lotado estabelecimento, inclusive do reclamante. Na referida crônica, Netto glosa:

«Quem não fizer assim está perdido», dizia Aluizio. Sem rufo, é escusado: não ha autor que vença. Eu ainda acabo com uma carrocinha, como o homem dos abacaxis e das melancias, correndo essas ruas com os meus romances, apregoando-os aos berros. Imaginação, estylo... isto que monta?! O que vale é o annuncio. Quedem-se os autores em silencio e, por mais eloquente que seja a obra, por mais que nella se aprimore a forma, ficará encalhada no fundo da livraria até que seja vendida a peso, como papel de embrulho (COELHO NETTO, 1922, p. 105-106).

Cumpre dizer que três anos antes, em uma carta a Afonso Celso, de 1884, publicada em *Touro negro*, Azevedo praticamente lhe implora um emprego público, cansado da insegurança, e da pressão de escrever romances *au jour le jour*. Ansiava por condição estável – tempo e salário, um emprego qualquer “contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casa de pensão*” (AZEVEDO *apud* BROCA, 1991, p. 120). Afonso Celso não lhe consegue a colocação, a qual viria apenas com a República, mediante concurso, para a carreira consular. Garantida uma, abandonada a outra:

Aluísio Azevedo diria, pouco antes de entrar para a carreira diplomática que “*de letras estou até aqui. Meu ideal é um emprego público, coisa aí como amanuense ou escriturário com vencimentos certos*”. Anos mais tarde, já como cônsul, ao ouvir de Coelho Netto que agora teria mais tempo para dedicar-se aos seus romances, Aluísio respondeu: “*Que! Romances, contos?... Está doido. Vou ser cônsul e nada mais*” (OLIVEIRA, 2008, p. 137).

Coelho Netto, contudo, manter-se-á fiel à literatura durante toda sua vida. Sua devoção, empenho e inegável talento rendeu-lhe o

posto de “príncipe dos prosadores” em 1928, em eleição realizada por O Malho, e uma indicação dupla (Brasil e Portugal) ao prêmio Nobel de 1932.

ESQUECIMENTO, ESTILO E RESGATE

Coelho Netto é o caso mais gritante em nossa história literária, talvez intelectual de uma forma geral, de tentativa de apagamento de um nome. Como já se disse, “as duas primeiras décadas do século foram, por excelência, o período de apogeu de Coelho Neto” (BROCA, 2004, p. 62). Tudo se transfaz a partir da Semana de Arte Moderna (SAM), ou melhor, com a paulatina supremacia do grupo paulista na gestão do campo literário nacional, impondo uma nova estética, autorizando e descartando autores, refundindo o cânone. O autor de *Fogo fátuo*, admirado não só no Brasil como em Portugal e traduzido em vários idiomas, se transforma em símbolo, em representante-mor de um tempo doravante escarnecido como ultrapassado, passadista e sem valor. Não apenas ele, mas toda sua geração.

Não deixa de ser curioso observar a “geração boêmia” dos anos 1880, a qual se via como a portadora dos novos tempos, vencedora nas batalhas da Abolição e da República, coveira do atraso senhorial patriarcalista, achar-se – pouco mais de vinte anos após a consolidação de sua dominância – arrojada ao lixo da história. Os “rapazes de 22”, inconscientemente, projetavam-se, assim como fizera a geração que combatiam, como instauradores da novidade, do ponto zero da trajetória brasileira. Como vários já assinalaram, em 1922 os próceres da geração de Coelho Netto já haviam morrido,⁸ sobrando para o autor de *A bico de pena* receber solitariamente a virulência do ataque dos noviços.

Ele será chamado, juntamente com Olavo Bilac, por Oswald de Andrade no prefácio de 1933 a *Serafim Ponte Grande*, de “remotas alimárias” (ANDRADE, 2007, p. 55). As invectivas se acumularão

8 Artur Azevedo, em 1908; Guimarães Passos e Euclides da Cunha, em 1909; Aluísio Azevedo, em 1913; Olavo Bilac, em 1918. Mesmo João do Rio, mais jovem, morrera em 1921.

direcionando as acusações ora para o que seria o texto academicista, helenístico e enfatuado do escritor maranhense, ora para sua essência alienada, supérflua e europeizante. Como notou Franklin de Oliveira, “O escritor que inspirava admirações incondicionais, ou admirações só discretamente pontilhadas de restrições, de repente viu-se não apenas questionado, mas violentamente negado” (OLIVEIRA, 1993, p. 59).

Em outro passo, de 1929, Oswald em tom irônico preconiza o afastamento compulsório da obra de Coelho Netto:

A literatura do Sr. Coelho Neto é um excelente exercício respiratório, mas um tanto perigoso. A geração de 1880 quiz treinar o fôlego nos romances do último heleno do Maranhão, e o resultado foi sua morte por asfixia. Dai por diante, todos passam pelos livros do Sr. Coelho Neto guardando a respeitável distância a que automaticamente obrigam as coisas que dão azar (ANDRADE *apud* LOPES, 1997, p. 67).

Convém reter essas formulações, essas operações de esquecimento, ora bramidas como preceitos, mandamentos; ora instrumentalizada pelo olvido, pelo silêncio. A indicação do nome de Coelho Netto para o prêmio Nobel, poucos anos antes de sua morte, evidentemente lançou lenha na fogueira da polêmica e das diatribes. Num artigo intitulado “O Sr. Coelho Netto na berlinda”, publicado no jornal recifense Diário da Tarde em 29 de janeiro de 1932, Pedro Nunes Vieira desmerece a indicação. O fato é retomado por Marcos Aparecido Lopes:

O jornalista que assina o artigo, Pedro Nunes Vieira, acha ridículo e sem propósito o diplomata Ribeiro Couto sair na defesa do escritor de A Conquista. Vieira refere-se a Coelho Neto como um “poeta de águas estagnadas”, e diz “que sua obra não está a reclamar, nem um bom nem um mau volume de análise como deseja o sr. Ribeiro Couto”. *Está a reclamar “esquecimento, distância das mentalidades em formação frutuosa”*. E o jornalista acrescenta que o escritor seria capaz de “sacrificar uma imagem sugestiva, um pensamento aproveitável pela colocação de um pronome” (LOPES, 1997, p. 75, grifo nosso).

De certa maneira assim se deu o desenrolar desse processo de amnésia induzida. O nome de Coelho Netto, sua obra, quando não

foi descartada pelo emudecimento de sua voz, pela indiferença, pelo ocultamento do seu trabalho, foi transformada em mero espantallo, um alvo fácil, conhecida superficialmente – quando não totalmente desconhecida; salvo se concedermos que se conheça um autor desobrigando-se da tarefa de lê-lo, substituindo o estudo atento de sua produção pela memorização repetitiva de lugares-comuns, chavões e frases feitas sobre o mesmo. É mais que eloquente a confissão sincera, embora tardia, de Jorge Amado.

Os escritores não-modernistas a gente combatia violentamente, sem ter lido. Eu sempre conto que tinha vergonha de meter o pau em Coelho Neto, pois lera e gostara de um livro dele, A capital federal, mas a gente tinha que esculhambar Coelho Neto, não é mesmo? Esse é um remorso que vou carregar a vida toda, de ter achado o livro ótimo e falado mal do autor, mas Coelho Neto era para nós o símbolo do atraso em matéria de literatura (AMADO *apud* GONÇALVES, 2016, p. 24).

Vejam: os não modernistas eram combatidos sem terem sido lidos! Tal confissão de Jorge Amado faz coro com um artigo forte de Wilson Martins, reivindicando um novo enfoque da crítica coetânea em relação a Coelho Netto. Extrairemos trechos desse artigo dado seu tom enfático, concentrado e informativo. Um argumento de Wilson Martins que urge ser discutido. Afirma:

Desprezar Coelho Netto (sem lê-lo) tornou-se em nosso decálogo crítico um daqueles postulados simplistas que ninguém mais discute [...] Foi o prosador mais ortodoxamente representativo do código literário de seu tempo – e assim o consideraram os contemporâneos, e tão representativo que a literatura que representava desapareceu com ele. [...] Coelho Netto encarnou uma idade literária que somente poderia ser substituída, o que os contemporâneos compreenderam muito bem pela forma costumeira dos manifestos e manifestações, e o compreenderam tão bem que o tomaram desde logo como o inimigo a abater, no que havia, bem entendido, forte dose de rivalidade e luta pelo poder [...] Foi um escritor excepcional que transbordava das fórmulas, tornando-se assim o “grande injustiçado das nossas letras”, conforme observou Guimarães Rosa (que sabia do que estava falando) [...] Tenho a impressão, dizia a Josué Montello o autor de Sagarana a propósito de um discurso que pronunciara na academia, “tenho a impressão de que eu disse o que era preciso dizer. Coelho Netto é o grande injustiçado

de nossas letras. Vitória do modernismo. E o modernismo, como você sabe, tirando uma figura como Mário de Andrade, como o Menotti, como o Guilherme de Almeida, que sabiam realmente do que estavam fazendo, não passava de uma rapaziada. Sabe o que me disse... o nosso Rodrigo Melo Franco sobre a conferência do Graça Aranha aqui na Academia? Que foi uma patacoada de meninos ricos (MARTINS, 2009, grifos nossos).

O mais injustiçado? Talvez. Injustiçado, decerto. Com um estilo híbrido, de léxico próximo ao romantismo (ou mesmo simbolismo) e arraigada sugestão naturalista, o autor de *Baladilhas* não é de fácil rotulagem. Para configurar-se naturalista, faltava aquilo tão bem colimado por Agripino Grieco: “E tudo manda concluir que, em seus instantes de tributo ao naturalismo, jamais conseguiu êle criar esses magníficos animais em que é rica a epopéia brutal de Zola” (GRIECO, 1968, p. 165). Contudo esteve longe do romantismo.⁹ Sobressaía-lhe a exuberância imagética, a facilidade impressionante para a descrição, a rica observação e fixação literária de tipos sociais, os diálogos fluidos e verossimilhantes e a competente estruturação romanesca. Já disso dava conta Machado de Assis, que assim o reseñhou a propósito de *Miragem*:

Coelho Neto tem o dom da invenção, da composição, da descrição e da vida que coroa tudo. Não vos poderia narrar a última obra, sem lhe cercear o interesse. Parte dele está na vista imediata das coisas, cenas e cenários. Não há transportar para aqui os aspectos rústicos, as vistas do céu e do mar, as noites dos soldados, a vida da roça, os destroços de Humaitá, a marcha das tropas, o 15 de novembro, nem ainda as últimas cenas do livro, tristes e verdadeiras. O derradeiro encontro de Tadeu e da mãe é patético. Os personagens vivem, interessam, comovem. A própria terra vive (ASSIS, 1961, p. 28).

O mais acertado é sustentar o hibridismo de Coelho Netto, parece-nos. Com um impulso antes realista que naturalista, e uma

⁹ Pode-se concordar com Luciana Murari, em seu excelente ensaio: “De problemática inscrição no cânone literário, sua obra foi classificada na categoria pouco confortável dos escritores oficialistas, alienados e politicamente alinhados aos setores mais conservadores do espectro ideológico, o que afastou muitos leitores e limitou sua difusão entre as novas gerações” (MURARI, 2010, p. 27).

linguagem influenciada pelo romantismo. Entretanto, é mister afirmar que tal singularidade de estilo acertou em cheio e dialogou profundamente com o gosto coevo, tanto da crítica quanto do público leitor não especializado.

A virulência da crítica modernista inoculou-nos, vitoriosamente, o germe da experimentação, da inovação ressaltada, das rupturas na linguagem; constituindo-se, ainda, como a instituição do literário no Brasil em sentido pleno, espécie de ano um da história, o que lhe veio antes soa necessariamente como algo atrasado, de outro tempo, marca de um Antigo Testamento. Contudo, tal efeito tem, sobre Coelho Netto, uma ação mais forte, posto ter sido escolhido como contramodelo.

Cumprir dizer que discorrer sobre o estilo coelhoneteano implica sublinhar-lhe as variações. Com obra vastíssima, sua linguagem não é a mesma sequer num mesmo gênero. Há romances de linguagem mais empolada, outros mais fluidos; suas crônicas, em geral, não repetem o vezo pela raridade dicionarizada. Mas, mesmo em momentos de maior virtuosismo vocabular, Netto não se distancia, por exemplo, de Euclides da Cunha – com o qual compartilha uma mesma família literária –, a quem 1922 não expulsou do cânone.

Portanto, a ponderação de Alfredo Bosi – “Reabilitá-lo incondicionalmente tem, por tudo isso, ares de quixotismo digno de melhor causa; mas compreendê-lo em sua situação histórica é tarefa que o crítico de hoje pode e deve tentar” (BOSI, 2015, p. 206) – tem o gosto de pertinência óbvia. Não há como voltar-se para autor de obra já centenária querendo imitar-lhe ponto a ponto, deixando-se perder em seu estro e mimetizando sua pena. Coelho Netto sobrevive – como devem sobreviver os bons escritores –, tanto pelo inegável talento (não contestado por Bosi nem por outros tantos), como pela sua enorme importância histórica em nossas letras.

Pode-se estabelecer uma comparação entre Josephino Soares, personagem de *O morto*, e seu criador, o romancista aqui em foco. Josephino, um pacato empregado do comércio do café, sem envolvimento políticos, um tanto alheio aos grandes debates, é implicado injustamente numa acusação de participação na Revolta da

Armada. Alertado a tempo por amigo, foge do Rio de Janeiro, para não ser preso e eliminado pelo autoritário governo de Floriano Peixoto. Durante sua ausência é dado por morto, com direito a testemunha ocular e tudo, supostamente vítima de fuzilamento na praia de Sepetiba. A notícia falsa faz todos os seus se desesperarem e enrouparem-se em luto. Passados o estado de sítio e as perseguições, Josephino volta à cidade, ganhando, jocosamente, a alcunha de “o morto”. O morto voltou sem assombros, reouve sua noiva, seu posto de emprego e seguiu sua vida sob o olhar de todos.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

ASSIS, Machado de. *A semana (1895-1900)*. São Paulo: Mérito, 1961. v. 3.

BALABAN, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Unicamp, 2016. Livro eletrônico.

BOSI, ALFREDO. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Unicamp, 1991.

COELHO NETTO, Henrique M. *A conquista*. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2019.

_____. *O meu dia (hebdomadas d' A Noite)*: dezembro de 1918 a dezembro de 1920. Porto: Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, 1922.

_____. *O morto: memórias de um fuzilado*. Porto: Livraria Chardron (Lello & Irmão Editores), 1912.

DE PAULA JR., Josias. Arte, política e crítica: o caso Lima Barreto. *Estudos universitários*, v. 34, n. 1 e 2, 2017.

GONÇALVES, Márcia Rodrigues. *O Rio de Janeiro de Coelho Neto: do Império à República*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa e Luso-Africana) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GRIECO, Agripino. *Poetas e prosadores do Brasil: de Gregório de Matos a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Conquista, 1968.

LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MARTINS, Wilson. O grande injustiçado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jul. 2009. JB Ideias, p. L6.

MORAES, Marcos Antonio de. Coelho Netto entre modernistas. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 102-119, 2004.

MURARI, Luciana. “Sob o tênue véu da ficção”: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto. *Navegações*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 26-39, jan./jun. 2011.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boêmia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OLIVEIRA, Franklin. *A Semana de Arte Moderna na contramão da história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

PADILHA, Tarcísio. *Literatura e livre pensar: grandes nomes*. Rio de Janeiro: Batel, 2019.

PEREIRA, Leandro Affonso de Almeida. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

_____. *O Carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

RIO, João do. *O momento literario*. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, [1908].

ROMERO, Silvio. *Lucros e perdas: chronica mensal dos acontecimentos*. Rio de Janeiro: Livraria Contemporanea de Faro Lino, 1883.

ROSSO, M. *Lima Barreto versus Coelho Neto: um fla-flu literário*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Crítica, literatura e sociedade em Álvaro Lins: a gnose pela literatura e os limites da teoria e do método para a crítica literária

Eduardo Cesar Maia

No Sr. Álvaro Lins, o crítico se mistura tão intimamente com o humanista (no sentido largo), com o cidadão, que o seu trabalho está, a todo o momento, assumindo o aspecto de debate com os problemas do mundo. Embora ninguém, mais do que ele, tenha a preocupação de salvaguardar a autonomia e a pureza da literatura, acima das suas utilizações não literárias.

Antonio Candido, “O crítico”

Uma das características mais importantes da tradição crítica humanista é o entendimento de que as grandes questões humanas não podem ser bem compreendidas se tratadas como realidades compartimentadas e estanques: os domínios da política, da arte, da religião ou da ética são respostas humanas diversas a interpelações existenciais diferentes, porém indissociáveis, confluentes e interativas. A partir de tal concepção, a literatura participaria da história de uma forma dialogal, fazendo parte de uma grande e interminável conversação humana a respeito de todos os tipos de situações e problemas vitais, sejam de natureza mais propriamente individual ou de abrangência mais social. As obras de arte literárias, portanto, suscitariam, antes de tudo, um tipo de conhecimento ligado à experiência vital, ao *diálogo* entre os homens, porque, diferentemente

das proposições da lógica ou da ciência, não se propõem simplesmente a apresentar *enunciados verdadeiros*: elas *problematizam* certos aspectos *difíceis* da realidade humana.

A literatura, assim compreendida, aparece como um ponto de irradiação e de discussão de todo tipo de valores – éticos, estéticos, políticos etc. –, os quais não podem ser completamente dissociados uns dos outros, nem matematicamente e cientificamente quantificados ou calculados. Assim, quanto mais diálogo e polêmica sobre uma obra literária forem despertados por diferentes perspectivas críticas, tanto melhor e mais salutar, porque não se trata de uma disputa entre os críticos em torno da descoberta de uma verdade última, senão do enriquecimento de uma *conversação cultural interminável*, para usar a expressão de Richard Rorty.

O CRÍTICO COMO INTELLECTUAL PÚBLICO

O ensaísta caruaruense Álvaro Lins (1912-1970), exemplo eminente de crítico humanista no Brasil, esteve sempre preocupado em pensar as relações entre a literatura e a vida concreta; a pertinência social e espiritual das manifestações artísticas literárias. A variedade de temas enfrentados por ele em seus rodapés de crítica, sua preocupação abrangente, ligada a um projeto – ou pelo menos a uma visão pessoal – de homem e de sociedade, atestam sua filiação à tradição investigada nestas páginas.

Álvaro Lins foi um intelectual incansável e versátil, que exerceu, muitas vezes paralelamente, as atividades de jornalista, crítico cultural, historiador, professor, investigador, escritor e diplomata. Sua formação superior se deu na Faculdade de Direito do Recife; já a formação propriamente literária foi a de um autodidata, o que era bastante comum até então.¹

¹ Para um perfil crítico-biográfico de Álvaro Lins, com boa contextualização histórica, ver Bolle (1979). Remeto, ainda, à edição especial da Revista Continente (2012) em que pode ser encontrada uma série de textos, de autores diversos, que se propõem a resgatar a trajetória de homem público do intelectual pernambucano, revisitar seu pensamento crítico e reavaliar sua contribuição às letras e à crítica literária brasileira.

No que se relaciona mais especificamente à sua atividade como crítico literário profissional, uma data fundamental é o ano de 1940, mais precisamente o dia 10 de agosto, quando inicia a colaboração, que duraria mais de uma década, de forma frequente e sistemática, como crítico titular do importante jornal carioca *Correio da Manhã*. Nesse período, foi, sem dúvida, um dos críticos mais influentes do país. O poeta Carlos Drummond de Andrade, em reconhecimento ao grande poder retórico e à capacidade argumentativa do crítico, afirmou, em sua coluna no *Jornal do Brasil*:

Foi o imperador da crítica brasileira, entre 1940 e 1950. Cada rodapé de Álvaro, no *Correio da Manhã*, tinha o dom de firmar um valor literário desconhecido ou contestado. E quando arrasava um autor, o melhor que o arrasado tinha a fazer era calar a boca (DRUMMOND DE ANDRADE, 1970).

De fato, uma opinião do crítico emitida num de seus rodapés hebdomadários – nos quais acompanhava rigorosamente a literatura feita na época – muitas vezes determinava o sucesso ou o fracasso de uma obra ou mesmo da carreira de um aspirante a escritor. Os nomes consagrados da literatura brasileira também não escapavam de suas rigorosas avaliações, o que, muitas vezes, gerava polêmicas e acrescentava dinamismo à vida cultural da época. Essa *vontade de participação e de influência* nos debates literários é uma das marcas da crítica de Álvaro Lins. Para ele,

Um crítico não se define somente pelo valor estritamente literário e artístico de suas páginas, mas pela sua atuação na vida literária, pela sua influência, pelos resultados dos seus trabalhos, pelos erros que condena ou evita, pelas realizações que sugere ou provoca com as suas ideias. Um crítico é uma espécie de político no mundo das letras, um “regente” da literatura (LINS, 1944, p. 50).

Em seus artigos de crítica literária, percebe-se a sutil dialética que invariavelmente tentava estabelecer – com maior ou menor sucesso em cada caso – entre as preocupações de ordem estética, as de tipo psicológico e aquelas de abrangência mais social e política. Faz-se necessário, pois, para tentar explicar a especificidade de sua

crítica, compreender o delicado equilíbrio que Lins buscava atingir nas suas análises e julgamentos, nos quais procurou superar falsas disjunções que costumam aparecer em grande parte dos debates sobre as funções da arte e da crítica:

Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento numa “torre de marfim”, a indiferença por toda atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte (LINS, 1943, p. 266).

O crítico procurou se afastar, por um lado, do puro esteticismo e, ao mesmo tempo, da arte (e da crítica) panfletária e radicalmente engajada, duas tendências muito fortes no seu tempo. Confronte-se, por exemplo, duas citações de Álvaro Lins formuladas em situações diferentes; na primeira, o crítico enfatiza a autonomia do elemento estético na construção artística: “Não me conformo que a obra de arte seja qualquer coisa além de uma obra de arte. Não me conformo que seja um instrumento de doutrina ou de propaganda, nem mesmo a serviço da Igreja” (LINS, 1941, p. 131). Na segunda, ele se opõe frontalmente a uma visão beletrística e descompromissada de literatura:

Acho que encerraria, antes de tudo, esta minha atividade literária se tantas vezes não houvesse me manifestado em oposição ao conceito de literatura como um jogo inconsequente, como um espetáculo, como um divertimento. Sempre tornei ostensivo o meu horror aos artistas de estufa, salões, grêmios, tertúlias (LINS, 1944, p. 7).

A difícil missão de encontrar, em cada texto crítico, o meio-termo prudente entre essas duas tendências, sem menosprezar nem aspectos estéticos nem as relações da literatura com a vida social, foi o norte intelectual traçado pelo crítico pernambucano. Para ele, as esferas da ação, da contemplação e da imaginação são territórios interligados, porém autônomos, como – para utilizar uma metáfora política – numa federação. A realidade vital humana é a força aglutinadora, mas cada região tem suas particularidades:

Não é o isolamento do artista, a sua fuga ou irresponsabilidade, o que defendo; e sim a independência, a autonomia, a dignidade particular do estado literário, no sentido quer de um mundo de imagens e de metáforas, quer de um mundo de ideias políticas e de especulações na esfera das ciências sociais. A meu ver são igualmente falsos ou errados os dois conceitos antagônicos: o da chamada arte pela arte, que tende a esvaziar a criação estética de sua imprescindível substância humana; e o da arte naturalista, que mutila a complexidade do fenômeno estético com os métodos de aproveitamento de um vulgar primarismo da realidade em estado bruto (LINS, 1963b, p. 17).

Antonio Candido, ao se referir à atuação de Álvaro Lins em seu rodapé literário, falou em “humanismo de intelectual empenhado” (CANDIDO, 1947, p. 22),² embora reconhecendo, antes de tudo, que a ideologia e os valores políticos podiam estar presentes, mas não orientavam a crítica de Lins: “A característica mais geral do crítico do Correio da Manhã é seu individualismo. A sua consciência que, como a do artista, não quer se comprometer para não se limitar” (CANDIDO, 1947, p. 14). Os âmbitos da política e da literatura podiam não ser completamente independentes em Lins, mas Candido os considerava *autônomos*. Em resumo: nem *subordinação* panfletária ou doutrinária, nem *disjunções absolutas* entre as várias dimensões que envolvem o fenômeno artístico.

O tipo de militância social que Lins exercia em suas colunas assemelhava-se mais ao trabalho de um professor ou de um crítico cultural do que ao tom panfletário de um ideólogo político. Antonio Candido apreciava essa tendência no pensamento do colega, e advertiu que, no passado, a atuação dos críticos literários tinha alcance e repercussão muito mais abrangentes. O autor de *Formação da literatura brasileira* lembrou ainda que, em outras épocas, o crítico humanista era uma espécie de educador social que fornecia as normas da vida culta:

2 As próximas citações de Antonio Candido se referem ao ensaio “Um crítico”, publicado como Introdução ao *Jornal de crítica*, 5ª série. Mantereí, portanto, a forma estabelecida de citação para esse conjunto de obras, somente adicionando o nome do crítico ao princípio.

Nos tempos em que possuía, realmente, influência orientadora sobre a cultura, o crítico tendia a participar intensamente nos valores da sua época, falando como moralista, pensador, tanto como literato. Esperava-se dele uma espécie de norma, buscada no convívio das obras literárias e aplicada ao pensamento e ao comportamento. O século por excelência da crítica, o XIX, viu críticos universais e eficientes, ao mesmo tempo (não raro) pensadores, educadores no sentido largo, concebendo a crítica enquanto atitude geral do espírito e se sentindo obrigados a intervir na vida espiritual e social (CANDIDO, 1947, p. 24).

É justamente essa disposição para atuar na sociedade e influenciar na reformulação de seus valores que Candido encontrava nos textos de Álvaro Lins. O crítico carioca chegou a afirmar que considerava Lins algo mais que um mero crítico, pois seu pensamento atingiria, em certos momentos, estatura filosófica, pela “capacidade de relacionar, de estabelecer ligações em profundidade entre autor, obra, tempo, vida – que é justamente umas das características do espírito filosófico” (CANDIDO, 1947, p. 12).

A abrangência da crítica cultural de Lins e sua disposição pedagógica são também elementos humanistas. Assim, o que ele chamava de “professorado da literatura”³ podia ser realizado não somente através de seus livros ou de suas aulas, mas também, e com muito maior difusão e poder de influência, através das páginas de jornal. O famoso emblema de Sainte-Beuve, de que “o crítico é aquele que sabe ler e ensina a ler aos demais”, aparece mais de uma vez em seu rodapé do *Correio da Manhã* e em suas *Notas de um diário de crítica*. E, de fato, Álvaro Lins procurou *educar e orientar* o gosto do público brasileiro sem concessões ou didatismos facilitadores, mas sempre com um estilo claro e fluente e apelando sempre ao diálogo e à consciência individual de cada um de seus leitores, estimulando neles o valor da autonomia intelectual, e do autoaperfeiçoamento moral e estético, proporcionado pelo contato com as grandes obras literárias e pelas discussões críticas.

3 Segundo o item de número LXXX de *Literatura e vida literária: notas de um diário de crítica*: “Não será um bom crítico quem não for um bom professor. A crítica é o professorado da literatura” (LINS, 1963a, p. 65-66).

Lins, conseqüentemente, defendia que a literatura não serve somente a um prazer hedonista:

Será a arte, então, uma inutilidade, um simples prazer de ociosos? O que dela resulta? Nada mais do que isto: um enriquecimento de nossa experiência vital. É este com efeito o único fim da arte: ampliar e aprofundar o nosso conhecimento, a nossa experiência da realidade humana, tanto no sentido pessoal como no sentido social (LINS, 1946, p. 144).

Desse modo, no pensamento de Lins, a literatura é considerada uma forma de conhecimento genuína, uma maneira particular, diferente da ciência, de compreensão da realidade humana. A frequentação de obras literárias proporcionaria assim uma espécie de gnose, um conhecimento do homem através do espírito: “Conhecimento paralelo – embora de outro caráter e sob outra forma – ao da ciência e ao da filosofia. Rigorosamente, a literatura é uma forma de conhecimento da realidade” (LINS, 1943, p. 292).

Essa ideia de literatura como gnose seria retomada ainda em algumas das notas do seu “diário de crítica”, como na de número CCXIX:

A finalidade última da literatura nem é o prazer, nem é o aprendizado de coisas úteis. O seu fim principal, para o autor e para o leitor, está no conhecimento do homem e da realidade. Uma experiência desinteressada com um caráter de viagem de aventuras através da natureza humana (LINS, 1963a, p. 159).

Já na nota CCLXXIII, o crítico propõe uma diferenciação, de fundamentação evidentemente croceana, entre os dois tipos de conhecimento essenciais à vida humana já mencionados, o proporcionado pela ciência e aquele que provém das criações artísticas:

Como podemos distinguir ciência e arte, desde que ambas visam a um conhecimento do homem e da natureza? Distinguem-se pela maneira de operar no ato de conhecer e pela forma de revelar o conhecimento. Uma se exprime em conceitos, a outra em imagens (LINS, 1963b, p. 190).

Essa distinção é fundamental no pensamento de Lins. Para ele, o conhecimento científico não pode dar conta de certos aspectos da realidade e da experiência humanas que são fundamentais para a existência, tanto individual como coletiva.

A partir de uma leitura sistemática e cronologicamente ordenada dos artigos e ensaios de Álvaro Lins, é possível perceber, com certa frequência, flutuações de opinião, ou pelo menos uma sensível mudança de tom, em suas opiniões a respeito de temas estéticos, éticos, políticos e religiosos. Acredito que tais variações, ainda que algumas vezes tenham sido verdadeiramente radicais,⁴ não atingem os fundamentos de seu pensamento crítico apresentados neste estudo, e não devem ser entendidas, pelo menos não em sua maioria, como instabilidade de critérios ou insegurança teórica, senão simplesmente como sinal de que o crítico estava em constante transformação, em aprendizagem, num processo genuíno de autoformação intelectual e estética que só se fez possível através do exercício concreto da crítica e do contato direto com as obras literárias que analisou. Álvaro Lins, em sua crítica literária jornalística, propunha-se a atuar efetivamente num mundo que, antes de tudo, *atuava nele mesmo*. Um crítico *da contingência*, portanto.

OS LIMITES DA TEORIA E DO MÉTODO NO PENSAMENTO CRÍTICO DE ÁLVARO LINS

O erro mais grosseiro da crítica será o de querer medir,
com uns ares científicos de mistificação, a obra de arte.
O erro de querer impor-lhe regras, normas, escolas.

Álvaro Lins, *Jornal de crítica* (2ª série)

Desde o princípio de sua carreira como crítico literário, Álvaro Lins pôs a autonomia individual como centro e fundamento de sua atividade intelectual. Seu percurso seguiu na contracorrente das tendências de valorização, por um lado, da rigidez metodológica ou,

⁴ Principalmente, como se observa na sétima série do *Jornal de crítica*, nos âmbitos da política e da religião.

por outro, da militância ideológica como norte da atividade crítica. O indivíduo, segundo sua perspectiva, era o último refúgio contra todas as formas totalizantes e dogmáticas de compreensão da realidade. Lins defendia, em franca oposição ao ideário das principais correntes teóricas de seu tempo, que a atividade crítica – a interpretação e valoração de obras literárias – deveria ser, antes de tudo, uma manifestação da personalidade do crítico, uma busca por autonomia e um exercício de introspecção.

O reconhecimento, por parte de Álvaro Lins, das limitações naturais do método e da teoria diante da abrangência do fenômeno literário se relaciona diretamente com a fundamentação *vitalista* de seu pensamento crítico e de suas concepções filosóficas basilares.⁵ Vejamos agora com mais detalhamento como o crítico, em momentos diversos, refletiu sobre o tema.

Em relação à possibilidade de adoção de métodos científicos no âmbito dos estudos literários, Lins assumia uma posição que variava entre a prudência e o ceticismo. Para ele, em primeiro lugar, fazia-se necessário entender os objetivos específicos de cada tipo de crítica e, ainda, a natureza da obra a ser analisada, para que se estabelecesse a forma mais adequada de interpretação e julgamento.

A crítica tem um caráter casuístico. Ela se exerce de um modo especial em face de cada livro e de cada autor. Assim, não se devem ter regras duras para apreciar um livro, mas deve-se fixá-lo dentro de suas próprias condições, respeitando-lhe as tendências mais íntimas e o que há de mais particular na pessoa do seu autor (LINS, 1963a, p. 83).

⁵ A influência do vitalismo filosófico de Croce, Dilthey, Ortega y Gasset e Bergson, tema que mereceria um estudo mais detalhado, é patente em diversos textos do crítico literário. Na nota de número LXXIII de *Literatura e vida literária*, a concepção vitalista de Lins é esboçada com suas próprias palavras: “A vida, ela própria, tem teses, doutrinas, ideologias? Sabemos que não. É certo que cada homem resume em si mesmo a vida toda; cada homem é a própria vida. E como também é certo ter cada homem uma direção pessoal e inconfundível, deve-se concluir que a vida tem tantas direções quantos são os homens. O que quer dizer: não tem uma direção. Eis porque a arte que se identifica com a vida (com a vida total: orgânica e psicológica, física e metafísica, natural e sobrenatural), não tem igualmente *uma* direção que se possa constituir numa tese ou doutrina” (LINS, 1963a, p. 61-62).

Não existiria, portanto, de antemão, uma superior (e exclusiva) maneira de se realizar a crítica literária de todo tipo de obra em qualquer situação. Para cada circunstância e contexto existirá uma forma mais apropriada de acordo com os fins esperados. O crítico, então, deve ser dotado de flexibilidade metodológica, instinto e, ainda, bom senso, para distinguir, em cada caso, que aparato metodológico convém ou não aplicar. Assim, colocando-se contra a tendência ao *monismo metodológico*,⁶ Álvaro Lins, impressionista renitente, endossava um saudável pluralismo, pois, para ele, nenhum método precisa suprimir a existência do outro, ainda que possam ser excluídos numa mesma análise literária.

Entendendo que nenhuma concepção teórica ou método analítico poderia esgotar completamente a complexidade do fenômeno literário, Lins defendia a utilização de quaisquer ferramentas ou abordagens que pudessem lançar perspectivas inteligentes sobre a obra de arte literária, desde que não acabassem se tornando fatores de limitação da perspectiva individual do crítico, levando-o à armadilha de adotar uma visão parcial que se pretende totalizadora. Um exemplo, nesse sentido, é o comentário crítico que ele fez sobre um livro de Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira*, o qual procura explicar o desenvolvimento da literatura no Brasil através de seus fundamentos econômicos. A partir da identificação dessa pretensão na obra do colega, Lins realizou uma interessante reflexão a respeito das tentativas de explicar a literatura através de disciplinas específicas (a economia, no caso):

[...] não que eu vá negar os fundamentos econômicos de uma literatura; mas é que a investigação *isolada* destes fundamentos acabaria por resultar numa obra parcial e mutilada. Num corpo coletivo, vivo e complexo, como é a literatura, a localização de um fundamento, com exclusão dos outros, implica sempre uma mutilação (LINS, 1941, p. 220, grifo nosso).

6 Para Wilson Martins, o método pode acabar se convertendo em uma prisão que não permite alternativas flexíveis à crítica. Para ele, o pluralismo metodológico, que “a crítica deve necessariamente refletir, rejeita, por conseguinte, o monismo do julgamento, que é o mito secreto de todas as tendências lógicas (mesmo quando se defendem por trás do escudo estético)” (MARTINS, 2002, p. 42).

Em outro ensaio crítico que abordava problemática semelhante, dessa vez no campo da historiografia, Álvaro Lins reconheceu o grande valor intelectual de Caio Prado Jr., mas mostrou como sua a pré-orientação marxista, baseada na atenção exclusiva aos postulados do materialismo histórico, o fez assumir verdades e valores *anteriores* à pesquisa concreta, o que terminava levando a “visões parciais e mutiladas” (LINS, 1944, p. 143), mas que se pretendiam objetivas e absolutas. Lins criticava na abordagem marxista de Prado Jr. justamente o determinismo econômico, que obliterava outros fatores importantes na constituição dos valores de uma sociedade e nas motivações dos acontecimentos históricos. Entre outras “falhas”, Álvaro Lins aponta, por exemplo, que o historiador “exagera sem dúvida quando vê na colonização portuguesa, inclusive nos seus reis, uma simples empresa comercial” (LINS, 1944, p. 143).

Diz muito sobre o antidogmatismo de Lins o fato de ele nunca ter recusado dialogar com a perspectiva marxista, mesmo antes de sua “conversão” política, numa época em que as tensões entre as ideologias levavam muitos intelectuais a assumir posições de radical sectarismo, de um lado ou de outro. Apesar de haver criticado o marxismo em muitas ocasiões, Lins nunca assumiu uma postura de radical e inflexível oposição, mesmo antes de seu giro político à esquerda. No ano de 1945, por exemplo, num artigo chamado “Literatura e marxismo”, o crítico refletiu abertamente sobre a importância fundamental que a teoria marxista tinha na época, e reconheceu sua incontornável centralidade nos debates intelectuais e políticos de então. Apontou, ainda, o que ele via como “insuficiências” dessa abordagem filosófica. Para Lins, era necessário conhecer e reconhecer o marxismo como

[...] uma das correntes mais atuantes da cultura moderna. Extraordinário instrumento de crítica, investigação e conhecimento, o marxismo não pertence somente aos seus partidários ortodoxos, mas deve ser utilizado no estudo objetivo de quaisquer problemas dos nossos dias, ainda que venham a ser resolvidos sob a influência de outras convicções (LINS, 1947, p. 44).

Álvaro Lins percebeu que era preciso entender o marxismo para dialogar com o seu tempo, mesmo sem tomá-lo como convicção ideológica. Afirmou também que muitos dos escritores de esquerda eram leitores superficiais da doutrina e só apresentavam caricaturas do marxismo: “Não só são os seus adversários que deformam o sistema” (LINS, 1947, p. 44).

No que concerne às relações entre o marxismo e a crítica literária, Lins, fiel à sua visão vitalista de arte e literatura, apontava os limites da utilização de qualquer teoria para a explicação do fenômeno literário: “Uma crítica marxista que se fosse ligar estritamente aos textos de Marx e Engels estaria mutilada pela sua limitação, pela sua incapacidade de fixar as forças íntimas, obscuras e misteriosas que animam a vida interior do artista” (LINS, 1947, p. 47). Marx não considerava, segundo o crítico, os elementos psicológicos e individuais, somente os fatores materiais, históricos e coletivos. Em Shakespeare, por exemplo, Marx não buscaria o “gênio poético e dramático, os caracteres originais de sua personalidade, mas o papel social do dinheiro no enredo de suas peças” (LINS, 1947, p. 47). A perspectiva fornecida pela *ferramenta* marxista, portanto, só seria aguda e eficiente para caracterizar o elemento histórico e sociológico das obras, o que representa somente uma parcela da muito mais complexa realidade literária. Assim, as abordagens marxistas na crítica de literatura, se usadas, deveriam ser sempre complementadas com outros tipos de consideração, para que não apresentassem uma visão mutilada das obras.

Já no âmbito da realização literária propriamente, Álvaro Lins não escondia sua predileção por obras que extrapolavam os esquematismos, fossem de ordem política, moral ou estética: “As obras mais perfeitas e mais duradouras são exatamente aquelas que se realizaram acima das escolas e dos sistemas, acima de quaisquer esquematizações teóricas” (LINS, 1943, p. 256). Para ele, “Os conceitos filosóficos de arte não podem nada sobre a obra de arte em si mesma. Através de uma poética imperfeita o poeta pode realizar uma perfeita obra de arte” (LINS, 1941, p. 45).

O romance, na opinião do crítico, seria o gênero literário que causa mais desajustes aos teóricos. Para Lins, as constantes novidades e

revoluções no gênero, principalmente no século XX, não permitiam que os pensadores da filosofia da arte e da estética realizassem, com segurança, suas novas descrições teóricas.⁷ Ele partia do reconhecimento fundamental de que a atividade teórica não deve ser prescritiva, nem tentar conduzir ou orientar as realizações artísticas. O teórico, pois, é que deveria tentar se adequar à fluidez vital das formas artísticas e tentar dar conta, sempre de forma precária, do intenso dinamismo e da complexidade do fenômeno artístico:

[...] uma lei de todos os gêneros literários consiste no *imprevisto*, se é que se podem juntar estes dois termos. Faz parte do destino dos artistas a capacidade de ultrapassar, com suas obras, as teorias dos filósofos da arte. A literatura não seria um organismo vivo se não fosse capaz de tais surpresas, se fosse incapaz de se renovar e se continuar em novas formas, *como a própria vida*, da qual é uma imagem em categoria de síntese (LINS, 1947, p. 106, grifos nossos).

O fragmento acima deixa patente, mais uma vez, a concepção profundamente vitalista de arte (e de crítica) assumida por Álvaro Lins. Dentro dessa perspectiva, os limites da teoria e do método na crítica e na teoria literária se devem, antes de tudo, à própria natureza artística da literatura, que ultrapassa em alcance qualquer modelo ou esquema de caráter meramente *explicativo*, pois “o destino de transformar as realidades do mundo em conceitos é o da ciência; o da arte é o de transformar essas mesmas realidades em percepções” (LINS, 1943, p. 121).

Referências

BOLLE, A. B. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2008.

⁷ Em relação ao romance do século XX: “Grandeza de tais proporções que a teoria não pode acompanhar a realização concreta” (LINS, 1944, p. 106).

_____. Um crítico. In: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica (5ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. O poeta e sua paixão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 80, n. 51, 6 jun. 1970. Caderno B, p. 8.

LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária: notas de um diário de crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963a.

_____. *Jornal de crítica (7ª série)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963b.

_____. *Jornal de crítica (6ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

_____. *Jornal de crítica (5ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Jornal de crítica (4ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

_____. *Jornal de crítica (3ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Jornal de crítica (2ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Jornal de crítica (1ª série)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Imprensa Oficial do Paraná, 2002. 2 v.

REVISTA CONTINENTE ESPECIAL. Recife: Cepe, nov. 2012. Publicação sem número dedicada ao tema “Álvaro Lins: o imperador da crítica”.

Literatura e realidade, subjetividade e forma

Eduardo França

Segundo Peter Gay (2009), ainda que a pluralidade seja um traço incontestável daquilo que nos acostumamos a chamar de Modernismo, duas características invariavelmente se destacam entre as obras que compõem esse amplo e diverso painel: o fascínio pela heresia e a centralidade dos aspectos subjetivos e psicológicos. Mas é preciso cuidado pra não supormos que Gay pretende com essa ideia vislumbrar distintamente o que seriam duas dimensões mínimas e distintas da arte: a forma, nesse caso, subversiva, herética e contestadora do bom gosto burguês ou tradicional, e o conteúdo, a temática, a abordagem cerrada daquilo que parecia antecipar e depois reafirmar a definitiva descoberta freudiana, o sujeito psicologicamente complexo, marcado pela força do inconsciente e seus desejos.

O que Peter Gay (2009) não explicita, mas podemos imaginar, é que esses dois aspectos devem ser compreendidos como absolutamente interligados, como se a existência e a potência significadora de ambos dependessem da capacidade do leitor de combiná-los e reconhecê-los como expressão e motivação mútua um do outro. Quando Virginia Woolf, em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, disse que “em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou”¹ (WOOLF, 1924, p. 2), ela resume o principal problema da arte modernista: seria

¹ “[...] to the effect that in or about December, 1910, human character changed.”

preciso admitir a emergência de novo modelo artístico, literário e mímico capaz de apreender e representar coerentemente essa nova concepção de sujeito e realidade. É justamente sobre isso que fala Peter Gay (2009) ao relacionar o gosto pela forma herética à abordagem cerrada do sujeito. Vale lembrar que, crítico e historiador, com razão, indica a autora inglesa como umas das principais manifestações do Modernismo.

Qualquer implicação literária decorrente da anotação de Virginia Woolf e da assertiva de Peter Gay nos leva a um significativo distanciamento do paradigma literário-psicológico romântico e positivista que marca a primeira metade do século XIX. Isso porque é possível distinguirmos o sujeito psicológico e cultural que produz e é retratado pela literatura modernista daquele produzido e representado por autores como Walter Scott, Victor Hugo, José de Alencar ou Émile Zola. Edmund Wilson (2004) parece ter razão quando diz que as raízes do Modernismo podem ser reconhecidas a partir da segunda metade do século XIX, principalmente em Baudelaire, na poesia simbolista e, complementamos, no romance de Flaubert, quando a racionalidade, a unidade e as plenitudes formais e psicológicas já não mais se sustentavam como visão de mundo, sujeito e arte.

O que Peter Gay chamou de fascínio pela heresia é algo muito próximo do que Hugo Friedrich (1991) classificou como características negativas da poesia moderna. Estamos falando de uma literatura sempre estranha, deliberadamente incompleta, em alguns casos absurda, descompromissada e irreverente diante da tradição, cronicamente desconhecida, inadequada em relação ao gênero ao qual supostamente pertence, inapreensível e um tanto obscura e sinuosa na sua estratégia de lidar com o mundo, as coisas e os desejos. A literatura modernista, que começa a surgir principalmente a partir da segunda metade do século XIX, passando por Baudelaire, Flaubert, os surrealistas, vanguardistas, até chegar em Joyce, Kafka, Proust, a própria Virginia Woolf ou Beckett, nunca alcança, tal como a subjetividade que a engendra, um grau de plenitude e unidade. Nessa relação especular, sujeito e arte nunca se mostram completos, mas apenas como um caleidoscópio ou como uma colagem dadaísta

guiada por desejos e intenções não declaradas e muito menos plenamente compreensíveis.

Foi como decorrência de uma mudança radical na compreensão de sujeito que fomos levados à necessidade de revisar os parâmetros de literatura, mimesis, realismo e cultura. Em outras palavras, é porque passamos a enxergar o ser humano como definitivamente fragmentado, sem unidade psicológica e identitária, cindido entre o consciente e o inconsciente e principalmente guiado por desejos desconhecidos por ele mesmo que a literatura começou a cultivar uma forma herética e desafiadora, subversiva e contrária ao bom gosto e ao bom senso, distanciando-se cada vez mais de qualquer projeto que a remetesse a uma estética classicista ou convencionalmente romântica e positivista. Talvez por isso não seja difícil entender as relações entre o mal-estar na sociedade teorizado por Freud e a ideia de Baudelaire de que o homem de letras é inimigo do mundo. É porque o sujeito modernista traz consigo a desafiadora marca da complexidade, da incompreensão psicológica e da radical desarmonia com a sociedade que a arte modernista o representou através de uma forma igualmente incerta, dessacralizadora e tão caótica quanto o desenho que fazemos do inconsciente.

Pois bem, a literatura modernista, mas poderia ser outra que lhe fosse anterior ou posterior, nos serve como exemplo de uma leitura a partir da qual a expressão literária, e não necessariamente o discurso ou a ideia transmitida, se relaciona com a realidade refletindo suas dimensões pouco evidentes e fotográficas; como exemplo, diferentes modos subjetivos, concepções filosóficas e teóricas, perspectivas históricas, tessituras ideológicas que permeiam e marcam as estruturas sociais e culturais, todas silenciosas, nada materiais ou factuais, quase sempre incertas e inclassificáveis, mas que ao fim das contas são fundamentais para a compreensão do funcionamento e das narrativas que coordenam e explicam a realidade.

Entre os diversos arranjos que caracterizam as possíveis relações entre a literatura e a realidade, há um que mais nos interessa: aquele que vai além do compromisso com o retrato histórico, que supera a necessidade de se referir, de um jeito ou de outro, metafórica ou

alegoricamente, a personagens, histórias ou situações reais. Menos preocupada com a exposição de problemas evidentes e factuais, a literatura pode se debruçar sobre questões mais sutis e que trazem consigo o signo da complexidade e incompreensão. A relação da literatura com a realidade nos interessa na medida em que ela formaliza e significa condições complexas, não materiais, silenciosas, mas que estruturam parte fundamental da organização social, cultural e psicológica da vida. Romances, poemas e contos podem, antes de tudo, pela linguagem artística, problematizar, por exemplo, aquelas que parecem ser as justificativas psicológicas e sociológicas mais profundas e tácitas, que caracterizam o comportamento humano ou o funcionamento de determinada cultura ou período histórico. Se há uma relação inevitável entre literatura e realidade, ressaltamos a necessidade de tornarmos mais evidente a mimetização de conteúdos menos fotográficos e mais sutis. Como disse Octavio Paz, mais do que falar sobre acontecimentos e pessoas, o poeta “utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo” (PAZ, 2012, p. 25).

A tentativa de capturar esse estrato menos evidente da realidade e dos homens nos leva ao segundo ponto, que inevitavelmente se relaciona ao primeiro. Se buscamos entre as grandes obras não apenas o retrato de situações e personagens históricos, mas, sim, algo que deliberadamente classificamos e principalmente sentimos como vago e impreciso, é possível que a melhor maneira de falar sobre esse estrato da vida não seja necessariamente o discursivo e didático, mas através da própria linguagem. Ou seja, é possível que a representação da realidade feita pela literatura se dê na captura de uma camada menos clara, mais silenciosa e não evidente da vida. Assim como é possível que uma grande obra literária se distinga pela sua capacidade de se aproximar da realidade primando muito mais pelos aspectos formais, artísticos e literários do que pela abordagem discursiva.

Dois trabalhos clássicos parecem endossar nossa ideia: *A teoria do romance*, de G. Lukács, e *Mimesis*, de Auerbach. O primeiro demonstra como a inviabilidade da permanência e de uma atual

organicidade do épico é decorrente de uma mudança fundamental nas organizações socioculturais e do aparecimento, principalmente, de uma nova subjetividade. Enquanto o épico versa sobre uma existência que revela um traço de coletividade e o vislumbre de uma apreensão totalizante da história e dos sujeitos, o romance moderno, que aparece no século XVI, traz à tona um novo gênero literário porque nasce da observação justamente de uma nova psicologia, a do sujeito individualizado, centrado em si mesmo, incapaz de se conhecer plenamente e justificar os atos de uma coletividade. Lukács demonstra com sua teoria que a inviabilidade do gênero épico e a ascensão do romance moderno são manifestações literárias que demonstram a capacidade dos autores de enxergar na realidade mudanças psicológicas e culturais definitivas.

Auerbach, por sua vez, mostra que as diversas estratégias de representação da realidade observadas ao longo da história da literatura ocidental revelam diferentes composições culturais e psicológicas. As diversas técnicas ali apresentadas ao leitor, com as quais os personagens e situações são construídos, servem como um estudo minucioso de como ao longo dos tempos mudamos nossa compreensão acerca do que mais nos interessa, e como demonstração de como, por meio da literatura, podemos compreender as pessoas e as sociedades. Para Auerbach, os diferentes modelos miméticos se alternam no mesmo ritmo em que se modificam as maneiras de compreender os sujeitos e a realidade. Em ambos os casos, Auerbach e Lukács empreenderam um método que tende a enxergar nas organizações formais modelos inspirados em observações mais sofisticadas e menos óbvias da realidade. Não seria um exagero imaginar a *Teoria do romance* e *Mimesis* como obras basilares para um curso que pretendesse, num ambicioso projeto de humanidades, estudar os diversos modos de subjetivação e de organização social através da observação atenta do desenvolvimento das formas literárias.

Se pensarmos em autores que determinaram o rumo da literatura ocidental, como Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe ou Proust, veremos que a renovação estética e literária emerge na mesma medida em que através dessas reinvenções reconhecemos mudanças

decisivas na maneira como passamos a compreender a subjetividade. É impossível dissociarmos os grandes desvios no rumo da compressão acerca do ser humano das grandes intervenções impostas pelos gênios da literatura. Mais do que explicar o mundo, uma grande obra literária reflete através de sua expressão artística uma problematização acerca das mais definitivas mudanças da psicologia, da cultura e da sociedade.

Digamos, por exemplo, que *Dom Casmurro* e *O primo Basílio* tratam do mesmo problema, a infidelidade feminina. O que diferencia os dois romances não é outra coisa senão principalmente a forma como os autores se debruçaram sobre a temática, o modo como escolheram ou conseguiram trabalhar o mesmo tema. Enquanto Eça de Queiroz escreveu um romance que podemos classificar como prazeroso e envolvente, Machado de Assis lança luz sobre um aspecto fundamental em relação à maneira como o sujeito se relaciona com seus desejos, sua própria história, os fatos e as pessoas ao seu redor. A intervenção machadiana na forma de tratar o tema do adultério, deslocando o foco de uma possível infidelidade de Capitu para o pretenso relato de acusação dessa traição, revela o jeito impreciso, tendencioso, subjetivo e narcísico como Dom Casmurro constrói uma narrativa sobre si mesmo. Foi através do elemento formal, a hipertrofia subjetiva e o narrador ficcional inexperiente, que acessamos essa dimensão da realidade. O mundo que interessava a Machado não era o da superfície da sociedade e dos códigos morais, como em Eça, mas o dos desejos e da psicologia.

Ainda que Machado trate aparentemente do mesmo problema proposto por Eça, vejamos outro aspecto revelador da subjetividade moderna que em *Dom Casmurro* se evidencia pela observação da sua organização estética. Uma das possíveis significações que podemos atribuir à forma livre machadiana, o aspecto mais marcante de sua obra madura, caracterizada pela narrativa digressiva, fragmentada e não linear, é a perda do sentido de coerência da vida, a impossibilidade da construção de longos, deterministas e indissolúveis discursos capazes de nortear o mundo e nossa existência. Todo o relato memorialista de Dom Casmurro não é outra coisa senão uma

tentativa fracassada de construir uma visão trágica sobre sua vida. O narrador ficcional quer provar ao leitor que seu destino estava traçado e sua infelicidade determinada no momento em que conheceu Capitu. O romance de Machado de Assis é genial porque o de Dom Casmurro é defeituoso. O narrador escreve um livro assimétrico no qual fica clara sua incapacidade de provar por fatos relevantes que Capitu o traiu e que por isso a melancolia e a infelicidade são seu destino certo. Não se trata de coincidência, mas de uma relação na qual forma e conteúdo, literatura e vida se impregnam mutuamente produzindo sentido. Através de *Dom Casmurro*, com sua narrativa estruturada a partir do relato caprichoso de um personagem infeliz e hipertrofiado subjetivamente, fica ainda mais evidente que a vida, o ser humano e seus desejos carecem inevitavelmente de prumo, destino e lógica.

Quando Euclides da Cunha publica *Os sertões*, em 1902, ele toca, como ninguém antes, em algumas das questões mais profundas e dolorosas da organização social brasileira; a seca, a presença e a ausência do Estado, o sentimento religioso como elemento de sobrevivência espiritual e quase física, a promessa da ciência como ferreamento civilizatória (e salvadora), o papel das lideranças políticas e religiosas na formação de ideologias, tipos sociais marcantes de nossa paisagem humana, e principalmente as grandes frustrações e esperanças de o Brasil se tornar mais do que um país: uma nação, humana, econômica e culturalmente civilizada. Como disse Antonio Candido (2002), *Os sertões* fala não apenas sobre o isolamento físico do sertão, mas igualmente do seu isolamento social e cultural. No entanto, com a mesma intensidade, Euclides infelizmente parece ter comprado o pacote completo da ciência positivista, consequentemente, olhando limitada e preconceituosamente aquilo que considerou como condicionante e determinante para a constituição do indivíduo e do povo brasileiro: o meio, a raça e o momento. Contudo, há ainda outro jeito de lermos *Os sertões* e nele sublinharmos uma abordagem diferente da realidade. O livro de Euclides é outro exemplo de como podemos reconhecer na sua estrutura a problematização de uma visão de mundo circunstancial.

Euclides escreveu um romance que se sustenta primordialmente pela forma. Mesmo um leitor que rebata todas as suas afirmações e perspectivas em relação ao sertanejo, o Brasil ou o indivíduo, geralmente, pode ser capturado pela sua narrativa e não a soltar sem que antes construa alguma significação que lhe pareça reveladora de uma determinada visão de mundo e realidade. *Os sertões* é um livro que se apresenta como positivista. Sua linguagem é deliberadamente científica, objetiva e racional. Porém, há um outro viés expressivo que parece entremear significativamente esse tecido positivista aparentemente inabalável. Euclides da Cunha oscila regularmente ao longo de sua narrativa entre um eixo racional científicista e uma entonação barroca. Na verdade, não seria exagero dizer que os momentos de maior contundência e genialidade de *Os sertões* são aqueles nos quais a ciência é discretamente deixada de lado e há o predomínio da metáfora, do adorno, da figura, da imagem e da “espetacularização da linguagem” (HOLANDA, 2004, p. 79); quando o prazer da construção e contemplação do engenho é maior do que o objeto analisado. Reconhecer essa dimensão barroca é aceitar que, no cerne de uma obra pretensamente científica, há um viés considerável que aceita a contradição e a indefinição como conclusão, assim como a exploração cultista dos recursos estilísticos como recurso último capaz de retratar situações e sentimentos centrais da narrativa. A ciência pretende a apreensão do objeto. A linguagem é apenas um meio de representá-lo. Ao contrário do Barroco, que ostenta o engenho como elemento hedonista e produtor de significados. Esse contraste entre a certeza científica e as admitidas contradições barrocas só reafirma que Euclides escreveu um romance no qual observamos a contradição residual entre um naturalismo positivista e uma ensaística subjetivante.

Mesmo que seja um gesto pretencioso secundarizar a presença do Brasil n’*Os sertões*, o levamos adiante para demonstrar que nele é possível distinguir o retrato específico de um estado existencial e teórico do princípio de século: o canto do cisne positivista, tal como o conhecemos a partir do século XIX, e uma espécie de eterno retorno da admissão da condição barroca humana, o que implicaria uma

compreensão radicalmente subjetiva e estética de sujeito e mundo. Não seria demais imaginar que essa tensão entre a vontade de esclarecer o Brasil e os rasgos inesperados de uma linguagem subjetivante e figurativa desembocaria depois de três décadas em Gilberto Freyre, que retoma o estudo sobre as raízes brasileiras a partir de um olhar psicológico e sexualizado e uma linguagem extremamente personalista e ensaística. Gilberto, também como sinal do seu tempo, supera o resíduo positivista euclidiano substituindo-o por linguagem mais livre e valorizando o barroco como estética da conciliação dos opostos. Aliás, sobre a oposição entre a ciência e o Barroco, Lacan (1985), num curto e sempre complicado ensaio, associa a ciência, sua adoração pelo objeto e sua racionalidade ao modelo Clássico. Do outro lado, situa a Psicanálise, o gosto e o gozo pelo texto, a experiência erótica e a metáfora do Barroco. A dubiedade estilística de *Os sertões* implica uma dubiedade mimética e de visão de mundo. Essa tensão reside ao longo de todo o livro, e, se a Razão foi sua primeira e consciente musa, parece que ao percorrer todo seu arco narrativo a experiência humana lhe parece muito maior do que os parâmetros científicos conseguem definir. Resta-lhe, portanto, como recurso não apenas estilístico, mas investigativo e mimético, o traço barroco, a linguagem artística. É como se no mesmo livro encontrássemos duas visões de mundo, o da ciência racionalista de Taine e o barroco subjetivo de Montaigne.

É preciso entender que mesmo dimensões da vida que parecem absolutamente abstratas ou descoladas da história, como sentimentos aparentemente superindividuais ou questões teóricas, filosóficas e existenciais, também problematizam a realidade. Os romances de Clarice Lispector ou os poemas simbolistas, aparentemente circunscritos a questões subjetivas, problemas de linguagem e poesia, também exprimem um determinado estado de coisas de um tempo e cultura, como, por exemplo, novas compreensões da linguagem e diferentes funções e estatutos da arte. A literatura, pela sua dimensão formal, pela sua capacidade de reinventar a linguagem, pode desnaturalizar, trazer à tona, iluminar e principalmente sugerir diferentes formas ao que o cotidiano e a história se encarregam de

naturalizar e tornar imperceptível. Por mais subjetivo e pouco factual que seja a matéria sobre a qual um escritor se debruce, é preciso admitir que ele também está abordando a realidade. Nesse mesmo sentido, obras que parecem oferecer ao leitor narrativas apoiadas em histórias mais contextualizadas podem ser compreendidas como retratos de um modo de estar no mundo. Cervantes ou Flaubert não denunciam em seus romances simplesmente condições históricas de suas culturas e países; bem mais do que isso, ambos, por meio de intervenções formais no gênero romanesco, evidenciam momentos decisivos de transformação do comportamento humano, de mudança no panorama das ideias e na compreensão do uso da linguagem e da literatura.

O crítico e teórico que se interessa pela literatura, com suas tradições e especificidades, e também pelas possíveis relações que o sujeito trava com o mundo e seus próprios desejos, produzirá suas melhores leituras se admitir que os desdobramentos formais, as escolas, as tendências poéticas, os movimentos e mesmo as manifestações individuais podem ser lidos como mimetizações performativas de diferentes formas de subjetividade e de dinâmica socio-cultural. Cabe ao investigador literário examinar a especificidade de uma forma e posteriormente sondar sua origem nos meandros da realidade, nas particularidades das culturas, nos diferentes cenários psicológicos ou nas narrativas às quais os sujeitos se agarram em busca de ilusões de verdade seguras e reconfortantes. A literatura deve ser compreendida como um processo formal através do qual ela transforma em presença aquilo que parece ausente ou diluído na vida e no fluxo da história. Essa abordagem traz consigo a vantagem de realizar uma análise crítica levando em conta a condição histórica e sem perder de vista uma hierarquia que admite especificamente o registro da realidade pela forma literária, que por sua vez funciona paradoxalmente como elemento que sinaliza e ao mesmo tempo põe em suspensão quais possíveis retratos extraliterários parecem referenciados no texto.

Até aqui insistimos não na capacidade discursiva da literatura, uma vez que, por mais importante que seja, não há como afirmar

que seja essa uma exclusividade sua. A psicanálise, a filosofia, a sociologia ou a história são igualmente capazes de trazer à tona esses tais aspectos antimateriais da realidade. Não há nada que a literatura fale que também não possa ser dito por outras formas discursivas. No entanto, todos esses discursos, em algum momento, tendem a sistematizar e conceitualizar o seu objeto que anteriormente se apresentava vaporoso e inapreensível. Nesse sentido, a expressão literária ostenta o privilégio de, sem a rigidez da normatização sistemática, científica ou acadêmica, comportar e preservar as ambiguidades, contradições e silêncios que os desejos humanos produzem. Mais do que qualquer discurso organizado, a literatura preserva, sem prejuízos à antinormatividade, as contradições, as incertezas e a condição cronicamente equívoca da vida.

O grande esforço da literatura, diferente dos pensamentos sistematizados, não está em delimitar as linhas que definem o objeto contemplado, mas em ser exata na sua capacidade de intuir e demonstrar com clareza a própria inexatidão, complexidade, indefinição e às vezes obscuridade do mundo sobre o qual versa e narra. À expressão artística é permitida uma série de suposições e conjecturas que não seriam aceitas sem crítica por outras formas de conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a sociologia ou a história. A busca pela exatidão da linguagem torna-se especial na medida em que dá contorno sem aprisionar ou enrijecer as coisas que na dinâmica natural da vida são igualmente confusas e, na maioria das vezes, inexplicáveis. Ao constatar e corroborar a contradição e complexidade do seu objeto, a literatura assume o papel não de necessariamente revelar a realidade, mas o de ao menos sugerir-lhe diferentes formas e explicações, reafirmando a pluralidade do que parecia unívoco e colocando em movimento aquilo que se supunha estático.

Mário de Andrade, entre os autores brasileiros, também aparece como um interessante exemplo da possibilidade de se tentar ver principalmente no plano formal a imagem de uma organização subjetiva característica de um tempo. Não se trata de dizer que Mário tenha sido o modelo mais bem acabado desse procedimento ou que ele tenha qualquer papel inaugural ou fundamental nessa proposta

poética no plano nacional. Seu caso parece exemplar, pois é possível perceber, nos poemas que compõem a *Pauliceia desvairada*, um projeto consciente e deliberado, anunciado no “Prefácio interessantíssimo” e em *A escrava que não é Isaura*, de transformar uma nova compreensão de sujeito e realidade em dispositivo literário, em condição poética estrutural.

O poema “Eu sou trezentos”, publicado em 1929, é sem dúvida um caso emblemático da sua capacidade de se atualizar em relação às ideias mais importantes e que caracterizam a modernidade literária e os estudos psicanalíticos e filosóficos do século XX. No entanto, mesmo que o poema não possa ser considerado convencional, a ideia de um sujeito do inconsciente, polifônico, fragmentado e no qual não mais se reconhece uma unidade identitária ainda aparece primordialmente pela discursividade, e não com a mesma radicalidade formal e mimética dos que encontramos na *Pauliceia desvairada*. É possível negligenciar a problematização formal do poema e ainda assim, pela compreensão de seu discurso, de suas ideias, construir ou alcançar o que seria sua significação final.

As ideias propostas no “Prefácio”, em *A escrava* e nos versos da *Pauliceia* constroem um modelo poético que formalmente exprime uma condição psicológica na qual se reconhece não só a simultaneidade de paradigmas e impressões, mas também, principalmente, a admissão de um modo de subjetivação que nos permite analisar o homem a partir de uma concepção psicológica fragmentada, onde vários sentimentos em relação às coisas do mundo e a si mesmo convivem simultaneamente, como em um acorde – ora mais, ora menos harmonicamente, para usar a metáfora marioandradiana:

Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las naturalmente para a ordem artística [...] Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado (ANDRADE, 1960, p. 267-268).

Se a poética de Mário estabelece um confronto literário com perspectivas formais passadistas e ultrapassadas, é porque ela se supõe fruto do reconhecimento de uma nova descoberta psicológica,

como reflexo da admissão de uma nova conjuntura subjetiva. A necessidade de reformulação de paradigmas literários deflagra uma impossibilidade de formas artísticas estabelecidas permanecerem traduzindo coerentemente a modificação ou emergência de novas condições subjetivas e históricas. Em cada renovação artística há a tentativa de expressar um novo cenário subjetivo que circunscreve um determinado momento literário. Vejamos o que diz Umberto Eco sobre a relação entre vanguarda e ideologia, supondo que com o termo ideologia ele também esteja se referindo mais amplamente às compreensões de mundo e sujeito.

Mas toda verdadeira subversão das expectativas ideológicas é efetiva na medida em que se traduz em mensagens que também subverteram os sistemas de expectativas retóricas. E toda subversão profunda das expectativas retóricas é também um redimensionamento das expectativas ideológicas. Nesse princípio se baseia a arte de vanguarda, mesmo nos seus momentos definidos como “formalistas”, quando, usando o código de maneira altamente informativa, não só o põe em crise, mas obriga a repensar, através da crise do código, a crise das ideologias com as quais ele se identificava (ECO, 1976, p. 87).

Mesmo em poemas como “Inspiração”, “Rondó do tempo presente”, “Rebanho” ou “Trovador”, nos quais nada lemos sobre subjetividade, psicologia, inconsciente, subconsciente ou algo do tipo, a poesia revela uma composição subjetiva que encontra na teoria psicanalítica seu paralelo perfeito. Todos esses poemas que acabamos de mencionar, e outros tantos que também poderiam fazer parte dessa lista, ainda que não façam referência explícita, tratam pela linguagem o que no poema “Eu sou trezentos” aparece mais ou menos organizado discursivamente. O modernismo de Mário nasce com a tentativa de criar uma poética que dê conta de um novo sujeito.

Em 1921, Oswald de Andrade saudava Mário como o grande futurista do modernismo brasileiro. Mário, em seu “Prefácio interessantíssimo”, corrigiu o colega e negou sua filiação ao movimento de vanguarda. É inegável que o futurismo oferecia a Mário o arsenal cultural, técnico e literário de que ele precisava para falar sobre uma nova realidade tecnológica que já se apresentava no Brasil;

particularmente, aos seus olhos, em São Paulo. O futurismo pregava a rapidez, a ferocidade industrial e bélica, a máquina, o cinema, o carro, a velocidade dos novos tempos. Para Carlos Eduardo Ornelas Berriel, a revolução que o futurismo “deseja é, na verdade, a revolução industrial e tecnológica, isto é, ainda uma revolução burguesa; uma nova civilização das máquinas [...]” (BERRIEL, 2003, p. 46). Mário estava menos interessado na revolução que motivava centralmente o futurismo de Marinetti, e muito mais na psicologia proposta por Freud, que, não se restringindo apenas a uma metodologia terapêutica, delineava um novo desenho subjetivo do indivíduo e da força de suas paixões subterrâneas: “Ninguém passa incólume pelo vácuo de Schopenhauer, pelo escalpelo de Freud, pela ironia do genial Carlito. Ninguém mais ama dois anos seguidos” (ANDRADE, 1960, p. 213).

É possível imaginarmos que a recusa de Mário a ter seu nome filiado definitivamente ao futurismo seja mais do que simplesmente uma tentativa de evitar qualquer classificação apriorística de sua poesia. Podemos ainda imaginar que, ao negar sua filiação, Mário, na sua visão libertária, explicita a tentativa de não seguir modelos literários, com temas e formas bem-definidos. Negando a necessidade de seguir modelos e regras, e num tom muito próximo ao do romântico, Mário proporia que a chave para compor uma literatura que realmente dê conta da diversidade da condição humana não é outra, a não ser a “liberdade” para escrever e refletir “as coisas do pensamento”. Além do mais, quem negaria que da máquina de escrever de Mário não poderiam sair as palavras ditas por Victor Hugo: “destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas” (HUGO, 2014, p. 64)?

[...] Esteticamente fui buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre da arte.

(ANDRADE, 1972 p. 29).

A *Pauliceia*, com seus versos que transmitem a sensação de rapidez e uma arquitetura poética empenhada na mimetização de

sentimentos simultâneos, reflete o encantamento pela ideia de que a poesia é sobretudo a manifestação do que ele chama de subconsciente ou lirismo, dois nomes que claramente se referem ao inconsciente freudiano:

[...] Prefácio: rojão do meu eu
Superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.

(ANDRADE, 1972 p. 28).

A descoberta psicanalítica para Mário significou mais do que um novo *topos* poético, como vemos em “Eu sou trezentos”, mas uma nova abordagem das coisas. A *Pauliceia* pretende mimetizar a organização caótica e aparentemente desconexa do inconsciente, no qual sentimentos, imagens, impressões e marcas do tempo se sobrepõem como notas de um toque harmônico². Os sonhos, com imagens truncadas, a memória, com sua organização não linear, os sentimentos, contraditórios e ambíguos, toda essa nova conjuntura psicológica serviu de inspiração para Mário elaborar a polifonia dos seus poemas.

Lafetá, ainda que com outros objetivos, também ressalta a relação entre literatura e subjetividade na *Pauliceia*:

No caso da *Pauliceia*, como bem viu Mário de Andrade, era preciso manter os “exageros”, pois eles eram “representativos” do “estado da alma” – mais do que documento transcendente do subconsciente lírico, como pensava Tristão [de Athayde], eles eram marcas negativas (quase no sentido fotográfico) de um momento histórico. Era através destas marcas-exageros que o mundo da negação ficava representado nos poemas, formas negativas bem dignas da grandeza da arte de vanguarda (LAFETÁ, 2004, p. 354).

Ainda que mantenhamos a tese de que a poética de Mário é resultado da mimetização de uma nova composição subjetiva, reconhecer, porventura, que o futurismo foi a grande fonte inspiradora da

² É fundamental ressaltar que, quando o poeta fala em harmonia, não se refere a uma relação congruente e pacífica entre os elementos, mas a uma condição de simultaneidade, na qual tudo acontece, é sentido e observado, como costumeiramente se diz, *tudo ao mesmo tempo agora*.

sua polifonia nos permitiria manter o raciocínio e reafirmar que a poesia da *Pauliceia* não é outra coisa senão o resultado de um olhar atento ao comportamento dos sujeitos e das sociedades: “A simultaneidade origina-se tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior” (ANDRADE, 1960, p. 265). Afinal, o futurismo, com seu elogio à velocidade e à tecnologia, reflete igualmente um novo cenário existencial e social. A capacidade de Mário de refletir em sua obra a vontade de se mostrar atento ao mundo não passou despercebida a Álvaro Lins, que afirmou: “em nenhum poeta moderno mais do que no Sr. Mário de Andrade se poderá sentir esta contradição própria da poesia moderna: a de um pensamento que procura a sua forma. E ninguém entenderá essa obra sem levar em conta tal circunstância” (LINS, 1963, p. 39).

No artigo “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade”, Luiz Costa Lima (1995) sugere que, como decorrência de uma vontade de explorar o eu e o lirismo subconsciente, Mário deixou de lado o que desde Baudelaire era marca fundamental da poesia moderna, o impacto da grande cidade. Não é bem isso o que acontece. O ponto é que a cidade, que desde o título – *Pauliceia* – se faz presente no livro, aparece sempre submetida às impressões psicológicas do sujeito profundo – que a sente *desvairada*. Nada escapa ao sujeito, muito menos a cidade, e ele, através do verso harmônico e simultâneo, distorce e assimila a sua paisagem a partir de uma condição egoica e caótica. Para verificarmos a presença da grande cidade refletida pelos olhos líricos do poeta, basta lermos os poemas “Rondó do tempo presente”, “Os cortejos”, “O domador”, “Paisagem nº 1”, “Paisagem nº 2”, “Paisagem nº 3”, “Paisagem nº 4” ou os versos do poema “Inspiração”.

Em tempos nos quais a visão política, militante e culturalista parece impor ao estudo das relações entre a literatura e a realidade um olhar francamente histórico, voltado para causas importantes, evidentes e gritantes, parece também legítima a tentativa de encontrar na literatura uma abordagem mais minuciosa e sutil dos aspectos subjetivos e teóricos que silenciosamente justificam o comportamento humano na sua dimensão psicológica, mais privada e íntima.

Outrossim, é compreensível o anseio por encontrar em romances, contos e poemas discursos claros e propositivos acerca dos grandes problemas da humanidade. No entanto, alguns dos aspectos mais marcantes do comportamento humano trazem consigo uma marca de indefinição, contradição e irresolubilidade que possivelmente fará da forma literária, e não da discursividade didática, o meio mais adequado para expressar sua complexidade sem que ela seja amenizada, conceitualizada ou sistematizada. Não podemos perder de vista uma ideia básica, a de que sendo a literatura antes de tudo literatura, todas as ideias que porventura possamos nela reconhecer devem ser fundamentalmente abordadas a partir daquilo que reafirma a sua condição artística: a sua forma, linguagem e expressão.

Referências

ANDRADE, Mário. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. Pauliceia desvairada. In: _____. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. A escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Mário de Andrade entre dois (ou três) futurismos. In: BRASIL & ITÁLIA: VANGUARDAS, 2001, São Paulo. *Atas [...]*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 43-53.

CANDIDO, Antonio. Euclides da Cunha, sociólogo. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

COSTA LIMA, Luiz. Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade. In: _____. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica estabelecida por Walnice N. Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLANDA, Lourival. A linguagem da história. *Outra travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 2, p. 79-85, 1º semestre de 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. Organização por Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *Figurações da intimidade*: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LACAN, J. *O seminário*: livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LINS, Álvaro. Na primeira linha da vanguarda. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Dom Casmurro. In: _____. *Obras completas, vol. 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*: episódio doméstico. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924). Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2020.

Sousândrade e a (trans)formação da crítica literária

Filipe Barreiros Barbosa Alves Pinto

INTRODUÇÃO

O poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, como preferia, é um ponto de discordância fundamental entre duas correntes da crítica literária brasileira. De um lado, Antonio Candido, em seu *Formação da literatura brasileira*, considera o autor um escritor menor, enquanto, em oposição a isso, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, em *ReVisão de Sousândrade* (1982), tratam-no como um grande e injustiçado autor, o qual não teria sido bem compreendido e valorizado pelos comentadores de literatura anteriores.

Essas discordâncias se devem, em parte, ao modo como cada um daqueles críticos compreendia o que é a literatura, como ela se relaciona com a sociedade e qual a melhor maneira de estudá-la. Além disso, parece-me que as diferenças nas interpretações são acentuadas pelo fato de a obra sousandradina ser complexa, multidimensional, permeada por ambiguidades e ambivalências que fazem dela pouco afeita a enquadramentos rígidos.

A intenção deste artigo é tentar compreender a obra de Sousândrade em sua própria complexidade e, a partir disso, propor uma revisão da crítica literária que se debruçou sobre o poeta maranhense. A ideia é fazer com que a própria obra de Sousândrade forneça os elementos para a reinterpretção das críticas, permitindo uma ampliação das suas potencialidades e uma redução de seus limites.

Para fazer isso, iniciarei com uma breve apresentação da principal obra de Sousândrade, chamada *O Guesa*, a qual permitirá recolher os elementos para a reinterpretação da crítica. Em seguida, analisarei cada uma das tradições referidas, as quais chamarei de *modelo formativo* (representado por Candido) e *modelo transformativo* (representado pelos irmãos Campos). Por fim, a partir dessas investigações, proporei uma forma de análise capaz de dar conta da complexidade do fenômeno sousandradino e de rever as maneiras de elaborar a história e a investigação literárias.

O GUESA, DE SOUSÂNDRADE

Sousândrade escreveu suas principais obras durante a segunda metade do século XIX, o que fez com que coincidissem com o momento de prevalência do Romantismo no Brasil. Por razões diversas não foi muito conhecido, passou longo tempo esquecido e, até hoje, não faz parte dos primeiros autores mencionados quando se fala naquele período. Entre os motivos, é possível afirmar que a forma de sua escrita foi um dos mais importantes. Em boa medida, diferia muito das composições predominantemente utilizadas pelos autores consagrados.

Vejamos como é possível perceber isso em *O Guesa*, sua obra mais conhecida. O enredo da obra é inspirado numa lenda dos muíscas (povos indígenas colombianos), na qual o Guesa (que significa errante, sem lar) era uma criança retirada de seus pais e designada a realizar o destino do deus do sol. Essa criança deveria partir e refazer o mesmo caminho que o deus fizera. Essa peregrinação terminava aos quinze anos, quando o Guesa deveria ser atado a uma coluna (marco equinocial), cercado por sacerdotes (xeques) e morto por flechadas. Depois disso, seu coração seria arrancado e seu sangue recolhido (CAMPOS; CAMPOS, 1982).

Segundo os irmãos Campos (1982), Sousândrade identifica o seu destino, marcado pela incompreensão de seus contemporâneos e por suas diversas viagens (ele viveu e viajou por vários lugares no Brasil, na Europa e na América), ao do Guesa. Além disso, do ponto

de vista do conteúdo da obra, relaciona o destino do personagem ao do índio habitante da América, sacrificado pelo conquistador europeu. Ao fazer isso, Sousândrade transfere seu inconformismo para uma visão transformadora e propõe uma nova perspectiva para as sociedades americanas – em muitas passagens há críticas ferrenhas à monarquia brasileira (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 41).

Outro ponto interessante da estrutura de *O Guesa* é que ele é escrito a partir das viagens. O Guesa, em seu ritual de sacrifício, sai de sua tribo nos Andes, viaja pelo Brasil, vai à África e à Europa, volta ao Brasil, passa pela América Central, vai aos Estados Unidos, cruza alguns países da América do Sul e termina sua viagem no Maranhão. O índio de Sousândrade é, portanto, um índio cosmopolita, que não possui raízes fixas e se diferencia marcadamente do índio-herói construído pelo indianismo canônico – marcado pelo exotismo e por ser o símbolo da nação brasileira.

Em seu enredo, *O Guesa* é marcado pela ausência de um lar, pela ausência de um ponto capaz de identificá-lo, pela inexistência de uma origem. No que diz respeito à forma, às escolhas estilísticas, essas características são reforçadas. Vejamos que escolhas foram essas, e alguns exemplos. O primeiro ponto a ser destacado é a ampla utilização de técnicas de colagem, as quais compõem um quadro de intertextualidade e diálogo com outras obras (ver Anexo, Excerto 1). Suas inspirações são amplas e não se restringem à exaltação daqueles elementos caracterizadores da “cor local”, como amplamente difundido no Romantismo canônico brasileiro. Essa característica é reforçada por um hibridismo de referências, claramente percebido nas usuais rimas feitas por Sousândrade com vocábulos de diferentes idiomas, desde o inglês até o francês, o latim, o tupi e o holandês, entre outros (ver Anexo, Excerto 2). Além disso, em várias passagens de sua obra há uma espécie de co-texto, no qual são especificados os falantes das estrofes e a maneira como entram em cena, produzindo uma mistura de muitas vozes (ver Anexo, Excerto 3). *O Guesa* é, assim, dialogado, polifônico, e, a partir disso, o autor varia sua linguagem, suas referências, desde fatos diários de jornais, até citações eruditas. Há, em sua escrita, forte influência dos recursos

tipográficos da imprensa – itálicos, versaletes, caixa alta, duplos travessões – formando estrofes que lembram chamadas de jornais (ver Anexo, Excerto 4). Esses elementos em conjunto compõem uma linguagem fragmentada, com um discurso rápido e quebrado, o que dá ao texto uma estrutura capaz de assumir diversos significados, em que cada trecho, cada palavra é incapaz de guardar um sentido único (ver Anexo, Excerto 5) (CAMPOS; CAMPOS, 1982).

Todas essas características fazem com que, para os irmãos Haroldo e Augusto de Campos (1982), a poesia sousandradina seja barroquista. Esse barroquismo não se refere a um estilo determinado de um período histórico, mas a um estilo abstrato, marcado por uma produção conflitante e pluralista, que se utiliza de um cultismo léxico e sintático e de uma preocupação com a utilização de artifícios da linguagem capazes de expressar esse espírito conflitante. Algo que contribui para o seu barroquismo e que também é apontado pelos irmãos Campos é o imagismo: Sousândrade utiliza uma linguagem visual capaz de criar imagens, movimentos, e significados inusitados a partir disso. Esse imagismo pode ser notado frequentemente a partir da utilização do que pode ser chamado de “palavras-coisas” ou “palavras-ilhas” (ex: fênix-corvo, seios-céu, azuis-luzentes-velas). Por vezes, essas palavras sintetizam uma metáfora (espuma-vida, lágrimas-pantera, dorhumanidade); por outras, produzem novos verbos (florchameja, terra-inundam, fossilpetrifique); fazem de substantivos verbos (ondam montanhas); e brincam com anagramas (Mima-Esojairam = Maria José a mim).

Sousândrade também utiliza fartamente figuras de linguagem tais como a onomatopeia, a sibilização, a sinalefa, a parequese, a apócope. Em seu artigo “A harpa selvagem de Sousândrade”, Claudio Daniel (2016) destaca alguns versos em que essas figuras de linguagem podem ser observadas: “Spectros espectadores que surgiam/ Vindo ao espectac’lo horríveis de palor”; “O sol ao pôr-do-sol (triste soslaio)”; “Ond’tókay, champanh’, flor, copos cristaldiamantes”; “Torna-te ao leito Ut-allah: Heleura! Heleura!”. Ele diz ainda que, em *O Guesa*, Sousândrade atomiza a palavra como no verso: “Hu! berra/ Sapo-boi na cor...rrr...ente!”, o que transforma a própria

grafia em significado adicional ao texto. Em alguns trechos, a escrita sousandradina lembra a estética sintética e fragmentada de um *haikai*: “Vede a tremente/ Ondulação das malhas luminosas/ Num relâmpago, o tigre atrás da corça”.

Essa estética fragmentária e ideogrâmica (em que signos se justapõem para adquirirem outro significado), caracterizada pela utilização de aglutinações e montagens, é marca de Sousândrade em *O Guesa*, em especial na passagem pelo “Inferno de *Wall Street*”. Esses elementos contribuem para seu barroquismo e imagismo, de forma a exaltar seu caráter pluralista e conflitivo não só do ponto de vista do enredo, como também da forma – em sua indissociabilidade.

Tais recursos utilizados por Sousândrade fazem pensar que o cosmopolitismo perpassa não apenas o conteúdo e o enredo da obra (percebidos a partir da caracterização do Guesa), mas fazem com que ele seja, indissociavelmente, como aponta Jorge Schwartz (1983), a própria forma de seu poema. Isso pode ser notado explicitamente em seu “mosaico idiomático” – na composição de poemas a partir de diversos idiomas –, mas também na união de elementos diversos que remetem a diferentes códigos geográficos, literários, mitológicos, filosóficos e até comerciais. Tudo isso reforçado por seu barroquismo e imagismo, que fazem com que cada palavra, cada fragmento, seja incapaz de possuir um significado único, um sentido original, e se abra, a partir mesmo de sua composição, para o conflito e o pluralismo. Para os Campos, isso revelaria ainda outra característica fundamental da obra de Sousândrade, que sintetizaria as anteriores: sua linguagem alegórica. Por esses pontos é que Schwartz afirma que o cosmopolitismo sousandradino estava presente no próprio texto. Para ele:

Se em algum momento da literatura contemporânea o conceito de cosmopolitismo deixa de ter uma função predominantemente referencial, no sentido de fazer evocar no leitor a multiplicidade geográfica como realidade extratextual, isso ocorre na extemporânea obra de Sousândrade, na qual o cosmopolita se converte num fenômeno de ordem eminentemente textual. Nesse sentido podemos afirmar que a função poética metamorfoseia a cidade-cosmópolis em texto Cosmópolis (SCHWARTZ, 1983, p. 10).

A extemporaneidade apontada por Schwartz pode ser interpretada como elemento que não se restringe ao fato de Sousândrade não ter sido reconhecido como um escritor importante em sua época, e chega também à própria forma de sua composição. É por isso que Claudio Daniel (2016) aponta que, em *O Guesa*, Sousândrade utiliza uma dimensão temporal sincrônica, na qual o período colonial se mistura com um passado mítico e com a modernidade do centro mundial do capitalismo, configurando o que ele chama de um não tempo. Com isso, Sousândrade rompe com a ideia linear de tempo. Seus personagens e referências são mitológicos, lendários, históricos, literários de épocas e lugares diversos (ver Anexo, Excerto 6).

Em *ReVisão de Sousândrade*, os irmãos Campos consideram que todas essas características estilísticas somadas e a capacidade inovadora colocariam Sousândrade em descompasso com seus contemporâneos. Isso colocaria o poeta à frente do seu tempo e seria o motivo para a sua exclusão. Parece-me que essa explicação reduz a complexidade do processo de esquecimento do poeta, pois, ao aproximá-lo de um “gênio”, dotado de capacidades extraordinárias, as questões estético-políticas são deixadas de lado.

Por enquanto, é importante perceber que esses críticos forneceram ferramentas importantes para a compreensão e a valorização da obra sousandradina, e que isso foi uma resposta à crítica que anteriormente se voltava ao poeta. Esta não foi nada extensa – produziu reflexões passageiras e pouco aprofundadas. Em geral, compartilhavam um diagnóstico semelhante acerca da obra do poeta maranhense: era dotada de alguma originalidade, mas pecava ao não se traduzir em boa literatura.

MODELO FORMATIVO

Essa interpretação encontra reverberação na obra de Antonio Candido, quando ele insere o poeta maranhense entre os autores menores do nosso Romantismo. Apesar de apresentado como um escritor menor, sua originalidade é destacada, pois, nas palavras do próprio Candido:

Não sendo melhor poeta, Sousa Andrade é por certo mais original do que os outros. [...]. Poesia tensa e carregada de energia, desleixando os ritmos românticos e se realizando melhor no verso branco, não raro em poemas extensos, ao longo dos quais procura em vão a forma adequada (CANDIDO, 1981, p. 207).

O modelo formativo tem suas bases instauradas naquela que talvez seja a obra mais importante de Antonio Candido: *Formação da literatura brasileira*. Nesse livro, o crítico estava interessado em compreender as relações entre a constituição de uma nação recém-independente e o processo de elaboração de sua literatura. Para isso, analisou diversas obras brasileiras dos séculos XVIII e XIX – período que diz respeito à existência, entre nós, das escolas literárias do Arcadismo e do Romantismo.

Nessa longa análise, Candido chega à ideia de que haveria um eixo atravessador das obras: todas seriam influenciadas pela dialética do local e do universal. Dialética que sintetizaria o desenvolvimento da cultura brasileira, a qual viveria numa constante tensão entre a tentativa de afirmar suas peculiaridades locais, exaltando-as, e a condição de esbarrar nos modelos europeus valorizados e tidos como universais. O livro, então, se propõe a “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 1981, p. 23). Em meio a essa dialética, a literatura brasileira, em seus momentos de formação, teria desenvolvido um caráter engajado na construção da nacionalidade. “Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, 1981, p. 18).

Esse nacionalismo literário não poderia ser simplesmente condenado ou louvado de forma abstrata, mas seria preciso compreendê-lo em seu contexto. Para Candido, tratou-se quase que de uma imposição de um momento em que o Estado-nação tomava forma e precisava constituir uma fisionomia nos povos “antes desprovidos de autonomia ou unidade” (CANDIDO, 1981, p. 27). Essa “imaturidade” da nação e da literatura teria conferido a esta última um “excepcional poder comunicativo”, fazendo dela instrumento de “autoconhecimento”. Isso teria representado uma possibilidade de estabelecer

contato entre autores e leitores, “sem a qual a arte não passa de experimentação dos recursos técnicos” (CANDIDO, 1981, p. 27).

O sentimento de missão, presente no período de formação, acabaria elaborando uma tradição na literatura brasileira. Constituiria uma “continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (CANDIDO, 1981, p. 24). Essa tradição teria papel importante na conformação de um “sistema literário”, ou seja:

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 1981, p. 23).

Esses três elementos em conjunto possibilitariam que a literatura se estabelecesse como um tipo de “comunicação inter-humana”, que se configurasse como um “sistema simbólico” e, como tal, que estabelecesse sentidos e valores. No caso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, os principais sentidos mobilizados se referiam aos ideais de nação e de literatura nacional. Por isso esse aspecto seria tão destacado por Candido.

A ideia de literatura defendida por Candido depende da sua possibilidade de se configurar como sistema articulado capaz de estabelecer sentidos, colocá-los em jogo e em relação com as dinâmicas sociais. Essa capacidade é que faria da literatura “aspecto orgânico da civilização”, e, como parte desse organismo, teria ela a função de dar os primeiros passos do nosso reconhecimento como nação independente.

Para escrever o *Formação*, Candido utiliza como recurso assumir o ponto de vista dos românticos, sua compreensão de que a literatura deveria expressar a “brasilidade” e contribuir para a construção da nação, porque esse ponto daria início à continuidade de uma tradição na literatura brasileira (capaz de ligar autores, obras e público). Segundo sua própria formulação:

O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista. Esses críticos conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional. [...] Sob este aspecto, poder-se-ia dizer que o presente livro constitui [...] uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”. É um critério válido para quem adota orientação histórica, sensível às articulações e à dinâmica das obras no tempo, mas de modo algum importa no exclusivismo de afirmar que só assim é possível estudá-las (CANDIDO, 1981, p. 25).

No modo de ver do autor, essa perspectiva permite duas vantagens correlacionadas. A primeira, já mencionada, é que a preocupação com a nacionalidade (presente no “ângulo dos primeiros românticos”) criava uma tradição capaz de sedimentar o sistema literário. Em segundo lugar, permitiria entender esse processo de modo contextual, relacionando as obras e suas dinâmicas com o tempo em que foram produzidas.

A “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” se configura a partir de um movimento dialético, que coloca de um lado tendências universalistas e, do outro, tendências particularistas. Esse processo, conforme mencionado, seria dialético, porque:

tem realmente consistido numa integração progressiva da experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos (CANDIDO, 2006, p. 117).

Nessa compreensão da dialética do local *versus* o universal, ou do localismo *versus* o cosmopolitismo – como se refere em “Literatura e sociedade” (2006) –, haveria uma tendência de “integração progressiva” entre os polos, de acomodação e síntese das tendências, como dito na primeira frase que abre o *Formação*: “Este livro procura dar conta da literatura brasileira como síntese de tendências

universalistas e particularistas” (CANDIDO, 1981, p. 23). Claro que o elemento de conflito, de tensão, está presente nesse processo de síntese, mas o que parece existir é uma propensão para que eles se integrem. Vejamos o trecho que continua a citação anterior: “o que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências” (CANDIDO, 2006, p. 117). É nesse sentido que a dialética localismo *versus* cosmopolitismo apresenta uma tendência à harmonia, afinal, o que de melhor foi produzido por nossa literatura resultou do “equilíbrio ideal entre as duas tendências”.

Para Candido, portanto, a inserção da literatura e da cultura brasileiras nessa dialética foi importante para sua configuração como um sistema simbólico, capaz de comunicar e de colocar em contato autores, obras e público; afinal, daquela dialética viria a necessidade de desenvolver uma literatura engajada. No entanto, a dialética também fez com que, em sua concepção, a literatura funcionasse esteticamente, ou seja, a acomodação daquelas tendências representaria o ápice da nossa literatura.

A perspectiva dos românticos e sua ideia de literatura engajada não são utilizadas apenas como forma de analisar o processo de formação do sistema literário, mas esses pressupostos passam a constituir também a defesa de um certo modelo do que deve ser a boa literatura feita no Brasil.

O equilíbrio entre os polos, entendido por Candido como tendência da nossa literatura, mas, ao mesmo tempo, valorizado como critério de produção de uma boa literatura, foi, contudo, abalado na obra de Sousândrade. Como vimos, ela era marcada por forte cosmopolitismo que acabava por desestabilizar a tendência para a harmonia preconizada por Candido. Sua linguagem barroquista, imagista e alegórica, avessa às sínteses harmônicas e muito mais próxima das fragmentações, distanciava o poeta do modelo formativo de Antonio Candido.

Isso revela o centro dos motivos pelos quais Candido classificou o poeta maranhense como um poeta menor de nossa literatura: ele

destoava daquilo que havia sido considerado por Candido como caracterizador dos melhores trabalhos já realizados por aqui. Ele era um obstáculo na formação da coerência do nosso sistema literário.

MODELO TRANSFORMATIVO

O segundo modelo, por seu turno, difere do anterior em muitos aspectos, e é construído, em boa parte, num diálogo com ele. Seus principais pontos estão presentes na *ReVisão de Sousândrade* (1982), mas surgem de forma mais explícita na obra de Haroldo de Campos: *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (2011), em que são realizadas críticas importantes ao modelo formativo. Este, a partir de suas bases, teria deixado de lado e diminuído a relevância das experiências barroquistas sobre a cultura brasileira.

Para Haroldo de Campos (2011), um dos pilares do *Formação*, que contribuiria para o “sequestro do barroco”, seria a preocupação com a “questão da origem”. Candido teria destacado o momento em que a “literatura propriamente dita”, ou o “sistema literário”, teria início. Isso influenciaria na conclusão de que: “embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele (Gregório de Matos) não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo” (CANDIDO, 1981, p. 24). A partir disso, Haroldo de Campos começa a se questionar em que estava baseada a ideia de perspectiva histórica de Candido.

Ainda na introdução da obra, Candido (1981) fala, por exemplo, “que a nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”, o que exigiria dos críticos brasileiros um trabalho feito com carinho, com amor, pois só assim seria possível “revelar sua mensagem”. A partir desses objetivos propostos por Candido e de uma análise das metáforas utilizadas, Haroldo de Campos afirma que são estruturadas duas séries metafóricas: uma animista e a outra organicista. A primeira se expressa com a ideia de que é preciso acompanhar as andanças do espírito do Ocidente, ou seja, do seu “Logos” do seu “Ser”, em

busca de sua nova morada, o receptáculo, o espaço próprio do ser. Essa tarefa precisaria ser feita com carinho, capaz de “animar” as obras, portanto, dar-lhes “*anima*”, alma, de revelar sua mensagem, de exprimir seu *Logos*. A segunda série, a organicista, estaria ligada a um pressuposto evolutivo-biológico, que apontaria para uma “teleologia naturalista”, a qual conduziria a literatura brasileira em seu árduo processo de aclimação nas novas terras. Essas duas séries metafóricas fariam com que a perspectiva histórica de Candido estivesse permeada por uma visão “substancialista da evolução literária” (CAMPOS, 2011).

Feita essa crítica geral sobre a “perspectiva histórica” que guia o *Formação*, Haroldo de Campos passa a analisar o “modelo de leitura” correspondente àquela. Essa leitura se relaciona com a compreensão sistemática de literatura. Na introdução, quando Candido apresenta sua ideia de sistema, ele não fala explicitamente em obras, mas em um “mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos)” (CAMPOS, 2011, p. 23), capaz de ligar a produção à recepção. Para Campos, isso seria revelador de uma ênfase com relação ao “MECANISMO TRANSMISSOR, ao *veículo* da transmissão, e não propriamente à TRANSMISSÃO em si mesma, à MENSAGEM TRANSMITIDA, à sua materialidade enquanto TEXTO” (CAMPOS, 2011, p. 31, grifo do autor).

Haroldo de Campos, com o auxílio da teoria de Jakobson, pensa que, ao destacar o mecanismo de transmissão como veículo, Candido deixa de lado ou desvaloriza aquelas funções que estão centradas no fator código e na mensagem, respectivamente, as funções metalinguística e poética – que se voltam para o aspecto sensível, para a configuração material do texto. A função metalinguística (“uma linguagem traduzida em estilos”) só apareceria como explicitação do mecanismo transmissor, o que daria ênfase ao que Campos chama de “função transitivo-integradora”, a preocupação em relacionar produtores e público. A função poética, da mesma maneira, estaria encoberta, porque o texto seria compreendido como veículo. Sendo assim, no modelo de leitura de Candido, não haveria espaço para uma prática literária com “dominante lúdica ou crítico-escritural”.

Para Campos, o modelo do *Formação* reduziria a literatura ao “projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista”, em que a ênfase estaria no aspecto “comunicacional” da atividade literária. Não haveria, portanto, espaço para o Barroco, “em cuja estética são enfatizadas a *função poética* e a *função metalinguística*, a autorreflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código” (CAMPOS, 2011, p. 41, grifo do autor).

Em boa medida, essas são também as razões pelas quais Campos acha que Sousândrade teria sido diminuído em *Formação da literatura brasileira*. Vale um trecho que resume o que está sendo discutido até aqui:

A *Formação* privilegia [...] um certo tipo de *história*: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional” (I,26); um certo tipo de *tradição*, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” (I, 16): aquela que “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial”, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (veja-se, no caso do próprio Romantismo que lhe serve de paradigma, a minimização de Sousândrade, por sinal “barroquizante” em largos aspectos de sua dicção, notadamente no *Guesa*); uma certa concepção *veicular* de literatura: a “emotivo-comunicacional”, que preside à vertente “canonizada” de nosso Romantismo (CAMPOS, 2011, p. 44, grifo do autor).

Campos passa, a partir daí, a discutir o papel do “público” na teoria de Candido. De maneira geral, pensa que o critério do público é harmonizador, de concordância, e que a ênfase está no que há de “integrativo do processo recepcional” (CAMPOS, 2011, p. 47).

Essa perspectiva sobre o público seria guiada pelo critério de concordância integrativa e pela verificação de uma “densidade apreciável” na relação autor-público. Com isso, Candido teria dificuldades de levar em conta autores que não estivessem ligados ao público, bem como aquelas obras que não fizessem parte de uma literatura “eminente interessada”. Sempre, portanto, que a obra bloqueasse a comunicabilidade fácil perante os leitores, que rompesse

com suas expectativas ou se “convertesse em mera experimentação de recursos técnicos”, o modelo de Candido tenderia a excluí-lo.

Outro ponto fundamental é o seguinte:

O fato de Gregório, sem prejuízo de ter “permanecido na tradição da Bahia”, não ter sido redescoberto senão no Romantismo (I, 24), não é também argumento irresponsável para quem não entretenha uma concepção linear e finalista da história literária; para quem não a veja da perspectiva do ciclo acabado, mas antes como o movimento sempre cambiante da diferença; para quem esteja mais interessado nos momentos de ruptura e transformação (índices sismográficos de uma temporalidade aberta, onde o futuro já se anuncia) do que nos “momentos decisivos” (formativos numa acepção retilínea de escalonamento ontogenealógico) encadeados com vistas a um instante de apogeu ou termo conclusivo (CAMPOS, 2011, p. 58).

Nesse sentido, Campos não apenas continua sua crítica ao modelo de Candido, mas lança aspectos que são valorizados por seu próprio modelo. Para ele, o olhar do crítico deveria estar aberto e ser capaz de considerar autores esquecidos, deixados de lado, de forma a ressaltar a diferença, a mudança e aquilo que anunciaria o futuro.

A partir de outra perspectiva sobre o papel da recepção – aquela que destaca sua capacidade produtiva –, Haroldo de Campos considera que cabe à crítica refletir tanto sobre “os processos de inclusão (a constituição da ‘tradição’), como dos processos de exclusão (a crítica do ‘olvido’)” (CAMPOS, 2011, p. 64). Dessa maneira, a tradição é questionada, e Campos afirma que:

É preciso que a interpretação crítica não anule a “função diferencial” da obra, sua “função transgressora”. A crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor da constituição de um cânon imutável de obras, tornando aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, “manter a diferença das obras enquanto diferença” e, assim, “pôr em relevo a *descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade*” (CAMPOS, 2011, p. 65, grifo do autor).

Sua ideia de tradição é, então, aberta; entende o passado como vivo, capaz de ser percebido de outras maneiras. Parte de uma compreensão semelhante à de Walter Benjamin de que o passado não é

vazio e homogêneo, mas constituído de “agoridade”, o que faz com que a busca pela compreensão do passado não seja exatamente entender como de fato ele foi, mas seja parte da construção do presente.

Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como *formação* e mais como *transformação*. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo “essencialista” [...], um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia (CAMPOS, 2011, p. 66, grifo do autor).

Haroldo de Campos revela aqui as bases de seu modelo transformativo, em contraposição ao primeiro. Ele leva em conta uma compreensão aberta da história, chamada de “história constelar”, que valoriza os momentos de ruptura e transgressão e ressalta uma perspectiva sincrônica de avaliação das obras literárias.

Para Haroldo de Campos, uma perspectiva sobre a recepção que fosse mais ampla que aquela de Candido, capaz de dar conta do heterogêneo, seria hábil para levar em conta um autor como Sousândrade, cuja obra está “entre aquelas que *rompem tão totalmente com o horizonte familiar de expectativas literárias, que seu público só pode se constituir progressivamente*” (CAMPOS, 2011, p. 72, grifo do autor).

“REVISÃO” DA CRÍTICA A SOUSÂNDRADE

Há, na perspectiva crítica dos Campos, dois pontos relacionados que considero problemáticos para dar conta do caso Sousândrade. O primeiro é que a crítica é feita a partir de uma perspectiva internalista que desconsidera o que há de contextual, de social e político nas composições artísticas. Isso faz com que a explicação para o esquecimento de Sousândrade, por conta de seu experimentalismo, possa desconsiderar sua relação com seu tempo, e leva ao segundo ponto problemático: o elemento inovador da obra de Sousândrade não dá conta de toda sua produção, que, muitas vezes, compartilha de características semelhantes às daqueles seus contemporâneos consagrados.

Para dar conta das potencialidades da leitura e da análise que os irmãos Campos fazem de Sousândrade, sem recair nos problemas referidos, proponho uma revisão de algumas de suas perspectivas. Para contornar a leitura fortemente internalista feita pelos críticos, mas sem perder o que nela há de rico, minha sugestão é aproveitar o estudo feito sobre as formas do poeta maranhense em seus aspectos estéticos, mas pensar as formas naquilo que há nelas também de político.

É possível fazer isso a partir de uma outra concepção da noção de alegoria, a qual, para os Campos, seria recurso amplamente utilizado por Sousândrade e sintetizaria várias das suas inovações estéticas. Walter Benjamin é um autor que pode auxiliar nessa empreitada, porque seu conceito de alegoria pensa esse recurso estético também naquilo que nele há de indissociavelmente político.

A palavra alegoria vem de *allo* – outro – e *agorein* – dizer –, ou seja, trata-se de expressar de outra forma. Dessa maneira, não há um sentido fixo e pleno na alegoria; ela está sempre por dizer outra coisa. Ela se opõe ao símbolo, que expressa uma feliz coincidência entre o significante e o significado. O que Benjamin destaca é que as diferentes estruturas do símbolo e da alegoria supõem também diferentes estruturas temporais. O símbolo é instantâneo e eterno, enquanto a alegoria necessita de um desenvolvimento no tempo, ela possui um caráter sucessivo (GAGNEBIN, 2011). Por isso, a alegoria representa também uma retomada da própria história e da temporalidade.

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela [a alegoria] não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unicidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último (GAGNEBIN, 2011, p. 38).

Esse trecho sugere o porquê de a obra sousandradina poder ser considerada como alegórica. Por tudo que foi dito previamente, é possível notar como a concepção de temporalidade da alegoria é justamente aquela que está presente na obra de Sousândrade. Nesta, o significado é sempre adiado e fragmentado, de forma que não se consegue encontrar um sentido unívoco em sua composição. O “não-tempo” presente na obra do poeta maranhense se relaciona com a temporalidade alegórica.

Fundamental nesse conceito é que fica evidente como Benjamin associa arte e política. A alegoria, que, a princípio, remete somente a um recurso estilístico, na interpretação do filósofo é associada diretamente a uma forma de lidar com o tempo, uma forma diferente de experienciar e de sentir o mundo, portanto, uma forma diferente de política. Para Benjamin, a história narrada de forma contínua é responsável, em boa medida, por dificultar outras experiências, por dificultar a expressão das diferenças e por promover a continuidade da dominação e da história dos vencedores.

Mas como isso se relaciona com o conceito de alegoria? Benjamin diz em seu livro “A origem do drama trágico alemão”:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco das ruínas (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Para Benjamin, o conceito de alegoria remete a uma construção estilística que transita por entre as ruínas, que remete ao fragmentário, aos cacos, ao que não é inteiro, ao que não é capaz de representar integralmente, totalmente, ao que deixa brechas capazes de ecoar, por menor que seja, a voz dos vencidos.

Como foi mostrado, Sousândrade utilizava vastamente uma linguagem fragmentada, barroquista, cosmopolita, que revela um destempero, portanto, uma linguagem que pode ser considerada alegórica. Uma linguagem capaz de trazer para a sua composição as ruínas da história. Se a marca de Sousândrade é sua composição alegórica, no Romantismo canônico brasileiro isso é diferente. Em um país que havia se tornado independente havia pouco tempo, em conjunto com outros fatores, a literatura produzida na época tomou características peculiares. Grande parte dos escritores se viram na missão de construir a nação a partir de suas produções literárias. Nessa escola literária, era frequente a tentativa de narrar as peculiaridades da nação, os seus sentidos e características próprias, seus heróis nacionais, ou, em outras palavras: os símbolos do país.

O símbolo, como já foi brevemente adiantado, no entanto, não representa apenas um recurso estilístico diverso, mas outra forma de compreender o mundo, de entender a realidade social; portanto, outra forma política. No símbolo, a representação seria realizada em uma “totalidade não-fissurada, na qual imagem e sentido, signo e conceito, fossem indistinguíveis” (AVELAR, 2003). Esse recurso seria capaz de incorporar um sentido único e totalizante em sua expressão. Diferentemente, a alegoria nunca guardaria em si essa possibilidade – seria sempre a expressão de algo diverso.

A marca de Sousândrade, dizíamos, é sua composição alegórica, em ruínas, estando a preocupação do Romantismo canônico brasileiro na construção de símbolos, símbolos que pudessem representar a nação e suas grandezas. Essa divergência, pois, entre as obras constituidoras do cânone e as de Sousândrade, explica em parte a sua não consagração. Porém, se quisermos pensar com Walter Benjamin, essa será uma explicação limitada, pois não leva em conta que a estética alegórica e a estética simbólica são também diferentes formas de fazer política. O símbolo é marcado por um significado fixo, eterno e autoidêntico. A alegoria, por seu turno, é caracterizada por sua fluidez, por sua inconstância e pela constante falta de algo que possa identificá-la.

O Romantismo brasileiro foi profundamente marcado por uma busca pelas “raízes” da nação, por nossa identidade nacional, nossas “características essenciais”, e isso fazia parte de um projeto mais amplo que era gestado na época do Brasil recém-independente, qual seja: a construção da nação. A linguagem alegórica de Sousândrade impedia a elaboração de uma composição sólida e coerente para a nação. Dessa maneira, entrava em rota de colisão com a forma estético-política hegemônica do período.

O segundo aspecto problemático da leitura dos Campos é que o elemento experimental e inovador de Sousândrade é, a meu ver, supervalorizado. Em uma leitura mais atenta da obra completa de Sousândrade é possível notar que os elementos estéticos vanguardistas destacados por aqueles autores não correspondem à toda extensão de sua produção. Em muitos outros momentos, seu cosmopolitismo e sua experimentação linguística dão lugar a formas e preocupações semelhantes às dos seus contemporâneos canonizados. Em muitos pontos, Sousândrade se preocupa em produzir descrições de uma natureza grandiosa e exuberante, compartilha ideias de um índio exótico e puro, preocupa-se com a construção de uma nação autônoma e coerente (ver Anexo, Excertos 7 e 8). Nessas passagens, além de um trabalho distinto sobre o conteúdo, a própria forma artística se modifica. O recurso às alegorias e à linguagem fragmentada dá lugar a uma forma mais inteira e coerente. Os símbolos passam a fazer parte da forma de *O Guesa*.

Isso nos leva de volta à importância de Antonio Candido para a proposta de análise crítica que pretendo desenvolver aqui. Acho que, apesar de a ideia da dialética do localismo *versus* o cosmopolitismo, tal como desenvolvida por Antonio Candido, estar por trás do seu entendimento de que Sousândrade era um poeta menor, ela não deve ser completamente deixada de lado. Ela pode ajudar a compreender uma boa parte da obra do poeta maranhense que não foi levada em consideração pelos irmãos Campos.

A mencionada dialética do localismo e do cosmopolitismo pode ajudar a entender a construção sousandradina. Os elementos apontados anteriormente como indicadores do seu cosmopolitismo, de

um enredo e de uma forma que, por serem fragmentados, não constroem identidades de significados, não elaboram sentidos fechados e totalizantes, são permeados, em muitas partes, por características que remetem a características do localismo, daquilo que era elaborado aqui pelo Romantismo hegemônico. A obra de Sousândrade, então, tal como uma obra do seu tempo, compartilha das contradições e dilemas do período: de elaborar uma literatura válida em uma sociedade independente havia pouco, que esbarrava em moldes já consagrados. Sousândrade, portanto, exige, para ser bem compreendido, uma tarefa complexa que é unir as contribuições que a dialética localismo *versus* cosmopolitismo fornece, mas sem permitir que esse movimento leve à conclusão de Candido: a da minoridade do poeta maranhense ou de outras formas estético-políticas que não indiquem um equilíbrio entre os polos.

Como fazer isso? O problema da interpretação da dialética de Candido é que ela tende a uma síntese que harmoniza os polos do localismo e do cosmopolitismo, a qual acaba por deixar Sousândrade de lado – afinal, ele desestabiliza essa síntese. Para contornar esse problema, um recurso que compreendo importante vem, mais uma vez, da obra de Walter Benjamin. A sua compreensão de imagem dialética permite paralisar o movimento dialético que tende à síntese, mantendo a tensão e o conflito em estado permanente. É exatamente isso que a obra de Sousândrade realiza com sua linguagem que fragmenta e dispersa. Para aproveitar as potencialidades da noção de dialética do localismo *versus* o cosmopolitismo, mas sem descuidar de suas limitações, é mais interessante entendê-la como “imagem dialética”. O conceito guarda em si uma contradição constituinte. Enquanto a dialética remete ao constante movimento, a imagem remete a algo paralisado. Com isso, Benjamin está preocupado em desfazer a visão de uma história teleológica, de uma história que possui um sentido dado e na qual suas contradições revelam, no fundo, uma essência unitária de um movimento contínuo. Com a imagem, a dialética é paralisada em um instante que quebra a linearidade da história e permite uma explosão de tensões e conflitos concentrados em um só instante. Isso permite ao

pesquisador perceber as ruínas e os cacos deixados pela história progressiva. Diz ele:

Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mônada. O materialista histórico ocupa-se de um objeto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido (BENJAMIN, 2013, p. 19).

A ideia da imagem dialética está completamente ligada, então, à compreensão benjaminiana de história. É um recurso que permite, ao paralisar o *continuum* da história, enfatizando os conflitos e tensões, perceber aquilo que foge de sua coerência. Com isso, é possível perceber o insignificante, ou o que pouco faz sentido naquela narrativa histórica, notar o silenciado e o esquecido, atentar para outras versões da história e, nesse caso, da história da literatura (mas também da política). Sousândrade era esse autor que fazia pouco sentido ao modelo formativo da dialética de Antonio Candido. A sugestão, portanto, é transformar essa dialética em uma dialética parada ou uma imagem dialética do localismo e do cosmopolitismo. Isso permite manter a preocupação com a percepção da arte em suas relações com a sociedade, e ajuda a dar conta dos elementos presentes em Sousândrade que eram do seu tempo e das contradições de sua época. Além disso, e a partir disso, permite, também, abrir a história do modelo formativo para outras possibilidades e escapar de esquemas fixos de desenvolvimento literário, buscando espaço para a consideração e apreciação de outros modos de fazer arte, representados, como exemplo, pelo poeta maranhense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi exposto, das críticas endereçadas aos modelos formativo e transformativo, mas, ao mesmo tempo, levando em

conta as suas potencialidades, proponho uma alternativa a eles. Sugiro que falemos em (trans)formação. Isso permite guardar e explorar momentos específicos dos modelos anteriores e evitar seus limites.

Ao falar em (trans)formação, sugiro que a crítica literária e a história da literatura estejam abertas a novas possibilidades, mas sem descuidar dos processos de dominação, de disputa de poder, de hegemonia, de relação entre arte e política, em última instância. Ao mesmo tempo, o destaque para essa relação não pode significar um enrijecimento das possibilidades de expressão artística, estética, e, relacionadas a isso, de outras formas de vivenciar a política.

A (trans)formação permite, por um lado, entender a produção de Sousândrade em sua inserção na dialética do localismo e do cosmopolitismo, mas põe um freio em seu movimento, enxergando-a como uma imagem dialética, de forma a enfatizar suas tensões e conflitos e interromper o seu sentido. Ao paralisar o sentido dessa dialética, é possível levar em conta a maneira como a relação entre o local e o cosmopolita era constitutiva da forma da obra sousandradina e, ao mesmo tempo, de sua sociedade (enfatizando as relações entre arte e política), e evitar a construção de um modelo fixo e ideal para a construção literária – aquele que poria em harmonia as tendências sugeridas pelos dois polos. Simultaneamente, a perspectiva da (trans)formação permite entender o que há de novo e diferente em suas relações com o consagrado, com o estabelecido. Isso evita, no caso de Sousândrade, dizer-se que seu esquecimento se deve à sua genialidade ou ao fato de que ele estaria à frente de seu tempo. Recoloca, então, o autor em seu tempo e permite compreender o silenciamento e o esquecimento de sua contribuição literária a partir das dinâmicas de poder que perpassaram a construção estético-política do cânone literário e da memória da literatura.

Referências

ANDRADE, Joaquim de Sousa. *O Guesa*. São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras; Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. Sobre o conceito da História. In: BARRENTO, João. (org.). *Walter Benjamin o anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 7-20.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DANIEL, Claudio. A harpa selvagem de Sousândrade. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2013/09/27/a-harpa-selvagem-de-sousandrade/>. Acesso em: 7 ago. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983

ANEXO – Excertos de *O Guesa*

Excerto 1 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe 1):

(O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre dos
XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE; a Voz,
dos desertos:)

- Orfeu, Dante, Eneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= *Ogni sp’ranza lasciate,*
Che entrate...
- Swedenborg, há mundoporvir?

(ANDRADE, 2012, p. 358).

Excerto 2 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe 3):

(A Voz mal ouvida dentre a trovoada:)

- Fulton’s *Folly*, Codezo’s *Forgery*...
Fraude é o clamor da nação!
Não entendem odes
Railroads;
Paralela Wall-Sreet à Chattám...

(ANDRADE, 2012, p. 358).

Excerto 3 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe 5):

(NORRIS, *Attorney*; Codezo, *inventor*; YOUNG, *Esq., manager*;
ATKINSON, *agent*; ARMSTRONG, *agent*; RHODES, *agent*; P.
OFFMAN & VOLDO, *agents*; algazarra, miragem;
ao meio, o GUESA:)

- Dois! Três! Cinco mil! Se jogardes,

Senhor, tereis cinco milhões!
= Ganhou! Há! Haa! Haaa!
– Hurrah! Ah!..
– Sumiram... Seriam ladrões?...

(ANDRADE, 2012, p. 359).

Excerto 4 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe 31):

(Em SING-SING:)

– Risadas de raposas bêbadas;
Cantos de loucos na prisão;
Desoras da noite
O açoitado;
Dia alto, safado o carão...

(ANDRADE, 2012, p. 364).

Excerto 5 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe 2):

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em *Railroad-managers*,
Stockjobbers, *Pimpbrokers*, etc., etc., apregoando:)

– Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
= Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!
– Young é Grant! Jackson,
Atkison!
Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(ANDRADE, 2012, p. 359).

Excerto 6 (“O inferno de Wall Street”, Estrofe, 106):

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos, Fenianos, Budas,
Mórmons, Comunistas, Nilistas, Farricocos, Railroad-Strikers,
All-brokers, All-jobbers, All-saints, All-devils, lanternas,
música, sensação; Reporters: passa em LONDON o
‘assassino’ da RAINHA e em PARIS ‘Lot’
o fugitivo de SODOMA:)

– No Espírito-Santo d’escravos
Há somente um Imperador
No dos homens livres, verso
Reverso,
É tudo coroadado Senhor!

(ANDRADE, 2012, p. 377).

Excerto 7:

Ele entrega-se à grande natureza;
Ama as tribos; rodeiam-no os selvagens;
Trêmulo o Amazonas corre; as margens
Ruem; os ecos a distância os pesa.

(ANDRADE, 2012, p. 53).

Excerto 8:

Assim volvia a olhar o Guesa errante
Às meneadas cimas qual altares
Do gênio pátrio, que a ficar distante
S’eleva a alma beijando-o além dos ares.

(ANDRADE, 2012, p. 60).

Círculo biográfico e ficcional: o Conselheiro Aires e as sutilezas do discurso machadiano

Ana Carla Lima Marinato

Com tais princípios, eu compreendo que é difícil viver;
mas a crítica não é uma profissão de rosas, e se o é, é-o somente
no que respeita à satisfação íntima de dizer a verdade.

Machado de Assis, “O ideal do crítico”

A figura de Machado de Assis marca de forma evidente a tradição literária brasileira, o que é de conhecimento de qualquer estudioso das letras tropicais. O domínio que o escritor mostrou possuir sobre a forma romanesca, sobretudo após o seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), é bastante conhecido pela crítica literária desde o início do século XX. Para além da figura do romancista, entretanto, há por trás de seus textos críticos a imagem de um homem lúcido, observador e sobretudo consciente de sua tarefa enquanto intelectual na recém-formada nação brasileira.

Nos primeiros anos de sua atividade intelectual, era evidente o fervor que demonstrava ao tratar de temas relacionados à literatura. Em seu famigerado “Ideal do crítico”, publicado no Diário do Rio de Janeiro em 1865, Machado expõe algumas qualidades que julga necessárias a quem se propõe a realizar a tarefa crítica, de modo a

que se possa fomentar uma crítica “fecunda”: ciência, consciência, coerência, independência, tolerância, moderação e urbanidade na expressão e, por último, perseverança. Assim, embora veja o estado lastimável em que a crítica se encontrava em seu contexto, de acordo com o seu julgamento, Machado lança um olhar otimista, atuando no sentido de propor não exatamente um projeto, mas caminhos para que a discussão literária no Brasil chegasse a um bom patamar de análise e reflexão. Sua insatisfação com o contexto em que se insere é bastante evidente, e seu posicionamento crítico é claro desde a abertura do texto:

Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes (ASSIS, 1962, p. 11).

A consequência de tal estado da crítica é a morte da própria literatura, que, sem um “farol seguro”, tende a “naufragar nos mares da publicidade”. Entretanto, em seu sonho utópico, Machado acredita, em 1865, que é possível construir um terreno profícuo para a crítica: “Que ela apareça, convencida e resolvida, – e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias” (ASSIS, 1962, p. 19).

Assim, ao tratar do papel do crítico em sua sociedade, Machado demonstra preocupação em relação ao que vê: um amaciamento generalizado de egos, uma crítica que “abate por capricho ou levanta por vaidade”, em detrimento da análise: “A crítica que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscricção em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento” (ASSIS, 1962, p. 16). Para o intelectual que, hoje, lança-se ao estudo das tendências críticas de fins do século XIX, essas palavras, ditas em 1865, adquirem um tom profético: a orientação científica da dita “geração de 1870”, que se afirmou em torno da figura polêmica de Sílvio Romero, limitava-se, justamente, a uma espécie de “proscricção em massa”, orientada por seu nacionalismo de base naturalista e evolucionista.

Em seu “A nova geração”, publicado na Revista Brasileira em 1879, Machado de Assis traça uma longa análise dos poetas do seu tempo, pertencentes à dita nova geração. O romancista condena a conjunção entre ideal político e ideal poético, apontando para a atitude comum naquele tempo: o fato de que, para alguns poetas e intelectuais, “a nova musa terá de cantar o Estado republicano”. Em seguida, ele pondera: “Não é isto, porém, uma definição, nem implica um corpo de doutrina literária” (ASSIS, 1962, p. 184). Ele acrescenta, páginas depois, que “entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética” (ASSIS, 1962, p. 186). Essa definição, pondera, pode ser encontrada nos *Cantos do fim do século* (1878), de Sílvio Romero; entretanto, o projeto do poeta-cientista parece muito controverso, na medida em que leva a cabo a destruição de várias bandeiras para, ao fim, levantar outra bandeira, não tão diferente das anteriores – a *adaptação* do texto literário à crítica do seu tempo:

Mas não basta à poesia ser o resultado geral da crítica do tempo; e sem cair no dogmatismo, era justo afirmar alguma coisa mais. Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás, inventada desde Lucrecio (ASSIS, 1962, p. 188).

Não é, portanto, papel da arte transmitir ao leitor certo conjunto de dogmas científicos ou políticos caros ao tempo. Ao preconizar a autonomia do crítico, seria incoerente supor que o leitor devesse abrir mão de seu papel ativo na leitura. Machado expõe a necessidade de se superar os modelos científicos de então, pois eles anulam a criatividade artística e subtraem da crítica seu papel analítico e reflexivo. Condenam-se, aqui, posturas dogmáticas, pois elas se mostram incapazes de compreender a literatura e o debate público do tempo em que se inserem. A necessidade de pensar a poesia a partir de seu caráter *estético* (o que não significa necessariamente a ater-se apenas a aspectos formais) lança luz a uma compreensão mais ampla da literatura e da linguagem que não se limita aos dogmas

científicos que subjazem ao espírito nacionalista de então. Machado não concede espaço a nenhuma metafísica – nem mesmo às novas metafísicas do tempo, disfarçadas pela máscara de um cientificismo secular. E isso se efetiva tanto em seu texto literário quanto na atuação como crítico.

Podemos dizer que grande parte das temáticas debatidas naquela época nasceram da leitura que os intelectuais da nossa terra fizeram de filósofos da ilustração, além de terem consumido vorazmente os resultados das pesquisas dos viajantes naturalistas europeus, que vinham a solo americano com o fim de traçar o perfil do ambiente. A base dessas pesquisas, como esclarece Roberto Ventura em seu *Estilo tropical* (1991), foram as noções de *raça* e *natureza*, caras ao historicismo que desponta no século XIX, o qual põe à parte o critério temporal da história, para compreender a cultura a partir das interferências do meio (VENTURA, 1991, p. 29-32). Uma das consequências que essas noções provocaram, sobretudo no contexto brasileiro, é a noção de progresso, originária de certa concepção iluminista com relação à natureza humana, mas que ganha nova roupagem com o naturalismo e o evolucionismo no início do século XIX.

Sílvio Romero leu e absorveu todas essas teorias, mesclando-as e utilizando-as de forma seletiva para a formulação do seu pensamento e sua proposta nacionalista para a historiografia literária. Chegou, então, à conclusão de que o *diferencial* do brasileiro era a mestiçagem, sem, no entanto, abandonar a tese muito propagada na época de que as raças europeias eram superiores às tropicais. Como consequência, previu que a raça brasileira veria seu melhoramento a partir do branqueamento, garantido pela mestiçagem, o que se daria nos dois ou três séculos seguintes. Ao final desse período, imaginava que os elementos negro e indígena seriam eliminados por completo, e o espírito nacional despontaria e concorreria com as raças superiores (VENTURA, 1991, p. 50-51).

Essas ideias surgiam no debate público do tempo em meio a numerosas e ardorosas polêmicas. Roberto Ventura analisa a produção de Romero tendo em vista o fato de que seu caráter polemista deu origem a um tipo particular de personalismo crítico, permeando

sua postura enquanto intelectual ativo e combatente. A metáfora da guerra era comum a cada novo ensaio que se publicava na imprensa, e a atitude de polemista estava, então, de acordo com Ventura, na base de todo o seu pensamento. O objetivo era diferenciar-se do outro, com o propósito de eliminá-lo de alguma forma, mostrando a inferioridade intelectual do inimigo. Romero pouco se importava com a “moderação e urbanidade na expressão”, que preconizou Machado em 1865; nesse ambiente de luta livre, o que vale é nocautear o oponente (VENTURA, 1991, p. 77).

Ventura mostra que, apesar do personalismo no estilo e na abordagem, havia pouca variedade e profundidade reflexiva nos debates daquele tempo. Em geral, com variações aqui e ali, todos partiam dos mesmos pressupostos teóricos, embasados nas teorias já mencionadas:

A proximidade entre os oponentes nos debates formou um *padrão reflexivo e dual* de debate, que pode ser relacionado às formas horizontais e pouco diferenciadas de conflito social e político à época. Embora os polemistas procurassem enfatizar as oposições, predominavam os caracteres comuns devido à relativa ausência de diferenciação teórica e ideológica até as primeiras décadas do século XX. As semelhanças eram, em geral, mais relevantes do que as supostas diferenças entre os adversários, que se lançavam aos ataques pessoais, como forma de enfatizar retoricamente sua individualidade e originalidade (VENTURA, 1991, p. 78).

Vemos que, embora a metafísica romântica e idealista tenha sido constantemente atacada, eram postos no lugar dela, ao fim e ao cabo, novos dogmas, e a pluralidade dos discursos era apenas aparente. A postura engajada dos intelectuais não raro desbancava para a homogeneização das práticas críticas, sob a máscara de uma aclamada laicidade. O personalismo só se convertia em autonomia de modo parcial – uma vez que o propósito de todo discurso era reafirmar, de modo autoritário, uma verdade preconcebida.

A crítica que Machado teceu sobre Romero e outros poetas da “nova geração” levou o intelectual sergipano à fúria. As respostas apareceram em diversos escritos que se seguem ao longo das décadas

de 1880 e 1890. A necessidade, expressa por Machado, de se fomentar uma discussão estética em torno da literatura era vista com desprezo por Romero, que condenava no romancista sua negligência em relação aos grandes debates políticos e sociológicos de então:

No meio da agitação em que atualmente se debate a nossa pátria, não haverá provavelmente nem tempo nem lazer para se apreciarem escritos puramente literários (ROMERO, 1897, p. IX).

Romero valorizava nas obras dos escritores de então aquilo que considerava como um “caráter nacional”, em que se pudesse localizar, de maneira direta e clara, algum elemento que fizesse referência à pátria. Assim, o trabalho do crítico era compor um panorama da literatura nacional a partir de uma linha evolutiva fundamental, à semelhança do que via nos discursos científicos de então: “[a] darwinização da crítica é uma realidade tão grande quanto é a biologia” (ROMERO, 2001, p. 63). Desse modo, a obra machadiana – e, como consequência, todo o seu projeto literário – se mostrava “atrasada”, frente ao ideal de progresso que se impunha a qualquer escritor que o crítico se dignasse a incluir em seu projeto historiográfico. Haveria uma equação a ser respeitada, que consistia na equivalência entre indivíduo, obra e sociedade: “*Sua crítica privilegiava, portanto, a semelhança entre o indivíduo, a obra e o momento histórico, e não a sua diferença ou originalidade*” (VENTURA, 1991, p. 97, grifo do autor).

Fica evidente que tal equação não pode ser conciliada ao ideal do crítico machadiano. Os vocabulários não poderiam, assim, ser suficientes para qualquer comunicação entre os escritores. A crítica “fecunda”, na concepção machadiana, jamais seria possível pelo par Romero-Machado. Assim, com seu “tédio à controvérsia”, expressão de Mário Casasanta (VENTURA, 1991, p. 104) que Machado incorporou nos últimos romances em atribuição ao Conselheiro Aires, o escritor carioca preferiu calar. Como afirma Ventura, “optou pelo silêncio do desdém e pelo sorrir da descrença”. Entretanto, se não houve resposta direta endereçada ao oponente, não houve também ausência de reflexão sobre essas e outras questões do seu tempo. Grande parte

de seus textos literários tocam nessa problemática da maneira como sabemos: aquela fina ironia que consagrou o escritor como um dos maiores – se não o maior – do seu tempo. Veremos o caso particular dos dois últimos romances publicados pelo bruxo do Cosme Velho.

Escrito já no início do século XX, *Esaú e Jacó* (1904) não foge ao estilo tipicamente irônico e labiríntico que é a marca de Machado de Assis. Trata-se da história dos irmãos Pedro e Paulo, eternos inimigos; o primeiro, fiel à velha monarquia; o segundo, fervoroso defensor da República. A advertência que abre o livro é a primeira referência ao personagem que será o protagonista do último romance do escritor: o Conselheiro Aires, a quem o misterioso editor atribui a autoria da narrativa, constituída por um narrador “em terceira pessoa”, que não é Aires, nem o autor da advertência. Várias pessoas estão envolvidas, desde o início, na composição do texto; Aires, que é autor, também aparece na narrativa como personagem. A existência, por si só, de uma advertência, insere o leitor em um contexto pré-textual, anterior à narrativa, cujo estilo é estranho aos cadernos que compõem o diário do Conselheiro, nos quais ele trata de si. Entretanto, a massa de realidade que a advertência parece atribuir ao texto só faz sentido pelo jogo ficcional que envolve as pessoas nele inseridas. Salta aos olhos, no meio desse imbróglio, o tipo de relação que se estabelece entre algumas dessas pessoas, e o modo como cada uma delas se constitui enquanto indivíduo singular. De início, vejamos como se comporta o narrador.

A personalidade desse enunciador aparece desde o início do texto. O cenário inicial, das damas burguesas subindo o Morro do Castelo, é descrito em conjunto com comentários desse narrador sobre sua própria experiência pessoal:

Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo (ASSIS, 2001, p. 15).

É por meio da relação, então, com o mundo narrativo que a voz do narrador se constitui e se forma enquanto ser portador de uma subjetividade que emerge inevitavelmente em sua escrita. Dessa maneira, e tendo em vista o fato de ele assumir para si o papel de autor do texto, a constituição dessa figura se torna importante para a compreensão do jogo autoral da obra como um todo. A figura autoral é sugerida, assim, como uma confluência de personagens, de onde se pode inferir sua voz imiscuída à voz narrativa.

A exemplaridade do papel do narrador nesse jogo não apaga o título de autor concedido a Aires na *Advertência*: a constituição desse autor ficcional se faz, então, de maneira especial na relação que vemos estabelecer-se entre o narrador e o Conselheiro. De fato, o narrador deixa aparecer mais frequentemente uma voz autoral quando lança mão das reflexões de Aires, contidas em seu *Memorial* – ao qual esse narrador-autor tem acesso –, já que elas ajudam a compor a narrativa de maneira diferente da ajuda que recebe dos outros personagens. É especialmente a partir dessa aproximação que vemos formar ficcionalmente uma figura autoral múltipla.

A entrada de Aires no romance acontece mediante a visita de Santos ao velho Plácido. Este diz que o Conselheiro resiste às “verdades eternas”, ao que Aires replica: “Não, não, não resisto”. O “tédio à controvérsia”, que dará contornos a sua figura ao longo de toda a trama, aparece já em sua entrada. Simpático a essa postura, o narrador afirma que “era um gosto ouvi-lo e vê-lo”, e sintetiza, em capítulo seguinte, como lhe aparece o então diplomata: “Em suma, extremamente cordato”. Essa figura, que “conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo”, não passará incólume, portanto, na narração que se constrói. O discurso de Aires, proveniente do seu memorial, afeta e contribui para a construção da narrativa, como o próprio narrador admite no já mencionado capítulo da epígrafe: “[...] há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor [...]” (ASSIS, 2001, p. 38-41).

A contribuição de Aires para a narrativa se dá de maneira exemplar pela tendência à conciliação daquilo que aparentemente se coloca em posição oposta. Nas cenas seguintes o narrador tenderá a

pintar os gêmeos de modo a conjugá-los a despeito dos conflitos, que, por sua vez, nunca são anulados. Assim, embora a potencialidade dos conflitos esteja sempre latente, o narrador lança-lhes um olhar que desmancha oposições cristalizadas, dualismos entre belo e feio, bom e mau, discórdia e concórdia. Com a contribuição do olhar do Conselheiro nesse jogo, vemos um verdadeiro *tête-à-tête* de duplas ficcionais. A cena em que o Conselheiro promove um jantar com os gêmeos é memorável:

Ao almoço, ainda se falou do artigo, Paulo com amor, Pedro com desdém, Aires sem uma nem outra coisa. O almoço ia fazendo o seu ofício. Aires estudava os dois rapazes e suas opiniões. Talvez estas não passassem de uma erupção de pele da idade. E sorria, fazia-os comer e beber, chegou a falar de moças, mas aqui os rapazes, vexados e respeitosos, não acompanharam o ex-ministro. A política veio morrendo. Na verdade, Paulo ainda se declarou capaz de derribar a monarquia com dez homens, e Pedro de extirpar o germe republicano com um decreto. Mas o ex-ministro, sem mais decreto que uma caçarola, nem mais homens que o seu cozinheiro, envolveu os dois regimes no mesmo salmão delicioso (ASSIS, 2001, p. 88).

Nesse interessante esquema narrativo, narrador e Aires passeiam livremente entre termos opostos, unindo-os até que a oposição se enfraqueça e esmoreça. A circunstância festiva e a referência às moças contornam os gênios furiosos, aplacando-lhes a cólera e unindo-os à mesa. O “*mesmo salmão delicioso*” sugere, então, que Império e República, Pedro e Paulo, podem ser pensados antes como semelhantes do que como contraditórios, embora a semelhança não possa eliminar a tensão que se estabelece entre os pares. Aires entende, então, que os conflitos que se instalam entre os gêmeos não podem ser evitados, na medida em que eles mesmos nutrem as brigas, talvez como resultado dos ardores da juventude: é questão de personalismo, de necessidade de diferenciação a partir de visões de mundo antes compartilhadas do que distintas. Ventura não deixaria de ver na trama a semelhança com o cenário intelectual da época: entre Sílvio Romero e Teófilo Braga erguia-se uma fortaleza de verdades incontestáveis, o que tornava impossível um

diálogo de fato plural e reflexivo. Braga e Romero eram os mesmos (VENTURA, 1991, p. 87).

Vemos como esses personagens – narrador e Aires – constroem uma ponte entre si que é responsável primordialmente pela forma como a narrativa é composta. Se Pedro e Paulo insistem em afirmar suas oposições, o outro par compõe uma zona de convergência, vendo um na vida pacata e na atitude observadora, e o outro na narrativa casual e circular, uma maneira de dar forma a uma subjetividade que se ajusta às contradições e ambiguidades deste mundo, sem deixar de pô-las à vista do leitor, que nada pode fazer senão compreender o jogo da narrativa e concluir pelo indecível.

Em *Memorial de Aires* (1908), último romance de Machado, a escrita é matizada pelos limites do diário, e o Conselheiro é agora o portador da enunciação. A nova advertência vem, dessa vez, assinada por um “M. de A.”, e a pessoa do editor se confunde com o próprio Machado de Assis – que se coloca, então, lado a lado do Conselheiro, tornando-se também um ser de papel. Ambos, já no fim da vida, se põem a compor essas memórias, e a figura de cada um deles se mostra sem temer os holofotes. Entretanto, nem por isso o romance deixa de explorar as pessoas em suas pluralidades.

Aqui, a voz autoral se configura de forma semelhante, mas por outras vias. Existe uma identificação direta e imediata entre narrador (ou emissor do *Memorial*), autor (suposto) e personagem, o que nos inclina a inscrevê-lo no ramo das escritas de si ficcionalmente elaboradas. A forma diarística, a princípio, direciona a leitura para certas demandas: o que um leitor de diário – um *Memorial*, neste caso – espera encontrar em sua leitura? Por se enquadrar em uma situação de “fechamento de escrita”, pois, até certo ponto, o emissor não vislumbra ser lido por um receptor empírico, o diário recolhe na escrita eventos memoráveis: vindo a público sem o consentimento de seu autor, “poderá ser exumado, arqueologicamente, como marca vivida, fragmento, revelação” (ARFUCH, 2010, p. 144). Assim, além de reflexões importantes sobre temas existenciais, o leitor de diário pode encontrar, segundo Arfuch,

[a] proximidade, a profundidade, o som da voz, o vislumbre do íntimo, a marca do autêntico, a pista do cotidiano, o “verdadeiro”, em suma, o “limo” onde nascem e crescem as obras que se admiram em outras artes, práticas e escritas – o que também não escapa ao interesse do crítico. O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação (ARFUCH, 2010, p. 145).

Se pensarmos a performance de Aires nesse sentido, vemos que esse personagem/autor acaba por se encontrar em um verdadeiro círculo biográfico: faz-se autor de romance, primeiramente, entrando para o ramo da atividade artística, e, em seguida, desponta como autor de diário; a publicação deste último eleva a curiosidade do leitor, que encontra no *Memorial*, a princípio, uma forma de espiar, pelo buraco da fechadura, os detalhes até então secretos de sua vida cotidiana, vistos apenas por relances em *Esau e Jacó*, onde se tem acesso a trechos do *Memorial*. Além disso, queremos encontrar ali as motivações que o levaram a escrever o romance, como surgiram suas ideias, de onde teria vindo a inspiração para criar personagens tão enigmáticos; enfim, poderíamos encontrar as respostas às perguntas que se fizeram no romance, e que não pudemos encontrar devido à obscuridade com que os eventos se encobriram. Essa esperança é vislumbrada nas primeiras anotações, quando nos deparamos com a lembrança de Aires de ter chegado aposentado ao Rio de Janeiro havia exatamente um ano do dia daquela anotação. Segue-se um bilhete de sua irmã pedindo-lhe para acompanhá-la ao cemitério; dá-se a ida ao cemitério, aparece a figura de Fidélia... e as anotações se desviam então para outro foco: o romance entre Fidélia e Tristão, a história da viúva, além de outras histórias de outras pessoas que seguem povoando o diário. O leitor se frustra ao perceber que ali não encontrará os detalhes da vida do autor Aires que esperava, mas apenas algumas breves confissões e, principalmente, sua obsessão em estudar a vida dos outros. O mesmo afã que o leitor do diário apresenta em espiar a vida do diarista, Aires revela em relação à vida que o rodeia. E é apenas sob essa perspectiva que poderemos chegar a sua “intimidade”.

É preciso ter em mente, entretanto, que toda essa artimanha só é possível devido à intervenção do editor: é ele quem promove tal desfiguração da autoria de Aires, rasurando-lhe a identidade a partir do momento em que publica uma parte do *Memorial* “desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto” (ASSIS, 2009, p. 51). Como num efeito de simetria, as intenções de Aires são tão inacessíveis quanto as intenções de Fidélia, Tristão, Carmo, Aguiar e todos os outros personagens que rodeiam o Conselheiro. O jogo autoral adquire camadas, como máscaras eternas que apenas escondem fragmentos. E a camada final, o editor, sendo também criação ficcional, coloca-se no limiar que toca a figura do nosso escritor carioca: Machado de Assis se revela aqui como um ponto sensível que guarda potencialmente o contato contaminador entre ficção e realidade; seria, quiçá, a chegada e a largada de uma corrida cuja pista é povoada por sentidos que se mantêm vivos e se movimentam na efetividade da leitura.

O diário em geral exige a sinceridade do emissor e a submissão aos limites do calendário. O último romance de Machado se diferencia por essa forma que não abre muito espaço para os grandes mistérios, os quais críticos como Helen Caldwell e John Gledson tentaram constantemente solucionar. A matéria do cotidiano e o registro simples confere um ar de sinceridade e de verdade aos eventos; entretanto, avesso a afirmações categóricas e a juízos de valor, Aires modela a descrição dos personagens a fim de deixar evidente a sua parcialidade diante dos acontecimentos e as possibilidades relativas a suas intenções:

A descrição que ela [Fidélia] me fez da impressão que teve lá fora com a entrada da primavera foi animada e interessante, não menos que a do inverno com os seus gelos. A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a passar dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito (ASSIS, 2009, p. 98).

As reticências ficam reservadas a seu espírito; apesar da curiosidade, Aires não pretende revelar aquilo que deve permanecer oculto – as intenções alheias –, sob pena, talvez, como diarista que

é, de faltar com a sinceridade; esta é garantida, no seu caso, pela consciência de que nunca terá acesso a qualquer realidade verdadeira senão àquela que se desenrola diante de seus olhos, traduzida e transcrita no papel por meio de sua perspectiva.

Apesar de se restringir aos limites do calendário, o registro que o Conselheiro faz da passagem do tempo acaba recebendo tratamento peculiar, de acordo com o que percebe ao seu redor. Passado um ano das primeiras anotações a que o leitor tem acesso, Aires move os olhos para trás, e constata, cotidianamente, que o dia em que se encontrava havia um ano já não existe senão em sua memória e em sua escrita. É o que podemos ver nas anotações do dia 9 de janeiro de 1889:

Segundo aniversário da minha volta definitiva ao Rio. Não ouvi hoje os pregões do ano passado e do outro. Desta vez lembrou-me a data sem nenhum som exterior; veio de si mesma. Esperei ver a mana entrar-me em casa e convidar-me a ir com ela ao cemitério. Não veio (são quatro horas da tarde) ou porque se não lembrou, ou por lhe não parecer necessário todos os anos (ASSIS, 2009, p. 181).

Vemos como esse memorialista, que carrega sempre a mesma “flor eterna” na botoeira,¹ possui a inclinação de ver em si o tempo paralisado – “[t]udo serão modas neste mundo, exceto eu, que sou o mesmo antigo sujeito...” (ASSIS, 2009, p. 80) –, sem deixar de constatar que, mesmo assim, o tempo passa, inexoravelmente, e lhe provoca diferentes reflexões: lembra-se de ter visto a bela Fidélia no cemitério no ano anterior, e cogita sobre o que pensaria se a visse agora, depois de casada com Tristão, no mesmo cemitério, devota ao mesmo morto: não a julgaria, posto que pensa ser possível conviverem as duas afeições na mesma pessoa: “Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie”. E conclui:

A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estreias [*sic*] de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o

¹ A “flor eterna” na botoeira de Aires aparece em *Esaú e Jacó*, nos capítulos XII, XXXII e CXXI. Cf. Assis (2001, p. 38; 68; 208).

gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda. Enquanto pôde fugir, fugiu-lhe, como escrevi há dias, e agora repito, para me não esquecer nunca (ASSIS, 2009, p. 182).

As imagens que pinta em suas anotações mostram a destreza de que se utiliza quando se põe a escrever, conferindo certo tom poético que logo se deixa contaminar pela prosa simples do *Memorial*: a constatação do registro, de não deixar que os fatos lhe escapem da memória, encerra as anotações, e voltamos, em seguida, à rotina do diário com o que vem anotado no dia seguinte.

Essas impressões em relação ao tempo também são compartilhadas pelo narrador-autor do romance anterior. As simetrias identificadas entre Pedro e Paulo, que aparentemente possuem naturezas opostas, recebem seu arremate no capítulo final. Passado algum tempo após a morte da mãe, que os fez jurar serem amigos, os gêmeos voltam à inimizade costumeira, o que faz os colegas de parlamento indagarem sobre a súbita mudança. Esses eventos fecham, então, o romance:

– Ora, espere, não será... Quem sabe se não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário...

Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna (ASSIS, 2010, p. 208).

Sua “flor eterna” se torna mais viçosa pela constatação da ausência da oposição entre os gêmeos, cujas falas e referências, no texto, já vinham sendo tratadas unanimemente, desde o penúltimo capítulo, sem a devida individualização: nesse ponto, pouco importa quem fala isso ou aquilo: eles são os mesmos. Sendo eterno, Aires reaparece no *Memorial*, publicado quatro anos depois, reafirmando sua eternidade pela mesma forma aberta e incerta como aparece nesse texto primogênito, em meio à mesma pluralidade de vozes que despontava em *Esau e Jacó*. Certamente, pensar o texto a partir desses jogos dos sujeitos ficcionais permite não só a elaboração de certo entendimento dos jogos sociais como também da atuação

e concepção da literatura como algo que, ao mesmo tempo, parte desses jogos e os excede.

Vemos que o tom sarcástico e enigmático que domina *Esau e Jacó* dá lugar, no *Memorial*, a uma prosa leve e fluida, embora não menos irônica. Ao ocupar o espaço antes dedicado ao narrador como mediador dos acontecimentos, Aires abre um canal direto com o papel, onde deposita o registro do que ouve e vê sobre a vida de várias pessoas, e a partir disso constrói um retrato bastante sutil da sua própria intimidade. A cena final do *Memorial* é significativa sob esse aspecto. Esse último trecho parece encerrar uma síntese das questões que vimos discutindo em relação a essas duas obras machadianas: vemos imagens bastante acentuadas do entrelaçamento entre os personagens, cujo resultado são justamente pedaços de subjetividade que se destacam de modo especial pelo sentimento da saudade. Intitulado “sem data”, o trecho revela a ausência relativamente prolongada de Aires – seis ou sete dias – da casa dos Aguiar. Por isso, o olhar que lançará agora sobre os velhos será afetado por certo estranhamento. Ao chegar à casa dos amigos, Aires transpõe uma porta e logo para; em seguida, observa o casal estático, “olhando um para o outro”. Tal imagem provoca hesitação no Conselheiro, que decide recuar, “pé ante pé”. E, ao fim, vem a célebre conclusão:

Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos (ASSIS, 2009, p. 217).

A transposição acontece pela segunda vez, e a movimentação é, portanto, de avanço e recuo, um vai e vem que se localiza e que se dá em um único ponto: o intermédio, o limiar. Nessa posição, o que Aires vê é saudade de si, sentimento que encarna algo como um corte individual, contornado de ausência, operado pelo olhar do Conselheiro. Essa saudade de si povoa o discurso de Aires em todo o *Memorial*, em diversos momentos: em suas lembranças, sua retórica cheia de incerteza, sua necessidade de estudar a viúva, enfim, em tudo que promove, em seu discurso, o destaque de um “eu”

repartido e disseminado no próprio discurso pelo encontro com o outro. Aires aparece, sobretudo, nesse momento final, posposto ao seu “viva a mocidade!” e anteposto ao silêncio que leva o leitor a fechar o livro e encontrar na capa dois nomes sobrepostos: Machado de Assis e *Memorial de Aires*.

É justamente a utilização do diário/romance – e nesse par englobamos tanto *Esau e Jacó* quanto o *Memorial de Aires*, bem como a própria visão relacional entre os dois livros –, além do modo como Aires constrói sua escrita diarística, sempre descrevendo e redescrevendo os acontecimentos, que permite a formulação de um texto literário que exceda suas possíveis limitações. O gênero literário, enquanto forma fixa, se desdobra em uma forma bastante flexível. Além disso, o indivíduo, a vida, o tempo e a história são iluminados, nesses textos, como elementos que se tocam, uns ajudando a constituir os outros. Tudo é posto frente aos seus limites: o sujeito não consegue se perceber sem o outro; a narrativa por si só não existe, sempre tributária das reflexões que as anotações diarísticas do Conselheiro suscitam; as imagens são sempre muito vivas, sem abrir mão da simples cotidianidade. Reina nesses textos um verdadeiro princípio de solidariedade, sem que haja uma orientação moral homogeneizante e metafísica que fira o leitor em sua autonomia. Custa crer que textos dessa estirpe tenham surgido em princípios do século XX, momento em que a intelectualidade brasileira vivia sob o signo do cientificismo, em meio às polêmicas que pouco fomentavam o diálogo e a pluralidade de ideias.

Muitas lições, e muitas reflexões, são deixadas por Machado, as quais sem dúvida interessam para a reflexão sobre o nosso tempo. A atividade intelectual de Sílvio Romero e da Escola do Recife em fins do século XIX revela a dificuldade presente na tarefa de se produzir conhecimento de forma efetiva e autônoma. Debatendo-se em meio a uma tempestade de teorias, e sentindo uma enorme necessidade de afirmar-se enquanto indivíduo ativo na construção do pensamento nacional, Romero apenas respira quando lança mão de um colete salva-vidas que o ajuda a tomar fôlego na superfície dos acontecimentos: o sentimento de nacionalidade, o posicionamento

enquanto coletividade abstrata, mistificando as ferramentas teóricas da moda, mesmo quando as elimina do seu horizonte intelectual. Ironicamente, essa operação apaga-lhe a individualidade, esterilizando-lhe a atividade crítica, já que perde de vista o terreno das ações humanas e subestima a potencialidade que o uso criativo da linguagem literária possui para pensar a vida e a história. Ao lançar mão do vocabulário cientificista, Sílvio Romero navega no mar daqueles que se queriam ver livres dos desmandos de qualquer entidade abstrata superior que viesse a esmagar o livre pensamento humano, mas acaba por erguer um padrão reflexivo que empobrece o debate público em torno do humano.

A figura do intelectual combatente por meio da literatura, seja na defesa de um projeto científico, seja na de um projeto político, acaba por inviabilizar-se na execução desse mesmo projeto, uma vez que, nessa operação, ignoram-se as minúcias que circundam a constituição de um elemento fulcral: a linguagem, que, por seu caráter dinâmico, não se deixa fixar pelas verdades imutáveis do naturalista e do militante. Como vimos, a literatura machadiana explora incansavelmente as potencialidades da linguagem, investindo antes nos efeitos do estilo do que na transmissão de mensagens, de modo a conceder ao autor e ao leitor verdadeira autonomia para que possam repensar e refazer seus valores morais, de acordo com as necessidades identificadas em suas circunstâncias. Por isso Machado foi pouco a pouco abandonando o debate público e afirmando-se como escritor. Sílvio Romero infelizmente não parece ter captado esse efeito, apenando-se a cada vez que se propunha a tratar da complexidade da escrita machadiana. Por isso, ele acusa o escritor carioca por sua ausência no debate das questões relativas ao progresso, e condena sua obra à ineficácia histórica, afirmando que ele não era um “luta-dor”. Roberto Ventura assim aprecia essa discussão:

Essa afirmativa, presente em artigo de 1882, ecoou na obra de 1897 sobre Machado: “Daí uma lacuna em sua carreira e uma falha em sua obra: não teve o momento de luta, o aprendizado do combate, nunca se viu contestado, nunca teve de terçar armas”. Mas, apesar do convite ao duelo, Machado de Assis se recusou a tomar a defesa de sua obra.

Optou pelo silêncio do desdém e pelo sorrir da descrença (VENTURA, 1991, p. 106-107).

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda., 1962.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro, Aracaju: Imago, Universidade Federal de Sergipe, 2001. t. 1.

_____. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

José de Alencar e o Romantismo: tradição e modernização do Brasil pensadas por uma via afetiva

Jonatas Ferreira

[...] e o espaço ia-se dobrando humilde a seus pés,
para evitar-lhe a fadiga de o percorrer.

José de Alencar, *Senhora*

[...] o escravismo não se apresenta como uma herança colonial, como um vínculo com o passado que o presente oitocentista se encarregaria de dissolver. Apresenta-se, isto sim, como um compromisso para o futuro: o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade.

Luiz Felipe de Alencastro, *História da vida privada no Brasil*

I

As análises estéticas e sociológicas que versam sobre a literatura romântica no Brasil, via de regra, põem em relevo o empenho de escritores e intelectuais como Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo, entre tantos outros, em forjar uma identidade cultural que viesse consolidar a independência política brasileira. Na prática, esse projeto significou a elaboração de uma literatura comprometida com a soldagem

política de interesses regionais bastante díspares, tarefa difícil se levamos em conta o que Caio Prado Júnior chamou de “sentido da colonização” brasileira, que pesava, e ainda pesa, sobre nossos ombros. As várias províncias coloniais portuguesas que vieram a formar o Brasil não contavam com uma sólida intercomunicação, posto que a direção e o sentido de sua colonização foram dados pelo mercado de produtos tropicais na Europa. Alguma interiorização do fluxo econômico entre nós, como aquela verificada sob o efeito da economia aurífera mineira, já havia entrado em ocaso quando nos tornamos independentes politicamente (ALENCASTRO, 1997, p. 14). Nascemos segmentados e olhando para a Europa, portanto.

Ao longo de boa parte do século XIX, o poder imperial teve de se haver com um número considerável de rebeliões que reivindicavam, de modos e com alcances variados, autonomia política. A ausência de unidade nacional foi um problema enfrentado tanto pelos dois imperadores quanto pelos diversos políticos, conservadores e liberais, que se revezaram em torno do trono vago durante o período Regencial. Acerca do caráter explosivo de nossos interesses regionais, provinciais, lembremos a deposição de D. Pedro I, a Revolta dos Cabanos (de 1832 a 1840) no Pará, a Balaiada (de 1833 a 1841) no Maranhão, a Sabinada (de 1837 a 1838) na Bahia, os Farrapos do Rio Grande do Sul (de 1835 a 1845) ou a Insurreição Praieira (de 1848 a 1850), ocorrida em Pernambuco, já sob o reinado de D. Pedro II (MOTA; LOPEZ, 2015).¹ As negociações que de uma forma ou de outra equacionaram essas tensões pressupuseram um pacto oligárquico, agroexportador, escravocrata, católico e profundamente hierarquizado, por certo, *mas também um discurso em favor da brasilidade na arte, da unidade e da identidade nacionais, além de favorável à modernização estética.*

A criação da Guarda Nacional durante o período regencial, a centralização dos processos judiciais na capital do império, a corrosão

¹ Alguns desses levantes, como a Cabanagem, no Pará, e as insurreições que ocorreram na Bahia durante a década de 1830, não apenas contestaram a ordem escravocrata (Schwarz; Starling, 2015), mas representaram uma ameaça para a vida da população branca, o que tornou as elites brasileiras especialmente sensíveis à possibilidade de repetição no Brasil dos acontecimentos que se sucederam à independência do Haiti.

jurídica do poder municipal, o fortalecimento do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) sob D. Pedro II são exemplos de esforços empreendidos no sentido de fortalecer a centralização política no Brasil, em contraposição a uma disposição mais liberal e federativa. O IHGB, que nos interessa particularmente, constituiu um espaço onde poder político, cultura e literatura se aproximaram com propósitos claros. Reunindo intelectuais, historiadores e literatos, como Varnhagen, Bernardo Pereira de Barredo, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manoel de Macedo e Gonçalves Dias, ele ajudou a compor um discurso acerca da brasilidade e da unidade de nossa história que se associou de modo estreito à primeira vaga do romantismo nacional. Desses, apenas Varnhagen se opôs a “certo brasileiro caboclo” (RICUPERO, 2004, p. 138) predominante no IHGB, e que tinha no monarca um patrocinador entusiasmado. Entre 1849 e 1889, D. Pedro II presidiu 506 de suas sessões, uma frequência mais que mensal; ao parlamento foi bem menos (SCHWARCZ, 1998, p. 127). Em si, essa assiduidade indica um comprometimento que foi compreendido e correspondido pelos intelectuais e artistas que, a partir dessa influência política e abrigo, produziram seus ensaios historiográficos, poemas, romances. Exemplifiquemos essa clareza de objetivos e compromissos. Indagado acerca da idealização dos tamoios e de alguma lusofobia que permeavam seu famoso poema, *A confederação dos tamoios*, Gonçalves de Magalhães respondeu: “A Pátria é uma ideia, representada pela terra em que nascemos. Quanto à origem das raças humanas, isso é uma questão de história, pela qual não se regula o patriotismo. De resto, o herói de um poema é um pretexto, uma regra d’arte para a unidade da nação [...]” (MAGALHÃES *apud* SCHWARCZ, 1998, p. 140).² O caráter chapá-branca do IHGB durante esse período também chama a atenção de Bernardo Ricupero:

~~~~~  
2 Com respeito a *A confederação dos tamoios*, recorramos mais uma vez a Schwarcz e Starling: “Nas anotações que fez às margens do livro [...], datado de 1856 e especialmente comissionado pelo Estado, D. Pedro II escrevia, entre garranchos, que lhe faltavam duas grandes obras: ‘organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite’” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 283).

A relação da historiografia praticada no IHGB com o projeto conservador evidencia-se na “Memória histórica da Revolução do Maranhão desde 1839 até 1840”, trabalho do sócio Gonçalves de Magalhães, que mereceu a medalha de ouro do Instituto, na sessão solene de 1847 e foi publicada no ano seguinte. O poeta, que fora secretário do coronel Luiz Alves de Lima, o futuro duque de Caxias, durante a repressão à Balaiada, e será deputado pelo Partido Conservador, encontra-se numa posição privilegiada para falar do movimento (RICUPERO, 2004, p. 119).

Atuando fora dessa influência institucional, José de Alencar comungou os valores básicos do projeto artístico imperial, ou seja, seu caráter oligárquico, escravista e romântico. O conservadorismo alencarino é um traço comumente associado não apenas à sua atuação política, mas à sua própria obra literária. Apesar disso, suas contribuições estéticas são evidentes. A elaboração de uma prosa direta, cheia de ação e aventura, a oferta de romances prontos a serem consumidos por leitores que se multiplicavam de modo significativo ao longo do século XIX são traços relevantes de sua produção. Alencar deu tons poéticos a uma literatura marcada pela oralidade, como era de se esperar em um país em que a leitura foi um privilégio de poucos (CANDIDO, 2014). Seu indianismo, assim, pode ser visto tanto como busca de um ícone da unidade nacional, flexível aos interesses das oligarquias regionais, um mito que não problematizasse nossa matriz econômica escravista e agroexportadora, quanto como modernização estética. Esses dois lados da história, ou seja, modernização estética e compromissos políticos conservadores, não estão absolutamente em contradição. Pelo contrário, em conjunto ambos materializam aquilo que Angela Alonso (2002) considera apropriação pragmática do repertório intelectual europeu, adaptação *ad hoc*, conservadora, de conteúdos que originalmente se pretendiam revolucionários, ou ao menos contestadores. Assim, a valorização da cor local, da natureza, a mitificação do indígena, ideias tomadas de empréstimo a Ferdinand Denis, Almeida Garret e François-René de Chateaubriand, eram esforços mediante os quais haveríamos de *ingressar* na modernidade, como país integrado, pacífico, de vocação agrícola, tropical e portador de uma cultura unificada.

Para Alencar, a continuidade entre o projeto de exploração colonial e a construção da unidade nacional, sob o comando do Imperador, era uma necessidade, em que pesem todos os louvores à alma indômita do indígena brasileiro e mesmo suas restrições pessoais ao monarca. Por perceber a necessidade dessa continuidade, aliás, opôs-se à lusofobia de Gonçalves de Magalhães. É curioso que, apesar de todo o ufanismo que cerca a pintura da cor local, a glorificação e idealização de nossas origens indígenas, o narrador nas obras indianistas de Alencar pareça sempre distante dos sujeitos que pinta. Essa distância não é apenas temporal; pelo contrário, a distância temporal é um subterfúgio narrativo que traz à tona algo mais. Alencar descreve paisagens, hábitos, cores, personagens, com a mesma comoção contemplativa, distanciada com que certos viajantes estrangeiros (naturalistas, botânicos, biólogos) costumavam pintar ou descrever a paisagem e a vida brasileiras: buscando o pitoresco, o não contaminado, a pureza da experiência primitiva; mostrando decepção por tudo o que em suas expedições não correspondesse à ideia de natureza, de primitividade, apontando-lhes o mau gosto, a inadequação (SÜSSEKIND, 1990). O olhar desses viajantes nos cartografou, mostrou qual o nosso “real lugar”, um lugar compatível com nossa suposta vocação agrícola e agroexportadora. Nesse sentido, Alencar seria esse naturalista europeu a falar do Brasil de um lugar distanciado, a dizer o que nos cabe na ordem das coisas.

Em paisagens cujos contornos já estariam traçados pelos muitos tratados descritivos, pranchas e relatos de expedições que percorrem, de modo às vezes mais, às vezes menos discretos, suas narrativas. Pois, como Moacir, o filho da *Iracema*-América de Alencar, é de longe, de fora, que se parece olhar a própria terra. E segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus (SÜSSEKIND, 1990, p. 40).

Como político, todos sabemos, Alencar se opôs ao movimento abolicionista desde a votação da Lei do Ventre Livre, oferecendo argumentos tanto econômicos (a importância da mão de obra escrava para a sobrevivência da agricultura de exportação brasileira),

políticos (a tensão que adviria do contraste entre a situação dos escravos libertos e não libertos) quanto ideológicos.<sup>3</sup>

Suas *Cartas de Erasmo* ao imperador, de 1867 e 1868, [...] pintaram a escravidão como instituição natural, típica da infância das sociedades e crucial para a formação do Estado, a colonização e o povoamento do Brasil: “Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto.<sup>4</sup> Eis um dos resultados benéficos do tráfico” (ALONSO, 2015, p. 59).

É de fato moeda corrente afirmar que sua contribuição literária foi vazada por seus compromissos políticos (MERQUIOR, 2014; ALONSO, 2015, 2002; SCHWARCZ, 1998). O que torna Peri digno de ostentar os tons cavalheirescos, heroicos, míticos com que Alencar o pinta é, assim, ter sido ele dócil ao projeto colonial e, por isso mesmo, inimigo dos “bárbaros” e “ferozes” aimorés que resistiram longamente à invasão de suas terras. O tempo que orienta a narrativa de suas ações, embora possa acelerar-se de modo vertiginoso, ou desacelerar-se na descrição das paisagens, pretende capturar o mítico, ou seja, ele só transcorre para reafirmar a estabilidade e ordem natural das coisas. De modo semelhante, Iracema é a força ativa da trama engendrada por Alencar, mas a orientação de sua ação também é clara, ou seja, afirmar o caráter inescapável do processo colonizador. Em ambos os casos, temos a submissão como ato amoroso. Amar é, neste sentido heroico, tornar-se escravo, e aqui não se trata apenas de um tropo de sabor trovadoresco, mas um compromisso

---

3 “Por aqui a tópica da mancha de Caim apareceu menos que entre estadunidenses e hispânicos. Católicos, como o padre Vieira, justificaram a escravização como caridade cristã, um meio de salvar uma alma danada. O deputado Conservador José de Alencar andou nesse trilho: o cativo teria sido benévolo para o cativo, ao livrá-lo da guerra e do fetichismo da África. Escravidão como civilização, corroborada pela ‘mais sã doutrina do Evangelho’” (ALONSO, 2015, p. 57, 61).

4 A palavra “deserto” para se referir ao Brasil ainda não colonizado surge em diversos pontos da obra indianista e regional de Alencar. Mais que uma replicação da mesma expressão usada por Chateaubriand, o uso dessa palavra parece indicar: as terras onde tal colonização não ocorrer não devem ser consideradas habitadas. O lugar é sempre a possibilidade de cartografar a partir de uma perspectiva cultural, de um interesse, para recordarmos um pouco as lições da fenomenologia.

ideológico. Essa economia política e amorosa, “cabocla”, entretanto, precisa ser compreendida, mesmo que pareça algo tão evidente.

Que o afeto, o amor mais especificamente, seja proposto como ingrediente que põe em movimento uma dinâmica tão política entre os indivíduos é uma tese antiga. Sérgio Buarque propôs isso quando falou das raízes de nossa modernização, da cordialidade e autoritarismo que marcam nossa formação. Talvez mais próximo de Alencar, Gilberto Freyre fez uma análise antropológico-afetiva de nossa constituição. Ou seja, temos aqui uma tese ampla e consolidada, mas que necessita de especificação, caso queiramos verificar seus encontros com a literatura de José de Alencar. Em grande medida, é precisamente esse esforço que orienta este ensaio, pois entendemos que o amor é o tema que costura as tramas literárias de Alencar tanto quando ele as localiza em contextos tradicionais quanto nos momentos em que alguma modernização as ambienta. Especifiquemos um pouco mais: pretendemos discutir essa dinâmica onde ela parece ser mais suave com respeito aos seus compromissos políticos, quando ela ganha algumas tintas até mais realistas na pintura dos personagens e do cenário em que a trama é localizada. Refiro-me aos seus *romances urbanos e o lugar que o sentimento amoroso, erótico ali ocupa*. A relação que há entre modernização (urbanização), afeto e poder ali apresentada nos interessa, então, particularmente.

## II

Enquanto o romantismo europeu foi uma reação à racionalização e à fragmentação da sociedade industrial, defendendo nesse sentido a tradição cultural *estabilizada* e que era posta em perigo pelo lucro, pela impessoalidade do dinheiro, pelo cálculo, o primeiro romantismo brasileiro esteve mais preocupado em *compor* um mito fundador capaz de *constituir* uma ideologia integradora, em *propor* os elementos de uma tradição *a ser consolidada*, do que em promover uma crítica de uma modernidade a dar seus primeiros passos entre nós. Ao mesmo tempo, “buscou sincronizar a literatura brasileira

com o ritmo evolutivo da arte europeia” (MERQUIOR, 2014, p. 108). Ou seja, tratava-se de fundar uma tradição estética, cultural, e a ela conferir, ao mesmo tempo, elementos de modernidade.

Era de se esperar que o romantismo brasileiro, portanto, ao surgir, buscasse pensar a própria modernização pela qual a corte imperial passava na segunda metade do século XIX. Alencar retratou a seu modo esse momento em romances como *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *A pata da gazela*, *Lucíola* e *Senhora*. Em geral, essas obras não recebem a mesma atenção de sua produção indianista. Tampouco é suficientemente explorado o conteúdo político e sociológico dessas narrativas, tidas em larga medida como entretenimento feminino da época, releituras de obras consagradas. Mas é em romances como *Senhora* e *Lucíola* que Alencar abandona a estrutura chapada de seus romances indianistas, com suas oposições estanques entre bem e mal, entre heróis, cavalheiros, de um lado, e vilões, bárbaros, de outro, e adentra um terreno mais psicológico em que o uso de oposições, tais como nobreza-depravação, mesquinhez-generosidade, amor-ódio, piedade-indignação, remete-nos à dinâmica psicológica dos personagens, dizendo de suas lutas internas, de processos drásticos de mudança íntima, de seus ricos processos de subjetivação. Essa dinâmica diz respeito à embrionária modernização da capital do império, e apenas face a ela faz sentido.

Em *Lucíola*, afirma MERQUIOR (2014, p. 151), “a divisão dos personagens em heróis e vilões dá lugar a uma percepção moral superior, que já roça os subterrâneos da alma, no sentido do realismo russo”. Tomemos os dois personagens centrais desse romance. Os sentimentos de Paulo, provinciano que se desloca para a corte em busca de oportunidades de trabalho, oscilam com relação a Lúcia entre a piedade e a indignação, entre o amor cortês e o desejo animal, entre a tolerância e o desprezo, entre a ternura e a violência. De um modo ou de outro, todos nós oscilamos intimamente entre sentimentos contraditórios; a psicanálise nos fez perceber isso que hoje é um truísmo. Tendo o eu um “fundamento libidinal originário de aparência narcisista”, sua ambiguidade com relação ao objeto amoroso (isto é, sentir-se atraído por ele e reconhecer a própria dependência com

relação a este outro) é constitutiva, ou seja, é a base do espaço “ódio-amoroso” (*haineamoureux*), Kristeva (1987, p. 108-109) observa. Por isso mesmo o drama interior de personagens como Paulo ou Lúcia parece nos tocar intimamente. Vejamos de que maneira Paulo percebe a participação de Lúcia num bacanal organizado por seu amigo, Sá, a que tensões sua moralidade e seu desejo o submetem.

Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscavam quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as pinturas lasciva [...] Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa (ALENCAR, 2016b, p. 52-53).

As metáforas que associam os mundos feminino e natural não são, nem eram, uma novidade na literatura, tampouco valorizar ou depreciar esse universo a partir da transferência de conteúdo semântico de um para outro desses polos. Não nos deteremos aqui. Ocorre que as oscilações afetivas de Paulo indicam algo mais importante: sua própria fragilidade, seu moralismo precário. Perceba-se aqui que o narrador está, em contraposição aos romances indianistas, diretamente envolvido na narrativa: hesita, explica-se, pede perdão pela crueza de certas passagens, considera o impacto destas em sua leitora, ou numa eventual leitora adolescente. Paulo narra sua história, sua própria experiência. O que o faz pendular tanto? Inicialmente, o simples deslocamento geográfico, da decadente e provinciana Recife para a afluyente cidade do Rio de Janeiro, acarreta tensões existenciais e morais plausíveis. Entre os muitos e perigosos prazeres da corte e os compromissos assumidos ao terminar um curso superior na Faculdade de Direito de Olinda, ele pendula. O provinciano de recursos modestos acautela-se. Quanto dinheiro dispõe para despender com Lúcia antes de passar a receber os proventos de um posto, de algum cargo? Bem, o erotismo é excessivo, como o julga Bataille, por certo, mas algum cuidado há de se ter... “Separei o necessário para a minha subsistência durante dois anos;



e com fé robusta que se tem aos vinte anos, rico de esperanças, destinei o resto ao festim de Sardanapalo [...]” (ALENCAR, 2016b, p. 61). Essa atitude racional com respeito às suas finanças tem como base um outro tipo de controle, de delimitação moral, a separação entre amor e erotismo, que ao longo da narrativa se tornará cada vez mais difícil de manter. O que Alencar nos propõe? O amor seria um sentimento incontrolável; o desejo erótico todavia deve ser, e efetivamente o é, controlado, racionalizado. Durante uma orgia, mesmo a libertina Lúcia se escandalizará com a fantasia incestuosa de um convidado. Seu festim de Sardanapalo é, em larga medida, uma espécie de suspensão fenomenológica do mundo do trabalho. Nesse espaço a trama se desenrola.

Positivamente apreciada, Lúcia é “um cisne”, “uma gazela”, “uma borboleta”, animais facilmente associáveis ao mundo espiritual; negativamente, ela é “felina”, uma “serpente”, cujo sentido terreno, rastejante, religioso é evidente.<sup>5</sup> Os felinos são dissimulados, traiçoeiros, bichos de mau agouro, desde a Idade Média; e sobre as serpentes nada precisamos dizer. Dando vazão aos seus temores quanto às experiências excessivas, sensuais que passa a ter com sua amante, Paulo escreve: “Era serpente que enlaçava nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo; era vertigem que arrebatava a consciência da própria existência, alheava um homem de si” (ALENCAR, 2016b, p. 59). Algumas linhas abaixo, ele arremata: “Não fui eu que possuí essa mulher, e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia” (ALENCAR, 2016b, p. 59).<sup>6</sup>

---

5 As oposições entre rosto e pés, alto e baixo, espiritual e carnal, amor romântico e sensualidade, em *A pata da gazela*, como aponta Glauco Matoso em livros como *Manual do podólatra amador* e *A pata da donzela*, definem não apenas a estrutura metafísica que alimenta o pensamento ocidental, mas o desejo que se recrimina e se oculta: por pés, carne, odores baixos, pela posição submissa, escrava, sob os pés. Apesar de sua aparente inocuidade, do caráter mesmo paródico, fútil daquele texto, ele permite interpretações bem mais ricas, como a exegese irônica de Matoso nos permite antever.

6 Sobre a ansiedade da dubiedade masculina diante do corpo feminino, ver Ferreira e Hamlin (2010).

Por seu próprio caráter orientador, mitos fundadores, como Peri ou Iracema, não devem oscilar. A descrição de processos de subjetivação, como acontece em romances como *Lucíola* ou *Senhora*, pelo contrário, oferecem as coordenadas de um aprendizado que deve ser introjetado, não propriamente através do exemplo, mas como apropriação de uma experiência íntima. Essa experiência e essa apropriação resultam da submissão a uma economia sentimental posta em movimento pelo próprio caráter pendular dos afetos. O sentimento amoroso, nesse sentido, e nesse contexto histórico, ensina algo muito preciso e particular: confrontados recorrentemente com a oscilação entre *ser humilhado* e *humilhar*, *ser possuído* e *possuir*, *ser escravo* ou *amo*, o leitor, assim como o narrador, deve aceitar a realidade dessa economia polar.

Esse aprendizado não é pacificador, não os livra da insegurança; pelo contrário. *Por definição e para a sua eficácia, os processos de subjetivação haverão de permanecer incompletos, requerendo um infinito reforço da economia básica dentro da qual eles são jogados.* De passagem, observaríamos que, em um contexto distinto, essa é a lição que aprendemos com Weber acerca dos processos de subjetivação que marcam a ascese calvinista: são incompletos, necessitando reforço diuturno, uma ascese perpétua. Se o sujeito é *aquele que se joga sob si próprio*, sob sua própria vigilância, como propõe Heidegger, *o processo de adequação suposto neste gesto é histórico*, lembra-nos Foucault. Essa adequação, essa *adaequatio*, para retornar a um conceito antigo e atual, remete-nos a questões como: quem deve se considerar sujeito? Sob que circunstâncias? Que relação deve estabelecer com a outra ou o outro para que isso ocorra? Modernizar também significa propor-se essas questões.

De fato, não há modernização sem um discurso acerca da subjetividade, sem o afeto que complementa o mundo racional da produção, como defende Colin Campbell em *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Curioso que, tanto para Campbell como para Alencar, este último falando no contexto de uma sociedade agrária que se moderniza minimamente, tais processos culminem no consumo. Nesse mundo que se urbaniza por uma via tradicional,

Paulo é um provinciano que procura uma “posição” na capital do Império, recordemos. Mobilizando os afetos de uma cortesã, e sendo profundamente mobilizado por ela, ele se apercebe, num tom patético, que não possuía sua posse, antes se tinha afogado na luxúria que ela oferecia. Terceirização de um moralismo culpado, por certo, mas também o ato de se colocar na posição incômoda de alguém subordinado por um afeto. Essa reversão de valores tradicionais, patriarcais, católicos será apreciada – por enquanto digamos que ela é fundamental.

Um ponto a se observar sobre a ambientação das obras José de Alencar é o seu paisagismo solar, o gosto pela descrição de cenários e figurinos, gosto que marca sua prosa indianista e que é transposto para o ambiente urbano. Se por um lado essas descrições são bastante seletivas, atendo-se a ambientes, modos, roupas que viessem a traduzir o modo de viver da elite imperial, elas são por isso mesmo relevantes. Recordemos o que Sússekind propõe acerca de certo olhar estrangeirado a cartografar a forma com que se separa o que é digno ou indigno de ser pintado. Como vive a elite brasileira e cortesã do século XIX? Recusando um modo de ser “provinciano”, buscando incorporar ao seu cotidiano hábitos europeus. Como é concebível essa recusa? A liberação de capitais com o fim do tráfico de escravos africanos, assim como as exportações de café, o lugar estratégico que os portos cariocas ocupavam entre o Atlântico e o Pacífico, proporcionaram investimentos diversos na infraestrutura urbana do Rio de Janeiro, e isso favoreceu essa mudança de hábitos. Era na corte que se difundiam “hábitos e linguagens”, construía-se solares, frequentavam-se as encenações teatrais, promoviam-se “os bailes e os serões” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 277-278). As gírias da corte já aparecem, por exemplo, em *A pata da gazela* – Horácio, sedutor, podófilo, é um conhecido “leão”. O sotaque e as expressões cariocas começam a se tornar referências para todas as províncias a partir de então (ALENCASTRO, 1997, p. 34).

Qualquer dos romances urbanos de Alencar, e *Lucíola* não foge à regra, tem o cuidado de localizar suas tramas em cenários privilegiados da vida carioca: festas sagradas e profanas, teatros (estes,

muito prestigiados), saraus onde há de se encontrar não apenas jovens cantando árias de óperas europeias, mas alguma prova de cultura cosmopolita. Literatos da moda, cantoras europeias em excursão pelo Brasil, viagens ao Velho Mundo, são mencionados como parte de um processo de demarcação de fronteiras, de diferenciação social. Em *Cinco minutos* a protagonista se despede de um amado desconhecido com um trecho de *Il trovatore*, de Verdi: “*Non ti scordar di me!*”, ela balbucia; Hermano conhece Julieta, por quem se apaixona, no romance *Encarnação*, ao ouvi-la cantar uma ária de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; Paulo lê trechos de *Atala* para uma Lúcia adoecida. É icônico que um dos cenários por onde certamente transitam tais personagens, o Teatro Imperial São Pedro Alcântara, seja financiado por certo “Bernardino de Sá, grande negreiro e amante do bel canto” (ALENCASTRO, 1997, p. 51).

Nos romances urbanos de Alencar também são sempre mencionados os profissionais de várias nacionalidades que vão possibilitar esse estilo de vida, engenheiros, advogados, cocotes, cabeleireiros, perfumistas, modistas, sapateiros, professores de canto, que atuam em nome da urbanização, da modernização da paisagem carioca, embora o trabalho raramente seja um elemento central das tramas alencarinas – o que parece compreensível diante do significado do labor na sociedade que ele descreve. No entanto, o afluxo de profissionais estrangeiros ao Rio de Janeiro teve um grande impulso, diga-se, já a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil. Obviamente, os centros de consumo chique da corte não poderiam deixar de ambientar esses romances – a Rua do Ouvidor é o cenário das primeiras páginas de *A pata da gazela*, e ressurge em alguns trechos de *A viúvinha*; o comparecimento a óperas românticas, a frequência nos bailes promovidos pelos grandes agricultores e comerciantes ambientam amores e intrigas. Desfilam nesses bailes joias e vestidos, charutos importados e muitos, muitos pianos ingleses, todos sinais do enriquecimento da corte, como nos lembra Alencastro (1997).

Em torno dessas ilhas de prosperidade, a mais negra miséria. Mas essa é transparente; ônibus, carruagens elegantes, cavalos fogosos,

cavalheiros ou leões, a modernização pintada por José de Alencar não passa por essas paisagens, não consegue percebê-las.

Na ótica da corte, o mundo escravo e o mundo do trabalho deveriam ser não só transparentes como silenciosos. No entanto, o contraste entre as pretensões civilizadoras da corte e a violência e alta densidade de escravos é flagrante. Os cativos representavam de metade a dois quintos do total de habitantes da corte no decurso do século XIX (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 279).

Mesmo nos bairros que compunham a região mais próspera e urbana da corte, essa presença era considerável: em 1859, era 79 mil o número de escravos, ou 38% da população dessa região; em Niterói a percentagem era bem maior (ALENCASTRO, 1997). No entanto, é inexato dizer que a escravidão não foi tratada na obra literária urbana de Alencar. Em duas peças teatrais ela surge e é analisada da ótica conservadora que sempre o orienta. Em *O demônio familiar*, encontramos o escravo doméstico Pedro a interferir nos destinos amorosos de seus amos a partir de suas conveniências pessoais. Descoberta essa intervenção indevida, seu amo, Eduardo, o pune de maneira exemplar:

[...] restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes (ALENCAR, [201-?], p. 160).

A liberdade, ao privar o escravo do afeto familiar, ao expulsá-lo de sua menoridade moral, é então o grande castigo. O que fará Pedro de sua vida, agora liberto? A escravidão, nesse caso, lembremos as *Cartas de Erasmo* que Alencar escreve a D. Pedro II, deve ser considerada como instituição que ampara, protege e moraliza o escravo, que o coloca no mundo civilizado e da verdadeira religião. O sentido do escravismo no Brasil, tal como é representado em *Mãe*, tem um contorno mais dramático. Para pagar dívida de seu futuro sogro, Jorge aceita vender a escrava Joana, a quem estava ligado

por laços de afeto. Essa segunda mãe aceita sacrificar-se, escondendo que os laços que a unem a Jorge, para além de afetivos, eram biológicos. Sem o saber, Jorge vende sua mãe, não segunda, mas primeira, que o poupara durante toda a vida de conhecer sua origem embaraçosa. A escravidão é o sacrifício voluntário que se faz em nome dos filhos, e dos filhos dos filhos; é também aquilo que o pudor obrigava a esconder. A prova do afeto, do amor, é o sacrifício de si. A lição da fábula neste caso é claríssima. O sacrifício de Joana não se diferencia daquele que deveria ser feito em nome da construção da nação brasileira e moderna: a própria escravidão.

Excluindo-se esses dois momentos, pedagógicos em sua moral, os romances urbanos deixam ver poucos traços dessa vasta população. Surgem sempre abrindo e fechando portas, conduzindo carruagens, sem nome, sem história, sem qualquer participação relevante na trama. A modernização, a urbanização da sociedade brasileira, seu esforço para se equiparar culturalmente às nações europeias, já lançavam esse modelo de desenvolvimento que combina a exclusão com o progresso. Modernização conservadora, diz-se. Considere-se, além do mais, que a persistência da escravidão ao longo do século XIX foi motivo de vivo constrangimento do Brasil diante do mundo – Pedro II procurou opor a essa imagem negativa a de monarca esclarecido, promotor da ciência e das artes. Alencar não deveria ser imune ao incômodo.

Por trás dessa vitrine civilizada, cortesã, a vida rural do século XIX, que a ela dava suporte, deixava entrever em tons suaves, quando descrita, as cores e a forma como o escravismo era percebido pela elite brasileira. Tomemos *O tronco do ipê*, como exemplo. Publicado em 1871, seis anos antes da morte de José de Alencar, esse romance mostra-nos como o escritor percebe a relação entre a corte e o campo em seu tempo. Escrito com uma ironia que antecipa Machado de Assis, o campo é visto nesse romance como esteio da nação, como lugar que proporciona o capital em torno do qual os valores e futilidades da vida cortesã gravitam. Em torno da mesa do Barão da Espera, reúnem-se comendadores interesseiros, padres de retórica árcade, subdelegados, juízes, agregados bufões, viúvas arruinadas,

candidatos a postos ministeriais ou a senadorias, comensais diversos,<sup>7</sup> e mesmo as vítimas de sua ganância. Mas os escravos também comparecem nessa urdidura, com seu subdesenvolvimento intelectual, cultural, sua perfeita adaptação ao ambiente senhorial, com sua “meia-língua”, que Alencar, ou antes, o narrador do romance, desculpa-se por tentar capturar e representar. O narrador oscila, mas incorpora em sua prosa, de modo acanhado, corrigindo sempre que possível, a linguagem do escravo.

Quase todos os *cativos* nesse romance estão ligados a tarefas domésticas, âmbito em que a bondade da sinhá moça torna suas vidas mais dignas que a dos proletários ingleses, argumenta um personagem do romance (ALENCAR, 1967, p. 196). O massacre diário das atividades propriamente agrícolas não merece atenção. Mas um batuque de candomblé, sim! Se o movimento da corte é o da europeização possível, o campo parece ainda distante dessa mudança, como podemos depreender de um Mário, personagem central de *O tronco do ipê*, retornado da Europa e fascinado pelas danças típicas, matutas de sua infância ainda preservadas.<sup>8</sup> Os escravos da casa-grande, ou que já não trabalham na lavoura, têm nome ali, de qualquer modo, e mesmo contribuem decisivamente, com sua subserviência, para o desenrolar do entrecho, como é o caso de Benedito, o velho feiticeiro – libertado ao final por graça do protagonista.<sup>9</sup> Esse mundo não é a corte, com suas pretensões modernizadoras, ele é a verdade e o limite desse espaço a se europeizar. Por isso mesmo, em *O tronco do ipê* são retratadas a inconsequência, a inconstância e a dubiedade do pensamento abolicionista, de modo particular, e da vida parlamentar, de um modo geral, todos girando em torno da

---

7 “Um compadre não é um parente, nem hóspede, nem criado, mas participa dessas três posições; é um ente maleável que se presta a todas as feições e toma o aspecto que apraz ao dono da casa; é um apêndice da família da qual ele se incumbe de suprir quaisquer lacunas, e apregoar as grandezas” (ALENCAR, 1967, p. 127). A modernização se encarregaria de pôr em xeque a figura do compadrio, do favor. Ao final da trama, o compadre Domingo Pais fica para trás quando o barão e sua família se instalam na Corte.

8 Cf. Priore (2011, p. 130-131).

9 A Lei dos Sexagenários só seria votada em 1885.

economia escravocrata, agrária, exportadora – assim, merecem comentários bastante ácidos a passividade, a superficialidade das elites cortesãs brasileiras com respeito aos valores europeus (ALENCAR, 1967, p. 121).

### III

Uma das forças mais significativas nos processos de modernização diz respeito à subjetivação mediante à qual a própria racionalidade se entranha no mundo social. Weber, Simmel, Sérgio Buarque, Foucault são nomes que se dedicaram a apreciar a importância desse processo múltiplo que interveio em estruturas de poder bem-estabelecidas, e que com elas se combinou propondo reconfigurações mais ou menos revolucionárias. O amor romântico é um desses espaços em que os sujeitos defendem por princípio o que lhes parece único e insubstituível, assim como afirmam um tipo específico de relação de poder que deve existir entre os indivíduos. No Brasil, a romantização do amor está associada ao próprio fortalecimento do indivíduo no seio de uma sociedade em que a família era a unidade política básica, com a união dos casais passando a ser menos pensada através das conveniências familiares, da herança de fortunas, e paulatinamente se impondo a eleição individual e sentimental como fator decisivo dos matrimônios – ao menos é essa a cena que Alencar procura pintar em seus romances urbanos. Essa mudança de códigos afetivos, de uma sociedade em que o amor é uma questão fundamentalmente familiar para outra em que a eleição individual passa ser relevante, deve ser objeto de reflexão. Em que medida essa valorização da subjetividade pode questionar a própria lógica patriarcal que funda as relações sociais no Brasil?

Em *A dupla chama* e em *Um mais além do erótico: Sade*, Octavio Paz argumenta que o discurso amoroso diria respeito a uma dinâmica cultural tipicamente ocidental que envolve a relação tensa entre *liberdade e necessidade*. Para ele, a constituição de um discurso de investimento subjetivo baseado nessa tensão *alcança seu pleno desenvolvimento apenas no mundo moderno*, ou seja,



onde a individualidade é uma peça cultural fundamental. Essa última proposição lembra muito o que, a partir de uma abordagem bem diferente, Niklas Luhmann (1991) afirma: o discurso amoroso constituiria a base de um subsistema social tipicamente moderno. Mais próxima ainda de Paz, Kristeva vê a modernidade como espaço de exacerbação do caráter narcísico de todo investimento amoroso. A experiência amorosa compreenderia um tempo e um espaço “em que o ‘eu’ se concede o direito de ser extraordinário” (KRISTEVA, 1987, p. 4-5), de ampliar-se – esse investimento, naturalmente, é fadado à angústia, posto que os códigos amorosos modernos não são suficientemente estáveis para garantir ao “eu” uma recompensa duradoura.

Traduzindo essas últimas proposições nos termos de Paz, poderíamos dizer que o amante é *livre* com respeito ao seu sentimento, ninguém o pode forçar ao amor. Uma vez estabelecido em sua interioridade, no entanto, ele passa a ser sentido como uma *necessidade*. Sou livre e ao mesmo tempo prisioneiro de meu desejo pelo ser amado (KRISTEVA, 1987, p. 109). Esse dilema é em si moderno, como de resto um conjunto de aporias relativas à nossa (in)capacidade de julgar, ou de decidir, *que têm sempre o resultado de colocar o sujeito, ambivalente, inseguro, no centro do pensamento e dos investimentos modernos*.<sup>10</sup> Em outras palavras, tais dilemas produzem em sua própria angústia, em sua ferida, o espaço de um investimento narcísico.

Um encaminhamento particular dessa dualidade nos é apresentado pela erótica sadiana: trata-se de negar progressivamente o outro e nesse gesto afirmar o ego como instância todo-poderosa, *absoluta*. Destrói-se a fonte de angústia, o outro desejado ou a outra desejada, mas ao fazê-lo os heróis sadianos arruinam a possibilidade de reconhecimento, pulverizam o espelho, na própria negação da existência livre do outro, ou seja, do objeto de investimento erótico,

---

<sup>10</sup> Acerca de ambas as aporias, o pensamento crítico kantiano, a crítica schmidtiana da incapacidade do pensamento liberal de colocar devidamente a questão da decisão política são referências. A formulação kantiana o coloca dentro do âmbito do pensamento liberal, a formulação schmidtiana, do decisionismo e do pensamento totalitário.

ou amoroso, caso o investimento tenha esse direcionamento. Não é precisamente disso que trata a dinâmica amorosa, erótica, de *Senhora*, não é essa a tensão que demanda a intervenção final do autor, que amarra o enredo com uma solução previsivelmente patriarcal? Fernando Seixas liberta-se do jugo de Aurélia ao vender ações que comprara no passado. A loteria, a *herança* de um parente distante, ações compradas por um preço módico e que subitamente valem uma fortuna, diga-se, são as formas como alguma mobilidade social é literariamente concebível numa sociedade tão hierarquizada. Nunca se trata de um reconhecimento, ou da ascensão do indivíduo, pelo trabalho; ao contrário, o trabalho é o terreno da humilhação, da tortura, do que deve ser suprimido nos discursos de modernização cultural – e que mesmo assim não para de ressurgir, precisamente nessa condição, ou seja, como suprimido. Ora, o trabalho nos remete sempre a um sentido coletivo da vida; o amor busca, assim o pensa Seixas, a exclusividade, o que é único. Desse modo, Seixas tem a felicidade de ter comprado no passado ações que pouco valem e que, ao final do romance, valem uma pequena fortuna; a pobre costureira Aurélia Camargo recebe uma herança inesperada de seu avô paterno e pode comprar para si um marido. É sempre o trabalho distante, invisível, silenciado, que resgata. Acerca deste, como em relação ao amor, todavia, não haja dúvidas: o espaço de subjetividade é necessariamente o da sujeição do outro.

Apesar da “pacificação” final, que ocupa umas poucas páginas de *Senhora*, e surge na trama como um *deus ex-machina*, os termos em que foi definida a batalha entre Aurélia e Fernando são claros. Ele foi comprado pela quantia de cem contos de réis, o equivalente, na época em que o romance foi publicado, à aquisição de uma centena de escravos africanos. A possibilidade dessa equivalência é fundamental. O dinheiro, ícone da objetividade moderna, das relações impessoais, urbanas, não admite valores substantivos – neste caso, a diferença entre um homem livre e um escravo. O dinheiro é o denominador universal que torna todas as coisas intercambiáveis. Ele é precisamente o contraponto do sentimento amoroso que para o pensamento burguês, romântico, seria o âmbito do não apropriável,

do íntimo, do incomensurável, do exclusivo. Seria esta obra um libelo contra a mercantilização dos afetos, a tradução alencarina da rejeição romântica à mercantilização da vida? Certamente, também o é – uma atualização, modernização temática da prosa brasileira. No entanto, há algo igualmente interessante ali: a relação mercantil abre a própria discussão dos afetos ao seu contexto histórico, no qual é possível aceitar que alguém se torne escravo de outrem pela mera existência de um contrato de propriedade. Alencar põe em relevo e critica a instituição do dote, porém, mais amplamente, ele traz à baila a demanda por liberdade na escolha amorosa. Como o amor poderia resistir à ausência de liberdade? Como ele pode resistir a uma subversão tão completa dos valores patriarcais, por outro lado? Seixas é escravo de sua mulher.

O que chama atenção nesse personagem é ele levar às últimas consequências a metáfora do amor cortês, da poesia provençal: tornar-se servo, escravo do seu amor. Quando o uso dessa metáfora surgiu na poética amorosa, o amor como servidão, como escravidão, ou seja, por volta do século XII, ela tinha um sentido social claro: os bardos eram de um estrato da sociedade abaixo de suas musas. O amor tinha de ser cantado com certos cuidados, portanto.

Acompanhando o uso dos poetas do Al Andalus, que chamavam suas amadas de *sayyidi* (meu senhor) e *mawlanga* (meu dono), os provençais chamaram suas damas de *midons* (*meus dominis*). É um uso que chegou até nossos dias. A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo (PAZ, 1993, p. 74).

O amor é subversivo, de fato, porém nem tanto assim. Sigamos pois esse campo de inversões aparentes, tendo em mente precisamente isso: *o amor cortês é fundado numa desproporção*. Casado com Aurélia Camargo, Fernando Seixas, em sua noite de núpcias, fala com paixão à sua amada: “Que posso eu mais desejar neste mundo do que viver aos teus pés, adorando-te pois que és minha divindade na terra” (ALENCAR, 2013, p. 150). Seixas torna-se escravo, porém não como o desejava, não como bardo afortunadamente levado à

cama de sua senhora, e sim como objeto de um contrato que dele dispõe como de coisa comprada. Alencar não parece criticar o tipo de vínculo que ali se estabelecia, unilateral, desproporcional, mas o fato de ele não ser voluntário, afetivo, e sim mercantil. A princípio, Seixas sequer tem conhecimento de que o contrato matrimonial que ele firma é com a mulher que havia abandonado por conta de sua pobreza. Aurélia apresenta a situação de forma clara: “Vendido, sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o” (ALENCAR, 2013, p. 152). Apenas em ambientes urbanos, modernos, esse tipo de transação se torna regra econômica: o mercado capitalista é o âmbito do anonimato. Eis pois que Seixas sequer sabia com quem se tinha casado. Conta-se que D. Pedro II, ao conhecer a mulher que havia desposado por procuração, Dona Teresa Cristina, também ficou tristemente surpreso e chorou copiosamente no ombro de seu Conselheiro. A contradição realçada por Alencar, entretanto, é o fato de uma mulher rica, poderosa, julgar “indispensável” a compra de um “traste”, uma peça do passado num jogo tão moderno.

Seixas mantém-se nesse vínculo abusivo, imoral, para um homem branco, por ser honrado e não aceitar a quebra da palavra dada, ou a assinatura firmada, por crer no direito à propriedade que a compra estabelece. Arrisco-me a propor uma inferência: à época em que Alencar publicou *Senhora* (1874), o tema do ressarcimento dos proprietários diante de um eventual fim da escravidão tinha urgência. Não fosse um golpe de sorte, de qualquer forma, Seixas jamais teria reconquistado sua dignidade, e, convenhamos, sua honra é precisamente o que está em questão quando ele cai na arapuca armada por Aurélia. Antes disso, ele já submetera sua mãe e irmã a um trabalho próximo ao da escravidão para poder circular em altas rodas da sociedade carioca e com isso se oferecer a um posto ou a um bom casamento – para não falar no desfalque que deu nos poucos recursos de sua amada e viúva mãezinha. Seu lugar como indivíduo, como sujeito, nesse contexto parece demandar tais sacrifícios, alheios, claro; como acontece, em outro diapasão, em *Mãe*.

Esses afetos todos, de um filho, irmão, marido, não se reproduzem no vazio cultural, e por isso a discussão do poder masculino, e sua subversão, aqui tem importância. Ao final do romance, reembolsada do valor que havia pago pelo marido, Aurélia encara tudo o que havia acontecido com Seixas como uma travessia, um duro processo de aprendizado. Ela o ama, e a ele a partir de então se submete de modo absoluto, *deixando que o amor dê o tom do mesmo processo unilateral de subjetivação, feminino*.

Na cultura escravista, é sujeito quem tem poder e o demonstra a um outro, privado do acesso ao poder, ou que o concede, e perde sua liberdade. Mário, de *O tronco do ipê*, espoliado de suas riquezas pelo Barão da Esperança, provável assassino de seu pai, fala da generosidade de este lhe ter proporcionado educação europeia com uma ironia que não esconde o essencial: “Considero-me preso a esta casa à vontade de seu dono, pelo vínculo de uma dívida. Não poderia retirar-me daqui por meu alvitre sem espoliar a outrem de sua propriedade” (ALENCAR, 1967, p. 215). Mas é precisamente nesse limite, na iminência da perda da liberdade, que podemos entender o caráter político desses envoltimentos afetivos. Refletindo sobre a literatura sadiana, em que erotismo e poder constituem um processo de subjetivação necessariamente unilateral, Octavio Paz observa:

O outro é inacessível não porque seja impenetrável, mas porque é infinito. Cada homem oculta um infinito. Ninguém pode possuir totalmente o outro pela mesma razão que ninguém pode dar-se inteiramente. A entrega total seria a morte, total negação tanto da posse quanto da entrega. Enquanto o outro está vivo, seu corpo é também uma consciência que me reflete e me nega (PAZ, 1999, p. 78).

O que dizer de afetos que se colocam tão próximos desse limite político? Octavio Paz certamente lhe negaria o caráter de envolvimento amoroso, bem como seu caráter moderno. Ceder a própria condição de sujeito livre, como o faz Seixas por força das circunstâncias, e Aurélia ao final, por afeto, implicaria um cancelamento da própria possibilidade amorosa, que exige não apenas uma pulsão de entrega, que os amantes entendem como necessária, mas a preservação da liberdade individual. O fato é que existem

modernizações e *modernizações*. Amamos sob a influência de tensões, contradições sociais, e é precisamente por isso que nossos sentimentos todos são ambíguos, como propõe Freud. A sociedade que os abriga é sempre contraditória. Essa ambiguidade permite que Horácio se encante por pés, que Fernando se aceite como aquisição de Aurélia. Essas tensões são ontológicas, e históricas, sociais. No que diz respeito ao romance *Senhora*, argumentaríamos que ele ecoa um contexto social que se moderniza rapidamente sem no entanto abandonar suas raízes mais retrógradas. Como romancista, Alencar acerta em cheio.

#### IV

Se aceitarmos que o amor, além estruturar-se a partir da tensão necessidade-liberdade, pressupõe aquilo que Derrida chama de “hospitalidade”, ou seja, uma entrega sempre *incompleta, provisória, tensa*, a trama de textos como *Lucíola* ou *Diva* não cumpriria um pré-requisito básico do amor: a existência de um encontro de subjetividades e algum nível de preservação de suas liberdades. Os dramas que ali encontramos estão mais perto de uma economia erótica sadiana, de que Bataille dá testemunho: a experiência erótica depende de um naufrágio unilateral da subjetividade. Paz toca nesse ponto ao se debruçar sobre o paradoxo que advém da objetificação, ou negação absoluta do outro. Ao final, tal negação, a repetição maníaca cada vez mais radical que a orienta, como aprendemos em qualquer narrativa do “divino marquês”, inviabiliza o outro como alvo e testemunha de dominação, posto que é impossível manter a própria satisfação de dominação erótica diante do inanimado, contra aquilo que não apresenta resistência que certifique o sujeito em sua inteireza e plenitude. A busca dessa plenitude, todavia, é algo como o gozo do sujeito erótico sadiano. A intensificação do prazer é então o caminho sem volta ou trégua em cujo trajeto infinito a ilusão desse gozo pode permanecer viva. Quanto à tarefa de subjetivação, diria a prudência, a qual Sade desconhece: melhor que ela fique para sempre incompleta, a caminho.

É de amor que se trata quando, no romance *Diva*, Emília humilha de modo recorrente seu amado, quando o rejeita, e quando solicita e obtém ao menos nominalmente a sua escravidão? Alencar julga que sim, um amor amedrontado, porém, sim, amor. Trata-se, no mais, da conquista amorosa, que nunca deve ser fácil se ela tem valor; do trabalho penoso que o homem deveria enfrentar para se tornar sujeito no espaço doméstico. O amor é o terreno de uma luta. Que Augusto Amaral ama Emília seria, segundo a lógica sentimental alencarina, evidente, afinal ele submeteu-se por completo ao jugo de sua imatura amada. Quanto ao amor de Emília, este só se tornará evidente com a anulação de sua própria vontade. A submissão completa será o sinal de seu amadurecimento: anular o próprio desejo, a própria vontade, conformar-se à ordem patriarcal que ela percebe de forma tão precisa. “Tem muita pressa de ouvir essa palavra! [amor]... Há de querer também um juramento solene... que firme seus direitos... Poderá então impor-me sua vontade, e que remédio terei eu se não sujeitar-me...” (ALENCAR, 2018, p. 143). Há, de fato, um divertimento sadomasoquista nessa e em outras tramas de Alencar, como *Lucíola* ou *Senhora*. O trabalho de sedução passa por esse caminho acidentado, por seus altos e baixos, por esse estado “*haine-amoureux*”. “Enxotava-me com a ponta do pé, para ter o prazer de me fazer voltar, lambendo o chão por onde passava” (ALENCAR, 2018, p. 142), narra o protagonista de *Diva*. E ainda: “Que olhar, meu Deus! A voragem de uma alma revolta pela paixão, e abrindo-se para tragar a vítima” (ALENCAR, 2018, p. 115).

Escravo, vítima, chão por onde a amada pisa, e, por fim, seu senhor: eis a dinâmica do trabalho amoroso nesses romances. Vejamos as palavras finais de Emília em *Diva*: “Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertenço; sou uma coisa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!” Na condição de “coisa”, a amante passa a falar de si mesma, e é compreensível que o faça, na terceira pessoa. Parece lógico: esvaziada de desejos, de pensamentos próprios, escrava, ela já não diz “eu”. Como o haveria de dizer? Esse

é o gozo alencarino e, como tal, impossível de ser realizado. A alternância de poder que tem lugar nos romances urbanos de Alencar, entre senhor e escravo, e outras oscilações que lhe estão associadas, entre o espiritual e o material, o sublime e o vil, mais do que oferecer exemplos dos maneirismos retóricos do romantismo brasileiro, fala de certo mergulho que personagens masculinos realizam em lugares desconfortáveis. Se mediante essa experiência não podemos falar de um prazer, por si só eles nos remetem a certa satisfação precisamente ao repetir o sintoma, ou seja, ao repetir inevitavelmente a lógica de uma economia que parece estar para além de qualquer questionamento. Muito além do reforço dos valores patriarcais, insinua-se ali algo importante sobre a cultura política brasileira do século XIX: a impossibilidade da plena aniquilação do outro como sujeito não significa que sua busca não continue a mobilizar-nos; pelo contrário, no seu não dito, irrealizável, ela segue a nos ensinar, a fazer-nos aprender a verdade das relações interpessoais, afetivas, a colocar-nos em eterno estado de prontidão.

Não basta por isso que Lúcia submeta o seu desejo, mas que deixe por fim de desejar, recuse o prazer, e mesmo se negue a concedê-lo. Purgada tragicamente, de cocote a santa. Como Emília, Lúcia está consciente do espaço social que ocupa e de tudo que dele pode esperar: ela *age, é objeto das ações e desejos ambíguos*, polares, de Paulo, e explícita de forma brutal, constante, os valores que a tornam alguém ao mesmo tempo *desejável e abjeta*. Mesmo diante de sua constante subserviência, a violência sádica de Paulo se exacerba, e quando esta abranda é para retornar com mais contundência. É possível dizer que a própria consciência precisa de Lúcia com respeito à sua condição é em última instância o objeto da violência de seu amante – o último obstáculo à sua coisificação. Há muito de perverso, mas também de patético, nesse desejo de um homem frágil, Paulo, sempre sedento de certificação e, por isso mesmo, como nos romances de Sade, impossível de ser satisfeito.

Tendo Narciso como figura central para a imaginação do amor no ocidente, Kristeva (1987, p. 117) observa, a partir de Mallarmé, que o drama central dessa figura é estar “cego”, “sendento”, impotente



para alcançar a outra, o outro, em cuja direção sua mão se alonga. Impossível ver o outro, a outra, como alguém que existe para além da projeção dos meus desejos; impossível que este outro, esta outra, venha a saciar minha sede. A plenitude é um sonho impossível. Narciso é figura central em todo o romantismo e seus sofrimentos especulares, como já observara Hegel acerca do romantismo de Jena. A impossibilidade do gozo de que fala Kristeva é precisamente o motivo de o par amor e ódio estar sempre se entretecendo. Seguem Paulo e Lúcia em seu caminho, ele a solicitar-lhe mais e mais uma abjeção que em princípio também o violentaria, e não apenas a ela. “O senhor queria que eu tivesse amantes!, disse Lúcia entristecendo – Mandeí chamar esse velho. Não sabe por quê?... Antes quereria dar-me a um escravo do que vender-me a ele por todo o ouro deste mundo!” (ALENCAR, 1916b, p. 102).

A oscilação de um desses polos, *senhor*, para o seu oposto, *escravo*, reivindica muitas vezes um gesto violento. Diante da voluntariosa Emília, a saída de Martim, a violência física, parece lógica: tendo todas as promessas de escravidão eterna, de submissão amorosa, sido ineficazes, esse tipo de violência surge na narrativa como alternativa natural, como poder que Martim sempre teve e não usou. Mas não há aqui também um alerta, uma suspeita de que esses gestos de submissão total são frágeis? De qualquer modo, os pressupostos posicionais da ordem patriarcal podem eventualmente ser subvertidos, desde que sua economia se mantenha; o lugar masculino pode ser questionado financeiramente, e o é por Aurélia, ou afetivamente, por uma voluntariosa Emília, apenas para ser reafirmado de modo radical. Nas páginas finais de *Diva*, temos o depoimento de uma Emília que encontra seu lugar adequado, pois subjetivar-se pode ser paradoxalmente visto também assim, como “assujeitamento” amoroso. “Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!...” (ALENCAR, 2018, p. 168).

Mesmo essas aparentes e episódicas subversões são incapazes de pensar o essencial, que eventualmente existe um lugar para as relações erótico-amorosas fora dos limites de um contexto político

patriarcal, escravista. Isso que parece uma obviedade tem uma implicação muito mais ampla, no que diz respeito a pensar não apenas as relações afetivas circunscritas ao espaço doméstico. Esse truísmo, de modo muito mais amplo, diz respeito àquilo que Sérgio Buarque chamará de “cordialidade”. O lugar de amo pode ser eventualmente ocupado por uma mulher, mas a lógica que preside a economia amorosa deve permanecer uma relação entre sujeitos e objetos. No limite podemos falar das implicações dessa economia usando para isso a própria fantasia que Paulo tem com relação ao corpo de Lúcia. Normalizada pelos poderes patriarcais, católicos, devastada por não poder ocupar o lugar materno nessa sociedade, obrigando-se a abortar o fruto de seu amor por Paulo, Lúcia recusa por completo a sensualidade, santifica-se, mas não pode ser salva.

Há de ter ouvido falar na sensualidade nefanda dos coveiros de cemitério, que saciam no cadáver das belas mulheres um desejo brutal. Não creio que esses abutres da lascívia apertassem corpo mais gelado e insensível do que a múmia [Lúcia] que se inteiriçava nos meus braços (ALENCAR, 2016b, p. 138).

Paulo já não tem entre os braços Lúcia, mas o paradoxo do erotismo sadiano: Lúcia morre como indivíduo, como sujeito, antes mesmo de morrer biologicamente. Entre nós, o amor cortês também pode chegar a esse paroxismo.

## V

Indianistas, regionalistas, urbanos, os romances de José de Alencar se propuseram a pensar de forma ambiciosa a nação brasileira. Neste ensaio, defendi que sua literatura urbana é precursora do que se convencionou chamar de modernização conservadora. Tratava-se de pensar as relações românticas como modelos daquilo que é fundamental em toda modernização, os processos de subjetivação, o que quer dizer necessariamente, e de forma até preliminar, intersubjetivação. A obra literária urbana de Alencar nos permite apreciar elementos fundamentais de um jogo que jogamos até hoje, não apenas quando falamos de relações erótico-amorosas, mas, de uma

forma mais ampla, onde quer que o afeto cruze as duras linhas da racionalidade capitalista.

### Referências

- ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Cinco minutos*. Porto Alegre: LP&M, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A viúva*. São Paulo: Moderna, 2016a.
- \_\_\_\_\_. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- \_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O tronco do ipê*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O demônio familiar*. Classics of Brazilian Literature: Obliqpress, [201-?].
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: \_\_\_\_\_. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 311-336, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*. Rio de Janeiro: Difel, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2015.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÛSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

# Arte, o julgamento? O tribunal da ficção no *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa

Brenno Kenji Kaneyasu

E ia ter o julgamento. Tanto que voltamos,  
manhã cedinho estávamos lá, no acampo, debaixo de forma.  
Arte, o julgamento? O que isso tinha de ser, achei logo  
que ninguém ao certo não sabia.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

No cerne do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, um julgamento tem lugar. No meio do sertão, fora do alcance do governo central e do império da lei, um grupo de jagunços liderados por Joca Ramiro se reúne para julgar Zé Bebelo, a quem tinham capturado havia pouco em batalha. Ele próprio homem do sertão, Zé Bebelo diverge, contudo, dos seus pares devido a suas aspirações modernizantes e a sua confessa simpatia pelo governo central. Na guerra entre os *zé bebelos* e os *ramiros*, pode-se vislumbrar a tensão entre os princípios centralistas e federalistas que ameaçavam cindir as frágeis bases da Primeira República no Brasil de inícios do século XX.

O julgamento de Zé Bebelo é, no *Grande Sertão: Veredas*, o momento em que a dimensão alegórica, sempre tendendo à abstração,

se cruza com a especificidade concreta da história – nomeadamente, no caso da obra roseana, da problemática história da representação política no Brasil. É lá, no julgamento da Fazenda Sempre-Verde, que representação ficcional e representação política se encontram, iluminando-se e problematizando-se mutuamente.

Antes, porém, de examinarmos o julgamento de Zé Bebelo e suas implicações, precisamos dizer algumas palavras sobre o modo como Guimarães Rosa entende a relação entre ficção e história – ou, em suas próprias palavras, entre “estória” e “história”.

## 1 “ESTÓRIA” E “HISTÓRIA”

Guimarães Rosa formula sua concepção sobre a relação entre ficção e história em “Aletria e hermenêutica”, primeiro dos quatro prefácios incluídos em *Tutaméia*. Nesse texto, ele chama atenção ao fato de que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001b, p. 29). Tradicionalmente, a crítica roseana tem enxergado nessa passagem uma oposição binária entre discurso ficcional (“estória”) e o discurso dedicado ao relato de relações causais entre fatos objetivos (história). Luiz Fernando Valente, por exemplo, nota que a críptica afirmação de Rosa aponta para dois modos fundamentalmente distintos de registrar a experiência humana. “*História*”, escreve Valente, “indica a tentativa de explicar o passado por meio de uma análise lógica de dados objetivos e fatos concretos”. Essa concepção positivista da história corre o risco de reduzir “eventos humanos únicos a engrenagens num ciclo de repetição sem fim” (VALENTE, 1988, p. 351, tradução nossa). Seria, portanto, a “estória” (na qual Valente enxerga o equivalente do inglês “*story*”, ou ficção) que, resistindo à adoção de um ponto de vista objetivo, estaria “mais apta a representar a singularidade da experiência humana como um todo, fornecendo-nos, ao mesmo tempo, o fio que conecta o que de outro modo seriam apenas fatos inertes” (VALENTE, 1988, p. 351, tradução nossa).

Não obstante valiosas observações, leituras como a de Valente deixam de lado, contudo, o que é a meu ver um detalhe fundamental;

detalhe que torna a concepção de Guimarães Rosa do que seja “estória”, ou ficção, ao mesmo tempo mais complexa e mais ambígua. Não se trata aqui de uma oposição binária. A “estória”, na passagem citada, é contrastada não com uma, mas com *duas* “histórias” diferentes, distintas uma da outra pelo uso da inicial maiúscula: “A estória não quer ser *história*. A estória, em rigor, deve ser contra a *História*”. Quero propor que a primeira “história”, com inicial minúscula, refere-se à sucessão e multiplicidade de eventos em sua existência material e concreta. A estória, o discurso ficcional, não quer *ser* história no sentido preciso de que não quer *se passar* por história, embora muitas vezes se assemelhe a esta mediante recursos narrativos e miméticos. Um dos traços definidores da ficção é justamente este: desde o início, tão logo nos convida a participar do pacto ficcional, confessa ela sua imaterialidade, sua natureza discursiva, sua existência como artifício. A segunda “História”, por sua vez, assinalada com a inicial maiúscula, refere-se à História como grande narrativa mestra, que, em seu impulso unificador e totalizante, em sua vontade de coerência e sistematização, contrapõe-se à multiplicidade e proliferação de diferentes perspectivas, diferentes versões, diferentes *estórias*. Na medida em que a estória é desde sempre produto de um lugar de enunciação particular e contextualmente circunscrito, opõe-se ela à pretensão totalizante de uma narrativa que, ao tentar abarcar todas as vozes, termina por silenciar suas polifônicas diferenças na monocórdia harmonia do uníssono.

Se fôssemos arriscar uma paráfrase da frase de Guimarães Rosa, ela poderia ser mais ou menos assim: a ficção não quer se passar por não-ficção; mesmo em meio a todo o faz-de-conta, ela não ignora sua dimensão de artifício: pelo contrário, pressupõe-na. A ficção, além disso, rigorosamente falando, sendo artifício, resiste à ideia de uma única narrativa que englobe e incorpore todos os pontos de vista, todas as versões, todas as possíveis estórias. A lógica da ficção, a hipotética lógica do “como se”, artefactual e contrafactual, proliferadora de mundos possíveis, abre-se por definição à diferença e à alteridade, reconhecendo na raiz de seu próprio funcionamento a contingência do universo que postula.

## 2 O TRIBUNAL DA FICÇÃO

No centro do *Grande Sertão: Veredas*, dividindo o livro em duas metades, um julgamento tem lugar. Trata-se de um evento sem precedentes. A ideia de um julgamento improvisado no sertão reúne, no mesmo palco, dois paradigmas até então tidos como contraditórios na tradição intelectual e política do Brasil: davam-se as mãos, ali, em antitética dança, os paradigmas da civilização e da barbárie. O julgamento tomou de surpresa os próprios jagunços que o haviam aceitado como solução viável para o conflito em questão; tomou de surpresa Joca Ramiro e seus homens, entre os quais Riobaldo, protagonista e narrador da estória, que se refere ao evento como “uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão” (ROSA, 2001a, p. 301). No microcosmo do *Grande Sertão: Veredas*, o julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde apresenta-se, a um só tempo, como cena inaugural e *mise-en-scène*, *poiesis* e *mimese*. Como, precisamos perguntar, pode-se conceber um julgamento carente de convenções e regras pré-estabelecidas, carente de um sistema jurídico pré-existente que o pudesse regular, ditar-lhe o trâmite e fornecer-lhe os critérios que possibilitariam, fundamentariam, definiriam e validariam categorias como as de crime, culpa, réu e sentença?

Para que possamos refletir sobre essas questões, faz-se necessário examinar o contexto histórico em que a estória de Riobaldo se situa. Esse cenário, *teatro* legal num sentido tão literal como literário, aponta, metonimicamente, para os primeiros anos da República brasileira, para o período que vai desde sua proclamação em 1889 à presidência de Campos Sales em 1898, intervalo a que o historiador Renato Lessa deu o nome de “anos entrópicos” (LESSA, 1988, p. 49). Esses anos, que coincidem parcialmente com o tempo dos eventos narrados em *Grande Sertão: Veredas*, configuram um conjunto de circunstâncias sociais e políticas profundamente marcadas pela ideia de *ausência*. Ausência, em primeiro lugar, de um mapa institucional claro a ser seguido na aventura que era o experimento republicano no Brasil. Ausência exacerbada pela falta de experiência



administrativa e política por parte daqueles responsáveis pela condução do dito experimento. Segundo o historiador José Maria Bello, com exceção de Quintino Bocaiúva, “que possuía alguma notícia das dificuldades da política argentina”, e de Rui Barbosa, que possuía “conhecimento teórico” da república federativa dos Estados Unidos da América, todos os demais “ignoravam os mecanismos e os detalhes práticos do regime, seja em sua variedade europeia, norte-americana ou espanhola” (BELLO, 1976, p. 84).

O experimento da República brasileira teve, naqueles primeiros anos, uma existência negativa: seu impacto deveu-se mais ao modo como vetou as políticas centralistas do Império do que ao federalismo errático e sem planejamento que, sem saber muito bem como, buscava implementar. A ausência mais notável do novo regime republicano, no entanto, existia em direta contradição com sua justificativa ideológica: a ausência de participação popular. A observação de Aristides Lobo, publicada em sua coluna no Diário Popular em 18 de novembro de 1889, somente três dias após a proclamação do novo regime, é conhecida: “O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava. Muitos acreditavam sinceramente estar vendo uma parada”. Ele se referia, é claro, ao povo do Rio de Janeiro, cidadãos urbanos na capital do país. No sertão do Brasil, a exclusão do contingente rural – “plebe rural”, no dizer de Oliveira Vianna (VIANNA, 2005, p. 245-250) –, abrangendo aqueles que, nem escravos nem senhores, estavam excluídos do processo de produção, era a tal ponto fato consumado que rara vez figurava nas reflexões da intelectualidade brasileira daqueles anos entrópicos. Apesar dos discursos de propagandistas republicanos radicais como Silva Jardim e Lopes Trovão, que, inspirados pela Revolução Francesa, anunciavam a República Brasileira como a irrupção das camadas populares na política (GOMES, 2005, p. 43), a relação entre o novo regime e o povo, em particular o povo do sertão, se caracterizava sobretudo pela completa ausência de diálogo. Foi justamente essa falta de diálogo que Euclides da Cunha denunciaria meio século antes de *Grande Sertão: Veredas*, quando da publicação, em 1902, de *Os sertões*, sua monumental diatribe contra o rumo

tomado pela República brasileira, na qual o conflito entre civilização e barbárie levava a ausência de diálogo ao seu limite mais extremo: a aniquilação do povoado de Canudos pelas forças civilizadas da ordem e do progresso republicanos.

Se é verdade que, desde seus primórdios, o pensamento político moderno encontra na categoria da representação seu ponto de intersecção com o discurso ficcional (pensemos, por exemplo, na importância que Thomas Hobbes atribui à noção de *artifício* na política),<sup>1</sup> o teatro político brasileiro daqueles primeiros e caóticos anos parecia cada vez mais *teatral* no sentido literal do termo. A prática da representação política no Brasil, que em teoria deveria reduzir o abismo existente entre a comunidade imaginada da República e aqueles que a representavam, parecia, ao contrário, alargar essa distância, transformando política em espetáculo; e o povo, celebrado pela propaganda republicana como os verdadeiros atores políticos, encontrava-se sem papel que encenar: assistindo a tudo sem direito a assento ou camarote, bestializados e alienados, faziam as vezes de desinteressados espectadores de um teatro em cujo palco, montado sob seu nome, não podiam ingressar.

\*

Pode-se assim ver o quão radical era o julgamento no meio do sertão imaginado por Guimarães Rosa. A “extração estúrdia” de que nos fala Riobaldo, na qual o teatro do direito fora a um só tempo concebido, ensaiado e posto em cena, pareceria criar o espaço que faltava para o diálogo ausente nas relações políticas e sociais no

---

1 Em seu tratado *De homine*, na abertura do capítulo intitulado “Sobre o homem artificial”, logo após haver descrito os vários usos da máscara teatral (*persona*) no teatro grego, Hobbes escreve que “tais artificios não são menos necessários no Estado do que no teatro. Além do mais, dado que o conceito de pessoa é utilizado no âmbito social e político, podemos defini-lo da seguinte maneira: *pessoa é aquela a quem se atribuem palavras e atos de indivíduos, sejam esses atos e palavras próprios ou pertencentes a outrem: se os atos e as palavras são-lhes próprios, a pessoa é dita natural, se de outrem, é ela artificial*” (HOBBS, 1991, p. 83, tradução nossa).

Brasil republicano, ausência cujas trágicas consequências Euclides da Cunha havia eloquentemente denunciado.

No entanto, que espécie de diálogo nos pode oferecer um julgamento improvisado dentro de um texto ficcional? Seria o *Grande Sertão: Veredas*, como sugeriu Willi Bolle (ignorando talvez com demasiada pressa a dimensão ficcional do texto roseano), uma “reescrita” (BOLLE, 2004, p. 8) d’*Os sertões* de Euclides da Cunha? Será possível, fazendo vista grossa à advertência do próprio Guimarães Rosa no que toca à dupla resistência da estória frente à história tanto como materialidade (história) quanto como teoria (História), ler seu romance como um tratado sociológico comparável com aqueles pertencentes à tradição dos “retratos do Brasil”, entre os quais encontramos obras como *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e o próprio *Os sertões*, de Euclides da Cunha? Penso que a resposta é mais complexa. Quero sugerir que é justamente devido à liberdade que o discurso ficcional possui frente aos dois tipos de “história” mencionados por Guimarães Rosa, bem como à liberdade que o mesmo possui em relação a fatos postulados e categorias conceituais dadas de antemão, que a situação dialógica do julgamento de Zé-Bebelo no *Grande Sertão: Veredas* pode nos dizer algo que a textos como *Os sertões*, com os quais o romance de Rosa está de um modo ou de outro em diálogo, queda vedado.

Essa é uma das razões pelas quais precisamos nos aproximar da comparação entre o tribunal e o teatro com cautela. É certo que tal comparação vem de longa data, e que já a podemos encontrar na origem mesma de ambos os termos. Walter Benjamin, por exemplo, nos lembra que “o pugilato, o direito e a tragédia [formavam] a grande trindade agônica da vida grega” (BENJAMIN, 1998, p. 115, tradução nossa). Na Antiguidade, o processo jurídico, sobretudo o processo penal, possuía não apenas seu coro, constituído pelas testemunhas e pelos membros do júri reunidos no espaço da corte, mas era ele mesmo um diálogo. O julgamento através das armas ou através de fórmulas rituais era posto em questão, diz-nos Benjamin, pelo poder emancipatório do *logos* (BENJAMIN, 1998, p. 115-116). No teatro, o *agon* tinha lugar não apenas entre os diferentes poetas

competindo uns contra os outros nos grandes festivais dionisíacos, mas também e sobretudo dentro de cada peça, materializado no polifônico embate dialógico entre protagonistas e antagonistas. Como no princípio jurídico do contraditório e da ampla defesa,<sup>2</sup> segundo o qual a cada parte é dada a oportunidade de responder à evidência levantada contra ela e de elaborar argumentos em sua defesa, no diálogo do teatro grego “os heróis aprendem não a falar [...], mas a debater” (BENJAMIN, 1998, p. 116, tradução retificada).

No julgamento de Zé Bebelo, a impressão inicial era de confusão e desnorreamento entre os presentes. Como observa Riobaldo, “Estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa”. Reinava a incerteza quanto à natureza do julgamento e ao objeto da acusação: não havia, afinal, tipologia previamente estabelecida que pudesse tipificar a conduta de Zé Bebelo como crime. Julgamento inédito e sem precedentes, estava-se ali diante de uma cena inaugural, grau zero da lei, momento de exceção que institui a regra primeira, no qual a norma fundamental que alicerça e legitima o edifício jurídico é, com a tautológica lógica característica do moderno positivismo, ao mesmo tempo por ele fundada e legitimada. E, entretanto, tiveram todos ao cabo a oportunidade de falar e serem escutados. Não havia, rigorosamente falando, uma plateia à parte no julgamento de Zé Bebelo; não havia meros espectadores. Todos, atores, participavam.

Se é verdade que, no teatro, a plateia constitui o espetáculo através de sua mirada e é por sua vez constituída como plateia pelo próprio espetáculo que observa; se é verdade, além disso, que a ilusão do espetáculo persiste apenas na medida em que a plateia não desvie do palco seu olhar para voltá-lo sobre si mesma (CAYGILL, 1989, p. 24); e se, por fim, é verdade que essa metáfora teatral, utilizada

---

2 Note-se que a etimologia da palavra “diálogo” (*dia-logos*: o *logos* dividido, a palavra dividida, o discurso dividido, a razão dividida) situa no cerne da situação dialógica o ato da contradição (*contra-dictio*, *contra-dicere*): o dizer em oposição. Nesse sentido, a própria palavra “diálogo”, e as implicações políticas que podemos daí derivar, parecem sugerir uma versão do espaço dialógico mais rancièriana que do que habermasiana: ou seja, um espaço dialógico fundado não no *consenso* como meta, mas sim no *dissenso* como possibilidade. O diálogo teria, portanto, como sua condição de possibilidade, o direito de cada parte a discordar. Cf. Rancièrre (2010) e Habermas (1983).

para descrever a ilusão da representação política pelo menos desde o *Leviatã* de Hobbes, pode ser também utilizada para descrever, em chave significativamente mais tragicômica, o espetáculo da política e da representação popular nos primeiros anos da República brasileira, talvez então seja possível afirmar que o julgamento de Zé Bebelo no *Grande Sertão: Veredas* aproxima o romance de Guimarães Rosa da tradição ensaística num sentido distinto daquele proposto por Willi Bolle. Ensaístico num sentido mais radical, mais literal, mais teatral, mais inovador: um experimento, uma posta em cena, o ensaio de um modo alternativo de representação política e institucional no qual o povo deixaria de ser mero espectador do estúrdio espetáculo da política para tornar-se, finalmente, protagonista no processo de sua construção social e política.

No entanto, uma vez mais, precisamos nos lembrar de que a estória não quer ser história. Precisamos levar em conta os limites do pacto ficcional. No caso do *Grande Sertão: Veredas*, isso significa que a situação se torna ainda mais complexa.

Não podemos falar de diálogo no *Grande Sertão: Veredas* sem antes examinar a peculiar estrutura da voz narrativa através da qual o romance obtém sua forma. Necessitamos, em primeiro lugar, reconhecer a singular situação dramática que se configura com o travessão que abre o livro; sabemos, então, desde o início, que nos encontramos diante de uma situação dialógica. À medida que avançamos, porém, nos damos conta de que voz alguma escapa a esse diálogo, instituído pelo solitário travessão inaugural: o romance inteiro consiste em um longo e contínuo diálogo do qual escutamos apenas a voz de Riobaldo. Trata-se daquilo que Roberto Schwarz chamou de um “diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face” (SCHWARZ, 1983, p. 379). Frequentemente Riobaldo se dirige ao interlocutor, que, no entanto, jamais escutamos; frequentemente Riobaldo lhe faz perguntas, expressa seu acordo ou desacordo, responde a suas incógnitas indagações. E, entretanto, embora jamais escutemos a voz do interlocutor durante as mais de seiscentas páginas em que consiste o romance, sabemos que o diálogo não seria possível sem ele, contra o qual a estória de Riobaldo ganha forma

e recebe tácita confirmação. Em um sentido fundamental, o mudo interlocutor é o necessário outro, o segundo ator sem o qual diálogo algum seria possível.

Se voltarmos agora à cena do tribunal, dar-nos-emos conta de que, apesar de sua natureza dialógica e da aparente pluralidade de vozes e pontos de vista a que dá azo, a estrutura do julgamento – a estrutura de *qualquer* julgamento, a bem dizer – se dá dentro de estreitos limites estabelecidos por uma oposição binária imposta de antemão: o veredicto, a sentença que determina culpa ou inocência. Embora no julgamento imaginado por Guimarães Rosa essa limitação seja em alguma medida mitigada pelo fato de que as várias vozes ali presentes têm a oportunidade de expressar seus pareceres de maneira independente (diferentemente de um júri, por exemplo, onde a pluralidade de vozes, não importa o grau de acordo ou desacordo que anteceda o veredicto, deve expressar seu parecer sempre em uníssono), a contribuição mais significativa e inovadora de Guimarães Rosa para contornar essa limitação encontra-se na polifonia interna que simultaneamente define e explode a voz narrativa do romance: a miríade de vozes e opiniões, dúvidas e certezas, as múltiplas perspectivas e as diversas e não poucas vezes contraditórias versões dos eventos narrados que chegam a nós – ao interlocutor, ao leitor – através da máscara – da *persona* – de uma única voz, o único personagem que escutamos do começo ao fim: Riobaldo.

Essa solução, contudo, tem um preço. Muito embora o monólogo dialógico do *Grande Sertão: Veredas* possibilite – e até mesmo exija – a participação do silencioso interlocutor na construção do sentido da narrativa, não podemos esquecer que a solução proposta por Guimarães Rosa, apesar da sofisticação da ilusão com que nos brinda, é, fundamentalmente, por assim dizer, um exercício de ventriloquismo. Exercício no qual uma única voz, numa espécie de complexo e deslumbrante *one-man show*, busca abarcar e fazer as vezes de todas as demais vozes. Uma única voz reproduzindo, simulando, encenando, dramatizando e falando por todas as outras vozes. Diante disso, seria talvez possível argumentar que o experimento dialógico de Guimarães Rosa não é, afinal, tão diferente das várias formas

de populismo e retórica populista que se fizeram presentes ao longo da problemática história da representação política no Brasil, e que estão na raiz do problema que examinamos aqui.

Mas talvez uma outra conclusão, um outro veredicto, seja possível. Talvez – e quero sugerir que o romance de Guimarães Rosa pode ser lido desta maneira não a despeito de, mas *precisamente devido a*, sua condição de discurso ficcional –, talvez *Grande Sertão: Veredas* nos queira sugerir que o diálogo – o *verdadeiro* diálogo, não o diálogo de faz-de-conta – é sempre um trabalho em andamento, para o qual não existe uma solução categórica, unívoca, final.

É essa, afinal, outra fundamental diferença entre o tribunal do Direito e o tribunal da ficção, entre o teatro da corte e o teatro ficcional: à diferença do Direito e do discurso legal, à diferença da lógica que move os casos jurídicos, regida como é pelo princípio da proibição do *non liquet* – a proibição de declarar não haver elementos suficientes que possibilitem uma decisão (proibição que, portanto, tem como corolário a obrigação de decidir) –, o discurso ficcional é sempre caracterizado pela possibilidade do *non liquet*, pelo reconhecimento de que é sempre possível não haver evidência suficiente; de que, mesmo quando um julgamento é proferido, é possível que ele seja provisório, precário, passível de revisão. O discurso ficcional, que aqui contrapõe-se à História com H maiúsculo (o dito “tribunal da História”), traz consigo a suspeita de que outros juízos, outros veredictos, sejam, talvez, igualmente possíveis. Na lógica que rege a ficção, a necessidade de julgar anda sempre de mãos dadas com a igualmente necessária *suspensão* do julgamento. A *epokhe* radical que funda a ficção é, pois, a contraparte necessária daquela suspensão voluntária da descrença – a “*willing suspension of disbelief*” de Coleridge – que, convidando-nos a aceitar o artifício *como* artifício, inaugura o pacto ficcional.

#### Referências

BELLO, José Maria. *História da República, 1889-1954*. São Paulo: Nacional, 1976.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

CAYGILL, Howard. *Art of Judgement*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon Press, 1983.

HOBBS, Thomas. *Man and Citizen: De Homine and De Cive*. Indianapolis: Hackett, 1991.

LESSA, Renato. *A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República Brasileira*. Rio de Janeiro, São Paulo: Iuperj, Vértice, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

VALENTE, Luiz Fernando. Fiction and the reader: the prefaces of Tutaméia. *Hispanic Review*, Philadelphia, v. 56, n. 3, p. 349-362, Summer 1988.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2005.



# ***PanAmérica* – uma poética da violência? Impulso alegórico na epopeia pop de José Agrippino de Paula**

**Paulo Marcondes Ferreira Soares**

A falta de fé no poder da palavra me fez concluir pelo texto do desgaste.

José Agrippino de Paula, *PanAmérica*

Desde as vanguardas históricas até a arte contemporânea, *grosso modo*, há a necessidade de termos um maior deslocamento do olhar para o laborar poético do que propriamente ou exclusivamente para o recorte estético; particularmente, pode-se dizer que a dimensão contemporânea da arte tem assumido configurações ainda mais acentuadas de poeticidade do que de elaboração estética, como discurso a ditar os termos da funcionalidade ou não do poético – evidentemente, estou ciente de que a estética não se resume a tal função.

Claro, contudo, que essas modalidades não se tornam inteligíveis se não se encontram em diálogo. O que está posto aqui como uma relativa distinção diz respeito ao que se compõe como um pensar e praticar arte como artista (sua narrativa do processo, o seu “fazer” artístico ou o que se pode denominar de sua metacrítica da arte) e um pensar arte como filósofo, esteta, historiador (e seus fundamentos em geral disciplinadores do que é o artístico).

Novamente, não estou a negar com isso o debate estético, do qual me valho; muito menos a advogar a intuição do artista em contraposição ao discurso filosófico da estética, que é manancial rico aos movimentos artísticos e ao pensamento do artista que, por outro lado, alimenta e dá combustível metapoético àquele debate. Ou seja, essas práticas e conhecimentos se retroalimentam.

Não quero, portanto, proceder por um paralelismo e uma antinomia entre artistas e estetas, e muito menos elaborar um estudo sobre o que essas supostas partes pensam uma da outra e de si mesmas; mas, unicamente, lançar um olhar mais atento ao experimental na arte, que pode traduzir certas manifestações de ruptura artística em determinadas circunstâncias do fazer artístico *vis-à-vis* a modalidades mais instituídas de pensamento sobre a função poética, com a consequente validação da qualidade da obra artística ou, ainda, de sua definição do que é e não é arte.

Neste ponto, procurei me valer de um debate mais geral que tem como roteiro inicial o estudo das manifestações artísticas desde as vanguardas históricas e que, nesse sentido, tem observado em tais manifestações um possível esgarçamento de fronteiras entre o que tradicionalmente se tem definido como gênero e linguagem, quais sejam, a literatura, as artes plásticas e visuais, as artes cênicas e sonoras.

A esse possível esgarçamento se tem dado denominações diversas, como os de “arte expandida” ou “contaminada” ou, ainda, na terminologia utilizada por Agrippino de Paula, de “desgaste”, como citado em epígrafe. Outro termo quase conceito pelo qual procuro nortear minhas observações nos é dado por Hélio Oiticica, quando se refere ao experimental. Diz-nos: “o experimental não tem fronteiras para si mesmo[,] é a metacrítica da ‘produção de obras’ dos artistas de produção” (OITICICA, 1981).

Assim, ao me propor a falar de uma obra do gênero literário, o *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, minha pretensão é menos pelo tratamento de uma sociologia da literatura do que, na falta de uma terminologia mais adequada, por uma aproximação a uma sociologia ou um pensamento atento a um mapeamento de aspectos

enredados nas poeticidades artísticas, manifestas por vezes na “fala” do artista e/ou na sua obra.

Mas, sobretudo, meu objetivo aqui é menos o procedimento de uma análise da obra nos termos de uma fortuna crítica e mais o de situá-la em seu tempo, notadamente por se tratar de uma produção de difícil classificação em face das manifestações artístico-culturais da época, ainda mais por sua classificação geral no interior das instituições literárias.

No acirramento dos debates culturais do período, segunda metade dos anos 1960 no Brasil, já com vigência do regime autoritário, manifestações no âmbito das artes plásticas, do cinema, do teatro e da música ganharam particular forma construtiva de novas poeticidades, tendo no experimentalismo sua chave mestra. É o caso da produção de artistas como Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A experiência desses artistas por volta do ano de 1967 passou a ser vinculada ao ideário antropofágico (com referência à proposta Oswaldiana do modernismo) que então foi identificado como movimento tropicalista, no que pese a generalização aí posta, inclusive, quanto à ideia de um movimento estético.

Nesse contexto, a produção de Agrippino de Paula parece aproximá-lo mais das investidas feitas pelos expoentes desse experimentalismo artístico, a ponto de estudos o situarem como a uma expressão literária ligada a tais a movimentos (HOISEL, 1980). Minha tentativa é a de despertar a atenção para processos do fazer artístico sob um viés mais construtivista e menos do reflexo, como parece ser o caso em muitos estudos. Ainda mais se identificarmos que a dimensão moderna da arte está enredada pela crise da *mimesis*, nos termos propriamente de uma *anti-mimesis*, como se pode ter referência em diversos estudos (LIMA, 1980; GUMBRECHT, 1998).

Valho-me aqui ainda de uma indicação dada por Groys a propósito das autopoéticas construtivistas na construção de visualidades contrapostas ao reflexo. No seu entendimento, essa é uma tendência que se pode identificar na análise sociológica, visto que em geral esse tipo de abordagem considera como centralidade exclusiva a

emergência da arte como a redução de suas manifestações à ótica do contexto social concreto em que surge. Para ele, a sociologia tende a recair numa visão de reflexo, de alguma correspondência para com uma realidade, dada de antemão (o campo social “real”), de produção e distribuição da arte. Mas, como pensa, “a arte não pode se explicar completamente como uma manifestação do campo cultural e social ‘real’” (GROYS, 2018, p. 17), visto que esses campos são eles próprios artificiais: “estão formados por pessoas públicas desenhadas artificialmente e que, portanto, são elas mesmas criações artísticas” (GROYS, 2018, p. 17-18).

E conclui:

Os artistas habitualmente rechaçam a sociedade de seus contemporâneos, assim como a aceitação do museu ou dos sistemas midiáticos, e preferem, por outro lado, projetar suas personalidades no mundo imaginário das futuras gerações. E é neste sentido que o campo da arte representa e expande a noção de sociedade, porque inclui não só os vivos, como também os mortos e, inclusive, os que todavia não nasceram. Este é o verdadeiro motivo das insuficiências da análise sociológica da arte: a sociologia é uma ciência do vivente, com uma preferência instintiva pelos vivos sobre os mortos. A arte, por outro lado, constitui um modo moderno de lidar com esta preferência e estabelecer certa igualdade entre vivos e mortos (GROYS, 2018, p. 18-19).

No ponto de meu particular interesse, não se trata de negar configurações de texto e contexto; autor, obra, público etc., mas de voltar o olhar para o processo laboral do experimento que isso envolve, ou o modo como o autor se encontra envolvido no mundo artístico de seu meio. Assim, igualmente, não se trata de uma análise da linguagem no sentido estrito da semiótica, nem tampouco do que se denomina de *análise internalista* quando se tem como referência a crítica de arte e de literatura. A ideia é transitar entre o dito e como é dito da obra, considerando-se que este ponto se dá por mediações com o meio.

Feitas essas ressalvas, reforço que não procederei propriamente a uma análise da obra, visto que o que procuro é situá-la no contexto de seu aparecimento e do pouco reconhecimento que mereceu do

panteão literário do período, muito provavelmente em razão do seu descentramento face aos valores aí dominantes.

José Agrippino de Paula escreveu dois romances: *Lugar público* (1965) e *PanAmérica* (1967). O primeiro, no dizer de Cony, já demonstra uma singularidade que o faz justamente escapar do lugar comum, a partir de um “poderoso fabular” de um “caótico mundo de um mundo caótico”, dado o seu “moderno e bem informado artesanato literário” (CONY, 1965). Quanto ao segundo livro, falaremos mais adiante.

Por ora, ressaltado ainda uma rápida passagem indicada por Jennings (2010), a propósito de um estudo sobre Walter Benjamin, que fala de como a certa altura do seu pensamento o filósofo alemão procurou elaborar uma crítica de arte, em seus estudos da vanguarda, que a fizesse estar para a crítica e para o pensamento em geral assim como as vanguardas estavam para a instituição-arte. Com isso em mente, optei por uma linha mais ensaística neste trabalho do que por um trâmite mais acadêmico.

Por outro lado, vejo em Benjamin uma das principais referências para os estudos da arte que, junto às questões da linguagem, têm dedicada atenção para com os princípios da montagem, da fragmentação e da perda de originalidade que a arte evidencia numa era de alta reprodutibilidade técnica, por exemplo; mas também no tocante à elaboração de um pensamento alegórico, por ele proposta, que me parece particularmente instigante quando observamos algumas manifestações artísticas da neovanguarda no Brasil dos anos 1960, sobretudo na linhagem que se passou a apresentar como neoantropofágica, manifesta em tendências como tropicalismo e marginalismo (HOISEL, 1980; SOARES, 2010; ZILIO; LAFFETÁ; LEITE, 1982).

A crítica alegórica em Benjamin (1984) se aplica ao drama barroco alemão, mas também às análises das manifestações da arte de vanguarda da época, sobretudo o dadaísmo e o surrealismo, e, igualmente, ao cinema e à fotografia, ressaltando-se a atenção voltada à experiência que daí advém, com o fenômeno da montagem (MURICI, 1999; SOARES, 2010).

O que estou a chamar de poeticidade, julgo ser por excelência o elemento capaz de provocar estranhamentos, como algo que causa um ruído imediato na percepção do público e, em muito, do perito em arte, visto que ele opera na mediação entre as circunstâncias envolvidas na produção da arte e o próprio *background* dos valores estéticos, dados num jogo de dimensões arbitrárias e de escolhas, capazes de incorporar objetos em seu processo, deslocar ou se contrapor a valores instituídos, ressignificar códigos.

A contraposição ao esteticismo pelas vanguardas históricas, por exemplo, incidiu sobre a crença esteticista na ideia de que há uma especificidade do que é artístico. Algo marcante para a instituição-arte da época. Pois, até então, o esteticismo parecia querer definir de modo rigoroso o que é e o que não é do estatuto da arte. Ao que parece, a investida do poético desde as vanguardas históricas é justamente a negação dessa especificidade, e a incorporação de objetos do cotidiano ao fazer artístico, e de muito daquilo, portanto, que era visto como não arte.

Com isso, se reinstaura o processo do artístico pelo poético. Poético aqui em termos do que poderíamos chamar de transfiguração, que dá ao objeto comum uma determinada condição de legitimidade oriunda de convenções artísticas. Se isso remete de alguma forma a uma legitimidade do artístico e do artista, por algum tipo de configuração estética do objeto artístico pela instituição-arte, desmistifica, por outro lado, o aspecto essencialista do discurso estético sobre o ser arte. Há uma desestetização propositada nas manifestações artísticas desde as vanguardas históricas, pois a questão “o que é arte” logo desloca-se para outra: “quando há arte” (GOODMAN, 1995). Não se trata da eliminação do estético como campo de validade, mas da prevalência do poético como jogo de poeticidade da vida. O que Bürger chamou de práxis vital (BÜRGER, 1993), a busca da arte pelo estabelecimento de uma relação arte-vida, que resulte numa tentativa de apagamento da fronteira entre artístico e não artístico.

Esse é um ponto central que eu quero explorar. Pesa aqui uma discussão que envolve a questão do alegórico na arte contemporânea. Benjamin já havia elencado essa questão em termos do

alegórico na arte de vanguarda: o processo da montagem, do expressivo, fragmentário, randômico. Craig Owens (1989) vai lidar com a questão do impulso alegórico na arte contemporânea, a partir do debate benjaminiano (SOARES, 2003).

Neste ensaio, sigo mais de perto o mesmo intento que tive quando da escrita e publicação de um artigo anterior (SOARES, 2014), a propósito das personagens Paulo Martins (do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha) e Paco (do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas), na busca de maior clareza na identificação de elementos cujo toque poético, central para mim, possibilite-nos perceber dialógicas e opacidades entre texto e contexto ou o dentro e o fora no processo expandido das manifestações artísticas contemporâneas; no caso aqui, a obra *PanAmérica*, de Agrippino de Paula.

*PanAmérica* é uma obra que se situa no âmbito das manifestações artísticas no contexto da cultura brasileira, em particular, após o golpe de Estado de 1964; nesse sentido, sua leitura me faz relevar o que Paula configura como “desgaste”, num texto de apresentação do “Rito do Amor Selvagem”, como veremos adiante (PAULA, 1981, p. 95). Parte significativa das produções artísticas de cunho experimental da época, em linguagens diversas, pautava-se pela experiência da fragmentação, da montagem, da fusão de gêneros e do apagamento de fronteiras entre arte e não-arte.

A evidência do “desgaste” em Agrippino de Paula data do período de produção de *PanAmérica* e da peça *As nações unidas*. Sua ideia de desgaste se encontra explicitada na apresentação que faz ao “Rito do amor selvagem”, que é parte da peça *As nações unidas*, que ele escreveu em 1966 (PAULA, 1981, p. 95). Diz o autor:

Uma parte do texto do *desgaste* foi recolhida diretamente dos jornais e revistas. Frases de estadistas, homens de empresa, pesquisa de mercado, educação familiar, propostas de salvação da Humanidade feita por Super-Heróis: todas estas frases são *afirmativas* [...] Ao volume exaustivo e à quantidade infinita destas frases do desgaste eu como dramaturgo não poderia acrescentar mais meia dúzia de afirmações, sejam elas de natureza poética, filosófica, política ou literária [...] As frases do desgaste são recolhidas e montadas em discussões dispersivas tipo

reunião do Conselho de Segurança ou em redundâncias infinitas do tipo diálogo do homem e gravador, cenas que fazem parte do *Rito*. Este tipo de texto choca aos aficionados do teatro didático, do teatro psicológico e do teatro sublitterário francês [...] O nosso processo de trabalho no *Rito* poderia ser chamado de *mixagem*. Mixagem é um termo usado em cinema que significa mistura de várias faixas de som, os diálogos, os ruídos e a música. As três faixas de som se reúnem e completam a imagem do filme. No nosso laboratório de dança e teatro o processo é o mesmo. Qualquer uma das faixas (o cenário, a iluminação, elementos de cena, a coreografia, os figurinos) pode isolada ocupar o primeiro plano. Os elementos de cena e figurinos abandonam a função narrativa do personagem e da cena e ganham uma atividade própria e se tornam objetos significantes em si independentes do texto, cenário e personagem. Se as frases na sociedade de consumo estão sujeitas a uma superprodução industrial e a um superconsumo e ao desgaste, os objetos e materiais industrializados não estão sujeitos ao desgaste, mas a uma *presença superior*. No teatro atual uma pilha de latas de óleo ou um monte de bonecas de plástico, dependendo do seu uso cênico, poderá substituir qualquer discurso (PAULA, 1981, p. 95).

Embora longa e voltada para a apresentação de um trabalho do autor que não está na pauta deste estudo, essa passagem ilustra bem o espírito experimentalista que o motiva no período, visto que a peça *As nações unidas* e a epopeia *PanAmérica* se encontram alinhadas à busca por produções que ponham em xeque e que respondam, por outros meios, a possíveis caminhos de ruptura com convenções mais instituídas da arte, bem como, relativamente às condições de produção artístico-culturais da época, marcadas por grandes transformações no comportamento sociocultural e por grande conturbação política – no nosso caso, pela vigência do autoritarismo político implementado pela ditadura militar, com a consequente perda das liberdades de expressão e de cidadania próprias aos regimes democráticos.

Para Hoisel (1980), pioneira no estudo da obra de Agrippino de Paula, o *PanAmérica* e a peça *As nações unidas* estariam “des-situados”, comparados à produção literária de então, situando-se assim o escritor mais na seara das experiências neovanguardistas das artes plásticas, do cinema, do teatro e da música do que no panteão literário em voga (HOISEL, 1980, p. 19).



Num pequeno texto em que traça um panorama da literatura brasileira para o ano de 1972, Candido reserva uma passagem em que fala das produções literárias dos jovens da época, embora não cite Agrippino de Paula na ocasião. Em todo caso, muito do que ele situa, inclusive, com referência a outro escritor, Waly Salomão, faz coro a aspectos da obra de Agrippino de Paula, dada a generalidade com que Candido apresenta características dessa produção literária da época. Mas aquilo que nele pode soar negativo traduz bem o propósito dessa produção em seu esforço por uma mediação arte-vida, num embate operativo da violência entre texto e contexto. Diz Candido:

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional que parece feita com sucata de cultura [...] Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria “hippie”, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas [...] Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista (CANDIDO, 1979, p. 25).

O intento de pensar a poeticidade como algo situado nas manifestações das vanguardas históricas que parece se manter ativo, e até mesmo recrudescido, nos anos 1960 e depois levou-me a querer identificar mais de perto a questão da elaboração metapoética dessa produção e da sua transfiguração, que envolve o questionamento de padrões estéticos e de um disciplinamento institucional do público, sobretudo no Brasil de após o golpe militar de 1964.<sup>1</sup>

---

1 Isso me levou a dedicar estudos mais detidamente a certa produção do período, mas de modo um tanto pontual. Disso resultou um projeto de estudos sobre o cinema no Brasil e na América Latina da época, que chamei de “um cinema à margem” (SOARES, 2009), cujo objetivo era identificar, nos manifestos elaborados pelos cineastas da região, poeticidades indicativas de um empenho na construção de um cinema autóctone, próprio, capaz de reverter o débito em relação aos cinemas europeu, norte-americano e russo. Um dos maiores expoentes dessa tendência foi, sem dúvida, Glauber Rocha, que findou por se converter no caso central desses estudos (SOARES, 2009; SOARES, 2014).

Pensar o *PanAmérica* no contexto, e em correspondência com inovações artísticas outras no período em que se insere, põe-no em destaque justamente por sua configuração experimental e destoante *vis-à-vis* a certas tendências predominantes no campo literário, cujo estatuto parece legitimar tradições que perpassam gerações de escritores e se mantêm manifestas, mesmo em épocas de intensos ataques às modalidades canônicas na arte em geral.

Não quero negar a força inovadora da literatura no período, longe disso. Quero, contudo, salientar que possivelmente houve em boa parte da produção literária de então uma maior prevalência no tratamento de questões sociológicas do que propriamente artísticas, em parte pelo espírito de missão tão fortemente arraigado entre escritores e intelectuais, na esteira da herança *cepecista* (dos CPCs) e do nacional-popular, em que pese a potência literária de grandes obras surgidas no período (DIAS, 1999; ZILIO; LAFETÁ; LEITE, 1982).

Por outro lado, esse é um momento de expansão da cultura brasileira em circuito massivo. Análises do processo de consolidação da modernização da sociedade brasileira, particularmente com relação ao mercado de bens simbólicos, indicaram tendência ao ajustamento do produto cultural brasileiro aos padrões do mercado, não exclusivamente por uma maior submissão ou dependência da cultura brasileira à cultura de massas (notadamente, na música), embora o debate a respeito da dependência cultural fosse então uma questão-chave.

Contrariamente às previsões mais deterministas, orientadas pela noção de uma necessária defesa do nacional-popular, no fundo houve um crescimento significativo da produção cultural brasileira em diversas áreas. No âmbito do Estado, sob regime militar, pesava a política de integração nacional, tutelada pela ideologia de segurança nacional. Disso resulta um jogo caótico na cultura brasileira, entre uma produção cultural marcadamente de protesto e experimental e o braço da censura oficial (SCHWARZ, 1975; ORTIZ, 1988; RIDENTI, 2005).

A recusa dos convencionalismos e a preocupação com as questões políticas do período, bem como a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de novos

procedimentos temáticos, capazes de garantir um maior nível de participação do público, mostravam-se como o anseio comum de grande parte desses artistas da experiência neovanguardista da época (SOARES, 2003).

Os acontecimentos da década de 1960, em particular após a derrota política das forças democráticas a partir do golpe militar, levaram artistas e intelectuais a uma tomada de posição não apenas frente à nova ordem política, mas, sobretudo, no tocante a uma ação transformadora da própria produção artística, em busca de uma ruptura para com os limites do campo artístico, construindo-se assim uma poética de diálogo, de apropriação de elementos diversos de linguagem e de outros gêneros artísticos, bem como de questões ético-políticas e sociais, cujo ideário centrava-se num tipo de expressão radicalmente experimental (ARANTES, 1983).

Num estudo do tropicalismo musical, Favaretto (1979) indica ser a neoantropofagia uma ação e intervenção articulada como forma radical de rever a produção cultural na década de 1960. O tropicalismo surge como tentativa de dar respostas à ausência de um projeto definido em termos de superação dos conflitos de interpretação da cultura. Isso se apresenta como exposição das indeterminações históricas e de linguagem do país; reinterpretação dos mitos culturais urbano-industriais misturando o arcaico e o moderno; entre outras formas. O que o tropicalismo retém da antropofagia é a concepção cultural sincrética, a pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica, antivalores burgueses, não estabelecendo a dimensão etnográfica nem a tendência a conciliar culturas em conflito. Trata-se de um universo sincrético como presente contraditório (FAVARETTO, 1979, p. 37-38).

O tropicalismo assumiria o caráter de um estranhamento em sua visão das manifestações da cultura, atacando versões hegemônicas e propondo uma nova sensibilidade e nova forma de compreensão das coisas. Para Favaretto:

É preciso lembrar que representam os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna: experimentalismo (ênfase no processo produtivo, espírito de paródia, alegorização, visão grotesca e

carnavalesca do mundo); conflito entre a exigência de nacionalização estética e o cosmopolitismo da prática artística; explicitação da situação problemática da arte. Esta inserção, nos dois casos, deu-se pela devoção da tensão existente entre os elementos locais e os importados, compondo projetos de ruptura cultural. Diferenciaram-se, entretanto, pela maneira e pela importância atribuídas à assimilação das técnicas de vanguarda (FAVARETTO, 1979, p. 36).

Mas como isso se manifesta na arte brasileira dos anos 1960? No caso do cinema novo no Brasil, a própria ideia de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de Glauber Rocha, traz em si uma configuração estética, mas o mais importante é o fato de percebermos a dimensão que isso tem, do ponto de vista das próprias dificuldades que esse cinema encontra para dar conta de procedimentos e questões que poderiam ser atendidas pelo advento de novas tecnologias que amparavam o cinema já existente à época na Europa e nos EUA.

Aqui as dificuldades e a penúria tornavam-se, em certa medida, incorporadas à diegese do filme, algo da composição fílmica: o ambiente do filme é a rua, não o estúdio; uma câmera sem tripé, iluminação natural. Isso tanto contempla uma recusa ideológica do movimento quanto uma dificuldade material e, conseqüentemente, técnica para a realização. Tudo isso se torna elemento diegético.

Esse repertório presente na composição dessas produções funciona como uma lente para a leitura de *PanAmérica*. Hoisel (1980) define essa obra como a experiência tropicalista na literatura, que ela julga distinta do contexto da produção literária à época no Brasil.

*PanAmérica* parece querer se instaurar num não lugar, por ser todos os lugares em completa caoticidade e fragmentação. Aqui, ficção e cotidiano formam um mesmo cenário ou parecem querer formar um mesmo cenário: gêneros se cruzam – o ficcional e o documentário; o literário e o jornalístico; o fílmico e cinematográfico e o literário. *PanAmérica* é um produto elaborado como literatura, num suporte de livro, mas com características que o expandem para além do livro. Nesse sentido, *PanAmérica* se situa por sua quase singularidade em termos de estranhamento literário e descentramento poético.

Faço menção aqui à noção de paródia e/ou “mimese inconsciente ou interior” como expressão de uma poética do descentramento, tal como em Sant’Anna (1980), e de invenção-realidade como conversão da realidade externa em outra: construída, inventada, recriada, repensada, manipulada, montada – nos termos de que todo ficcional tem algo do real e, inversamente, todo real traz em si algo de ficcional, tal como Herrero (2012) argumenta, a partir de Berger e Luckmann.

Como vimos de passagem, nos anos pós-Golpe a cultura brasileira sofreu um grande incremento dos processos massivos da cultura midiática, coerente com o projeto de integração da lei de segurança nacional dos militares no poder (ORTIZ, 1988) e, ao mesmo tempo, como expressão populista desses agentes (SCHWARZ, 1975). Uma cisão parece ter havido nesse processo, com um maior favorecimento das manifestações artísticas midiáticas, tais como a música e o audiovisual.

A dicotomia, na expressão de Zé Celso, se deu entre a missão e o grande *show* (DIAS, 1999). Ou, nos termos da Hoisel, via Schwarz, a festa. Diz Hoisel:

Cassada a difusão do texto escrito – do livro –, numa sociedade que começa a incrementar os meios de divulgação de massa, e um contexto sócio-político que, contrariamente ao clima de repressão, tende a transformar suas manifestações culturais e acontecimentos políticos em festas coletivas [...] aos escritores caberia, talvez, assumir o desprestígio, a baixa, e contemplar a festa. O ato solitário da leitura não diz respeito aos espetáculos coletivos. Mas, apesar de tudo, muitos arriscam. E, nesse arriscar uma saída, podemos mencionar pelo menos duas atitudes, uma vez que elas dirão respeito à proposta de José Agrippino de Paula [...] A primeira atitude é a que se mantém presa às convenções literárias estabelecidas, com uma recusa à festa [...] A segunda posição é aquela que questiona o estatuto do signo verbal e a qualidade do discurso inerente ao literário. A saída proposta é a fusão e a contaminação do signo verbal com outros sistemas semiológicos (HOISEL, 1980, p. 26).

Com relação ao *PanAmérica*, Hoisel mostra um duplo caminho. De um lado, a obra não expressa desencanto ou descrença quanto ao livro e ao signo verbal como meio de comunicação; de outro, contudo, sua narrativa se vale da montagem como procedimento, “através

de recursos e técnicas de outras produções, como o cinema, histórias em quadrinhos e pintura” (HOISEL, 1980, p. 28). E conclui:

A palavra, o discursivo e o livro são, desse ponto de vista, eficazes para se encenar o caos e se revelar a imagem e a sensação do absurdo pan-americanos. O espaço do livro é a cena onde se carnavaliza o contexto e, conseqüentemente, o texto e a literatura. Nesse sentido PA se liga à segunda atitude. PA não recalca nem silencia o conteúdo sócio-político. Responde ao impacto com uma técnica tradicional – quer seja a tipografia, o livro, quer seja em termos estruturais: retoma aspectos da antiga epopeia. Mas assume o momento, elevando seu caos às últimas conseqüências, ao supercaos (HOISEL, 1980, p. 28).

Cabe aqui uma observação de como em *PanAmérica* a paródia ao pan-americanismo ideológico presente à época, mas que perpassa todo o período de hegemonia norte-americana (política da boa vizinhança, Operação Brother Sam), não traça um mapa definido das américas. Algo que pode ser identificado no *Terra em transe*, de Glauber, ou no tropicalismo, por exemplo. Em *PanAmérica*, ainda, cabe ressaltar como o autor se vale da não dissociação entre mito e pessoa. Seus personagens causam estranhamento ao leitor justo por serem apresentados na trama não como personagens, mas como pessoas vivas e conhecidas. A personagem que narra a história se apresenta como um diretor de cinema e está a produzir um filme. Um dos cenários é o de Hollywood, e a ação se dá nos bastidores do filme, com o diálogo e o trânsito que o narrador mantém com atores e atrizes hollywoodianos, tais com Burt Lancaster, Yul Brynner, John Wayne, Marilyn Monroe, entre outros.

Como um filme dentro do filme, ou melhor, um filme dentro do romance, lemos as cenas da filmagem da superprodução *A Bíblia*. Cenas que nos mostram desde os preparativos da filmagem pela equipe técnica do filme até a filmagem propriamente:

E me comuniquei com os meus assistentes e perguntei se todos estavam preparados. Os meus assistentes responderam afirmativamente e eu imediatamente chamei os trinta helicópteros que transportavam as câmaras e dei ordem para o início da filmagem. O ruído estridente de uma sirena encheu toda a extensão da praia e eu vi ao longe os imensos

ventiladores ligados na direção do exército egípcio. Os operários jogavam talco na boca das pás e logo em seguida uma imensa nuvem de pó formou-se frente aos cinquenta ventiladores. Os helicópteros que transportavam as câmaras mantinham-se imóveis filmando a nuvem de pó. E outros dez helicópteros acompanhavam uma multidão de cem mil judeus correndo desordenadamente para o cimo de uma colina (PAULA, 1967, p. 22).

Noutro momento, da cena propriamente filmada em plano geral na história do romance:

Cary Grant que interpretava Moisés foi arrancado da tenda pela multidão em fúria e todos apontavam ao longe para a nuvem de pó. Eu mantinha ligação através do rádio com todos os postos e controlava todos os travellings filmados dos helicópteros. Moisés estava sendo agredido pela multidão e corria pela praia sendo perseguido pela multidão de novecentos mil judeus. Moisés segurava o cajado na mão direita e corria sendo perseguido pela multidão. Eu comandi para os meus assistentes que o exército egípcio poderia avançar atravessando a nuvem de pó levando à frente John Wayne com sua biga. O meu helicóptero sobrevoou a nuvem de pó e eu vi o exército egípcio brilhando ao sol com suas couraças douradas e os milhares de cabeças organizadas em blocos. Os assistentes gritaram dos alto-falantes e eu vi John Wayne que representava o faraó egípcio chicotear os dois cavalos que puxavam a sua biga. Imediatamente os outros chefes chicotearam seus cavalos e as bigas avançavam todas enfileiradas num galope furioso. O restante do exército, os trezentos mil arqueiros e os trezentos mil soldados corriam mantendo a formação dos blocos e agitando as suas lanças acima dos elmos (PAULA, 1967, p. 23).

Essas duas cenas, escolhidas aleatoriamente, levam-me a associar um gênero fílmico que é o do filme dentro do filme. Traço um paralelo aqui entre o filme *A noite americana*, de François Truffaut, e a narrativa de Agrippino de Paula nas passagens que escolhi, entre tantas. Um ponto que me leva à associação entre o filme dentro do filme e o filme dentro do romance *PanAmérica* é o fato que, em ambos, não importa a história que está sendo filmada no interior de *A noite americana* e de *PanAmérica*. Importa sim o processo da filmagem em ambos, importam os problemas de bastidores. Assim como o diretor de *A noite americana* (o personagem Ferrand,

interpretado pelo próprio Truffaut) tem que contornar os problemas pessoais da equipe e os da filmagem, assim o é também para o personagem Eu, em *PanAmérica*. Há uma passagem de bastidor em *PanAmérica* que ilustra isso:

O caminhão estacou e eu perguntei: “Tudo bem, Burt?”. “Pessimo!...”, respondeu Burt de cima do caminhão com os seus trajes brancos e as duas asas de anjo para cima... Eu gritei irritado com Burt dizendo que eu pretendia colocar o seu doublé na cena da fuga dos judeus, mas que ele é que havia insistido para ser ele mesmo o Anjo do Senhor. Burt continuou falando de cima do caminhão dizendo que ele nunca havia usado doublé em nenhuma produção, mesmo nas cenas de perigo (PAULA, 1967, p. 10).

Elemento central da narrativa de *PanAmérica* é o da simultaneidade com que as cenas acontecem, sejam elas como as acima descritas, sejam as da vida pessoal da personagem da narração e demais personagens com quem ela interage. Assim, nomes reais se afiguram como mitos (históricos ou midiáticos). Quando falo em simultaneidade, percebo que ela opera por uma relativização completa do espaço e tempo da sociedade interna do romance. Por outro lado, a revelação de bastidor da vida pessoal dos mitos midiáticos que contradizem com o narrador finda por humanizá-los, por mais irreais que pareçam, num processo de desmontagem do mito – desmontagem pela revelação dos suportes ideológicos, mas também pela mundanização das personagens midiaticamente mitificadas (estrelas de Hollywood e outras figuras públicas).

O contexto da sociedade brasileira no período de surgimento do *PanAmérica*, como vimos, não parece espelhar absolutamente nada da trama interna da epopeia criada por Agrippino de Paula. Contudo, como nos indica Hoisel:

[...] esse caos pan-americano teria pouco a ver com o panorama da cultura brasileira tal que se apresentava então – ou com o que ainda se pensa ser a cultura brasileira daquele período –, uma vez que Agrippino de Paula trabalha com os mitos-ícones da industrial cultural, difundidos principalmente dos Estados Unidos. Ao trabalhar esses mitos-ícones, ele já está antecipando uma oposição tenaz a uma situação cultural



que seria imposta ao Brasil a partir de uma tática ideológica de desenvolvimento e de progresso (HOISEL, 1980, p. 20).

E complementa, com referência ainda ao *PanAmérica* e à peça *As nações unidas*:

*PA* e *NU* assumem um papel denunciador dessa situação sócio-cultural. Tomam, estrategicamente, para sua elaboração, resíduos do material mitológico que circula e se impõe através dos *mass media*. Mas, a partir desses resíduos, processam uma desmontagem dos mitos da cultura de massa, revelando os suportes ideológicos que os produzem e os sustentam (HOISEL, 1980, p. 20).

Noutras passagens, podemos ler cenas de contato íntimo do narrador com demais personagens de seu convívio, no próprio espaço de referência de configuração midiática de Hollywood. Segue-se uma dessas passagens, das mais conhecidas, por ter tido parte do texto musicado por Gilberto Gil e Caetano Veloso para o disco *Doces bárbaros*:

Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentido. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses. Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. Nós não saímos da parede e a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal, e nós não procuramos a paz. Ela tirou o vestido e eu disse que ela deveria... eu e ela nus. Quando terminar o fim do mundo nós iremos para qualquer lugar. Nós estávamos bem um ao lado do outro. Quando Marilyn Monroe levantou-se eu vi o seu corpo nu de baixo para cima; primeiro as pernas, depois a barriga, depois os seios, depois a cabeça e os cabelos. Os braços estavam caídos ao longo do corpo (PAULA, 1967, p. 57).

Chamo outra cena, num cenário de guerra de guerrilhas, descrita pelo narrador:

Os fuzileiros e paraquedistas corriam nas ruas caçando os franco-atiradores. Os tanques norte-americanos saíram no bojo dos helicópteros

e avançaram nas ruas da pequena cidade de Trujillo protegidos por tropas de fuzileiros. Na praça milhares de corpos dos guerrilheiros venezuelanos fumegavam. Os corpos estendidos, que obedeciam a uma formação rígida de fileiras, desprendiam uma fumaça negra. Eu pensei que todos os guerrilheiros estavam mortos, e ouvia ao longe o ruído das lagartas dos tanques norte-americanos girando no asfalto... As balas zuniam acima dos montes de terra e a vala formava pequenos corredores que dobravam em ângulo. Eu voltei alguns metros e encontrei Che Guevara indicando o que nós deveríamos fazer e quais as armas que deveríamos usar... As balas zuniam acima de nossas cabeças, e de instante a instante explodia uma granada. Quando nós percorríamos agachados a trincheira o surdo-mudo Harpo Marx voltava em sentido contrário. O surdo-mudo caminhava tranquilamente de cartola e buzina levando uma lata na mão que ele usava para urinar. O rosto idiota de Harpo demonstrava passividade, e para ele parecia que nada de grave poderia acontecer, e Harpo oscilava as nádegas para os lados e caminhava tranquilamente de cartola, sobrecasaca amarela e buzina e harpa... Eu pensei que se Harpo Marx tinha conseguido sentar na lata, cagar e urinar, o perigo no centro da cidade não deveria ser tão terrível. Eu e os guerrilheiros subimos para o terraço de uma das casas situadas no cimo do morro (PAULA, 19667, p. 143-145).

Em reforço ao argumento que apresentamos anteriormente a respeito da relação ficção-realidade, Hoisel (1980) aponta que Agrippino de Paula visa tanto criar estranhamento ao leitor, lançando-o ao caos, quanto operar uma desconstrução ao revelar os bastidores da produção do cinema industrial. A grande confusão posta nesse contexto é a de jogar com os parâmetros do que é ficção e do que é realidade. A revelação de como o filme é feito, nesse jogo de fantasia e realismo, deixa a ver como a própria realidade e a história são construções, com sua boa dose de ficção.

Visto que *PanAmérica* processa sistematicamente a montagem e a desmontagem dos mitos, conseqüentemente o faz *pari passu* com uma montagem e desmontagem da realidade.

Como já afirmado anteriormente, uma das características das poéticas contemporâneas é a da vinculação alegoria-obra artística, que se daria pelo fenômeno da “apropriação”, a partir da qual o artista-escritor gera “imagens através da reprodução de outras imagens”,

desprovendo-as de seu sentido inicial. Uma segunda vinculação alegoria-obra artística diz respeito ao sentido de ruína a que a alegoria está associada (Benjamin). O sentido de ruína, que é manifestação do fragmentário, do incompleto, do imperfeito (OWENS, 1989, p. 46).

A alegoria projeta a estrutura da experiência espacial e temporal como sequência, mas em termos do que Benjamin identificou como dialética parada. Ou seja, enquanto sinopse de uma contranarrativa capaz de paralisar o elemento narrativo num dado ponto específico. Na reciprocidade que a alegoria propõe entre o visual e o verbal, nada revela mais explicitamente o menosprezo declarado pelas categorias estéticas: as palavras são tratadas como um fenômeno puramente visual, enquanto as imagens se oferecem como um texto a decifrar (OWENS, 1989, p. 49).

A “confusão do verbal e do visual” tem sua correspondente alegórica na confusão dos “meios estéticos” e das “categorias estilísticas”. Por ser sintética, a obra alegórica transcende limitações estéticas, sendo a representação de “formas híbridas em obras ecléticas que ostentam uma combinação de meios, que no passado eram distintos” (OWENS, 1989, p. 50).

Se o estético tem a ver com o disciplinamento que torna o artístico algo específico, como instituição-arte; se ele processa valores e campos de validação do artístico; e se esse disciplinamento diz diretamente respeito ao público, bem como a processos de normatização estruturadores da instituição-arte, o poético diz mais sobre procedimentos que indicam uma premência maior quanto ao fazer artístico, algo que envolve o labor e a vivência mais imediata do artista, seu meio e conjuntura, suas condições de produção e elaboração desse fazer artístico; algo que reverbera com certa imediaticidade e certa anterioridade, quando vem à público, quanto aos repertórios que até então compõem processos definidores da arte. É essa anterioridade o que pode causar estranhamento no público em geral, mas também no corpo de especialistas. Diz-se, mesmo, que desde as vanguardas históricas até os dias atuais o fazer artístico é uma meta-arte.

Também para Groys, o processo contemporâneo da arte deve ser analisado mais do ângulo do produtor do que do consumidor, ou

seja, mais da perspectiva do poético do que do estético. Ele acentua que a tradição que pensa a arte como *poiesis* ou *tekhne* é mais extensa do que a que a pensa em termos de *aisthesis* ou hermenêutica. É relativamente recente a passagem de uma abordagem à outra. Para ele, o momento atual é o de reversão dessa tendência, num retorno ao poético. Aliás, como diz, isso começou já nas vanguardas históricas, em que artistas criaram “narrativas públicas” nas quais atuaram como pessoas públicas que puseram num mesmo nível “artigos jornalísticos, ensino, escrita, performance e produção visual” (GROYS, 2018, p. 15).

Diz o autor:

Vistas e julgadas de uma perspectiva estética, suas obras foram interpretadas, fundamentalmente, como uma reação artística à revolução industrial e à agitação política da época. Claro que esta interpretação é legítima. Ao mesmo tempo, parece, inclusive, mais legítimo pensar estas práticas artísticas como transformações radicais da estética para a poética, mais especificamente para a autopoética, para a produção do próprio eu público (GROYS, 2018, p. 15-16).

Há uma peculiaridade no *PanAmérica*, vista do ângulo do seu narrador, corroborada pela simultaneidade das cenas descritas na narração. Simultaneidade, na forma como aludi anteriormente, em que espaço e tempo parecem postos em justaposição, bem como na avalanche de acontecimentos que se sucedem, mas que nos provocam certa impressão de que tudo se dá ao mesmo tempo – não há distância aparente de tempo e de localização. A história não tem um enredo com uma ação específica, nem há uma história de começo, meio e fim. A própria condução da narrativa parece se dar pela fragmentação dos acontecimentos vividos ou observados pelo narrador, que migra da condição de diretor de cinema à de guerrilheiro, numa experiência de múltiplas faces e alternâncias de cenários. Nesse sentido, uma leitura de *PanAmérica* a partir do reconhecimento de uma poeticidade paródico-alegórica nele contida mostra-se um exercício necessário ao entendimento de sua dialogicidade entre a sociedade interna do livro e o período de seu surgimento.

Longe de um espelhamento mais direto entre sociedade da ficção e sociedade “real”, pensar o *PanAmérica* vai além de sua mediação com o meio social mais amplo, visto que sua dialógica parodia não apenas a sociedade de sua contemporaneidade, seus mitos e sua historicidade caótica e violenta, mas, igualmente, põe em xeque certos códigos e valores próprios à tradição literária, uma vez que *PanAmérica* parece se lançar numa aventura metapoética capaz de revelar a opacidade das fronteiras entre linguagens e gêneros artísticos, situando-se mais perto uma experiência que se tem configurado em termos de arte expandida, desde as vanguardas históricas até o contemporâneo em arte.

#### Referências

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Depois das Vanguardas. *Arte em revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.

CONY, Carlos Heitor. Lugar público. In: Paula, José Agrippino de. *Lugar Público*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

DIAS, Angela Maria (org.). *A missão e o grande show: políticas culturais no Brasil: anos 60 e depois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: ASA, 1995.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo, editora 34.

HERRERO, Virginia Rodríguez. Cine, sociología y antropología: la construcción social de la ficción Cinematográfica. *Gazeta de antropologia*, Jaén, v. 28, n. 1, enero-jun. 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/20643>. Acesso em: 18 abr. 2019.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

JENNINGS, Michael. Walter Benjamin y la vanguardia europea. In: USLENGHI, Alejandra (Comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MURICI, Kátia. *Benjamin: alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. *Arte em revista*, São Paulo, n. 5, maio 1981.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: para uma teoria do Pós-Modernismo. *Crítica: revista do pensamento contemporâneo*, Lisboa, n. 5, maio 1989. Número especial “Estéticas da Pós-Modernidade”.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

\_\_\_\_\_. Rito do amor selvagem. *Arte em revista*, São Paulo, n. 5, maio 1981.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-60. *Tempo social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2005.

SANT’ANNA, Affonso Romano. Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Brasil-Tropicália: do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística em Hélio Oiticica*. Recife: O Autor, 2003.

\_\_\_\_\_. Um cinema à margem. *Estudos de sociologia*, Recife, v. 15, n. 2, p. 207-227, 2009.

\_\_\_\_\_. Um olhar sobre Oswald de Andrade e Walter Benjamin. *In: \_\_\_\_\_*. (org.). *A arte brasileira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. (Coleção Estudos da Cultura, Série Intersecções).

\_\_\_\_\_. Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (Terra em transe) e Paco (Terra estrangeira). *Civitas: revista de ciências sociais*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 98-125, 2014.

ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lígia Chiappini M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

# O espelho do Pai: *alteração da experiência* em “Menina a caminho”<sup>1</sup>

Aécio Amaral

*para Marielle Franco*

Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava.  
Descobrimos (na alta hora da noite essa descoberta é inevitável)  
que os espelhos têm algo de monstruoso.

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

Mas o que é um pai?

Jacques Derrida, *A farmácia de Platão*

## INTRODUÇÃO

Raduan Nassar é um escritor que reverte a perseguição de uma visão progressiva da história, central à arte crítica brasileira dos anos 1960-1970, em trabalho da forma e problematização do estatuto da

---

<sup>1</sup> Agradeço as críticas e sugestões de Jonatas Ferreira e Jorge Siqueira a uma primeira versão deste texto.



linguagem. Em uma obra curta, de alta densidade, escrita entre início dos anos 1960 e meados dos 1970, ele transpõe, conforme afirmam Leyla Perrone-Moisés (1996) e Milton Hatoum (1996), para o mundo passional das relações familiares e conjugais os embates e cumplicidades entre racionalidade, autoritarismo e mandonismo. Um olhar retrospectivo sobre essa obra conta com as poucas pistas que restam de sua formação literária e intelectual, algumas das quais o próprio Raduan Nassar se esforçou em rasurar desde que abandonou o ofício de escritor. Ainda assim, é possível perceber que se trata de uma obra informada por um material histórico e social que diz das contradições do processo de modernização lastreado pelo autoritarismo político e o mandonismo nas diversas esferas da vida que marcaria sua geração.

Além do contexto imediato, o fundo mediterrâneo de sua origem familiar e a *facies* ibérica da cultura brasileira carregam elementos de inconfundível sensualismo e erotismo para o enfrentamento artístico dos fundamentos da moral, da lei e da religião – em uma palavra, da autoridade. Autoridade, razão e erotismo: tríade que parece atormentar o fazer da *lavoura* literária nassariana; tormenta que deságua em uma poética das mais potentes da literatura lusófona da segunda metade do século XX, quiçá da literatura contemporânea em geral.

O efeito cortante da poética de *Lavoura arcaica* no campo literário brasileiro foi forte a ponto de suspeitarmos que sua verve vinha sendo gestada desde alguns anos antes. O próprio escritor afirma que entre meados dos anos 1950 e início dos 1960 – período que coincide com sua socialização acadêmica e literária em São Paulo e com estadias curtas no Canadá (por motivos familiares), nos Estados Unidos (para onde migra depois), na Alemanha (onde estuda a língua) e no Líbano (visita à aldeia de origem de sua família) – parte substancial de sua formação intelectual e literária estava sedimentada. Sobretudo, a intenção de virar escritor já se firmara.

Dois influências filosóficas adquiridas nesse período de formação serão marcantes, segundo o próprio escritor: o sofismo

pré-socrático e o empirismo.<sup>2</sup> No que toca aos imbricamentos entre autoridade e racionalidade, a verve literária de Raduan Nassar é fundamentalmente devedora de uma visão de mundo, uma “teoria do autor”, como ele define uma obra literária, que combina essas duas tradições filosóficas e o sensualismo da cultura mediterrânea.

Escrito durante esse período de formação pessoal, intelectual e literária, o conto “Menina a caminho”, só dado ao público lusófono mais de trinta anos depois, trará a influência do repertório estético e artístico até então acumulado pelo autor, o que faz dele uma peça literária dotada de intenção autoral. De fato, se não há aí a problematização do estatuto da linguagem diante do abandono de Deus e da natureza pelo humano e a decorrente injunção do demoníaco na narrativa, que conferem vigor poético a *Lavoura arcaica*, nem o mosaico intertextual a partir do qual o autor dialoga com a tradição do *Bildungsroman*, que está na base no modernismo literário europeu,<sup>3</sup> pode-se avistar já um profícuo trabalho com a semântica das palavras. Vê-se o gérmen de uma poética revestida pelo “corpo erótico” das palavras (AZEVEDO, 2019), que frutificaria na *lavoura* subsequente.

A seguir, proponho que “Menina a caminho” oferece a representação de uma comunidade política marcada pela imbricação entre autoridade e erotismo, cujo ponto de convergência é a perversão da autoridade paterna, significada no plano das relações familiares, mas sob a observância da política na dimensão metanarrativa. O trabalho de linguagem, baseado em uma semântica eroticamente ambígua, culmina na cólera paterna e na decorrente liberação da abjeção no domínio da experiência.

## CAMINHOS DO CONTO

Escrito em 1961 e publicado no Brasil somente trinta e seis anos depois, o conto “Menina a caminho” é o carro-chefe de uma breve

---

2 Ver entrevista aos *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles (NASSAR, 1996).

3 Para o estudo detalhado da “poética da intertextualidade” característica da obra de Raduan Nassar, ver Lemos (2004).

compilação homônima de contos do autor lançada em 1997,<sup>4</sup> no rastro da aparição do segundo número dos *Cadernos de literatura brasileira* do Instituto Moreira Salles, que decretara um ano antes o reconhecimento de Raduan Nassar como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea.

Quinze anos antes de sua publicação no Brasil, o conto saiu na Alemanha em uma coletânea de novos escritores brasileiros, no mesmo ano, 1982, da publicação na Espanha da primeira tradução de *Lavoura arcaica* pela prestigiosa editora Alfaguara. Ou seja, apesar de ainda inédito em português, o conto marcou, junto com *Lavoura arcaica*, o *début* da obra de Raduan Nassar no exterior.<sup>5</sup> Dois anos depois Raduan Nassar anunciaria sua retirada da vida literária, ato que foi repetido em entrevista à edição em sua homenagem dos *Cadernos* do IMS. O anúncio do abandono da literatura foi repetido ainda justo quando do lançamento da coletânea *Menina a caminho*. Na pequena narrativa “Mãozinhas de seda” – que em seu dizer é uma molecagem<sup>6</sup> –, que encerra o livro, o narrador despeja todo o seu desprezo ao campo intelectual.

Com uma trajetória assim atípica, sobretudo para um conto, “Menina a caminho”, bem como a coletânea homônima, não tem passado despercebido à fortuna crítica acerca da obra de Raduan Nassar, que em geral se esforça por situar seu lugar na literatura brasileira contemporânea. Ao mesmo tempo que busco acompanhar as tendências da recepção crítica ao conto, minha intenção é

---

4 A primeira publicação do conto no Brasil data de 1994, quando integrou uma edição comemorativa e não comercial da Companhia das Letras. Como o texto foi escrito muito antes disso e a edição de 1994 teve circulação restrita, considero a data de publicação da edição comercial mais importante para a recepção do *corpus* da obra de Raduan Nassar.

5 A tradução alemã é “Mädchen auf dem Weg” (Cf. NASSAR, 1982). Uma tradução em espanhol é publicada, sob o título “Niña em camino”, no México em 1997, mesmo ano de sua publicação no Brasil. O conto foi traduzido por Romeo Tello G. e integra a coletânea *El arte de caminar por las calles de Río y otras novelas cortas* (Cf. NASSAR, 1997).

6 “Mãozinhas de seda”, dedicado ao sociólogo Octávio Ianni, foi escrito especialmente para a edição dos *Cadernos* do IMS voltada a Raduan Nassar, que no entanto solicitou que o texto não fosse publicado naquela ocasião. Um ano depois o editor da Companhia das Letras parece tê-lo convencido a publicar o texto como encerramento de *Menina a caminho*.

situá-lo como ilustrativo do problema da representação na narrativa contemporânea.

Ainda que “Menina a caminho” não contenha a potência literária explosiva da obra magna *Lavoura arcaica* (1975) e da novela *Um copo de cólera* (1978), há indícios temáticos de motivos literários e da pesquisa de material histórico e social que seriam desenvolvidos nestas últimas. Esses indícios, aliados ao complexo trabalho de narrativa elaborado pelo autor, por si sós convidam a uma leitura do conto.

“Menina a caminho” é uma narrativa de “formação” ou “maturação”, molde que alcançará expressivos resultados em *Lavoura arcaica*.<sup>7</sup> O conto toca na problematização da origem e se vale dos motivos da casa e da jornada do herói. Como em *Lavoura...*, o enredo é desenvolvido através de um arco narrativo que vai da saída de casa à descoberta do mundo externo, hostil, e a volta à casa, quando nem o herói nem a casa serão mais os mesmos.<sup>8</sup>

Os três temas são desenvolvidos a partir de uma problematização da experiência infante, pré-individual, vivida, como novamente em *Lavoura...*, em um meio marcado pela cultura patriarcal. Em um enredo no qual a autoridade paterna preside a apreensão do referente histórico ao mesmo tempo que dá marcas de sua decadência moral, a figura do pai em suas variadas instâncias é fator de aprisionamento da experiência da infância, sobretudo feminina. Daí resulta, eis o ponto do estudo da temática, a configuração do atravessamento da experiência pela abjeção desde o estágio pré-individual de constituição da subjetividade em uma cultura patriarcal, como a comunidade aqui representada.

Em sua estrutura, o conto apresenta duas características também atípicas. Primeiro, os vários episódios narrados e a maneira lacunar,

---

7 A identificação de *Lavoura arcaica* como “romance de formação” é apontada nos estudos acerca de sua obra (Cf. AZEVEDO, 2015), e alguns estudos estendem a identificação também ao “Menina a caminho” (QUEIROGA, 2013).

8 “A partida” de e “o retorno” à casa constituem de tal modo o arco narrativo que preside os enredos das obras de Raduan Nassar, que chegam mesmo a dar título às duas partes de *Lavoura arcaica*. Se em *Um copo de cólera* o arco não é estritamente semelhante, lembremos que a trama se desenrola a partir da chegada da jornalista à casa do namorado e saída.

opaca, da urdidura da tensão que opera seu encadeamento contrariam a concepção convencional do conto como forma breve e concisa, com apresentação e resolução ágeis de uma tensão. De fato, os eventos que ambientam a andança da menina guardam conexão com a narrativa épica de aventuras, que é constituída, segundo Tzvetan Todorov (2006), por vários episódios encaixados (Cf. AZEVEDO, 2019). Contudo, acrescento que aqui se trata de uma épica sem conteúdo moralmente edificante, esvaziada de sua intenção formadora de fazer dos perigos arrostados pelo herói uma etapa necessária à sua incorporação em um todo orgânico coerente que abarcaria a constituição de sua identidade.

A segunda característica é interna ao *corpus* da obra de Raduan Nassar, e está também relacionada ao tom épico do conto: “Menina a caminho” é a única obra do escritor narrada em terceira pessoa. O narrador oscila entre uma posição de onisciência e a empatia com a visão e as afecções da menina. Tem-se aí um difícil, precário equilíbrio entre a objetividade do relato e a subjetividade de uma personagem em estágio pré-individual. O narrador se equilibra entre essas duas posições sem exercer reflexão ou juízo de valor, sem tomar partido mesmo diante de situações chocantes. O conto habita assim uma zona intermediária, de esvaziamento ou inversão da objetividade da épica sem a decorrente reflexão do narrador romanesco, que se ampara no que Lukács ([1965] 2000) denomina de ética da subjetividade criadora. Localizado nessa zona, o esvaziamento da épica aqui realizado não parece avançar para uma épica negativa, conforme seria o caminho natural do subjetivismo literário contemporâneo identificado por Lukács (2000) e Adorno ([1974] 2003).

### **IRRECONCILIAÇÃO, ESVAZIAMENTO DA ÉPICA E HORROR**

A fim de apreendermos a zona intermediária entre uma épica esvaziada e o romanesco, ocupada pelo conto, atentemos para a posição do narrador e a economia afectiva que governa a personagem principal e suas ações. Será preciso, conforme Derrida ([1967] 1999, p. 194), reduplicar a narrativa, para só depois abri-la a uma *leitura*.

“Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta” (NASSAR, 2016, p. 287). O conto abre com a descrição de um passeio desinteressado de uma garota pelas ruas centrais de uma pequena cidade interiorana. Sem motivo aparente ou oculto. Sem pressa. Qual um *flâneur* interiorano, ela recolhe os detalhes dos acontecimentos sem dizer palavra, entre maravilhada, acuada e espantada, afetando-se por tudo. Recolhe-os sem, no entanto, entendê-los, do início ao fim.

Nos episódios que se sucedem linearmente no decurso de sua andança, a menina é não poucas vezes surpreendida ou interpelada por acontecimentos ou imagens de conotação sexual ou fálica, ou ainda comportamentos ostensivamente ligados à sua presença na rua, que lhe são direcionados e que lhe lembram de sua posição de classe e de sua condição de menina (RIBEIRO, 2016; SANCHES NETO, 1997). Assim, os acontecimentos são organizados sob a moldura social de uma comunidade na qual predomina uma sociabilidade sexista e classista na qual a menina é duplamente oprimida.

O primeiro episódio resume bem a moldura social do conto. Ao alcançar uma das ruas centrais, a menina interrompe sua distração para espiar três garotos que carregam sacos de palha de arroz em um armazém. Espia-os, acorada, sob a angular da “barriga abaulada” de um cavalo. Atrás da menina, duas mulheres prestam atenção a tudo e se divertem ferosa e maliciosamente na janela de uma casa, uma delas escondida por trás de cortinas. Inicialmente encantada com a conversa dos meninos sobre um cirquinho que será montado à noite em casa de um amigo deles, a menina se assusta com a interrupção da conversa por um rapazote, que fica sabendo que está proibido de entrar no cirquinho. Em represália à notícia de sua exclusão do cirquinho, o rapazote arma uma banana para os meninos, atizando a malícia das mulheres, que interpelam o rapazote, e assustando a menina.

Quando a menina se volta para a posição de onde observava os três meninos, o cavalo se prepara para esguichar urina, com seu “sexo de piche” que se mostra “cada vez mais volumoso” (NASSAR,

2016, p. 295). Sem tempo para reação, a menina recebe respingos de urina do animal.

O susto nos olhos dela aumenta com a gargalhada dos carregadores, dois crioulos musculosos e um branco atarracado, que fazem a sesta na calçada estirados à sombra de uma árvore.

“Num brinca co’a boneca do cavalo, menina” debocha um deles acenando o chapéu em forma de cuia e engrossando com isso a gargalhada dos dois outros. “Num brinca co’essa boneca que tem feitiço nela” (NASSAR, 2016, p. 295).

A menina acorre em vão à presença das duas mulheres na janela e mal percebe, antes de partir em disparada, que elas se riem desbragadamente às escondidas.

O episódio elenca a tipologia social básica que emoldura o conto. A menina se encanta com o cirquinho comentado pelos meninos e se identifica com eles, trabalhadores braçais. Eles, cientes de sua presença, não lhe são hostis, como simpático e acolhedor será Isaías, menino mulato que trabalha no bar e sorveteria da cidade. A banana de Zuza, o rapazote, prenuncia outros gestos fálicos que ela verá ao longo de sua andança.

A malícia das mulheres, também direcionada à menina, não destoa do tratamento que ela receberá de outras personagens femininas: desprezo de uma colegial de classe superior à sua; rechaço da professora da escola do município (significativamente nomeada como Eudóxia); indiferença de uma velha “com cara de bruxa” que compra aguardente no bar; repreensão da mãe.

O falo e a urina do cavalo preparam-na para a visão da cópula entre um cachorro e uma cadela (que são apartados por um garoto que joga água fervente sobre eles), a que ela assistirá dali a pouco. Finalmente, a galhofa perversa dos carregadores é o primeiro item do repertório de hostilidades cometidas por homens que ela presenciará, todas elas com conotação fálica. Mesmo quando a menina se identifica com personagens masculinos adultos, a conotação fálica está presente, como o coto da perna esquerda do Tio-Nilo e o cajado de João Batista, “roçando seu ombro nu” (NASSAR, 2016, p. 319-320), em uma das três bandeiras de santos no armazém de seu Américo.

No interior dessa moldura a menina é sempre passiva, suas afecções alternando-se entre alumbramentos e espantos. Daí que há uma oscilação durante a maior parte do conto entre o relato objetivo, por vezes onisciente, e o discurso indireto livre. Essa oscilação parece atender a uma exigência de verossimilhança, afinal seria pouco crível que a personagem da menina apresentasse o grau de maturidade emocional e senso de individualidade requeridos pela narrativa em primeira pessoa. À inação exterior da menina parece corresponder um tumulto interior marcado por um desejo ainda não ancorado em objetos específicos.

A experiência infante aqui representada é marcada pelo estado de suspensão da menina diante de uma realidade exterior que combina elementos naturais e sociais demasiado grandes, se comparados à sua capacidade de percepção e entendimento, para que ela pudesse desenvolver imediatamente a partir deles um senso de interioridade (Cf. RIBEIRO, 2013, p. 29). Efetivamente, a andança da menina é desinteressada, e ela reage como pode aos estímulos externos que a obstam.

O problema da ação exteriormente passiva, reativa, é resolvido através da sintaxe. Há uma clara divisão no conto entre os eventos relacionados à andança da menina, quando ela experimenta sensações diversas, e o momento em que a tensão da trama nos é finalmente apresentada. Por mais ou menos três quartos do conto o narrador consegue transmitir o ponto de vista da personagem através do discurso indireto livre acompanhado de uma sintaxe que traduz as afecções que ela experimenta. O recurso a uma linguagem que incorpora a oralidade aparece, compatível com o mecanismo de naturalização do estranho ou do excessivamente outro pelos impulsos de “devoração” e “regurgitação” característicos de experiências infantis limítrofes (Cf. AZEVEDO, 2019).

A menina percebe muitas das coisas que se atravessam à sua frente degustando-as em pensamento; algumas delas são rejeitadas após essa degustação. Poderíamos sugerir certa polimorfia nesse processo de assimilação do mundo exterior. Assim, o rosto colorido de dona Ismênia parece uma “bunda de mandril”, seus seios



“leitosos” tremem feito “gelatina”. Em outro momento, chegando assustada da rua, a menina é notada na sorveteria por um rapazote que tem “as mãos agarradas numa pá longa de pau”; pouco depois, os “olhos gulosos” da menina mergulham fundo na “caldeira que gira, a pá correndo ali num mesmo ritmo contra a parede interna, revolvendo de alto a baixo uma pastosa massa cor-de-rosa” (NASSAR, 2016, p. 305), enquanto ela lambe os lábios.

Ao final do conto descobrimos de maneira abrupta que a mãe da menina a incumbira da missão de ir ao armazém de seu Américo para transmitir uma mensagem a ele. Como se não houvesse atinado, ao longo de sua caminhada, para comentários que diziam que seu Américo tinha fechado o armazém, a menina se dirige até lá e, ao encontrar uma das portas entreabertas, entra. Lá dentro, após novas afecções que envolvem degustação e simbologia fálica, ela esbarra acidentalmente em seu Américo, que a expulsa do recinto. Ela então fala, “de susto, uma cachoeira”, o recado da mãe:

Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse que o senhor tem, ter um filho como esse... (NASSAR, 2016, p. 321).

A menina é violentamente expulsa do armazém, em um trecho chocante ao qual voltaremos mais adiante. Importa reter por ora que a andança da menina era desinteressada sob o seu ponto de vista, mas na verdade tinha um objetivo. Ao dar o recado da mãe, ela está involuntariamente envolta em uma intriga cujo efeito imediato é a sua despedida abrupta, forçada, da infância. Após ser expulsa do armazém, seu Américo aos berros atrás dela, “cai-lhe o laço de fita” que ela trazia desde a sua primeira descrição no conto. Tem-se aí o fecho de um ritual de passagem, marcado pela saída da infância. A tomada de consciência, pela nomeação abrupta por seu Américo, de seu sexo marca esse momento.

A consciência abrupta do próprio sexo rompe a linearidade da narrativa, e de uma frase à outra a menina refaz todo o trajeto e chega em casa, fechando o arco narrativo que vai da saída de casa, a jornada transformadora, até a volta. A partir daí segue-se uma

violenta escalada dramática, que é narrada da forma mais objetiva e isenta possível. Como nos outros momentos de narração objetiva, o narrador não reflete, não ajuíza. As reações afectivas da menina às situações que se anunciam a partir da revelação da intriga são de desespero e horror, até o gesto erótico final.

### **INFÂMIA DO PAI, ABJEÇÃO E ALTERAÇÃO DA EXPERIÊNCIA**

Lido em retrospectiva, a contrapelo da linearidade da narração, o conto revela dois eventos condicionantes do sentido da trama, que permanecerão inacessíveis ao entendimento da menina – entre a experiência e a consciência, a relação é de opacidade. A narrativa progride ao custo desse descompasso, e o “objeto” de representação não se deixa ver à primeira vista.

O primeiro evento é um escândalo que envolve o filho de seu Américo, que, assim como a menina, não tem nome próprio. O escândalo também nunca é revelado, embora rumores sobre ele estejam em toda parte, desde o início, quando dona Ismênia, a ferosa personagem da janela, pergunta ao rapazote Zuza se “...[é] verdade que o seu Américo fechou o armazém [...]” (NASSAR, 2016, p. 292) em pleno horário de expediente – logo ele, que, como será dito adiante por outra personagem, “nunca fechou o armazém” (NASSAR, 2016, p. 311). Após o rapazote confirmar o fechamento do armazém sem explicação convincente por parte do patrão, dona Ismênia emenda, “afogando-se em gozo” e para deleite esrachado da outra mulher que se esconde por trás das cortinas: “[m]e diz uma coisa, Zuza: que história é essa que andam falando do filho de seu Américo?...” (NASSAR, 2016, p. 292).

Esse primeiro condicionante do sentido do conto culmina na revelação, já anunciada aqui, de que a menina é mensageira da mãe. O recado da mãe é uma vingança que se come em prato frio: seu Américo, “que estragou a vida dela”, “vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem [...]” (NASSAR, 2016, p. 321). O recado provoca a repentina escalada dramática da narrativa, desencadeada pela ira colérica do homem. Escavemos a razão desse escândalo.

Os comentários acerca do escândalo ocorrem na cena de abertura da qual participam as mulheres à janela, na barbearia de Nelão e no bar e sorveteria. Na conversa entre os homens na barbearia, que a menina presencia em silêncio, o aparente autor do boato acerca do filho de seu Américo insere-o em uma fala sobre a baixeza dos homens da comunidade, ou do macho em geral. Após afirmar que o filho de seu Américo precisa de “[u]ma tunda! [...] [é] disso que o filho dele precisa” (NASSAR, 2016, p. 298) como corretivo a alguma transgressão que nunca é revelada, o “homem fofo” falastrão sugere que seu Américo agora tem o que merece, pois “[n]inguém perde por esperar” (NASSAR, 2016, p. 298). Nelão rechaça ser rebaixado ao nível dos moralmente decaídos, ao que o homem fofo retruca:

Quem não é filho da puta entre os caras que passam o dia na sapataria do Filó? Na verdade, não tem ninguém, ninguém nesta cidade – ou não importa em que cidade – que não seja um filho da puta. E vocês nem precisam me lembrar o que já sei, sei mais do que ninguém que eu também sou um filho da puta, mas tudo isso não me impede de dizer que ele, o Américo, este sim é um filho da puta, e que ele não perdeu nem um pouco por esperar (NASSAR, 2016, p. 299).

Como o barbeiro insistisse em escapar à alcunha de filho da puta, o homem fofo devolve que o que o filho de seu Américo precisa é de uma tunda. Em meio à discussão,

[...] um sujeito baixinho, o tempo todo agitado, mas alheio à engrossada do barbeiro, desce a mão até o sexo e, apanhando-o como a uma bola através do pano da calça, diz sacudindo-o: “Aqui que a *flor* do filho dele se safa. Aqui!” (NASSAR, 2016, p. 300-1, grifo nosso).

Note-se que a degradação moral do macho parece não o impedir de punir aqueles que se desviem do padrão de virilidade masculina, pois “a flor do filho” de seu Américo não deve se safar da “tunda” prescrita pelo homem fofo. Em um contexto de degradação do macho, a homossexualidade masculina é aviltante, outra forma de degradação, não só do macho, mas também do pai. Seu Américo, exemplar da figura do “filho da puta” no dizer do homem fofo, está aterrado no armazém por conta do escândalo que representa a

descoberta pela comunidade (e provavelmente por ele próprio) da homossexualidade de seu filho.

Acuado, seu Américo ajunta, em resposta à provocação da mãe da menina: “Puxa daqui, puxa daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (NASSAR, 2016, p. 321). Enquanto a menina sai correndo do armazém, momento em que perde o laço de fita do cabelo, o homem “vem aos berros atrás, empunhando a garrafa com vela e tudo”.

Se a menina já associava a cara de seu Américo à mesma força e horror das histórias de cemitério da sua imaginação (NASSAR, 2016, p. 321), a brutalidade dele no armazém não só reforça essa imagem, como se junta a toda a estranheza das coisas que ela presenciou e introjetou ao longo da caminhada, puxando-a ao limite. Ao chegar em casa, premida pela mãe, exasperada para saber a reação de seu Américo à sua mensagem, a menina vomita a comida do almoço, a manga que ela comera no início da caminhada, os doces que provou no armazém e todas as sugestões fálicas e genitálias comidas pelos seus olhos, para em seguida cair no berreiro.

A resposta de Zé Cigano, pai da menina, ao distúrbio provocado em sua casa pela ira de seu Américo também será a violência, retratada, através de uma perversão semântica, de forma a sugerir um coito não consentido:

Deitada de braços no chão do quarto, os braços avançados além da cabeça, os punhos fechados em duas pedras, a costureira recebe as cintadas c’uma expressão dura e calada, só um tremor contido do corpo seguindo ao baque de cada golpe. Sua boca geme num momento: “Corno” diz ela de repente, de um jeito puxado, rouco, entre dentes (NASSAR, 2016, p. 324).

A perversidade erótica da violência empregada por seu Américo e por Zé Cigano são reações deles à degradação moral da figura paterna representada pela suposta homossexualidade masculina e pelo suposto adultério feminino. Assim como no caso do filho de seu Américo, também não fica claro o motivo da infâmia direcionada à mãe da menina por seu Américo, embora a sugestão de

adultério seja dada por ela própria, através da insinuação perversa, pelo narrador, de certo prazer entre ranger de dentes em resposta à surra sofrida.

Desvelada a contrapelo, a tensão que perpassa o conto e que acompanha a distância a jornada da menina adquire uma dimensão duplamente erótica, embora também em planos narrativos distintos. No primeiro plano, dos episódios objetivamente arrolados durante a andança da menina, as referências aos falos de homens e animais e à comensalidade são ostensivas, demasiado estranhas ao entendimento dela. Contudo, as referências fálicas explícitas obstam a apreciação de uma dimensão mais primordial da problemática erótica, a degeneração da figura paterna como a instância fundante da tensão entre interdição e amor familiar.<sup>9</sup>

A queda em desgraça da figura paterna governa silenciosamente toda a narrativa, inclusive atuando, agora sabemos, como elo de continuidade para os vários episódios. A figura paterna aparece como duplamente marcada pelo signo da infâmia,<sup>10</sup> e a resposta à sua decaída moral é a liberação da irascibilidade do pai, movimento violento e virulento que desvirtua a função protetora que lhe é reservada. Manchados em suas respectivas honras, seu Américo e Zé Cigano reagem com a liberação impulsiva da abjeção na tentativa desesperada de exercer controle estrito.

O vernáculo associa “infâmia” a “abjeção”, e a figura do infame (aquele que porta a infâmia, nesse caso), à do abjeto. Não será descabido então afirmar que a abjeção se atualiza tanto em seu Américo quanto no pai da menina por conta da condição de desonra a que a homossexualidade masculina e o adultério feminino

---

9 A função erótica do pai, seu papel na transmissão do amor, é exercer uma fala que interdita a pulsão fusional da criança com a mãe, mas que também abre, pela mediação da palavra, o horizonte do mundo à criança. No caso do conto, a autoridade paterna desvia-se de sua função, castra a palavra violentamente e precipita a criança na sexualidade. Ao invés de abertura para o mundo, mergulho na pulsão de morte.

10 Entre os sentidos de “infâmia” no vernáculo, três nos interessam: “S. f. 1. Má fama. 2. Perda de boa fama. 3. Dano social ou legal feito à reputação de alguém; desonra, desdouro, ignomínia, labéu. [...]” (FERREIRA, 1999, p. 1106). O quarto sentido inclui “abjeção” entre as características da infâmia.

estão associados em uma sociedade regida por códigos patriarcais.<sup>11</sup> A infâmia de um e de outro é reforçada, respectivamente, pelos boatos do homem fofo da barbearia e pela própria mãe da menina, na dimensão de um prazer vingativo que lhe cabe mesmo ao ser espancada. Nessa cadeia de significados, o homem fofo e a mãe da menina são infames pelo modo como põem a nu a infâmia de dois pais.<sup>12</sup>

Consoante Júlia Kristeva (1982), para quem a infâmia é um dos elementos de expressão da abjeção na literatura contemporânea, uma das principais origens do acometimento da abjeção sobre sujeitos é a deturpação ou perversão da autoridade exercida ou significada pelo Outro, se este encarna o símbolo da lei, da moralidade ou do sagrado. Seu Américo e Zé Cigano exorbitam da autoridade moral paterna quando tomados pela infâmia, ou seja, quando o abjeto os acomete e neles se expressa.

Ainda de acordo com Kristeva, sexualidade e violência são, desde as narrativas primitivas, impulsos fragilizantes, liminares pelos quais o humano arrisca se perder no território do animalesco. As culturas primitivas então demarcam, pela abjeção, uma área precisa de sua cultura a fim de protegê-la do animalesco (Cf. KRISTEVA, 1982, p. 12-13). Transposto para as culturas modernas e contemporâneas, a abjeção corresponde a uma pulsão de morte pela qual se significam a irreconciliação entre natureza e cultura e a distinção entre civilização e barbárie, em um ato socialmente simbólico pelo qual o abjeto, amortizado, anima a vida, fazendo-a diferir. Com a injunção estética da abjeção na narrativa, a pulsão de morte origina

---

11 Em pergunta falsa ao lamento da mulher que dizia ter sido (novamente) ofendida por seu Américo, o pai da menina, por exemplo, indaga: “Quem é que te ofendeu? [...] Quem é que me ofendeu?” (NASSAR, 2016, p. 323), enquanto a chicoteia com a tala do cinto.

12 Condizente com o caráter lacunar e opaco da narrativa, o personagem do homem fofo ocupa aqui uma posição intrigante. Uma fala de Nelão, dono da barbearia, sugere que ele seja o autor do boato sobre o filho de seu Américo, ao passo que o próprio seu Américo andaria difamando o homem fofo. Nesse jogo de intriga recíproca, há a possibilidade de que o adultério da mãe da menina tenha sido cometido com o homem fofo, afinal nada sugere que seu Américo é que seja o amante – sabemos apenas que ele “ofendeu” a mãe da menina. Entre tantas lacunas, um sentido emerge com clareza: a infâmia do pai.

uma diferença constitutiva que dá vazão à atitude criadora, configuradora da realidade. A abjeção é coconstitutiva da vida.

Sob este aspecto, a narrativa de “Menina a caminho” expõe o potencial descivilizador da cólera paterna, a qual suspende os códigos morais e a lei em nome da norma reguladora maior da dominação masculina. Ao representar esse desvio, a narrativa se investe de uma escrita que se implica ela própria na perversidade, contaminando binarismos como inocência e malícia, moralidade e imoralidade, interdição e transgressão. Se por um lado isso quer dizer que uma literatura assim repete a abjeção (algo que discutiremos na última seção), tem os pés plantados no lodaçal pantanoso do horror, por outro lado ela é capaz de deslindar como a cólera paterna está, amortizada, na base da cultura patriarcal. Isso se torna ainda mais significativo quando percebemos que o conto expõe uma linha de passagem entre a degradação moral do pai e a da liderança política paternalista.

Além da camada que revela o motivo da infâmia do pai lida a contrapelo, outra camada concernente à autoridade paterna atua sub-repticiamente no conto. Os momentos de maior fervor dos boatos acerca do escândalo do filho de seu Américo se passam na barbearia de Nelão, no bar e sorveteria e no armazém aonde a menina se dirige. Nos três cenários, o retrato emoldurado de Getúlio Vargas ou a menção à sua figura testemunham os relatos e eventos que decretam a degradação do macho, como vaticinado na barbearia, e a infâmia do pai, que perpassa todo o enredo. O líder paternalista e autoritário assiste impassível, do alto e à distância, à derrocada moral de seus súditos no comezinho da vida cotidiana.

Sobreposta à moldura social, uma moldura política então enquadra a comunidade representada: o legado do varguismo. Em outro movimento sutil da narrativa, o testemunho de Vargas às manifestações de liberação da abjeção pela autoridade paterna atua como sintomático elemento decodificador dos efeitos do patriarcalismo como índice ordenador da cultura. Nesse rastro, o nome “Américo”, que no conto é o proprietário que detona a violência sexista primeira que desencadeará ainda outra, é sugestivo demais para o ignorarmos, como alerta Queiroga (2013). O conto parece diagnosticar que

um desvio, um erro marca a comunidade política fundada com base em capitánias hereditárias, versão tupiniquim do *pater familias*.<sup>13</sup> A infâmia do pai é também a infâmia do *pater poder*,<sup>14</sup> ou a infâmia do segundo sobredetermina a do primeiro.

Pode-se extrair dessa implicação das diversas instâncias da autoridade paterna na infâmia e na abjeção um esclarecimento quanto à narrativa. O esvaziamento da épica simboliza a crise do fundamento da cultura patriarcal, o *pater poder*, que vê desviada, perdida, a imanência do seu sentido à vida da comunidade. Se a menina, como já se disse (QUEIROGA, 2013), encarnar, desposuída, descalça, suja e iletrada como é, a plebe da comunidade representada em seu processo de amadurecimento histórico, o atravessamento de sua experiência pela abjeção dirá de uma travessia rumo à casa na qual as relações afetivas e passionais são sobredeterminadas pelo autoritarismo e pelo mandonismo da cultura política, com eles imbricando-se.

Uma tal equivalência se realiza no nível da alegoria. De fato, as diversas camadas da narrativa, o esvaziamento da épica como crise do fundamento da comunidade política e como crise do próprio sentido, diante da qual vigora uma semântica ambígua e eroticamente pervertida, já abririam caminho para que se concebesse a narrativa de “Menina a caminho” como uma interpretação alegórica. Além de

---

13 Derrida ([1972]2005, p. 26), ao abordar a imbricação entre logos e autoridade paterna, assinala que no grego arcaico *pater* designa não apenas o pai, mas também o chefe, o capital e o(s) bem(ns). Portanto, ao ecoar a nomeação do continente que simboliza o “Novo Mundo”, o personagem de seu Américo, em sua condição de proprietário e comerciante, reúne as acepções romana e grega do *pater*, como “pai”, “chefe” da comunidade política, representante do “capital” e da circulação e troca de “bens”.

14 A expressão tem a intenção de destacar a dimensão simbólica de uma estrutura cultural e de poder que assenta na dominação masculina. Em tal estrutura, a autoridade repousa sobre a figura do “pai” em suas dimensões simbólicas na comunidade: chefe da família, liderança política, proprietário de bens e de capital. Pretende-se combinar a dimensão etimológica de *pater* no grego arcaico, conforme sugerido por Derrida (ver a nota de rodapé anterior), com a reverberação simbólica da autoridade paterna em diversas instâncias do social, como explorado pela psicanálise e propiciado pela própria polissemia fornecida pelo filósofo franco-argelino. Não se trata de um “pátrio poder” ou da literalidade do “poder do pai”, mas de uma espécie de “pai-poder” que opera como significante-mestre.



todos estes elementos, há ainda outra camada a ser explorada na narrativa antes que possamos nos deter na dimensão alegórica da obra: na medida em que os episódios são enquadrados e encaixados, produz-se um relato de efeito visual que culmina no reflexo especular da fragmentação do sentido.

## **NARRATIVA ESPECULAR E DIFERENÇA**

Após desvelarmos camadas do conto, a infâmia do pai parece ser o objeto de representação de “Menina a caminho”, e a este objeto corresponde a exigência de introdução da abjeção como elemento da narrativa. Afinal, estamos diante do relato de uma menina a caminho de sua maturação forçada pelos gestos injuntivos abjetos da autoridade paterna em dimensões variadas. Mas ela está ainda a meio caminho de completar a experiência, a qual a afeta sem que ela entenda. O que as desventuras de sua andança lhe trouxeram está registrado quando a narrativa transita de elementos de apelo mais oral para uma nomeação abrupta do seu sexo. A fim de dar conta desses registros, o conto oferece uma narrativa aperceptiva baseada em enquadramentos e molduras que se encaixam.<sup>15</sup>

O equilíbrio entre relato objetivo e o discurso indireto livre é exercido sob enquadramentos através dos quais captamos o olhar da menina. O olhar da menina é enquadrado. Independentemente da perspectiva, contudo, o aspecto sobressalente das imagens enquadradas e encaixadas é a repetição de símbolos e sugestões fálicos e o registro da ocupação da rua por homens. A repetição dessas imagens, aliada à simbiose entre alimento e erotismo, é nauseante para a menina.

De acordo com Todorov, o artifício do encaixe explicita a propriedade mais profunda de toda narrativa, pois a narrativa encaixante será sempre o relato de uma outra narrativa, que a encaixa.

---

<sup>15</sup> Estevão Azevedo (2019) detalha com rigor a arquitetura encaixante da disposição dos episódios narrados no conto. Ao invés de duplicar a exposição de tal disposição, recomendo a leitura do seu texto.

Essa é, segundo ele, uma economia especular por meio da qual uma narrativa abstrata – não originária ou relativa à origem – se vê refletida nas imagens outras de si propiciadas pelas narrativas encaixantes e encaixadas.

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 2006, p. 125).<sup>16</sup>

Na sequência do seu argumento, Todorov explica a repetição como uma função que serve não apenas à continuação de uma mesma aventura, mas também à introdução da narrativa que dela faz uma personagem (TODOROV, 2006, p. 126). Porém, “[o] ato de contar nunca é [...] um ato transparente, pelo contrário, é ele que faz avançar a ação” (TODOROV, 2006, p. 126). Pela opacidade, a narrativa avança, no aguardo de que uma nova narrativa seja contada a partir dela por outra personagem. A continuidade da narrativa pela opacidade é condição da própria vida, pois a não transparência exige que as personagens continuem contando, desvelando intrigas. Contar, repetir, é igual a viver; o oposto, a ausência da narrativa e sua repetição, equivale à morte.

“Menina a caminho” se inscreve de forma peculiar nessa estrutura narrativa. Afinal, a repetição dos episódios encaixados requisita a entrada na narrativa de uma personagem que não fala durante praticamente todo o percurso de sua caminhada, e, quando o faz, interpelada pela autoridade paterna (a própria mensagem enviada pela mãe é uma sobredeterminação dessa autoridade, pois contaminada pela infâmia do pai), revela uma trama sub-reptícia que dá coerência à estória. A intriga é atualizada pelo relato da menina, e o conteúdo de sua fala causa distúrbio, desencadeia violência nas duas vezes

---

16 O exemplo clássico desse tipo de narrativa é, para Todorov, *As mil e uma noites*, obra que é parte da cadeia intertextual elaborada em *Lavoura arcaica*.

em que é enunciado. Note-se que ela não narra por vontade própria, mas por pressão de seu Américo e da mãe. A necessidade do relato, da intriga, lhe é estranha e pertence a outros personagens e ao próprio sentido construído pela narrativa. A personagem e sua (in)ação estão a serviço da narrativa. No entanto, qual é a narrativa abstrata, se quisermos seguir com Todorov, que os episódios encaixantes e a narrativa encaixada do conto refletem?

Para Azevedo (2019), ao se valer da discussão de Todorov, a repetição especular dos símbolos fálicos e da presença masculina na ambientação do conto demarca, em um primeiro momento, o contraste entre a passividade da menina e a ebulição de seu movimento interior, que culmina na exteriorização, pela regurgitação, das imagens absorvidas. Nesse primeiro momento, a menina é mera espectadora, absorve afetivamente imagens externas, e só sairá dessa posição com o “reconhecimento trágico” de seu desejo ao final, quando pela primeira e única vez a imagem projetada pelo espelho é sua, do seu corpo.

Essa interpretação, que sem dúvida conduz a um resultado profícuo, foca na (in)ação da menina *vis-à-vis* à imagem especular ao longo da trama, culminando no reflexo do gesto autoafetivo em seu “reconhecimento trágico”. Tal perspectiva propicia o entendimento da transformação do corpo da menina em um corpo erótico – embora, a meu ver, não explore as consequências do fato de que o corpo erótico aí se forma primeiramente a partir da nomeação do outro, por meio da ação do abjeto – e sua dimensão excessiva. A moldura especular do conto então estaria subordinada à formação de uma *erótica literária* característica da obra de Raduan Nassar, no interior da qual o desejo excessivo, que requer controle, seria o não dito que conecta os episódios.

De fato, se essa perspectiva incluir a presunção da homossexualidade do filho de seu Américo só metafórica e sutilmente mencionada no conto e do adultério da mãe da menina, o desejo será excessivo aos enquadramentos da narrativa episódica, o elemento que esborra entre um enquadramento e outro, entre a moldura social e a política. Afinal, tais elementos preenchem a opacidade e o aspecto

lacunar da narrativa. Mas, se assim for, não é o recurso às narrativas encaixantes que refletiriam uma narrativa encaixada o que permite desanuviar o sentido opaco da estória, e sim a fala da menina, a qual é forçosamente requisitada por seu Américo e pela mãe da menina.

Ora, a revelação da intriga como necessidade de continuidade da narrativa e da vida parece bastante particular, pois seu efeito imediato é a violência física e sexista, que ameaça a vida,<sup>17</sup> uma pulsão de morte. O gesto da menina no espelho ao final do conto poderá decerto indicar a continuidade da vida e da narrativa, mas as marcas da pulsão de morte, da moldura patriarcal, são aqui indelévels. Alcançamos um momento grave para a narrativa e para a vida:

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados *no espelho de barbear do pai*, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto (NAS-SAR, 2016, p. 326, grifo nosso).

A menina reverte em autoafecção os eventos traumáticos por que passou, condição de uma vida que continua sob a condição da, informada pela, amortização da abjeção paterna. Ao sair do banheiro, a menina atravessa a casa, evitando abrir a porta do quarto dos pais, onde a mãe repousa,<sup>18</sup> para ir brincar na rua, em um recomeço da caminhada pelo lúdico. Entre a amortização da pulsão de morte e o jogo, a heroína finalmente estará transformada, concluindo o ritual de passagem. Porém, ela não estará apenas transformada em ser desejante, erótico, pelo efeito da autoafecção, gesto que ela mais uma vez “não compreende”. Ela estará também

---

17 É importante, sob esse aspecto, lembrar que a menina só se salva da cólera de seu Américo porque corre em disparada; Zé Cigano, por sua vez, só para de espancar a esposa quando ela expele sangue pela boca.

18 Ao evitar o quarto da mãe, a menina corta a um só tempo o vínculo materno anterior à cisão entre o eu e o mundo como também expele, uma vez mais, a abjeção advinda da infâmia do pai, que sobredetermina a ação da própria mãe no conto.

*alterada*, pois a abjeção paterna, do Outro, emoldura sua constituição como ser desejante.

Segundo Kristeva (1982), o efeito do abjeto na pessoa corresponde a um outro que (me) altera, resultando daí um ser transformado, *adulterado*. O ser *alterado*, transformado pela injunção do outro, sente-se como um “ser para o outro” desde o atravessamento de sua experiência infante pelo abjeto. Não se obtém reconhecimento do eu com o que é abjeto, pois este é um desejo do outro, que incute o abjeto como sendo um desejo do eu. Essa exterioridade horrorizante, causa de um sofrimento brutal, coloca o ser diante de “algo” que ele não reconhece e não assimila como uma coisa, e que lhe causa náusea; o impulso natural é então rejeitá-lo. Daí que após todas as desventuras vividas na rua e as consequências da revelação de uma intriga que lhe é estranha e sobre a qual ela não faz a menor ideia, a menina regurgita, expelle o estranhamente outro.

Porém, se esses elementos estranhos não se constituem ainda em “objeto” para o eu, circunscritos que estão ao terreno do desejo dos outros no qual o próprio eu só é no desejo deles, o eu expelle a si próprio no impulso de regurgitação. Temos aí uma economia limite na qual o eu se abjeta a si próprio, resiste à condição de objeto ao pretender exercer alguma autonomia diante do desejo do outro (Cf. KRISTEVA, 1982, p. 3). Não à toa – na primeira infância esse fenômeno acontece pela primeira vez quando se oferece um alimento à criança diferente do leite materno –, o eu credita o abjeto à responsabilidade do pai. Então, o eu acaba por aceitar a coisa, pois este é afinal o desejo de um outro que lhe é significativo, tornando-se o próprio eu um ser para o outro.

Sem a consideração do efeito de *alteração* ou *adulteração* da experiência da menina produzido pela abjeção liberada pelos personagens que representam a autoridade paterna, é precipitado atribuir o gesto da autoafecção a um desejo excessivo, resistência impulsiva à opressão imposta pelo outro. Há uma mediação a ser feita antes da assunção do desejo da menina, que se trata da incorporação da categoria “abjeção” ao repertório da recepção crítica do conto. O desejo do outro, a revelação e o próprio conteúdo da

intriga, é insignificante para a menina, sem sê-lo, afinal ele se torna excruciante para ela.

O “sem sentido”, que extrapola o entendimento, não só é um desejo do outro que ela afinal se vê compelida a realizar, como realiza, sem compreender. O seu desejo assim toma forma através da própria coisa a que ela resistiu, e agora substitui. Injunção da abjeção paterna sobre a passagem da menina ao universo do autoprazer.<sup>19</sup> Atingido esse ponto, podemos então considerar a inserção do conto em uma *erótica literária*. Contudo, é necessário inserir também o conflito erótico originário, qual seja, o esgarçamento e perversão do poder de interdição paterna, o esquecimento, pelo pai, de sua função protetora e socializadora de mediação entre amor e interdição, que está por trás da autoafecção da menina.

Sugiro que os episódios encaixados e a narrativa encaixante de “Menina a caminho” não refletem uma narrativa abstrata, em um jogo especular infinito, mas sim uma narrativa originária, relativa à imbricação entre *logos* e *pater*. A repetição imagética da simbologia fálica e da ocupação da rua pelos homens no conto anda de par com as molduras social e política, que por sua vez conduzem ao entendimento do declínio da autoridade paterna e do próprio *pater poder* pela infâmia e a abjeção. Daí que a resolução dramática – de impressionante poder de síntese – pelo reflexo especular do sexo da menina, que ocorre como reação impulsiva à escalada da violência que se seguiu à revelação da intriga, introduzirá uma diferença na imagética fálica da moldura especular da cultura patriarcal.

O narrador problematiza a lógica das narrativas encaixantes de reverberarem em última instância uma narrativa abstrata, como no argumento estrutural de Todorov. Essa quebra não se dá sem consequências. Como afirma Derrida (2005), não se quebra o jogo semântico que transita entre *logos* e *pater* sem que se adentre o domínio da *polêmica*, cara aos sofistas em seu escavamento dos limites da

---

19 O final do conto comunica com a abertura de *Lavoura arcaica*, na qual o protagonista André, em seu movimento de saída de casa, em um quarto de pensão, é tomado pela letargia após se masturbar. Aqui também, agora em registro poético, o desejo é constantemente tensionado pela injunção da autoridade e interdição paternas.

razão. À redução da experiência – especular, nesse caso – ao problema da invariância (típico do estruturalismo), o conto oferece como contrapartida a introdução da diferença na iteração.

## O ESPELHO ALEGÓRICO DO PAI

Na medida em que o declínio da autoridade paterna é o objeto de representação do conto, e que a narrativa empreendida para o tratamento dessa representação é baseada em uma semântica ambígua e perversa da palavra encaixada em uma escrita que se apoia em imagens especulares, temos elementos suficientes para caracterizar “Menina a caminho” como uma alegoria do *pater poder*. De acordo com Walter Benjamin (2013, p. 188), uma característica fundamental da alegoria como forma de expressão é a contradição entre a ambiguidade e plurivalência de sentidos e uma suposta pureza ou unidade de significação. O objeto de representação, incapaz de produzir e sustentar por si só o sentido e seu significado, é apropriado pela alegoria, que encontra referente histórico na perda da imanência do sentido à vida. A caducidade do sentido e a decorrente ambiguidade semântica na linguagem andam de par com uma escrita que tende para a imagem (BENJAMIN, 2013, p. 187), para o apelo visual.

“Menina a caminho” está no cerne da problemática da alegoria. O seu apelo visual está contido nos vários enquadramentos que a narrativa propicia. Entre eles, aquele que sobressai em um primeiro olhar é a repetição das sugestões fálicas e da presença dos homens na rua. A repetição é vertiginosa, e para apreendê-la Azevedo recorre *en passant* à sugestão alucinatória da multiplicação por um espelho do número de homens que abre o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luís Borges. Detenhamo-nos um pouco mais no conto, pois alguns de seus elementos guardam conexão com a crise de sentido que se diagnostica em “Menina a caminho”. Borges relata que Bioy Casares lhe havia dito que “[...] um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens” (BORGES, 1999, p. 475). O relato de Casares ocorre em uma conversa que se passa às altas

horas da noite, quando ambos descobrem que os espelhos têm propriedades monstruosas.

Pode-se associar a propriedade monstruosa atribuída ao espelho à crença do próprio Borges de que o objeto da literatura é por excelência vertiginoso e alucinatório. Se a literatura é parte ínfima de uma escritura universal da qual a pena de cada escritor individual é apenas uma parte infinitesimal, uma biblioteca ilusória que formaria um “*Corpus Hermeticum*”, como em “A esfera de Pascal” (BORGES, 2000), literatura e espelho detêm a mesma propriedade monstruosa de duplicação *ad infinitum*. A multiplicação de textos, como a de imagens, recolhe uma memória mutilada e falseada que reflete um processo irrecuperável, como declara uma das escolas de pensamento de Tlön (BORGES, 1999, p. 482).

Kristeva, referindo-se a *O Aleph*, localiza em Borges o motivo de uma literatura que parodia justamente uma memória arcaica que a língua transmite ao mesmo tempo que trai. Há nessa repetição incessante um impulso que, ativado por uma perda inicial, não cessa de vagar, errar, até que encontre o seu único objeto estável, a morte. Ou, por outra, a repetição incessante desse impulso, sua encenação e cultivo, culmina no destino sublime de ser uma luta contra a morte (KRISTEVA, 1982, p. 24). Em um argumento que comunica com o aqui desenvolvido, Kristeva percebe como essa “máquina imaginária” de repetição de uma memória arcaica ilusória (ou de um espelho que multiplica os homens infinitamente, acrescento), se concretizada em instituição social, teria um nome: a infâmia do fascismo (KRISTEVA, 1982, p. 25).

A cena do espelho em “Menina a caminho” suspende a máquina imaginária que multiplica os homens e sua falocracia, a qual atua no interior da própria narrativa. Em seu lugar, o espelho reflete outra narrativa, baseada em uma outra *origem do mundo*.<sup>20</sup> O toque

---

20 A semelhança da cena com o quadro “L’Origine du monde” (1866), de Gustave Coubert, que retrata o abdômen e a genitália de um corpo feminino nu, é percebida por Azevedo (2019, p. 1). “Menina a caminho” se inscreveria aqui na tendência inaugurada pelo quadro e adotada pelas vanguardas do século XX de representar o corpo humano a partir de fragmentos.



demorado que dispara o espanto amortiza a pulsão de morte acarretada pela liberação da abjeção das figuras paternas, suplementa-as, depois de provocado por elas, e suplanta a narrativa falocrática.

Ao dar o recado da mãe, a sobredeterminação da figura paterna comanda a fala, que se voltará contra ela. Ao falar, “de susto, uma cachoeira” (NASSAR, 2016, p. 321), a menina emite uma fala que não é sua, mas sua voz infante, trêmula, emite a verdade do poder: a degradação da autoridade paterna.<sup>21</sup> Desde aqui a menina, tornada mensageira, institui uma diferença, a qual desembocará no reflexo especular de um outro signo originário. A narração da intriga suplementa e supre a necessidade da narrativa de uma forma diferente daquela narrativa abstrata prevista por Todorov, apesar de ele reconhecer sua dívida para com Derrida na elaboração de sua análise.<sup>22</sup>

Na base da mitologia ocidental, a qual se forma a partir de um diálogo, cuja transmissão até os nossos dias é prenhe de lacunas e opacidades, com a mitologia oriental, Hermes, o mensageiro, assim como Thoth, deus egípcio da escrita, é portador de uma mensagem que não tem valor em si própria, mas apenas representa. A mensagem de Hermes é uma segunda palavra, secundária, que atualiza a fala de um emissário, em sua ausência.

De acordo com Derrida, nos raros momentos em que Thoth se ocupa da palavra falada, ele “[...] nunca é o autor absoluto ou iniciador da linguagem. Ao invés disso, ele introduz a diferença na linguagem [...]” (DERRIDA, 2005, p. 34). No nosso caso, a revelação da mensagem repete a infâmia do pai, representando-a, e instaura um curto-circuito ao fazê-lo, pois é precisamente o mando paterno o que está ameaçado, motivo de chacota na rua por outros homens igualmente decaídos moralmente.

O preenchimento da necessidade da narrativa, do ato de contar a intriga, não atualiza uma narrativa abstrata afinal autorreferente,

---

21 Em uma última aproximação com *Lavoura arcaica*, note-se que a tensão com a autoridade paterna também se reflete na fala de André no romance, que em vários momentos tem uma fala epilética, tomada por uma mnemônica confusa.

22 Ver Todorov (2006, p. 130), nota de pé de página nº 4.

como supõem o estruturalismo de Todorov ou o idealismo subjetivista de Borges. A intriga contada pela menina-mensageira adiciona ao *corpus hermeticum* borgiano um outro índice, uma narrativa que introduz uma diferença na errância da máquina especular imaginária que multiplica os homens.

A mensagem entregue a seu Américo supre a necessidade de narrativa, mas suplanta a autoridade dele ao mesmo tempo. Tal é a economia do suplemento, de acordo com Derrida; a palavra ou a escrita que se dirige ao pai (da linguagem, do *logos*), mesmo quando solicitada por ele, tem o poder de substituí-lo, destroná-lo. Tal é também a propriedade parricida que compõe o mito de Hermes, deus-significante que, com engenho e sutileza na mediação pela palavra, rouba o sentido, difere, precisamente ao transmiti-lo.

Como reação ao declínio de suas respectivas autoridades, seu Américo e Zé Cigano apelam à violência, incapazes de assegurarem o sentido de sua autoridade, que degradingola em mandonismo e violência. De volta ao estudo da forma alegórica no conto, a elucidação do caráter originário da narrativa limpa o caminho para que encontremos o seu referente histórico na crise política empiricamente instaurada pela dissociação entre *logos* e *pater*, a crise da razão patriarcal. Se a *pater*-abjeção, sintoma da perda da imanência do fundamento da autoridade paterna à vida da comunidade representada, é o que infestara a semântica ambígua das palavras e a imagética fálica do conto até aqui, o tratamento da crise política se dá de maneira a também suplementar o mandonismo e o autoritarismo.

Sem referência histórica empiricamente precisa, sabemos apenas que a comunidade vive sob o legado varguista. E que o retrato de Vargas emoldurado na parede aparece em dois momentos da narrativa em que o escândalo do filho de seu Américo é abordado. A liderança política paternalista, autoritária, está presente, sem estar. A sua presença é estritamente pictórica; ele não está fisicamente entre os outros, não tem ação nem fala. Afixado no alto das paredes, demarcando a distância do soberano, ele seria o único personagem, além da menina, que poderia acompanhar o desenrolar do escândalo do filho de seu Américo desde o falatório na barbearia até o

momento da revelação da intriga. Ausente, presencia os momentos-chave da narrativa.

Há um momento no bar e sorveteria em que um personagem, a pretexto de fazer um discurso sobre o filho de seu Américo, envia uma mensagem para Vargas pelo rádio. Acreditando que se o botão do volume do rádio for girado para trás a voz do ouvinte será escutada de volta, chegará à emissora e será retransmitida, Zé das palhas, ridicularizado na cidade, “vive fazendo discurso contra o governo”. Indiferente à algazarra e a expectativa em torno do seu discurso sobre o filho de seu Américo, ele emenda: “Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado [...]” (NASSAR, 2016, p. 307), e arrola uma série de críticas ao governo. Em meio à confusão gerada pela frustração dos que esperavam um discurso contra o filho de seu Américo, para quem Getúlio não tem importância naquela hora, surge de repente uma voz de trovão na porta do recinto e diz: “Getúlio é nosso pai!”. Como o alvoroço da turba ainda não se tivesse dispersado de todo, o homem, que seria identificado depois como membro da “União Operária”, repete a frase em voz alta.

A função da aparição pictórica de Vargas, e como receptor ausente do protesto de um homem do povo, a que se segue a reverência filial de um membro do proletariado, parece representar a ambiguidade com que os membros daquela comunidade refletem a figura da liderança paternalista. Junto com o nome de seu Américo, símbolo do *pater poder* desencadeador da violência primeira, a moldura política se forma. O repertório de imagens fálicas só é interrompido para a remissão a Getúlio e quando a menina vê, na sala de aula de dona Eudóxia, o quadro de um sapateiro concertando um par de sapatos sob olhar de uma menina descalça. Ela se vê refletida em sua posição de classe, reforçando a moldura social da narrativa.

Se no quadro do sapateiro a menina se vê refletida, é apenas acorçada sobre o espelho que ela finalmente será corpo para a cena. O reconhecimento produzido, entretanto, é eroticamente direcionado. Ressaltemos o que está na letra do texto: o espelho que emoldura o sexo da menina, que reflete a sua autoafecção, é o espelho de barbear do seu pai. Esse enlaçamento entre moldura paterna e descoberta

erótica requer o entendimento do estilhaçamento e subversão da autoridade moral do pai como instância de mediação entre interdição e amor familiar.<sup>23</sup>

A semelhança entre a moldura barata do espelho e as molduras “de quadro de santo” adiciona outra chave de compreensão do erótico no interior da alegoria, qual seja, a profanação da religião e do sagrado, o desvio e a errância de seu sentido outrora imanente à vida, incapaz agora de encaixar a experiência.<sup>24</sup> A menina experimenta a sensação espantosa da autoafecção refletindo seu sexo em uma moldura que alegoriza a um só tempo a crise da autoridade paterna e da moral religiosa, a crise do Pai. Nos dois casos, o erótico não é apenas excessivo, mas também reflexo exasperador de uma falta, na economia suplementar da origem.

Os contornos épicos da andança da menina culminam em um ritual de passagem no qual a condição de continuidade da vida e da narrativa é a amortização da cólera paterna pela inscrição de uma diferença no registro do erótico e de uma origem faltante e excessiva que se erige sob o reflexo especular da ruína da autoridade paterna e da moral religiosa. Em outra inversão, o recolhimento e a representação das ruínas de uma ordem moral e política não se restringem à repetição do declínio, como no drama barroco.

Em uma lógica suplementar, a repetição conduz à inscrição de uma diferença, e opera um inacabamento esteticamente produtivo, que convida à intervenção da recepção, aspecto que assegura a contemporaneidade da obra. Os elementos relativos à morte e ao jogo são ressignificados – a perversão semântica não tem como pano de fundo uma linguagem lutuosa. Após se ver refletida, de cócoras, nas ruínas da autoridade moral do pai e da religião, a menina sai de casa para brincar, reiniciando o jogo. A obra é ruína e abertura.

---

23 Ver nota 8 acima.

24 No único momento em que a visão dos acontecimentos não pertence ao relato objetivo ou à perspectiva da menina, a vizinha da casa é quem presencia a surra de Zé Cigano na esposa. De terço em punho, seus pedidos de piedade não foram atendidos por Zé Cigano, que só se detém diante da boca ensanguentada da mulher (NASSAR, 2016, p. 324-325).

## TRAUMA, TESTEMUNHO E VALOR ESCRITURAL

Percorremos os elementos internos ao conto e identificamos o referente histórico que alimenta a alegoria, conferindo-lhe propriedade escritural. Porém, se a crítica não pode se contentar em simplesmente reduplicar o texto, também não pode exorbitar dos limites da sua letra em direção a um referente ou significado exterior a ele (DERRIDA, 1999, p. 94). Essa questão é de algum modo facilitada no nosso caso, pois o autor do conto é simpatizante do sofismo e do empirismo, mesmas armas empunhadas por Derrida em sua busca de uma saída à epocalidade marcada pelo jogo entre *logos* e *pater*.

Se o conto aplica um golpe de força na relação entre linguagem e *pater poder*, introduzindo pela imagética especular uma diferença com o potencial de instaurar uma outra cadeia significante originária, o que a empiria nos diria da representação proposta pelo conto, além do referente histórico alegorizado? Aqui será preciso recorrer a uma última camada de sentido contida no conto, dada pelo próprio *corpus* nassariano, para que possamos finalmente abrir uma *leitura* a partir dele.

Na entrevista aos *Cadernos* do IMS, Raduan Nassar afirma o que até agora, vinte e quatro anos depois, permanece subelaborado pela fortuna crítica: o conto é um expurgo de um trauma vivido na sua infância. O autor afirma que exorcizou, com a escrita do conto, um episódio da infância que nunca havia contado a ninguém. Quando tinha entre sete e oito anos de idade, diz,

[...] estava no alto de um pé de laranja, no fundo do nosso quintal, quando ouvi gritos de uma mulher que estava sendo surrada no quintal do vizinho, talvez junto ao fundo da casa dela. Eu ouvia o estalo das chicotadas, mas não conseguia ver nada devido aos pés de mamona que se interpunham, do lado do vizinho (NASSAR, 1996).

O dado autobiográfico introduz uma dimensão essencial, na medida em que dota a narrativa de uma dimensão traumática com valor de testemunho. Porém, não se trata de um testemunho ocular, o que aprofunda ainda mais o trauma.

O fato de eu não conseguir ver a cena, nem identificar as pessoas, deve ter me traumatizado mais fundo. Eram só gritos e chicotadas. Eu não sabia naquela idade o que era angústia, mas foi com certeza angústia o que senti, pois desci da laranjeira, entrei em casa e me joguei na cama a tarde inteira (NASSAR, 1996).

Como restituir, pela representação, um acontecimento cuja ocorrência escapou à visão? E ainda, se escrever visa a uma reapropriação simbólica da presença (DERRIDA, 1999, p. 175), no caso aqui discutido a presença a si do testemunho da violência e do trauma não pode ser atualizada pela escrita como uma fala gráfica que representa uma fala ausente. Daí que a escrita não pode representar o acontecimento, mas apenas simbolizar o trauma ocasionado por ele. O apelo imagético-especular não é um suplemento desviante, substitutivo, mas o suprimento de uma falta, que produz, *pela letra*, uma imagem efetivamente nova para o relato literário e para o próprio autor.

Ao longo do século XX, o problema da representação na narrativa pendeu sempre para o limite da literatura e seu suporte, o relato pela letra, em dar conta da dimensão imaginária a que a própria literatura acabou relegada após os traumas históricos ocasionados pela inflexão da promessa da modernidade em catástrofe. Com a desintegração da identidade a si da experiência moderna, a objetividade do relato literário não resiste à tendência cultural de submeter todos os objetos à transformação subjetiva (ADORNO, 2003, p. 55-56). A representação da consciência, conquista do melhor do modernismo literário europeu do entreguerras, será sintomática, com sua descrição da correnteza dos estados de consciência, do enclausuramento subjetivista do narrador e sua fuga dos horrores do real (Cf. AUERBACH, [1946]2015).

Se a partir daí predomina o que Adorno denomina de “facticidade da interioridade” (ADORNO, 2003, p. 57), o trauma não pode ser representado sem que se encerre sua significação no psicológico ou no biográfico – ele dirá mais de uma ruptura no sujeito que no mundo. Ao invés de representar, a narrativa repete o trauma. De fato, a repetição da abjeção é algo essencial para a literatura

contemporânea, fator mesmo de fascínio para o escritor (KRISTEVA, 1982). No caso de “Menina a caminho”, o ato de rememorar o trauma por meio do relato literário implica a repetição de uma cena não fixada antes em qualquer retina. Conforme a experiência original, a menina não vê a surra de Zé Cigano em sua mãe, a surra do vizinho da família do menino Raduan na esposa. O testemunho se reflete no literário apenas.

À esta altura deve estar claro que a menina é *alter ego* de Raduan Nassar – outro detalhe sublaborado pela fortuna crítica. Em sua caminhada aparentemente desinteressada, a menina trazia uma mensagem do menino Raduan, agora adulto, à narrativa tradicional e sua repetição do jogo entre *logos* e *pater*. Nessa transposição, exemplo clássico da sublimação pela arte, produz-se uma imagem efetivamente nova, sem respaldo na percepção visual do autor e, no entanto, fruto de uma imaginação afetada por um trauma real.

Na medida em que a narrativa incorpora o referente histórico (a cultura patriarcal como o enredo que leva à tragédia do quintal), o testemunho e o escritural se encontram nessa rememoração de uma visão que falta, daí resultando uma representação. O conto não fica preso à repetição do horror da abjeção, o que poderia ocorrer se a narrativa fosse circular e o aspecto onírico, sem dúvida presente, fosse a tônica, como num conto de fadas às avessas. Ao invés, a narrativa oferece a representação das condições históricas de possibilidade do horror da abjeção.

Em termos narrativos, procurei demonstrar como Raduan Nassar, ao repetir o objeto, escavacou fundo na moldura patriarcal da própria estrutura narrativa em geral, que é também a moldura da cena traumática do quintal da casa do vizinho de sua família. A objetividade do relato evita qualquer psicologismo, de modo que o biográfico não contamina a narrativa, e também não adentra o domínio da ruminação filosófica ou sociológica. Se, como afirmou Benjamin (1994, p. 210), a memória é a mais épica das faculdades humanas, “Menina a caminho” oferece uma pequena épica esvaziada, negativa, que se vale da ancoragem romanesca na representação objetiva do mundo exterior.

Finalmente, se a menina é *alter ego* do autor e ao mesmo tempo simboliza a comunidade política em sua exposição à violência da cultura patriarcal, por meio dessas mediações o autor fala para a sua comunidade política. Escrito durante o curto intervalo entre um período autoritário e outro, “Menina a caminho” reflete a busca da mulher por uma fala que seja sua, em sua luta para deixar de ser *falada*<sup>25</sup> em uma sociedade patriarcal. Baseado em um *a priori* político, ao fundir o testemunho de um trauma pessoal com a saga de uma menina a caminho de se tornar fêmea em uma sociedade patriarcal, o autor se altera e torna-se ele próprio outro.

\*\*\*

O ano de 2016 é um novo marco para a recepção de “Menina a caminho”. Foi o ano em que Raduan Nassar voltou aos holofotes por conta da concessão do prêmio máximo da literatura lusófona ao conjunto de sua obra, e em que a tradução para o inglês de *Um copo de cólera* foi semifinalista de um dos principais prêmios literários do mundo anglófono. Nada mal para um escritor então em inatividade há mais de quatro décadas.<sup>26</sup>

Esse também é o ano em que o ex-escritor e agora ex-fazendeiro rompe um longo silêncio autoimposto e volta à esfera pública como mero cidadão para protestar. Após novo período democratizante – que, como qualquer outro, ameaça a razão patriarcal –, os atores que, como o Américo do armazém, representam o capital e os bens, iniciam uma reação, com o apoio dos homens da barbearia de Nelão e da emissora de rádio do bar e sorveteria, através de um processo

---

25 Na linguagem coloquial, a mãe da menina é a típica mulher *falada* em uma comunidade. Ao longo do texto, discuti como a fala da menina é uma concessão/exigência da autoridade paterna; não lhe pertence. Parece-me proposital esse tensionamento da parte de Raduan Nassar. Na mesma entrevista aos Cadernos do IMS ele elenca entre as principais influências obtidas durante o período de formação (em 1955, aponta com precisão) os livros *A nova mulher* (1918) e *A moral sexual* (1921), da revolucionária e teórica marxista Alexandra Kollontai.

26 Raduan Nassar é condecorado com o Prêmio Camões 2016, e a tradução de *Um copo de cólera* é semifinalista do Man Booker International Prize 2016 – neste último, as outras obras concorrentes eram de autores em plena atividade literária.



político que acumularia fraudes legais e morais. Pela misoginia então liberada, viam-se sinais de que a *pater*-abjeção arriscava se desvencilhar do limite estreito da estética e da arte no qual restava recalçada e irromper na *polis*. Hoje se vê por toda parte a irrupção especular da moldura patriarcal. Os espelhos e suas propriedades monstruosas só estavam à espreita.

#### Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, [1974] 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, [1946] 2015.

AZEVEDO, Daiana C. *Tradição e ruptura: a (des)ordem como cicatriz na literatura de Raduan Nassar*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

AZEVEDO, Estevão A. *O corpo erótico das palavras: um estudo da obra de Raduan Nassar*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume I*. São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. A esfera de Pascal. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume II*. São Paulo: Globo, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, [1967] 1999.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HATOUM, Milton. Confluências. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 61-77, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia UP, [1980] 1982.

LE MOS, Maria José Cardoso. *Une poétique de l'intertextualité: Raduan Nassar – ou la littérature comme écriture infinie*. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos, Literatura Brasileira) – Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Paris, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marques Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, [1965] 2000.

NASSAR, Raduan. Menina a caminho. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, [1961] 2016.

\_\_\_\_\_. Niña em camino. In: WEY, Valquiria. (org.). *El arte de caminar por las calles de Río y otras novelas cortas*. Prólogo de Valquiria Wey. Selección e traducción de Antelma Cisneros, María Auxilio Salado, Romeo Tello e Valquiria Wey. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1997. p. 203-229.

\_\_\_\_\_. Fazer, fazer, fazer: entrevista com Raduan Nassar. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, 1996.

\_\_\_\_\_. Mädchen auf dem Weg. In: SCHREINER, Kay-Michael. (Hrsg.). *Zitronengras: neue brasilianische Erzähler: ein Lesebuch*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Karin von Schweder-Schreiner. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1982. p. 104-126.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 61-77, 1996.

QUEIROGA, Mariene de Fátima Cordeiro de. *Raduan Nassar: uma poética da leitura a partir de sua escritur-ação e de seus personagens*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

RIBEIRO, Ana Paula da Silva. *O Brasil de Guimarães Rosa e de Raduan Nassar: olhos infantis*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2013.

RIBEIRO, Ana Paula da Silva. *Menina a caminho*, de Raduan Nassar: uma trajetória de violência. *Darandina revisteletrônica*, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, 2016.

SANCHES NETO, Miguel. Escritor de mãos ásperas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 jul. 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches09.html>. Acesso em: 7 maio 2020.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## Literatura e política: decifrando a despolitização

Antonio Jorge de Siqueira

Refiro-me ao termo “despolitização” como antípoda, como antídoto, mas sem significar nem a negação e muito menos a ausência da política. Tratar-se-ia, pois, de uma *política* de *despolitização*. Tal como ela existiu historicamente e continua vigente no Brasil de ontem e de hoje. Tomo como referência de minha fala nesta mesa dois romances clássicos do escritor Graciliano Ramos, a saber: *Vidas secas* e *São Bernardo*. O primeiro foi publicado em 1938, quatro anos depois da edição de *São Bernardo*, em 1934. Muito próximos no tempo em que vieram a público, imagino que a inspiração e construção ficcional de um e de outro desses romances tenha passado por intensas intersecções, veredas e caminhos, ora convergentes, ora oblíquos ou até mesmo paralelos. É o que eu chamo de “diálogos transversos”. Esclareço de saída que escrevo e falo, aqui, como mero leitor, apaixonado que sou pelo autor e sua obra, e, igualmente, como aprendiz da história da formação da sociedade brasileira.

Lendo e relendo esses dois romances, percebi que a construção dos seus personagens, bem como a trama em que se desenrola a ficção graciliana, tem tudo a ver com a vida pública e privada, com as práticas e as convicções políticas do autor. E, mais que isso, com o seu tempo de vida e de criação de sua literatura – os decisivos anos

vingte, trinta e quarenta do século passado. Um período em que o Brasil dialogava com os ares da chamada modernidade, da ideologia modernista e dos costumes afeitos aos modernismos, como diria Gilberto Freyre. Uma modernidade, como veremos em *São Bernardo e Vidas secas*, que paga pesado tributo aos tempos da história política da sociedade brasileira. De modo reiterado, às vezes cruel e dramaticamente, acrescento.<sup>1</sup>

Como, então, trazer esses dois romances para o solo das relações sociais, especialmente da política? Começemos pelo conceito de política, fazendo-me valer, mesmo que tangencialmente, de dois textos absolutamente importantes para minha reflexão, que são, precisamente, a *Política*, de Aristóteles e *O que é Política*, de Hannah Arendt.

De Aristóteles bastaria tão somente nos atermos ao confronto que ele elabora entre, de um lado, o espaço definidor da política – a *agora*, a *polis* – e, no oposto, o espaço da *despotia*: a Casa, a Família, a *oikia*. Duas vivências, portanto: a *politia* e, o seu avesso, a *despotia*. A Casa e a Família são o espaço privado onde se exerce a autocracia, sob o comando do chefe, e onde, além da família, lida-se com os escravos, os bois, o arado etc. A Política, cuja virtude é a ética, requer o espaço público, que é constituído das diferenças, dos múltiplos interesses, da pluralidade. A preocupação de Aristóteles seria como harmonizar essas diferenças, como continuar único sendo diferente, como conciliar o interesse individual com os interesses coletivos. Vem, agora, algo fundamental para a nossa reflexão. Os gregos inventaram a política e entenderam que o poder e a força integradora que viria dessa atividade – a política é o exercício do poder – se faria pelo uso da *palavra*. Na política, segundo eles, o poder emana da palavra, da fala. Referindo-se genericamente ao homem, Aristóteles afirma que “a natureza, que nada faz em vão, concedeu

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben nos lembra que, entre outros recursos, o mistério e a história são dois elementos indispensáveis da literatura, e deixa claro o que significa ser escritor: “Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia nem perceber seu hino flébil, não é escritor” (AGAMBEN, 2018, p. 34).

apenas a ele o dom da palavra”. Com o passar do tempo, exercitando a política, definiu-se quem teria o direito de usar a palavra, quando e em que circunstâncias. Mas isso já seria uma formalização da política, que passa pelos regimes e sistemas de governo.

Hannah Arendt publicou duas obras seminais, tratando dessa contribuição de Aristóteles e do conceito axial da política. Em *A condição humana*, ela introduz a importância da *fala* e da *ação* e, por extensão, da *palavra* no tenso e difícil exercício da política, no espaço público da *agora* grega. Em um texto de minha lavra, anos atrás, empreendi uma reflexão, estabelecendo um diálogo entre o personagem Fabiano, de *Vidas secas*, e a condição humana da fala; ou, melhor dizendo, da ausência da fala para o exercício da política, na perspectiva da autora (SIQUEIRA, 1991/1992). Retomo, aqui, de novo, essa mesma senda reflexiva a partir do texto de Graciliano, que, a cada leitura, nos surpreende como desavisados e modestos aprendizes... No que tange ao outro livro de Arendt, *O que é política*, publicado como um dos fragmentos de suas obras póstumas, respondendo exatamente à pergunta *o que seria a política*, a autora é incisiva, afirmando a pluralidade como âmbito da política (ARENDDT, 1999), diz ela. E explicita essa definição de forma magistral, ela que era judia, afirmando peremptoriamente: “Deus criou o homem, os homens são um produto humano mundano, e produto da natureza humana” (ARENDDT, 1999, p. 21, grifo nosso). Indo além, acrescenta: “A política trata da convivência entre os diferentes”. Nesse sentido, sua imensa contribuição foi desconstruir seculares preconceitos que decantavam a naturalidade do ser político, em se tratando do homem, amparando-se nos comentadores de Aristóteles, que concebiam o homem como um “*zoon politikon*”. Arendt se contrapõe a isso e esclarece magistralmente:

Zoon politikon: como se *no* homem houvesse algo político que pertencesse à sua essência – conceito que não procede; o homem é a-político. A política surge no entre-os-homens; portanto, totalmente fora dos homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no intra-espaço e se estabelece como relação. Hobbes compreendeu isso (ARENDDT, 1999, p. 23, grifo nosso).

Espero que esta remissão à conceituação do que Aristóteles e Arendt entendem ser o exercício da política possa nos ajudar a entender a natureza da despolitização que tem como corolário a violência, que é a prevalência da *despotia* contra as virtudes da *politia*. E me permitir dialogar com alguns fragmentos literários, de *São Bernardo* e de *Vidas secas*. É o que me proponho fazer de agora em diante.

Cientes de que, como dissemos inicialmente, a política requer o espaço público, e de que o poder exercido por ela emana da palavra – da fala, portanto –, reporto-me aos personagens Fabiano, de *Vidas secas*, e Casimiro Lopes, de *São Bernardo*, que, sabemos, tinham enorme dificuldade de falar e se fazer entender por Sinhá Vitória, os meninos e pelas pessoas de suas relações e convivência, mesmo que accidental, como Padilha, o papagaio e o soldado amarelo. De saída, o tipo humano com que Graciliano formata os personagens de *Vidas secas* e *São Bernardo* é terrivelmente [des]politizado [des]humano e [des]civilizador. Na sua ficção, Fabiano “estava no mato escondido como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem” (RAMOS, 1986, p. 24).

– Um homem, Fabiano.

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo na vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 1986, p. 24).

O jagunço e capataz de Paulo Honório, em *São Bernardo*, o Casimiro Lopes, à semelhança de Fabiano, praticamente nada fala.

[...] para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. [...] Naquele dia, por mais que forcejasse, só conseguia dizer que as onças são bichos brabos e arteiros.

– Pintada. Dentão grande, pezão grande, cada unha! Medonha (RAMOS, 1986, p. 56).

Aristóteles, na *Política*, dirá que “aquele que não precisa dos outros homens, ou não pode resolver-se a ficar com eles, ou é um deus,

ou um bruto”. Sabedores de que a política surge no *entre-os-homens*, percebemos logo, no caso de *Vidas secas*, que o herói Fabiano molda-se na contramão dessa prerrogativa humana do ser político, pois, segundo Graciliano, Fabiano

[...] vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. [...] Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. [...] A pé não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (RAMOS, 1986, p. 20).

Aqui está o herói de *Vidas secas* de corpo inteiro. Incapaz de falar, de exercer a política, de ser gente, de ser humano, de ser um homem. Para quem escreve uma obra focada na seca, sempre vista como tragédia, aqui, a tragédia muda de foco. Quando somos Fabianos ou mesmo quando nos fazem Casimiros – incapazes de falar, impedidos de desejar, inviabilizados em nossa humanidade, privados de nossa humanidade –, somos jogados no devão da despolitização, onde não há fala, não há desejos, não há liberdade, não há sonhos e não há consensos porque não há dissensos, não há alteridade porque não há pluralidade. E não terá história, porque não tem fala, não tem narrativa, não tem palavra, não tem interlocução, não tem diálogo; nem passado, nem futuro, porque não se tem memória; só existe um presente – trágico, porque é despido de horizontes humanos. Nesses parágrafos dos romances temos, portanto, a antítese da política, a sonegação do espaço público, o esvaziamento da relação *entre-os-homens*. Graciliano, portanto, reduziu os seus personagens-heróis a bichos. Como consequência, na trama do romance, a suprema degradação do seu personagem fugitivo da seca não foi concebê-lo fugitivo da seca; ao contrário, foi pensá-lo como animal e fazê-lo despolitizado:

Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...] Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano (RAMOS, 1986, p. 18).



A despolitização que recobre o imaginário de Graciliano é sinônimo de violência, que é posta em prática pelo herói de *São Bernardo*, Paulo Honório, na sua relação com os seus serviçais e trabalhadores da fazenda. Uma verdadeira tragédia em termos de sociabilidade. Afinal, o patrão vê a todos como bichos.

[...] Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoravam uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.

Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes (RAMOS, 1985, p. 181-182).

Imagino que o autor nascido, criado e vivido no Nordeste do Brasil, ao conceber personagens com tal força trágico-criativa, estaria se inspirando na realidade social brasileira, e não apenas nordestina. Sociedade travejada pelos abismos da desigualdade social, econômica e política. Escrevendo sobre o drama das secas, na região, ele descambaria para focar no próprio homem, dizendo alto e bom som que a seca não é a falta de chuva, nem o drama social, econômico e político da região, como se dizia então e ainda se diz até hoje. São outras faltas que têm a seca como metáfora: da educação, do emprego, da mesa farta, da cultura, da cidadania digna, da politização. Ou seja, a seca aponta, aqui, para o próprio homem. Aí está a trágica miséria humana, e não necessariamente a dimensão climática; o foco é o espectro da dominação das oligarquias, da despolitização. No entanto, o mais grave nesse quadro ficcional é o que ele aponta como consequência do aviltamento desse espaço da política. E isso acontece ao plasmar um herói que, além de não falar, melhor dizendo, pelo fato de não falar, muito possivelmente não terá sonhos e nem alimentará desejos. O romance *Vidas secas* sugere isso ao leitor com muita pertinência. Refiro-me ao momento tenso da trama em que a cachorra Baleia, ferida de morte,

começa a sonhar os sonhos que Fabiano jamais sonhou ou mesmo sonharia um dia:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 1986, p. 91).

Como se viu até aqui, o trágico foi moldar personagens despolitizados, caricaturas do humano que não falam direito, não interagem, sequer desejam; além de não contarem suas próprias histórias. Mas, nesse contexto do enredo de *Vidas secas*, o autor cria uma espécie de contrapersonagem. Esse novo personagem é desejanter, sonhador, capaz de fantasiar, mesmo nos momentos mais dramáticos, como a iminência da morte. É o caso da cachorra Baleia. Acho que não há outra leitura: Graciliano na verdade antropomorfiza os bichos e zomorfiza os humanos; acabamos de ver em *São Bernardo*. Não esqueçamos do papagaio na caminhada inicial dos personagens retirantes. Morreu não só para servir de alimento, mas pelo fato de Sinhá Vitória achar que ele era “mudo” e, portanto, “inútil”. Suprema ironia! Aprendemos assim que os desejos estão muito associados à nossa capacidade de falar, de exercitar a política, no sentido em que Hannah Arendt salienta: a política que se situa no estar *entre-os-homens* e, portanto, se afirma como relação e como permeada de desejos. Tenho a impressão, salvo melhor juízo, que o Brasil foi e continua sendo um fértil laboratório para a gente ler e decifrar os inúmeros Fabianos de ontem e de hoje, muito além de nossas fantasias.

Volto-me agora para o romance *São Bernardo*, sem deixar, antes, de atentar para algumas rápidas considerações aristotélicas presentes na *Política*. Antes, porém, cabe considerar, como já referi, que o romance em questão foi publicado em 1934, quatro anos antes de *Vidas secas*. Seja na leitura de ambos os romances, seja na filmografia, não foi difícil encontrar alguns pontos de contato na urdidura da trama dos livros, seja no que concerne ao cenário de ambos, caracteristicamente rural, seja no pano de fundo das relações sociais despóticas, mandonistas, autoritárias e clientelísticas que marcam a

narrativa de um e outro, como já demonstramos. Considero então, aqui, mais uma rica possibilidade de compaginação dialógica entre os dois livros, especialmente no aspecto de uma reflexão em torno da exegese política e da leitura da história que venho desenvolvendo em meus trabalhos e publicações.

Relendo *São Bernardo*, considero que não caberia propriamente falar em situação limite de despolitização, como em *Vidas secas*, mas, ao contrário, na prevalência do poder político da *despotia* fundado nos pilares do valor da Casa, no sentido da propriedade, da posse; da Família, no conceito amplo de parentela e, também, no sentido de uma modernidade conservadora que caracteriza a sociedade brasileira. Talvez caiba melhor aqui o conceito de patrimonialismo, que, sabemos, continua constantemente se reciclando e ressignificando a política, no Brasil inteiro, em termos de coronelismo, clientelismo, dispositivos de modernidade disfarçada, práticas conservadoras, além de corruptas e corruptoras. Afinal, *São Bernardo* tem como enredo a história do personagem Paulo Honório, cujo perfil se delineia entre um proprietário rural que buscava, de um lado, a modernidade gerencial da sua fazenda, exercendo um relacionamento excessivamente autoritário com os seus empregados e, de outro, uma obsessão doentia em torno da aquisição e posse, seja da propriedade, seja da sua esposa Madalena, a quem termina sufocando com sua obsessão de poder e seus ciúmes doentios.

Arendt, vimos, analisou o conceito de política no sentido da *polis*, na dimensão do que hoje consideramos como “práticas republicanas”. Aqui, na trama de *São Bernardo*, realçam-se a politização patrimonial e, pois, a prevalência da *oikia*. A *polis* tem a dimensão pública, enquanto a *oikia* guarda todas as características do privado. O tipo de política que exala da narrativa de *São Bernardo* é, pois, toda ela moldada numa visão de mundo que não ultrapassa os umbrais do alpendre da fazenda, as estacas das cercas dos currais, os arames dos limites da propriedade, o mando autocrático do proprietário enfatuated e a subserviência leniente dos serviços. Posto que só há uma vontade que não deve ser questionada – a vontade do patrão –, paira um odor de violência implícita e explícita em cada

canto da casa, em toda ordem dada e em cada quadrante da propriedade. É, de fato, uma política que esvazia a dignidade da Política. Essa política patrimonial de *São Bernardo* é melhor dissecada e compreendida quando compaginada com o despotismo da privacidade da Casa e da Família, na *Política*, de Aristóteles.

Vemos, assim, claramente que o poder despótico e o governo político são, apesar da opinião de alguns, coisas muito diferentes. Um só existe para os escravos; o outro existe para as pessoas que a natureza honrou com a liberdade. O governo doméstico é uma espécie de monarquia: toda casa se governa por uma só pessoa; o governo civil, pelo contrário, pertence a todos os que são livres e iguais (ARISTÓTELES, 2019).

Trazendo essa percepção aristotélica para um diálogo com Graciliano, pincei outro fragmento do romance *São Bernardo*, que é sintomático e emblemático desse poder político patrimonial, repolitizado e reduzido ao espaço da Casa, da Família e da *despotia* do chefe. Refiro-me ao personagem Seu Ribeiro, de quem o autor traça o perfil como “um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças” (RAMOS, 1985, p. 35). Graciliano então põe na boca do principal personagem, Paulo Honório, a narrativa do encontro dele – Paulo –, com Seu Ribeiro, em Maceió. Vendo-o faminto, convida para ser guarda-livros na fazenda São Bernardo. Paulo Honório ouve, então, a história de Seu Ribeiro. Observem que a narrativa se valerá do conceito de tempo, vários tempos, e essas temporalidades são transversais na urdidura da ficção. Temos a transversalidade, seja de narradores – Graciliano, Paulo Honório e Seu Ribeiro –, seja dos vários tempos: presente e pretérito que, sabemos, só é visto no tempo presente, naquele exato momento do encontro. E é interessante Graciliano fazer o seu personagem Paulo Honório ser narrador de si mesmo, na terceira pessoa, usando a linguagem de Seu Ribeiro. Tenho a impressão de que Paulo Honório ao narrar a história do personagem Seu Ribeiro estaria se projetando nele, como seu duplo. Como não admitir, aqui, que Paulo Honório não fale de si?

“Seu Ribeiro tinha setenta anos e era infeliz, mas havia sido moço e feliz.” Como se vê, tempos transversos que se intercambiam: do passado feliz e de um presente infeliz. Esses dois tempos vão ser

fundamentais para decifarmos o tipo de poder patrimonial e despolitizado que, veremos, marca *São Bernardo*, tanto no passado quanto no presente de Seu Ribeiro. Em primeiro plano, a *despotia* e autocracia passadista do personagem...

Na povoação onde ele morava os homens descobriam-se ao avistá-lo, e as mulheres baixavam a cabeça e diziam:

– Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu major.

Quando alguém recebia cartas, ia pedir-lhe a tradução delas. Seu Ribeiro lia as cartas, conhecia os segredos, era considerado e major.

Se dois vizinhos brigavam por terras, seu Ribeiro chamava-os, estudava o caso, traçava as fronteiras e impedia que os contendores se grudassem [...].

Acontecia às vezes que uma dessas criaturas inocentes aparecia morta a cacete ou a faca. Seu Ribeiro, que era justo, procurava o matador, amarrava-o, levava-o para a cadeia da cidade. E a família do defunto ficava sob a proteção do major

Também acontecia que uma sujeitinha começava a chorar e acabava confessando que estava pejada. Seu Ribeiro descobria o sedutor, chamava o padre, e o casamento se realizava na capela da povoação. Nascia um menino – e seu Ribeiro era o padrinho.

O major decidia, ninguém apelava. A decisão do major era um prego. [...]

Seu Ribeiro tinha uma família pequena e casa grande. A casa estava sempre cheia. Os algodoais do major eram grandes também. Nas colheitas as populações corriam para eles. E os pretos não sabiam que eram pretos, e os brancos não sabiam que eram brancos

Na verdade seu Ribeiro infundia respeito. Se havia barulho na feira, levantava o braço e gritava:

– Quem for meu me acompanhe.

E a feira se desmanchava, o barulho findava, todo mundo seguia o major porque todo mundo era do major (RAMOS, 1985, p. 35-36).

De repente, num segundo plano, uma inflexão na narrativa. Mudam-se os tempos... “Ora, essas coisas se passaram antigamente. Mudou tudo. Gente nasceu, gente morreu, os afilhados do major cresceram e foram para o serviço militar, em estrada de ferro” (RAMOS, 1985, p. 37). O narrador Paulo Honório volta-se para o presente moderno, cheio de mudanças... Como ele vê essa modernidade

cheia de mudanças? São elas realmente mudanças? A resposta é sintomática. Mudou tudo, diz ele.

O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia.

Trouxeram máquinas – e a bolandeira do major parou.

Veio o vigário, que fechou a capela e construiu uma igreja bonita. As histórias dos santos morreram na memória das crianças. [...]

Seu Ribeiro enraizou-se na capital. Conheceu enfermarias de indigentes, dormiu nos bancos dos jardins, vendeu bilhetes de loterias, tornou-se bicheiro e agente de sociedades ratoeiras. Ao cabo de dez anos era gerente e guarda-livros da Gazeta, com cento e cinquenta mil reis de ordenado, e pedia dinheiro aos amigos.

Quando o velho acabou de escorrer a sua narrativa, exclamei:

Tenho a impressão que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Porque não andou mais depressa? É o diabo (RAMOS, 1985, p. 38).

A suposta modernidade que o romance pinta como a infelicidade de Seu Ribeiro é a reverberação de um desencanto da política que fez a sociedade mudar, mas não a isenta do conservadorismo da Casa e da Família. A chamada modernidade sem mudança. Os mesmos traços patrimoniais da sociedade urbana que, no romance, aparecem como assimetrias sociais das enfermarias de indigentes, dos sem-teto que dormem nos bancos de jardins, dos bicos de sobrevivência e do descrédito nos políticos. Dos coronéis oligarcas que continuam despolitizando a política, depredando o espaço público, tomando de assalto o Estado e vicejando a corrupção ao sabor das corporações de família. Nos passa finalmente a impressão de que o personagem seu Ribeiro continua muito atual nos dias de hoje, seja na felicidade do seu passado coronelista, seja na tristeza do seu presente urbano, em que a cada dia renasce um patrimonialismo disfarçado e pretensamente despolitizado, como o que agora assistimos no Brasil.

#### Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARENDDT, Hannah. *O que é política*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ARISTÓTELES. *Política*. Disponível em: <http://nous.life/livro/baixar-livro-a-politica-aristoteles-pdf/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio, São Paulo: Record, 1985

SIQUEIRA, Antonio Jorge de. O direito da fala: violência e política em *Vidas secas*. *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 12, n. 23-24, p. 91-98, set. 1991/ago. 1992.

## O país do Carnaval segundo Jorge Amado: literatura, identidade e cultura popular na década de 1930

Lucas Victor Silva

Durante os anos 20 e 30 do século passado ocorreram mudanças significativas nos paradigmas explicativos brasileiros sobre o mundo social. Governada em sua produção de sentidos pela formação discursiva nacional-popular, a produção sociológica e a histórica brasileira caminham para o rompimento com o olhar naturalista do espaço e da identidade nacional, inaugurando uma leitura culturalista do país. Vivia-se a emergência do conceito de cultura em substituição ao de raça na explicação social. Porém, enunciados naturalistas continuavam a ser adotados em textos científicos e literários em que se combinavam argumentos e conceitos culturais às noções de raça e meio, como na obra *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre.

Desde os anos 1920, a procura pelas especificidades do país encontraria na mestiçagem um traço que o distinguiu do ponto de vista cultural e do ponto de vista racial, uma vez que o mestiço carregaria no corpo a unidade do organismo nacional. Entre o olhar culturalista e o paradigma naturalista, diversos “retratos” do Brasil construíam novas imagens do país. Apesar da intenção de construir narrativas nacionais, o regionalismo permanece como ponto de referência desses intelectuais, que representam o Brasil a partir das relações de força dos locais onde habitavam e praticavam suas pesquisas.



Através dessas obras, procuravam a explicação histórica e sociológica sobre o passado do país e a definição da identidade nacional. Em função de uma nova compreensão de seu passado, o país poderia explicar seu presente e descobrir suas perspectivas futuras. Sérgio Buarque (2015), com a imagem do “homem cordial”, Paulo Prado (2012), revelando a “tristeza” do povo, e Gilberto Freyre (1989), destacando a mestiçagem produzida pelos encontros sexuais entre a casa-grande e a senzala, representavam uma nova identidade para o país, distinguindo-o como liberal, personalista, rural, anárquico, sensual e malandro. No presente texto assumimos a proposta do crítico Rogério Lima (2018), que incluiu o desconhecido livro *O país do Carnaval*, de autoria do notório Jorge Amado, entre aqueles que se lançaram, no início dos anos 1930, na interpretação do Brasil, de sua formação nacional. Essa obra será a lente através da qual, neste texto, pretendemos observar os debates intelectuais sobre identidade, literatura e cultura popular nos anos 30 do século passado.

Filho de um coronel latifundiário decadente, Jorge Amado nasceu em Itabuna, interior da Bahia, em 1912. Após fazer seus estudos secundários em Salvador, ingressou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, em 1931. Mas, desde os fins de 1929, o jovem escritor foi iniciado pelo primo Gilson Amado nos círculos intelectuais e letrados da capital, povoados por figuras como Vinicius de Moraes, Santiago Dantas, Alceu Amoroso Lima e o editor e livreiro Frederico Schmidt. Após o ingresso no Ensino Superior, se engajou também nas atividades do Centro Acadêmico de Estudos Jurídicos (Caju). Os literatos que protagonizavam o pequeno mundo das letras cariocas reuniam-se na Livraria e Editora Schmidt, localizada na Travessa do Ouvidor, no consultório do poeta-médico Jorge de Lima, na Cinelândia, e na sede da Ariel Editora (ROSSI, 2004, p. 35). Nesses circuitos literários, propagava-se a rejeição à chamada República Velha, e condenava-se a literatura que não introduzisse o “social”, mesmo que sob prejuízo estético, tal como Amado sintetizou em nota explicativa de *Cacau*: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (AMADO, 2010).

Os anos 1930 assistem à emergência da representação de uma nova literatura nacional entendida como ferramenta de compreensão e diagnóstico da chamada “realidade” nacional. As diversas literaturas regionais são concebidas, nesse momento, como manifestações legítimas da literatura brasileira pelo seu caráter revelador das várias diferenças culturais e sociais do país. O romance nordestino será legitimado como manifestação de uma região decadente do país e ferramenta importante na compreensão dos problemas sociais e na definição de estratégias para a superação do atraso.

A chamada geração do romance de 30 herdou a preocupação modernista-regionalista com a procura pela identidade nacional brasileira. Procurava-se a especificidade brasileira diante dos países mais ricos, bem como caminhos que viabilizassem a construção de um Brasil moderno. O discurso científico e literário procurará interrograr sobre os mais diversos aspectos do Brasil, sua saúde, sua alimentação, sua moradia, seu comportamento, sua educação, sua cultura e suas tradições. Através do romance social ou de estudos acadêmicos, denunciavam-se as mazelas do país e se discutiam caminhos para a superação.

Conforme apontou Albuquerque Júnior,

A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada pela formação discursiva nacional-popular, dá ao romance nordestino o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.107).

A representação literária era subordinada, portanto, à procura da compreensão da realidade brasileira a partir de um olhar que tomava de empréstimo conceitos sociológicos de inspiração freyriana ou marxista. Em *O romance brasileiro*, publicado em 1938, na coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Gilberto Freyre, o crítico Olívio Montenegro representava como atributo marcante da literatura “moderna” do país a busca da descrição fiel da realidade brasileira nesse período.

Para o crítico, havia um

[...] realismo insaciável de fatos [...] onde o social prepondera com a maior ênfase sobre o individual. O que de certo modo se explica pelo prestígio enorme que depois da guerra passaram a ter, sobre o já numeroso público, ciências como a sociologia, a antropologia, a psicologia social.

Um notável sociólogo brasileiro, o sr. Gilberto Freyre, marcou bem a característica do romance novo no Brasil, e que é “o seu tom de reportagem social e quase sociológica; a qualidade de documentos; as evidências que reuniu da vida esmagada, machucada, deformada por influências de natureza principalmente econômica; os transbordamentos políticos. E noutra parte, ainda acrescenta: ‘Quase nada nesses romances é ficção; apenas os disfarces; apenas a deformação para os efeitos artísticos, sentimentais, ou, em certos casos políticos’” (MONTENEGRO, 1953, p. 162).

O recurso à memória é a principal ferramenta de observação da realidade por esses escritores. As experiências individuais aparecem como portadoras da legitimidade do real: o vivido e o lembrado têm estatuto de verdadeiro e verossímilante. A reminiscência aplicada à literatura produz o efeito de real e legitima o discurso. E quanto mais verdadeiro o discurso ficcional, mais efetiva será a força do texto para transformar a sociedade. Nesse sentido, percebe-se a procura do escritor pela instituição de uma literatura enquanto instrumento de ação efetiva, de intervenção no cotidiano do país com o objetivo de minimizar os problemas sociais. Para Olívio Montenegro, esses escritores distinguem-se pela representação de suas experiências pessoais com o desejo de “assegurar pela arte o que na verdade não conseguiram ainda pela vida” (MONTENEGRO, 1953, p. 165).

*O país do Carnaval* foi sucesso de crítica e de público: a publicação da primeira edição ocorre em setembro de 1931, que foi seguida de nova tiragem de 2000 exemplares já em julho de 1932, ambas pela editora Schmidt (ROSSI, 2004, p. 35). Publicação dos dezoito anos, o romance de estreia constitui uma obra singular em relação à sua produção posterior também em razão do espaço privilegiado em suas narrativas. Ainda não havia o interior da Bahia e os latifúndios de cacau, com seus coronéis violentos e heróis populares dos romances proletários. Nem aparece a procura pela representação realista dos espaços, qualidade também comum nos romances da

década, o que pode configurar que a obra ocupava um outro lugar de produção de sentido. A obra escapou da posterior influência marxista que diferenciaria seus escritos futuramente, e que seria adquirida quando da sua formação superior e inserção nos meios intelectuais da capital do país.

Matheus Pontes sustenta que as primeiras produções de Amado, tais como *Lenita*, *O país do Carnaval* e *Rui Barbosa nº 2*, são também expressões das

[...] mediações da Academia dos Rebeldes e seus integrantes na produção de Jorge Amado. Era um grupo pequeno de escritores da cidade de Salvador que se reunia ao final dos anos de 1920 para debater sobre o mundo literário e os dramas da vida. Amado tinha por volta de 16 anos quando se aproximou dos Rebeldes (PONTES, 2018, p. 116-117).

O mais jovem do grupo, possivelmente, foi iniciado pela Academia não apenas nas discussões dos campos da cultura, arte e política e da criação literária, mas também na boêmia soteropolitana, onde o aspirante a escritor, distante do ambiente familiar de Ilhéus, teve contato com personagens e espaços menos abastados da vida urbana (PONTES, 2018). No entanto, a escrita d'*O país do Carnaval*,

[...] nada tem de popular ou de proximidade com a língua falada pelos brasileiros e muito menos se avizinha de uma linha de esquerda. Se a vida boêmia dos Rebeldes os aproximava da vida de populares e da realidade brasileira, isso não teve impacto expressivo na escrita de Amado entre 1929 e 1932 (PONTES, 2018, p. 122-123).

Pontes destaca ainda outros elementos da obra que a afastam ainda mais das produções posteriores:

A princípio, os personagens populares da vida baiana estavam ausentes ou secundarizados em sua escrita. A luta pela transformação da sociedade não se apresentava de forma plena, prevalecendo a preocupação de como obter a felicidade individualmente. Era um escritor pouco baiano, pouco popular e distante do engajamento em prol do coletivo. Mas isso não significa que ele não soube apropriar-se da sua jovem experiência de vida para elaborar suas narrativas, pois nas tramas encontramos traços de suas vivências nas fazendas de cacau em Ilhéus, influências das relações com os companheiros da Academia dos

Rebeldes e elementos dos seus primeiros anos morando no Rio de Janeiro (PONTES, 2018, p. 116-17).

*O país do Carnaval* é um romance urbano que discute a questão da identidade nacional e o papel das elites intelectuais na redefinição narrativa do país e suas relações populistas e autoritárias com as camadas populares. Trata-se de um retrato pessimista de um país sem identidade, sem princípios éticos ou valores morais e sem intelectuais ou elites políticas compromissadas com seu progresso. O realismo desse livro emerge da descrição dos debates intelectuais e políticos registrados e na representação dos papéis que os diferentes grupos sociais do país desempenhavam.

Anos depois, Amado registrou sua leitura sobre *O país do Carnaval* no prefácio de *Capitães da areia*, publicado em 1937:

Em *O país do Carnaval* é a inquietação de uma mocidade intelectual que procura, numa hora de definições, o seu caminho. Vários críticos que têm escrito sobre minha obra, naturalmente desconhecendo aquele meu primeiro romance, costumam apresentá-lo como um livro de sátira aos intelectuais brasileiros que vivem em função da literatura europeia, especialmente da francesa. No entanto não há naquele romance nenhuma intenção de sátira. Existe, sim, o desejo de focar um momento vivido pela mocidade mais ou menos intelectual ou intelectualizada do Brasil, momento em que as correntes sociais e políticas começaram a se esboçar e definir (AMADO, 1937, p. 9).

As investigações sobre essa face singular da obra amadiana evidenciaram, segundo Luiz Rossi (2004, p. 71), um certo desconforto, devido à dificuldade de articular o livro inaugural da carreira literária com as produções posteriores. Obra de exceção, estranho no ninho, texto silenciado, esquecido, ou obra menor, nas palavras do próprio escritor, na década de 1990, em busca do controle narrativo sobre si e sua obra:

[...] livro de um jovem de dezoito anos [...]. E todo pessimismo que transparece neste romance é artificial. É uma atitude exclusivamente literária, ingenuamente literária [...] é uma exceção, porque creio que em todos os meus outros livros meus personagens, meus heróis têm algo a ver comigo (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 45-47).

*O país do Carnaval* é mais do que um livro “cheio de grandes defeitos”, como afirmou o crítico Olívio Montenegro (1953, p. 191). Nossa leitura pretende contribuir para recolocar a obra em um outro lugar, onde não se busque coerências apriorísticas nem se negue a pertinência da singularidade da obra e aquilo que ela desloca em relação ao que sabemos sobre Amado e sobre seu tempo. Se a recepção de *O país do Carnaval* apontou alguns defeitos, tais como a inexistência de descrição psicológica das várias personagens, a inexistência de descrições da paisagem e o excesso de diálogos em sequência, tais ditas falhas, como bem notou Rogério Lima (2018), que as enumerou, apontam para uma escolha estética: o reforço presente na obra amadiana da marca da oralidade brasileira e regional. Ou também para a influência de outros dois meios de representação, como o cinema ou o teatro, influência que tinha o objetivo de se aproximar mais rapidamente do público leitor. O que nos autoriza a pensar no livro como um verdadeiro ateliê experimental da prosa jorjamadiana (LIMA, 2018).

Para Luís Bueno (2002), *O país do Carnaval* faria parte de um momento inicial do romance de 30 marcado pelos dilemas existenciais, estéticos e identitários daquela nova geração de intelectuais. Deseja-se o novo, a superação do ceticismo da geração anterior. Os personagens experimentam individualmente diversos discursos: o consumista, o comunista, o católico, o regionalista, o amoroso, o abandono da vida intelectual e a fuga do país (BUENO, 2002). A inquietação é o que move os personagens que, melancólicos, vivem a incerteza dos caminhos a escolher.

O romance retrata as desventuras de Paulo Rigger, um bacharel baiano filho de rico fazendeiro de Cacau, perdido entre a observação dos costumes populares, reflexões existenciais inúteis, diálogos com intelectuais medíocres e relações amorosas banais. Através da personagem, o jovem escritor traça um retrato desanimador das elites políticas, econômicas e intelectuais do país com quem Rigger conversa na figura de poetas, políticos, escritores, jornalistas, religiosos, burgueses e latifundiários no Rio de Janeiro e na Bahia. Cada personagem encarna um dos diversos discursos disponíveis no

mercado das ideias: ceticismo, consumismo capitalista, romantismo, idealismo, mediocridade. O texto possui um tom melancólico justamente porque relata o fracasso dos seus personagens. Nenhum dos posicionamentos ideológicos serve para responder aos enigmas propostos: qual o sentido da vida e qual a natureza do povo brasileiro. Nesse sentido, Piris e Nascimento (2013) parecem estar corretos ao encontrar ressonâncias do projeto modernista expressado na famosa frase de Oswald de Andrade: “não sabemos o que queremos, mas sabemos o que não queremos”. E o leitor fecha o livro na expectativa de uma resposta que ainda não havia sido respondida pela nova geração de 30.

Ana Palamartchuk, Eduardo Duarte e Ilana Goldstein (*apud* ROSSI, 2004, p. 74), em função da proximidade entre seus olhares sobre o povo brasileiro, levantaram a possibilidade de o protagonista ser uma representação do intelectual modernista Paulo Prado. Rossi (2004) não nega a pertinência dessa hipótese, tratada como correta também pela última biografia publicada sobre Amado (AGUIAR, 2018), mas defende a necessidade de pensarmos na possibilidade de Rigger ser uma alegoria do próprio escritor, ambos intelectuais desterrados. O primeiro refletindo sobre o Brasil a partir da Europa e o segundo pensando a Bahia a partir da experiência carioca.

Para Rogério Lima, Rigger seria uma caricatura das elites intelectuais e econômicas dos inícios do século XX:

Paulo Rigger é um representante dos “polidos e diplomados” em leis, filhos de proprietários de terras que substituíram as classes dirigentes após a proclamação da República, aproxima-se mais da personagem caricatural, do sujeito ainda esmagado pelo complexo colonial de inferioridade em relação à Europa. Arremedo de homem refinado, educado na França, que desdenha das suas origens, esquecendo que foram os frutos da terra que despreza que o sustentaram em sua *saison* nos prostíbulos parisienses (LIMA, 2018, p. 151).

Educado em Paris e herdeiro das terras da família, Rigger declarava-se existencialmente perdido: nem a religião, nem a nação, nem a família conferiam sentido à sua vida. Era “tipo do cerebral, quase indiferente, espectador da vida, tendo perdido há muito o

sentido de Deus, e não tendo achado o sentido de Pátria” (AMADO, 2006, p. 5). Incapaz do amor romântico, relacionava-se com prostitutas, ou com mulheres enquanto meros objetos de desejo carnal. O livro narra suas oscilações pessoais entre o ceticismo absoluto e a procura pela felicidade, pelo sentido da vida, pela identificação com a nacionalidade.<sup>1</sup>

Paulo Rigger é tão dividido quanto seu nome: é um europeu ou brasileiro? É cosmopolita ou nacionalista? A escolha do nome desse personagem indica intenções do escritor ao elegê-lo como protagonista. Amado utilizou uma palavra inglesa que remetia ao verbo *to rig*, que significa, entre outros sentidos, *manipular*, *fraudar*, *especular*. A expressão *to rig the market* remete-nos ao ato de especular no mercado financeiro provocando altas ou baixas artificiais nas ações.

Rigger declarava-se patriota por vaidade: seu patriotismo é artificial e momentâneo. Ao retornar ao país após temporada na Europa, depara-se com sua total falta de identificação com a pátria. Titubeante e insatisfeito, não consegue se identificar com o povo e seus costumes. Tudo no personagem é aparência, superficialidade e falsidade, assim como nos comunistas, racistas, católicos, moralistas, políticos, intelectuais e poetas representados no livro. São todos tolos, medíocres, bêbados, racistas, elitistas, céticos e indiferentes. Nesse país do Carnaval, a imprensa é instrumento de interesses mesquinhos e de ambições pessoais. As disputas

---

1 O pesquisador Matheus Pontes reflete sobre os traços da indecisão ou mesmo da confusão presentes na personalidade de Rigger. O historiador considera *O país do Carnaval* e a obra posterior, *Rui Barbosa no. 2* (que não foi publicada a pedido do autor), como textos que expressavam as dúvidas e confusões internas do próprio jovem escritor, frutos de sua incompreensão ante as demandas históricas complexas do momento. Segundo Pontes: “a obra *Rui Barbosa no. 2* (1932) foi o único romance completo e pré-editado de Jorge Amado que não chegou a ser publicado, e simboliza o processo de transição do escritor, do ceticismo e das preocupações individuais para o comprometimento social por meio de uma ideologia. Essa transformação foi tênue e passou por percalços, possivelmente por incompreensão sobre alguns princípios das ideologias crescentes nos anos de 1930 no Brasil, e, em especial, sobre os movimentos fascista e comunista – característica que pode ser notada de forma secundária em *O país do Carnaval*, com os posicionamentos confusos e limitados do protagonista Paulo Rigger” (PONTES, 2018, p. 143).



políticas vazias definiam os governantes do país: oposição e situação se equivaliam. O triunfo do movimento revolucionário de 1930 não traz expectativas de mudança, mas pessimismo, desconfiança e indiferença.

Através dos diversos diálogos que trava com personagens representativos das elites, emergem imagens sobre a identidade do país e seu povo, sobre as disputas político-eleitorais e a imprensa. As conversas de Rigger e seus pares nos remetem às representações ambíguas do Brasil, ora representado como país do futuro, portentoso e progressista, ora como primitivo, religioso, fetichista, sensual, exótico, mulato e emotivo, o país da macumba e do Carnaval. Nação condescendente com o “mulatismo”, que representava a complacência com a ascensão social dos mestiços na vida política do país.

Através de Rigger, Jorge Amado desconstrói as imagens da nacionalidade que desde o romantismo exaltavam sua natureza, ou que desde o modernismo elogiavam a cultura popular e a mestiçagem no Brasil. O personagem nega diversos símbolos nacionais tomados como índices da nacionalidade e da valorização do país: a natureza exuberante fez do brasileiro um povo preguiçoso, cuja constituição racial, segundo a antropometria, era condenada na figura do mestiço, cuja cultura popular seria primitiva, rural, misógina e machista.

Em seu retorno ao país, Rigger diverte-se no Carnaval do Rio de Janeiro. Na sua busca pela nacionalidade, o Carnaval parece revelar-lhe a essência da nacionalidade e provocar sua identificação com a pátria. A festa era a “vitória de todo Instinto, reino da Carne” (AMADO, 2006, p. 16). Onde “as virtuosas filhas de um moralista exaltado” se entregavam à embriaguez do lança-perfume e aos amassos e beijos voluptuosos do amante-folião de ocasião. No Carnaval, manifesta-se “todo o sentimento da raça” nos requebros voluptuosos das mulatas no samba. Entre o povo, no meio do samba, Rigger sente-se “integrado na alma do povo” e entregue às umbigadas e aos instintos da Carne (AMADO, 2006, p.18).

No Carnaval, Rigger expressa a relação desejada entre a elite e o povo metaforizado na mulata: o branco viril abre as coxas morenas da mulata disponível “para a satisfação dos instintos insatisfeitos” e

a possui. E no ventre mulato repousará “o futuro da Pátria. Daí sairá uma raça forte, triste, burra, indomável, mas profundamente grande, porque é grandemente natural, toda da sensualidade” (AMADO, 2006, p.19-20). A concepção da prole mestiça representa a manutenção da identidade nacional e a própria incorporação do branco à nacionalidade brasileira, sem que haja transformações nas relações de poder. Em texto anterior a *Casa-grande e senzala*, Jorge Amado critica o que seria exaltado por Freyre pouco tempo depois: a nacionalidade constituída por uma relação assimétrica, hierarquizada e sado-masoquista.

Mesmo caminhando fora do situacionismo varguista, a obra de Gilberto Freyre se coadunava com o ideário político da década de 1930 no que dizia respeito à representação da identidade nacional-popular mestiça, à rejeição da democracia liberal, à representação conservadora das relações entre as elites intelectuais e econômicas e as classes populares e, por fim, à feição (até hoje) contemporânea autoritária das relações entre Estado e povo.

Elide Rugai Bastos ressalta que essa articulação entre a mestiçagem (um fenômeno biológico) e a integração do negro e do índio na nacionalidade brasileira (um fenômeno político) termina por relativizar, ou mesmo ocultar, “os mecanismos que impediram a mobilidade vertical” da maioria da população descendente dos africanos e indígenas, e as hierarquias sociais que discriminavam grandes contingentes populacionais no passado e no presente (BASTOS, 1999, p. 232). O mito da mestiçagem terminava por naturalizar a integração periférica dos diversos grupos sociais e culturais que precisaram se integrar ao projeto luso-brasileiro para participarem da construção da nacionalidade, impedidos, dessa maneira, de possuírem seus próprios fluxos culturais e suas maneiras distintas de resistir a esse processo, ou de nele intervir com autonomia.

E essa relação, entre o viril herdeiro da monocultura escravocrata e a passiva mulata, podemos representar como a relação entre as elites e a nação nesse discurso. É uma relação de exterioridade e exploração do corpo da nação, representado como sensual e suado, dançarino e voluptuoso, corpo feminino disponível, carnavalesco,

banalizado, prostituído, instintivo, subserviente, ingênuo, a esmolar a bondade da elite branca, disponível para satisfazer-lhes os desejos e de ventre aberto para reproduzir a prole futura da nação.

Jorge Amado evidencia essa sensação de exterioridade em relação à pátria. O personagem Paulo Rigger representa esse sentido de desterritorialização das elites brasileiras. Desterrados em sua própria terra, encarnam a figura do explorador, do colonizador colonial interessado em estuprar as índias, as escravas e a terra para arrancar-lhe os frutos e exaurir toda a riqueza até seu último suspiro de vida. Para eles, além de espaço de tráfico de riquezas, a pátria é o lugar onde se come e se fornicava (AMADO, 2006, p. 62). No entanto, uma vez toda a riqueza extinta, esses descendentes dos aventureiros da época das caravelas podem retornar prenes de opulência à Europa, cujos pensamentos melancolicamente nunca abandonaram, e aonde sempre retornavam para lembrar o que era a civilização e o progresso e para importar modelos de sociedade. Os que não quiserem esperar esse dia derradeiro, por não precisarem acumular mais riquezas ou por falta de paciência, podem tomar o mesmo navio que Paulo Rigger, que, ao fim do romance, retorna ao velho continente, ainda como um homem rico, porém sem conseguir entender o sentido de pátria ou amar sua terra: “só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu” (AMADO, 2006, p. 62).

Em uma época de busca da instituição de uma narrativa sobre o cerne da nacionalidade, o texto de Jorge Amado denunciava as impossibilidades de construção da nação a partir das ações e discursos das elites brasileiras. Desterrado, Rigger se surpreende a todo momento com o país que não reconhece como seu, e que não consegue sequer entender.

O Carnaval foi particularmente adotado como objeto da literatura pelos que defendiam a permanência da tradição diante das novas práticas culturais advindas com a integração periférica do país à modernidade ocidental. Se, para escritores regionalistas como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, não haveria futuro próspero

possível se abdicássemos das tradições em benefício da modernidade, para Jorge Amado os problemas sociais do país do Carnaval eram efeitos das atitudes e interesses das elites intelectuais, políticas e econômicas do país ao longo da história. Para Amado, não haveria saída possível para a questão social do “país do Carnaval” sem o rompimento com essas práticas políticas, que repercutiam também sobre a maneira como essas elites se relacionavam com as manifestações culturais populares, e delas se utilizavam para justificar as hierarquias sociais contemporâneas.

### Referências

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.

\_\_\_\_\_. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, São Paulo: Fundaj, Cortez, 1999.

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *O país do Carnaval*. 53. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. Os romances da Bahia. In: \_\_\_\_\_. *Capitães de areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6845/1/45000008358\\_Output.o.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6845/1/45000008358_Output.o.pdf). Acesso em: 11 maio 2020.

BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre: Casa-grande & senzala. In: MOTA, Lourenço Dantas. (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Senac, 1999.

BUARQUE, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. *Teresa*, São Paulo, n. 3, p. 254-283, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121151>. Acesso em: 11 maio 2020.

CORDEIRO, Carla de Fátima. *De Honório a Archanjo: Jorge Amado, questão racial e formação nacional*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Unicamp, Campinas, 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado e o *bildungsroman* proletário. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, v.2, n.2, 1994.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GERMANO, Patricia Gomes; SWARNAKAR, Sudha; FIGUEIREDO, Ediliane Lopes Leite de. (org.). *Nova literatura de Jorge Amado*. Campina Grande: UEPB, 2014.

LIMA, Rogério. O país do Carnaval: identitárias faces do Brasil na obra de Jorge Amado. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; REIS, Carlos (org.). *Jorge Amado: um retrato de muitas faces*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. (Coleção Documentos Brasileiros).

PIRIS, Eduardo Lopes; NASCIMENTO, Darling Moreira do. O discurso citado na construção do *ethos*: análise discursivo-argumentativa de *O país do carnaval*, de Jorge Amado. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso* [online], São Paulo, v. 8, n. 1, p. 220-232, 2013.

PONTES, Matheus de Mesquita e. *Jorge Amado: entre engajamentos e a militância comunista (1929-1956)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFG, Goiânia, 2018.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da Revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Unicamp, Campinas, 2004.

# Paródia e violência de gênero no conto “Vitória”, de Isabor Quintiere

Débora Gil Pantaleão

## INTRODUÇÃO

Isabor Quintiere (1994), escritora nascida em João Pessoa, Paraíba, onde reside atualmente, lançou o seu primeiro livro, *A cor humana* (Editora Escaleras), no mês de março de 2018, no A Budega Arte e Café, espaço que se tornou um recanto literário na capital paraibana. É formada em Letras (Habilitação Língua Inglesa) e atualmente mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde investiga a categoria da metaficção em Margaret Atwood (1939-), escritora do conhecido *O conto da Aia* (1985).

Da publicação de seu primeiro livro para cá, inspirou resenhas em diversas contas literárias em mídias sociais como o Instagram; foi convidada para festas e feiras literárias dentro e fora do estado, além de ter sido vencedora do Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica 2019, na categoria Narrativa Curta Horror, realizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O conto vencedor foi “Madres”, um dos dez contos presentes em *A cor humana*: “Inspirado pelo realismo fantástico, o ‘Madres’ retrata a vida de uma mãe que lida com um filho que na verdade é uma fera bestial que vai crescendo e se tornando um monstro incontrolável” (G1 PB, 2019). Vejamos um pouco do que a própria autora fala sobre o conto:

“Ele é talvez o mais pesado do livro, que também conta com muitos contos de temática mais leve, porém todos com um único fio condutor que é a simultânea pequenez e grandeza do ser humano quando de frente para si mesmo e para o universo. É um conto de horror, mas minha intenção não era apresentá-lo como tal: afinal, a história é narrada por uma mãe que deu à luz uma criatura bestial, mas não vê nada de grotesco nessa fera que cresce até atingir proporções monstruosas e se torna cada vez mais incontrolável e sedenta por sangue”, explicou. Ainda de acordo com Isabor Quintiere, a ideia era brincar com a descrição de uma coisa horrenda, porém vista através dos olhos do carinho materno, “que não se apavora com sua violência ou o rejeita jamais, mesmo conforme a história toma rumos mais graves” (G1 PB, 2019).

É exatamente essa “pequenez e grandeza do ser humano” perante si mesmo, perante o outro e perante o universo que buscaremos abordar neste trabalho, com foco no que optamos por chamar de uma paródia da violência de gênero. Para tal, não esqueceremos como a autora faz um trabalho minucioso, uma espécie de costura entre forma e conteúdo. É possível que “Vitória” mostre, pelo menos entre os contos que aparecem em *A cor humana*, o ápice de conexão entre forma e conteúdo que a autora conseguiu realizar em suas primeiras façanhas literárias.

### **“VITÓRIA”: UMA LEITURA POSSÍVEL**

Muito se tem falado da metaficção, da paródia e da ironia na arte dita pós-moderna. Alguns teóricos-críticos afirmam que não estamos na pós-modernidade; outros, na defesa de que sim, dizem que já estamos vivendo esse “novo” momento histórico. Entre os que acreditam estarmos vivendo na pós-modernidade, há aqueles que criticam veementemente a arte feita nesse período e aqueles que destacam seus pontos positivos e de inovação. Na visão da canadense Linda Hutcheon (1975-), por exemplo, foi a partir da pós-modernidade que assuntos como homossexualidade, feminismo, questões raciais, entre tantos outros temas, passaram a ser abordados com mais veemência no âmbito das artes. Segundo a pesquisadora:



Parece sensato dizer que a primeira preocupação do pós-moderno é desnaturalizar algumas das características dominantes do nosso modo de vida; salientar que aquelas entidades que experimentamos impensadamente como “naturais” (podem até incluir capitalismo, patriarcado, humanismo liberal) são de fato “culturais”; são feitas por nós, e não dadas a nós. Até a natureza, segundo o pós-modernismo, não dá em árvores (HUTCHEON, 2001, p. 2, tradução nossa).<sup>1</sup>

Em “Parody without ridicule”, artigo que escreve no ano de 1978 e depois desenvolve com mais profundidade no livro *Uma teoria da paródia*, Hutcheon também afirma que:

[...] muitas vezes, no entanto, a ‘literariedade’ da obra é sinalizada pela presença da paródia: no pano de fundo da obra do autor haverá outro texto contra o qual a nova criação será medida (HUTCHEON, 1978, p. 201, tradução nossa).<sup>2</sup>

Ora, ao compreendermos que o texto paródico esconde em si sempre um outro texto, para ridicularizá-lo ou não (importante ressaltar, não é vão o título do artigo de Hutcheon, “Paródia sem ridículo”), lembramos de imediato das duas teses sobre o conto, elaboradas por Ricardo Piglia (1941-2017), sendo a primeira tese a de que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), e a segunda tese, a de que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). Se um conto é, como diz o escritor argentino, “um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2004, p. 91), o narrador de Isabor Quintiere, ao nos contar a história de Vitória, é denunciado quando sua própria personagem, Vitória, descobre sua presença, controlando a sua vida, através do espelho de seu banheiro. Mas não nos adiantemos tanto. Para compreendermos o que está sendo parodiado, pelo menos em

---

1 “It seems reasonable to say that the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn’t grow on trees.”

2 “[...] often, however, the ‘literariness’ of the work is signalled by the presence of parody: in the background of the author’s work will stand another text, against which the new creation will be measured.”

nossa leitura desse texto, é preciso buscarmos algumas questões a respeito da violência de gênero.

Quando uma população discute sobre suas preocupações, em relação aos problemas locais, fala-se de violência. Contudo, as expressões de violência mencionadas são, normalmente, assaltos, seqüestros, disputas entre grupos de traficantes ou rivais, assassinatos, entre outros. A violência diretamente ligada ao gênero, portanto, não é normalmente uma das que sobressaem aos olhos dessa população já em um primeiro momento.

De acordo com o Mapa da Violência no Brasil:

A violência contra a mulher não é um fato novo. Pelo contrário, é tão antigo quanto a humanidade. O que é novo, e muito recente, é a preocupação com a superação dessa violência como condição necessária para a construção de nossa humanidade (WAISELFISZ, 2015, p. 7).

Ao refletir sobre a violência, Heleieth Saffioti (1934-2010), em *Gênero patriarcado violência*, menciona que, enquanto a violência de ordem física é mais palpável,

Observa-se que apenas a psíquica e a moral situam-se fora do palpável. Ainda assim, caso a violência psíquica enlouqueça a vítima, como pode ocorrer – e ocorre com certa frequência, como resultado da prática da tortura por razões de ordem política ou de cárcere privado, isolando-se a vítima de qualquer comunicação via rádio ou televisão e de qualquer contato humano –, ela torna-se palpável (SAFFIOTI, 2015, p. 18).

Assim, Saffioti aborda a questão da violência em diferentes categorias, sendo essas as violências física, sexual, emocional e moral, embora afirme que elas não ocorram separadamente. Para a autora, “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (SAFFIOTI, 2015, p. 79), pois “o que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral, sobretudo em se tratando de violência de gênero, e mais especificamente intrafamiliar e doméstica” (SAFFIOTI, 2015, p. 79), visto que “são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado

para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos” (SAFFIOTI, 2015, p. 79-80).

Natália Parizzoto, ao estudar violência de gênero, tendo por referência a pesquisa “Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado”, realizada em 2010 pela Fundação Perseu Abramo, por meio de seu Núcleo de Opinião Pública, e em parceria com o SESC (Serviço Social do Comércio), menciona sete tipos de violência doméstica, sendo elas: “controle e cerceamento, física ou ameaça (à integridade física), psíquica/verbal, sexual, assédio, moral e patrimonial” (PARIZZOTO, 2012, p. 35). Parizzoto exemplifica cada tipificação da violência doméstica da forma a seguir: 1. Física ou ameaça à integridade física: tapas, empurrões, sacudidas, apertões, ameaças, quebrar coisas ou rasgar roupas, entre outras; 2. Psíquica/Verbal: insinuações, desqualificações, críticas ao desempenho no trabalho, dentro ou fora de casa etc.; 3. Sexual: forçar relação sexual ou ato sexual, estupro; 4. Assédio: tocar ou insistir em algo, “favores” sexuais em troca de aumento de salário, entre outros; 5. Controle/Cerceamento: impedir de sair de casa.

Ao escrever “Vitória”, Quintiere acaba por traçar não só a história da protagonista, mas a de milhões de mulheres brasileiras. A literatura há muito nos ensinou que os nomes dos personagens não são criações vãs, o que nos faz crer que não é à toa que a personagem de Quintiere se chama Vitória, nome tão rico e amplo, singular e ao mesmo tempo coletivo. Quando somos vitoriosos, somos vitoriosos em nossa luta cotidiana, somos vitoriosos ao lado dos artistas pelos quais torcemos, das jogadoras de futebol da seleção brasileira que acompanhamos; somos vitoriosos por termos, em nossas militâncias diárias, conseguido que um presidente volte atrás com alguma PEC absurda, e assim por diante. Por isso, poderíamos traçar a história de muitas mulheres violentadas como a nossa personagem, o que nos faz refletir até mesmo se Vitória seria realmente o seu nome ou se um jogo simbólico no qual Isabor nos convida a adentrar. Trataria, assim, de uma Vitória contra o machismo, o patriarcado e a violência?

Assim, é importante pensar, então, quem narra “Vitória”: “Sou um narrador onipresente e onisciente, e fora isso não sou ninguém”

(QUINTIERE, 2018, p. 51), diz o narrador nas primeiras linhas do conto. Seguidas de uma explicação sobre os dois adjetivos utilizados:

Esses dois adjetivos, os únicos que me pertencem, me concederam o privilégio de conhecer Vitória intimamente, até mesmo milênios antes do momento em que foi concebida e trazida ao mundo apressadamente em uma cesariana de emergência (QUINTIERE, 2018, p. 51).

Por um narrador onisciente e onipresente podemos compreender um narrador que tudo sabe e que em tudo está. Sabemos também que este se assume como “um narrador”, não “uma narradora”. Entraria também no jogo a ideia de autoria masculina que por tantos séculos apagou a autoria feminina tanto no Brasil quanto especificamente na Paraíba? Ou a ideia de um Deus religioso? Ou a de um Estado que por mais democrático que se diga não ampara a nós mulheres em princípios tão básicos? Ou se trataria de alguma força até então desconhecida? Fato é que esse narrador diz poder “até mesmo retroceder mais no tempo até o tempo onde não havia tempo” (QUINTIERE, 2018, p. 51), embora assuma, em seguida, que não fará isso, pois a história que contará diz respeito *apenas* a Vitória, não a qualquer outro ser humano. Desde a primeira página do conto, o sinal é para que desconfiemos desse narrador, pois, com suas repetições, tenta se defender de alguma culpa (?), crime (?), que ainda não sabemos:

Vitória, como a maioria das pessoas, julga que ninguém a conhece melhor do que ela própria; o que é um equívoco, haja vista quem verdadeiramente a conhece sou eu, e quem verdadeiramente conhece você é o narrador de sua história, a entidade peculiar que você jamais conhecerá mas que neste exato momento absorve a leve crise existencial que ameaçou fermentar dentro de você e a narra – para quem, não me diz respeito. Só o que me diz respeito é Vitória (QUINTIERE, 2015, p. 52).

Nascida, então, dessa cesariana de emergência, Vitória sempre teve uma vida, segundo o seu próprio narrador nos apresenta, muito trágica. Desde cedo foi abandonada pelos pais, sendo criada pela tia Andaluzia, jovem de dezesseis anos, desesperada para dar conta de uma criança. Mais uma vez, o narrador enfatiza o fato de que

contará apenas a história de Vitória: “O narrador de Andaluzia tem muito a contar sobre a extraordinária mulher que ela foi, e um dia o fará, então não entrarei em detalhes além daqueles que dizem respeito à sua relação com minha querida Vitória” (QUINTIERE, 2018, p. 52). Pequenas doses de ironia vão sendo, assim, gotejadas sobre os detalhes da vida de nossa personagem:

Andaluzia foi alguém em quem Vitória pôde confiar durante a fase da vida em que não sabemos exatamente o quão valioso é ter alguém assim. Graças a ela, Vitória teve uma infância relativamente confortável, tendo roupas para vestir (ainda que furadas), um teto sob onde dormir (ainda que com goteiras) e acesso aos estudos (ainda que em uma escola capenga, com professores de conhecimentos questionáveis). Lembro com especial carinho desse espaço de tempo da vida de Vitória em que seus azares eram poucos (QUINTIERE, 2015, p. 52-53).

Aos doze anos, Vitória vê sua tia Andaluzia ser atropelada, “jogada no asfalto com os braços e pernas em ângulos abstratos, extremamente improváveis para a humanidade” (QUINTIERE, 2015, p. 53). Com a morte de Andaluzia, a adolescente é enviada pela justiça “para casa de parente após parente, cada um com um grau de familiaridade gradativamente mais distante, e em cada uma delas era destrutada de modos diversos, ora sendo completamente ignorada, ora sendo feita de capacho e xingada” (QUINTIERE, 2018, p. 53). A ironia do narrador se agrava na passagem seguinte, ao dizer ele que “seus estudos foram interrompidos e, com eles, seus sonhos de se fazer astronauta futuramente, que muito me agradavam e que muito lamentei ver se perderem” (QUINTIERE, 2018, p. 53).

É apenas morando com uma tia-avó senil que a garota deixa de ser maltratada, visto que aquela não tinha forças. Vitória começa a trabalhar em uma fábrica têxtil e garante certa quantia para seu sustento. No trabalho, vemos a personagem ganhar mãos rígidas e cheias de calos. Nesse momento, mais um episódio trágico espera por ela, um incêndio inexplicável na fábrica têxtil. É quando Vitória questiona “se a vida ficaria melhor para ela em algum momento” (QUINTIERE, 2018, p. 54) e o narrador informa ao leitor ou leitora: “Entristeci-me mais. Não ficaria” (QUINTIERE, 2018, p. 54).

Passaria meses desempregada e ainda perderia a tia-avó. É determinado que a casa não poderia pertencer a Vitória. Emagrece, vagando pelas ruas, até o momento em que Dona Josefa oferece um emprego em seu bar, o Calango. Ao menos duas vezes por mês implorava para Dona Josefa não a demitir. Havia, finalmente, alugado um quartinho onde morar. É durante uma dessas humilhações que um dos fregueses vê Vitória chorar e a pede em casamento.

Pobre Vitória, não possuía mais qualquer dignidade quando um freguês a viu com o rosto molhado de lágrimas no canto do Calango e, como frequentemente fazem os homens, sentiu-se enamorado daquela vulnerabilidade. Era uma mulher fraca e isso era atraente, supõe-se. A pediu em namoro e então para que fosse morar com ele, o que trouxe ao coração de Vitória um lampejo de esperança: ele não era charmoso ou particularmente rico, mas tampouco era ela, “o que deveria significar que seu sentimento era verdadeiro e honesto”, como eu ouvia pensar seu coraçãozinho (QUINTIERE, 2018, p. 55).

Há, nesse trecho, uma grande ironia, visto que o próprio narrador (não narradora) assume essa característica do macho de se enamorar com a vulnerabilidade de uma mulher, em especial o macho mais adoecido pelo machismo e pelo patriarcado. Presa fácil para suas violências física, psíquica e moral, como podemos observar no trecho a seguir:

Sinto dizer que não demorou para que Vitória incluísse, em sua rotina, o momento de avaliar os pequenos hematomas em sua pele na frente do espelho. Seu marido, cujo nome sequer vale mencionar, não era um homem que sabia ser algo mais do que isso: um homem, no sentido mais primitivo da palavra. As palavras doces acabaram tão cedo ela se acomodou em sua casa, e Vitória se viu de volta a uma rotina de palavras de abuso, de mãos pesadas. Às vezes, enquanto lavava a louça e ele dormia na sala, ouvia o jornal relatar que um bandido ou outro havia fugido da prisão local e se questionava como era possível que até mesmo a escória tivesse seus tempos de sorte, mas ela encontrava-se ali, alternando entre o inferno doméstico e o Calango, frequentemente sonhando com os ângulos tenebrosos dos membros de Andaluzia no asfalto, às vezes pensando sobre seus pais – se estavam vivos, se estavam melhores do que ela. Sonhava com uma vida menos miserável que, já sabia eu, jamais chegaria (QUINTIERE, 2018, p. 55).

O narrador nos informa que Vitória não levantava a voz contra o marido, permanecia em silêncio, pensando até mesmo em suicídio. Estamos, então, próximos à reviravolta do conto quando a personagem tem um dia terrível no bar, volta para casa, e quebra um copo por estar nervosa. O dia ruim no trabalho, o vidro quebrado do copo, aliados à falta de piedade por parte do marido, direcionam a personagem à sua Vitória. O marido a estapeia, ela vai ao banheiro e se tranca. Após lavar o rosto com as mãos trêmulas, Vitória ergue os olhos e os mantém firmes no espelho, voltados não para si, em uma espécie de epifania que a faz notar que existe um grande narrador, controlando sua vida: “– É você. Você está fazendo isso comigo” (QUINTIERE, 2018, p. 57). Finalmente ouvimos a sua voz.

Torna-se difícil ler seus pensamentos e isso me atordoa, mas tento não demonstrar. Penso em dizer-lhe, leitor, que ela está alucinando a existência de algo que não existe, que sou eu, mas perco agora essa capacidade: é tarde. Vejo em Vitória um reconhecimento milenar, além de meus planos, de minha previsão original. Ela me questiona o que estou fazendo. Está indignada com minha escolha de palavras, de omitir as suas. Quer falar, e faz: – Você está me determinando. Entenda, não é verdade. Estou relatando seu passado, seu presente. Seu destino. Eu o conheço. Ela não o conhece (QUINTIERE, 2018, p. 57).

A personagem grita com o narrador, quer dialogar e demonstra a sua ira. Ira esta que o narrador assume, finalmente, ter omitido quando, por exemplo, o seu marido a espancou com o seu cinto. Assume também mentir ao dizer a Vitória que não era sua responsabilidade o seu destino. A mente de Vitória vai ficando cada vez mais turva, e o narrador perde o acesso, tenta se defender, mas diz que Vitória, ao notá-lo, irá matá-lo, “o caco de vidro que antes estava em sua mão agora me perfura. É simbólico, apenas; sou imaterial. O que me mata é sua vontade primária de me matar” (QUINTIERE, 2018, p. 57). O final do conto é esta mulher saindo do banheiro e batendo a porta atrás de si.

Ora, a “história superficial” (no sentido de superfície), para falarmos de acordo com Piglia (2004), é a história de um narrador assumido, isento da responsabilidade do que se passa com Vitória.

É só na cena do espelho que a “história secreta” aparece, como um esgoto que estoura a banhar uma superfície asfaltada e falsamente limpa. A partir da “história secreta” captamos a paródia da violência de gênero que Quintiere aborda não apenas em relação à mulher que é agredida pelo seu marido, mas em relação a outras mulheres que passam por relacionamentos abusivos. Não é vã a falta de um nome para o tal marido. O narrador chama-o apenas de “homem”, e “no sentido mais primitivo da palavra”, como já mencionamos em uma de nossas citações.

Além disso, podemos compreender, ao se tratar de um narrador que fala, não uma narradora, a opção por um determinado tipo de discurso que se utiliza. Quais os discursos que têm sido silenciados e quais os discursos que nós, leitores e leitoras, temos visto nos livros que lemos? O texto de Isabor parece clamar também pelo acesso à literatura de autoria feminina por parte de um público que foi manipulado de modo a acessar infinitamente mais literaturas de autoria masculina.

## CONCLUSÃO

Por fim, concluímos com mais um trecho da entrevista de Isabor Quintiere, concebida ao G1, quando recebeu o seu primeiro prêmio literário:

“Receber um prêmio como esse também permite que se quebre um pouco a ideia, ainda muito presente, de que no Nordeste só se escreve sobre seca, fome, miséria. Escrevemos sobre isso, sim, e nos orgulhamos disso, mas também escrevemos muito mais – escrevemos fantasia, terror, dramas históricos, ficção científica, histórias *pulp*... Tudo o que se possa imaginar. Então o Nordeste é tudo isso. A literatura do Nordeste é um universo gigante a ser explorado”, explicou (G1 PB, 2019).

Esperamos que, a partir dessa breve investigação sobre o conto “Vitória”, estejamos incentivando novas investigações a respeito dos textos literários de Isabor Quintiere, seja nas mesmas perspectivas da paródia e da violência de gênero, seja através de outras



categorias, bem como o estudo de autoras brasileiras-paraibanas contemporâneas, nordestinas e nortistas, brancas, pretas, indígenas e loucas etc. Sublinhamos a importância dos estudos da literatura brasileira para além do eixo Rio-São Paulo, especialmente se tratando da literatura de autoria feminina que sobrevive e ganha cada vez mais espaço no âmbito do campo literário brasileiro, hegemonicamente masculino. Quem sabe isso contribui, de alguma maneira, para que todas nós quebrems os espelhos de nossos narradores, espelhos esses unidos por um sistema há muito destinado à falência.

#### Referências

G1 PB. Escritora paraibana ganha prêmio nacional de literatura fantástica. Entrevistada: Isabor Quintiere. 27 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/08/27/escritora-paraibana-ganha-premio-nacional-de-literatura-fantastica.ghtml>. Acesso em: 16 abr. 2020.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 2001.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. Parody without ridicule. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Edmonton, v. 5, n. 2, p. 201-211, spring 1978.

PARIZZOTO, Natália. *As determinações sócio-históricas da situação de violência de gênero*. 2012. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUINTIERE, Isabor. *A cor humana*. João Pessoa: Escaleras, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo – Partido dos trabalhadores e Expressão popular, 2015.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília: Flacso, 2015.

## O regional na sociedade contemporânea

Lourival Holanda

De um modo vertiginoso as tecnologias recentes deslocaram os dois vetores onde se assentava a cultura ocidental: o tempo e o espaço. Desde os anos de 1970 alargamos nosso conceito de tempo: a simultaneidade suplanta a sucessão. A conferência é dada em Recife, Paris, São Paulo; os participantes naquele exato momento trocam seus saberes estando em lugares díspares. Um outro tempo organiza um outro espaço: aquilo a que o antigo filósofo chamava o *ser-aí* se expande. Trabalhamos com múltiplas e diferentes topologias. Topologias combinatórias: cruzam-se espaços. O regional hoje constrói estradas aleatórias – que os geômetras chamam de *prolongamentos analíticos*. É preciso mudar de espaço para entender o regional, hoje. As redes sociais vão mais rápidas que os rios, antigos demarcadores de fronteiras. E as redes fabricam agrupamentos, comunidades, sociedades de outro modelo. Rousseau se surpreenderia com esse novo pacto social que a tecnologia induziu.

Portanto, pensar o regional sem essas novas realidades já não dá mais. Por exemplo, o sertão: de um ponto de vista mais largo, mais exato, subentende cobrir um espectro sociológico, o espaço de uma diversidade cultural propriamente antropológica: os espaços em algoritmos – que distanciam e aproximam culturas. Assim é possível ver melhor e ver diverso aquilo que a ciência anterior

reduzia semanticamente a uma unidade: sertão. Euclides da Cunha se apressou em acertar: sertões. Guimarães Rosa intuiu as singularidades: veredas. Só assim é possível ver o emaranhado de elementos que compõem a complexidade desse regional. Não há novidade: sempre foi assim. Apenas agora percebemos talvez mais claramente o quanto a política, as ciências e as técnicas interferem em nossos elementos culturais, em nossos conceitos. O discurso político é que fez a rica diversidade subsumir num conceito didático, administrável; dominável. O modo *procedural* – que retoma, reverte, expõe as conexões subjacentes – permite ver no *sertão* o gosto afro, a razão europeia, gesto judeu. Em tudo, traduções e trocas. O novo regional é um conceito a um tempo real e virtual. Seus conceitos ficam difusos em seus contornos ideológicos, físicos e espaciais.

A maneira mais prudente de pensar o regional hoje é tomando, com agudeza e precaução, os textos recentes. Dessa revisitação pode-se, talvez, deduzir qual o estatuto literário do regional atual; antes de, de antemão, classificá-los nos moldes da ordenação cronológica anterior. *Tempo de espalhar pedras*, de Estevão Azevedo, pode ser um desses exemplos. O autor constrói um mundo rural, sem precisão geográfica, mas marcado por uma estrutura arcaica, com garimpeiros cuja esperança se confunde com avidez; fanáticos religiosos e coronéis expõem a miséria de sempre, quando esses elementos se mesclam. Esse mundo fechado dá grande densidade dramática ao texto. Mas, sobretudo, a linguagem de Estevão Azevedo dá uma legitimidade incontestada a esse mestre da narração contemporânea.

*Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito. O crítico Manuel da Costa Pinto já havia chamado a atenção para esse texto que revisita os lugares do mundo sertanejo atualizando seus dilemas no presente. Um patriarca fechado no tempo, netos filhos de um outro tempo, fazendo convergir suas divergências num mesmo espaço. As mulheres de moto tangendo os rebanhos, um neto duplamente distanciado, alheio àqueles valores; um outro sonhando seu passado, buscando a todo custo um pertencimento que recupere sua dissipação identitária. *Galileia* é um magistral exercício crítico de revisão dos valores consensuais tidos por regionais.

Outro, o *Caderno de ruminaciones*, de Francisco Dantas. Em seus romances anteriores – sobretudo *Coivara da memória* ou *Os desvalidos* – Dantas situava seu mundo no interior. Aqui expõe a miséria da periferia de Sergipe, igual, no pior, a tantas outras do Nordeste. A linguagem transita do formal ao coloquial; às vezes mesmo usando de certa ironia; portanto, bem contemporâneo em seu propósito de deixar o trágico à beira do *nonsense*.

Ou *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Hatoum alarga o compasso do *regional*: seu texto dispensa o epíteto pela força de narração que amarra bem drama familiar, temática consabida e renovada, e junta as raízes à realidade mesclada do Amazonas. Milton resolve tudo num elaborado cuidado, quase flaubertiano, com a linguagem.

Como também o *Nosso grão mais fino*, de José Luiz Passos. O romancista opera uma volta da metrópole às terras de Engenho. Mas o olhar é novo, e renovada a abordagem. (Já conhecíamos a perspectiva via José Lins do Rego, que finda em saudades do Engenho; e a perspectiva via Graciliano Ramos, que mais pretende arrasar do mapa qualquer memória remota de Engenho.) Quando um espaço é uma posição política.

Para exemplo basta tomar aqui esses, quase ao acaso, para ver a continuidade e variação do *regional*, agora em quadrantes diferentes. Os autores não reclamam para si nenhum particularismo; o diálogo com a tradição se faz no deslocamento e na retomada temática; mas o mundo e o modo são outros. O passado segue como matéria onde uma experimentação nova de linguagem que pretende transfigurar o testemunho do tempo. A memória é fundamental, como o inventário que propicia a invenção. Não se cria do nada; a escrita do texto literário sempre paga um dízimo ao real; avança no modo *procedural*, para dizer mais uma vez com os especialistas da informação: por deslocamento, avanços, retrocessos, experimentações. Como bem diz Leyla Perrone-Moisés quando aponta que “estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós”. O que é justo, porquanto somos e nos definimos no tempo: “a própria ideia de contemporaneidade exige a consciência de um

tempo passado” (ainda Leyla). É assim que *Galileia* mostra que toda criação autêntica é uma inventiva releitura do passado. Assim como o romance de Hatoum expõe a excentricidade da cultura sírio-libanesa em Manaus: distante do centro e sendo o centro de uma cultura enriquecida por aportes variados.

A cidade esquece a natureza; no sertão, geografia é ontologia. Em Rousseau, desde o contrato social – e a natureza passa a ser teoria: contemplação. A curiosa descrição de Frei Jaboatão: “dali do Palácio de Olinda se vê o varadouro embaixo, adiante Recife; mais além São Lourenço da Mata, Serinhaém e *demais sertões*”. (Aqui – o grifo é nosso; a observação definidora, dele.) Os sertões, o que há de distante; a referência, Recife. Nos arredores da cidade, a partir da periferia, a lei tende a diluir-se; há sempre uma *linha do Equador* demarcando o espaço da lei. Euclides anota seu espanto quando os soldados, em Canudos, se achavam franqueados da lei: detrás daquelas serras tudo era possível. A geografia centralizada cria aqui um espaço de direito: direito/*rectus*/rei/endereço: controle. Quevedo poderia dizer do sertão o que diz da América: espaço *demoníaco* – porque desmedido; *desregrado*. Daí a necessidade de *subjugar* o sertão. Colocá-lo conforme; homogeneizar. Daí o desastre de Canudos. Lugar-comum: *negligência* dos poderes públicos: não souberam ler o singular. Isso está na origem de todo discurso colonizador. Sobretudo no lado performático do direito colonizador: tomo posse; o colonizador toma posse. O bandeirante toma posse.

O caso Euclides da Cunha é exemplar – por seu avesso: ele não conhece o sertão, antes de se embrenhar nele. Sofre a estreiteza de seu saber livresco e de uma ideologia reduzida para dar uma suposta segurança. E então vem ao sertão. Por um caminho de Damasco: é sua revelação, na descoberta do Outro. O outro Brasil. Foi um abalo, um sismo que fendia a suposta integridade de sua ideologia. E a mão que vinha apontar movimento antirrepublicano finda se abrindo em acolhida a esse outro – em quem descobre, mais que um patrício, um irmão. Coisa comum à cultura é a multidão do mesmo tyrannizar a diferença. O primeiro gesto da República é uma estupidez. Ele havia feito da República um credo; enceguedor, como

os credos de qualquer ordem: dormem sobre os dogmas. Euclides toma distanciamento crítico num discurso humorado, mostrando a incompetência dos soldados: “Caminhando horas sem parar, em pleno arder do solão brabo do estio, a tropa tenta cravar o tubo da bomba artesiana. A operação, porém – e os seus efeitos eram impacientemente aguardados, – resultou inútil. Era inexequível. Ao invés de um bate-estacas que facilitasse a penetração da sonda, haviam conduzido aparelho de função inteiramente oposta, um macaco de levantar pesos”.

A redução pela ironia é flagrante: na debandada os soldados vão se desembaraçando de seus apetrechos de guerra, deixando aos jagunços os despojos da derrota. “Armas e munições, de envolta com as próprias peças do fardamento, dólmãs e calças de listra carmesim, cujos vivos denunciadores demais no pardo da caatinga os tornavam incompatíveis com a fuga. De sorte que a maior parte da tropa não se desarmara apenas diante do adversário. Despira-se...” Depois o narrador arremata: “como se fossem conhecidas as camadas profundas da terra, pelos que lhe ignoravam a própria superfície”.

Desde o mundo clássico, aquilo a que chamamos o *regional* é uma concessão: é o distante e desconhecido que só existe por oposição à cidade. Já no *Teeteto* há indícios claros dessa oposição entre campo e cidade, *agros/polis*. Mas é no *Fedro* onde Sócrates se vangloria de nunca ter precisado deixar a cidade; o debate filosófico se dá no coração da cidade, não sai dos muros de Atenas. “Gosto de aprender coisas [*philomathes eimi*], e nem os campos nem as árvores não me ensinam nada – mas sim os homens que estão na cidade.” O que deu presunção e arrogância à filosofia foi esquecer que a cultura começa no chão: cultura do milho, do feijão. Alguém mantém a mesa – e o filósofo pode discorrer.

Qual dimensão toma o *regional* nos tempos cibernéticos? Os textos produzidos nos *blogs*, nos *sites*, no espaço virtual, a que *regional* respondem? Na cultura atual tudo tende para o universal; ainda que noção muitas vezes confundida em sua forma espúria de uma globalização apenas econômica. O universal cultural tem outra dimensão: seguir rumo a um ponto comum (*versus*), na intenção de formar um

conjunto único (*unus*). As singularidades culturais aparecem melhor se colocadas num espectro mais largo. O regional é riqueza; é sutileza, como os traços de um rosto. Daí a necessidade, quando se pensa o regional contemporâneo, de alertar para o risco dos extremos: uma globalização que possa diluir nossas particularidades em prol de uma velocidade de transferência: o texto *facilitado* para a compreensão a preço módico do leitor preguiçoso; o outro risco: a particularização extrema, que nos isole, no critério do exótico, mais do que do diferente. E o exótico é uma forma pobre e restritiva de identidade; e com o risco de, cedo, desaguar em imobilismo e conservadorismo. Nunca é demais lembrar a advertência de Lévi-Strauss em discurso na ONU, de 1948: sempre há algo de irredutível na cultura. Os grandes *shoppings* se parecem; há uma irredutível peculiaridade no artesanato de Marajó, nos traços das cavernas do Piauí, na preparação de uma caipiroska no Alto da Sé de Olinda.

Presença de um regional aberto, mesclado, acolhedor. Vive-se entre muros ou entre mundos? Ciências da natureza ou ciências da cidade? Sertão: lugar de não-direito, na perspectiva da cidade. Terra sem regra, com uma verdade sem julgamento, coisa sem causa, objeto sem sujeito, sem lei sem rei. Cidade: igual ao *Facebook*: todo mundo se ocupa de tudo, sabe tudo sobre o que todos pensam, dizem, fazem. Cidades: as redes sociais, essas Atenas atrozes onde a informação contínua e total torna todos escravos uns dos outros.

O regional precisava mesmo ser redefinido. Porque é fácil ver que o local de origem já não é o valor de um texto que reivindique ser regional: os textos de Marcelino Freire começam no *ar*, são postados nos *blogs* do autor; portanto, sem chão – e, no entanto, a realidade de Muribeca, crua e indecente, nunca foi tão bem representada. O crítico contemporâneo já não toma o critério geográfico; é o invento de determinada linguagem que faz sua força; é também uma escolha, um investimento afetivo, de amor ou ódio, sobre a matéria posta em questão.

Não é tanto o lugar de nascimento que importa; importa mais o que, desde esse lugar, vamos fazendo – na construção de cada qual. Vamos então criando um processo de desdiferenciação: cada



um vai desenvolvendo e conquistando o que lhe é próprio. Ser russo ou alagoano é um denominador comum, aqui e ali; ser Dostoiévski ou Graciliano Ramos é um trabalho de muita paciência e exercícios continuados. Falam desde um certo chão concreto, são locais; e o que resulta desse trabalho sobre si os torna universais.

Precisa e pertinente, sua definição dos anos 1920-1930 cumpriu-se; urge agora pensar reforçando o local enquanto, mais que ponto de partida, ponto de *possíveis*; a raiz enquanto proposta de ramos. Antes havia a expectativa do *telúrico*: o lugar de onde alguém escrevia, isso o definia. Foi assim que José Enrique Rodó desentendeu Rubén Darío: é grande, mas não é um poeta *nosso*. A *falta* – na acepção de pecado e de ausência – era não responder ao que o consenso definia como regional; a *falta* era por suprir o mesmo, o muito do mesmo, com a inventividade surpreendedora.

Assim vimos entre nós com Osman Lins. Osman, como Homero, viajou e soube juntar o mundo às experimentações de sua prosa; sobretudo em sua segunda fase; onde o texto cai – para cima: em estado poético. A mera descrição se transfigura em visões verbais. Jorge Luís Borges, regional? Sim, e tanto quanto Homero: o homem de um lugar, alargado em universo. Huidobro, por sua vez, a raízes prefere asas. Portanto: como pensar o regional respondendo às exigências do contemporâneo? A literatura regional está condicionada a um chão, mas não determinada por sua marcação espacial.

Uma aceleração exponencial nos arranca e distancia dos precursores, dos predecessores – no entanto, são referenciais imprescindíveis. A literatura *regional* esteve comprometida com o real social, suposto ou percebido; os textos *regionais* de agora partem da experiência complexa do que é – mas, sobretudo, carregam exigência propositiva consistindo em pensar o *virtual*: aquilo que, mutável, poderia ser de outro modo; ou ser mais. O *regional*, portanto, mais que mera demonstração e enquadramento, é mostraçã plutônica dos possíveis. (No entanto, urge evitar o olhar da mulher de Lot: definir o regionalismo apenas pela perspectiva de 1930.) Há uma cartografia oculta sobre a qual descansa a atual paisagem visível. É tão necessário descrever a realidade, mas pensar o possível, o texto

imprevisível. A suburbanidade que as drogas, as seitas, as novas mídias, vão somando ao novo conceito de sertão. O regional perde a *aura* que lhe emprestaram os trabalhos acadêmicos; um regional delimitado pela cerca de avelós.

O regional antigo está marcado pela paixão do pertencimento; causa de violências e de guerras. O pertencimento eventual vai ser tomado por identidade. Erro grosseiro e comum. Gera poder e hierarquias; gerou coronéis – como babuínos e cachorros, demarcando terreno urinando para assegurar a apropriação. Ser de tal lugar é uma escolha a assumir – ou não. Nunca um dever. É a cerca que ajuda o racismo, relegando você ao espaço de onde veio. E a cerca, a delimitação, pode ser nacional, sexual, religiosa, tribal. “Sou de onde nasci, sou de outros lugares”, diz Rosa. Outros lugares ficaram marcados em mim, estão em mim; e sou o que sou por isso mesmo. Regional, qual?

Antes, cartografávamos os espaços fixos: o regional estava ali. A ilusão – numa perspectiva positivista – era de que o saber se encerrava no espaço delimitado, regional. A história das palavras muitas vezes abre seu sentido: *enciclo + pédia*: a palavra ilustra bem a pretensão antiga: todo o saber fechado nesse ciclo. Hoje, a enciclopédia do conhecimento pode ser encerrada? Não. A vertiginosa velocidade da informação incessante talvez melhor se diga num *clícopédia*: um *clíc* e passamos por espaços topológicos, de aproximações. O centro é lá onde se inventa, onde se cria. Não habitamos mais os mesmos lugares. O endereço de alguém? Não se define num espaço geométrico. Não são mais as coordenadas métricas – mas flutua na topologia, sem distância, sem fronteiras a defender. Ao contrário: a topologia se amplia, sem conquistas; sem guerra.

Portanto, pensar o novo regional é retirar de sua conotação saudosa e bucólica qualquer inocência. O espaço aqui já é um conceito político. A geografia é uma relação de força, de poder, nunca um inocente espaço *natural*. Ele corta, exclui, escolhe. A apropriação e a fragmentação traduzem um projeto de forças. A literatura, de cunho regional ou não, é o lugar onde se materializa essa força; é o modo de inscrever a memória desse espaço no tempo.

O regional antigo: um enquadramento local e vagamente cosmético da paisagem. Hoje, não mais reduzido a cenário, o regional entra na natureza global – isso é quase inédito. Assim, a *Odisseia* é um texto *regional*; Ítaca, uma ilhazinha; do mediterrâneo ganhou o mundo. Uma narrativa originária de uma longínqua província romana da Judeia mexe ainda com um bilhão e meio de pessoas. Um regional sem cercas.

Cultura é, também, uma enciclopédia dos modos de aparelhar um barco, sua técnica; o modo de fazer farinha ou elaborar uma narrativa. Uma aventura de economia, ciência e a técnica correspondente àquele momento cultural. O mesmo em *Menino de engenho* espelhando os valores que circulavam naquele mundo cultural. Se aceitarmos o jogo proposto por Richard Rorty, no caso de uma destruição de quase tudo, aqueles textos, porque no largo modo literário, vai dizer mais sobre o complexo cultural que páginas de Heidegger. Era já, desde alguns anos, a razão poética que instituiu o cubano Lezama Lima. Podem as civilizações desaparecer, mas ficará seu imaginário – de cuja complexidade a literatura é guardiã.

As viagens de Júlio Verne continuam as de Ulisses; por outro lado, a odisseia de Joyce as concentra: Joyce inverte o monóculo de Júlio Verne. Como *Grande Sertão*: um épico órfico nas duas direções, no espaço externo e extenso e no tenso espaço interior. Por isso, penso, Northrop Frye fala em *transvaluation* – o retorno a si, mas agora depois do olhar transformado pelo contato com o outro. O trabalho que tem feito o *grande regional*: exportação de si e importação do outro.

Cultura regional? O étimo agrário de cultura lembra que tudo começa no campo; de novo a cultura do milho, do feijão; algo a ser trabalhado, para que dê frutos. Ninguém reivindica civilização regional: prevalece o caráter urbano (*civis*, o urbano, a lei, o regime *político*). Cultura é terra, solo; civilização – a ideia de construção social, histórica. Daí falar-se em cultura popular; não civilização popular. As ciências sociais tendem a enquadrar o complexo real cultural fazendo-o caber num conceito; distribuindo-o num método; sistema tão perfeito quanto frágil: o mais singular, o mais raro escapa.

É com esse raro, esse singular, que a literatura trabalha. Não tanto a raridade do assunto, mas a do ponto de vista. Desde os anos 1970: a deriva do *diferencialismo militante* exigiu reconhecimento às particularidades culturais. Necessário e urgente era dar visibilidade às variações que fazem a riqueza do humano – sobretudo quando os projetos políticos caminham da direção oposta: a maioria sempre tiraniza. E assim veio a resistência aos valores universais – e todo crédito possível às culturas singulares; certo, aqui e ali também se fez superavaliação dos particularismos. A orientalização, as tribos africanas, as tribos indígenas. Era, sobretudo na Europa, um entusiasmo proporcional ao desencanto consigo: como o *bon sauvage* de Rousseau ou de Montaigne. Em toda ontologia se supunha tirania. Foucault dizia não existir o Homem; Barthes se voltava para o Japão na sua busca do Outro. Os anos 1970 foram anos de radicalismos bem-intencionados: universalismo *versus* particularização – e esta subentendia um discurso de esquerda.

Já não era apenas a ideia do regional consensual, mas um regional no mundo. Depois de sangue, tinta e informações, o desencantamento: holocausto no Camboja; os *boat people* fugindo do Vietnam; o Khmer-vermelho – e os postulados diferencialistas decaem. Mas voltam reivindicados de modo radical pela extrema direita: os novos nacionalismos excludentes; os patriotismos perigosos.

A mesma reserva quanto às obsessões totalizadoras possíveis. Pós-moderno: incredulidade com relação às metanarrativas – que, no entanto, as ciências *duras* contradizem: a paleontologia, a antropologia, assim como a astrofísica, buscavam construir um discurso dos começos da aventura humana. Mas cada ciência trabalhava do seu lado; não havia encontro – que poderia possibilitar uma intercristica salutar. As universidades se acomodam bem a esses espaços paranoicos, que dão segurança precária a seu isolamento disciplinar. De tudo, então, ficou espaço para o hedonismo – o messianismo do desejo – onde cada qual buscava seu espaço de satisfação: o novo regional era a liberação do corpo... Assim, vinha a virada cultural trazendo um certo desencanto lúdico e atormentado; e libertário. Mas já naquele momento – meados dos anos 1970 – Jacques Rancière se

rebelava contra os pequenos mandarins que desertavam da ação do pensamento em nome da morte do sujeito, da desconstrução. Também via Habermas: era confundir o inacabamento da modernidade com sua ruína. Enfim, Castoriadis apontava, certo, o que ocorria ali: uma série de meias-verdades pervertidas em estratégias de evasão. Os avatares do regional tomavam formas imprevisíveis.

Antes, um elemento local; agora pede um objetivo global. O novo sujeito nem pode ser mais *ex-ótico* (quando, no século XVI, Rabelais inventou a palavra, ela cobria um sentido exato: a coisa percebida pela visão de um outro). A natureza é de ordem do sujeito, não mero *contexto*. Na escola você *enquadra* um regionalista, um *costumbrista*: é literatura transitiva; serve a demonstrações.

Na ideia de regional percute um traço primitivo: demarcação do território, confirmação da tribo. Com as novas tecnologias nossas moradas não são mais espaços mensuráveis; mas de outra topologia, por aproximação. A interioridade de um romance regional e os *links* possíveis que o estendem. *Abril despedaçado* é... nordestino! O espaço de onde se escreve e o espaço largo pelo qual nos faz passar. A Malena Scodia (Giuseppe Tornatore) e a Madalena, de São Bernardo, aproximam-se. Apropriações – ou: recriações.

Desde os anos 2000, em termos tecnológicos, surge um mundo outro. Outra forma de habitar; outra formatação do espaço cultural. Alguma coisa se perde – no entanto, muito mais se ganha; a antiga segurança das cercas de avelós e o sumiço dos bichos domesticáveis. Hoje a relação já nem é apenas com o real; é com o possível; embora isso inclua também o pacote turístico sob encomenda, se valendo da *vibe* bucólica; como no capitalismo nascente vendeu-se a visão romântica, edulcorada, como paliativo para as insatisfações vindas das aglomerações urbanas; tomava-se distância da cidade, sonhava-se o campo.

O conceito de espaço mudou desde então. Muito. Novamente Heidegger e o *ser-aí*: uma delimitação problemática na cultura *web 2.0*. Quando desde meados do século XX o *aí* se expandiu: *ser-no-mundo* é passível de revisão. O *ser* é uma instância imprecisa, movente, uma sucessão de passagens, de estados; o mundo – segundo

as novas ciências, qual mundo? Em nenhum de seus elementos – tempo, espaço, velocidade, energia – há sinal de certeza; tudo é busca e revisões. Tudo toma uma dimensão que atinge a escala do globo. Em tempos de emigração intensificada era necessário mesmo alargar o conceito de regional. O regional se inscreve em redes de inter-relações cruzadas e recíprocas. É assim que é um moleque de 20 anos, em Bodocó, munido de seu *objeto-mundo* (um computador, um *smartphone*) *linkado* com o mundo e se desligando do lugar, da localidade – e aportando em outras vizinhanças: já não é o *ser-aí* heideggeriano, raro; é uma espécie de *passe-partout*. Matuto e marinheiro: navegando, surfando *net* afora.

Quatro operações fundam a cultura contemporânea: emitir, receber, armazenar e transmitir informação. Isso define o vivo; e a cultura viva. O regional tinha uma referência fixa – que agora muda, muito rapidamente. A identidade é móvel, num meio social móvel. *Mobilis in mobile*: como a divisa do Nautilus, de Júlio Verne. O eixo da referência de Galileu era o das estrelas fixas; a estabilidade permitia calcular, definir posições; como, na literatura, escolas e conceitos. Quando tanto muda... a *natura naturata* está sempre em processo *natura naturans*, então é preciso um conceito incoativo para dizer o regional em ritmo de mudança. Hoje, onde situar os nordestinados, de Marcus Accioly? O homem não tem destino... nem *uma* identidade. Um ideal de liberdade: ter as mãos livres e a liberdade para agir, para ser. Miséria do verbo *ser*...

Por isso as experimentações do contemporâneo ultrapassam o regional. Como fechar numa definição o que é potência, possibilidade? O virtual precede o real. Fernando Pessoa traduziu a seu modo a largueza desse mundo: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”. As fronteiras desaparecem, deixando em aberto o espaço de inventividade. O mundo é largo e um só. Montaigne tinha já esse espírito ali no século XVI: “considero todos os homens meus compatriotas e tanto abraço a um polonês como a um francês, pospondo os laços nacionais aos universais e comuns”.

O direito à terra é mais urgente, enquanto realidade vital, que o ao território, o apego tribal. O contemporâneo é errante: *sapiens*

*viator*. E o modo de aprender de um moleque nosso, hoje, não deixa de ser assim: viajar, navegar na *net*, surfar e cruzar curiosando áreas possíveis. O regional é, portanto, um inalienável ponto de partida. Desde um quarto de século sabemos que viemos, todos, de um grupo de migrantes do Leste de África. Portanto, todos, primos. Ensinar isso aos mais jovens importa mais que a Guerra de Troia, a Muralha da China; o gueto de Varsóvia, obra dos nazistas – símbolos de nossas oposições. As origens em África, tudo aponta para uma antropologia fundamental desse errante. Deixando a África, percorrendo a Eurásia, tomando o rumo da Austrália. O regional é uma circunstância. Assim, os modos de perquirição, variados, ousados. As grandes aventuras inventivas, Edgar Poe ou Proust, são regionais?

Desde cedo nossa formação foi *mestiça* (devo a palavra a Montaigne que assim concebe um pensamento que cruza diversas vertentes, sem nunca impor qualquer delas). Sérgio Buarque de Holanda: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. Seria interessante ver nisso o espaço de uma aposta: o da nossa liberdade.

Regional, meio ambiente – pressupõe que estamos no centro de um sistema de coisas que gravitam à nossa volta, umbigo do universo, donos do pedaço, de sua interpretação. Regional é o mundo. A terra existiu sem nós, pode existir sem nós – mas, nós, sem ela, não. O regional fundo, atual, não é uma moldura: é o cerne da questão. Risco do regional: ser imobilismo e conservação. #criação. Identidade(s): assume-se. Soma-se. Vale lembrar a advertência de Todorov: a reivindicação de uma região e, em consequência, de uma identidade é um direito; mas não um dever.

Nossa relação com o regional quase sempre se tinge de melancolia: a utopia projetada para trás. *U*-topos: importância do advérbio de tempo. Toda evocação chama um fantasma. Ressuscita e suscita um sentido novo. Nossos começos nos escapam: sertão não significa tantos quilômetros de terra, mas um símbolo que a gente sobre-carrega de magia; veneração de atitude laica. A literatura regional

solidificou essa concepção. A geração atual de escritores realmente inventivos se recria.

Não sou mais o lugar de onde vim; ou: sim, mas não sobretudo. *Sou de onde nasci. Sou de outros lugares.* Mais que um ponto da geometria (mensurável), temos aqui um espaço topológico (uma esfera; as linhas que se encurvam). O regional contemporâneo parece ter ido, como dizíamos, do matuto ao marinheiro: *mobilis in mobile*. O telefone *móvel*. Cada qual se move num mundo móvel. A moral dos personagens do *Grande Sertão* – as *almas éticas* – e a moral cibernética que o momento exige: a que adapta aos movimentos do mundo sem perder a firmeza. Como o homem a cavalo: móvel e seguro.

O contraponto do regional romantizado, bucólico, projetado sobre o campo, é a realidade do regional sujo. Hoje há um regional sujo: o das cidades. Espécies sujas: numa equiparação injusta, mas a bem da didática: a dos macacos e automobilistas: depressa deixam atrás de si a sua imundice – por não habitar o espaço por onde passam. Portanto, não se importam de sujá-lo.

As raízes valem, disse, pela promessa de ramos. O regional? Só se aberto ao mundo. Há uma poluição material patente; mas há uma poluição latente: a conceitual. Os termos *natureza*, *regional* e *presença no mundo*, à força de uso indevido pela largueza semântica, precisam ser revisitados. Muito precisa ser repensado na cartografia dos novos espaços. Na narrativa, o espaço do drama; em maior, na dimensão coletiva, o trágico. O trágico da cidade é sua submissão ao real. Regional é definição *política* – a *polis* decide. Não conhece nada do mundo aquele que permanece na cidade, no burgo – o *burguês*. É, segundo Montaigne ainda, seu contraponto feliz o pensador *mestiço* – o que está sentado entre duas selas – esse o que incomoda, esse o perigoso, diz; enquanto se reconhece assim. O que se insurge contra a forma mais baixa de renúncia: a resignação ao real.

Já é tempo de se repensar a cartografia dos espaços imaginários – o virtual. Em que espaço se move Orfeu? Ou Telêmaco? Ou os super-heróis? A superfície do cristal *versus* a estrutura das moléculas: o conceitual antigo, de escola, ficou cristalizado; as virtualidades das novas percepções têm a imprevisibilidade das moléculas. Sertão:



conceito nem sólido nem líquido: uma realidade tecida de variedades, sempre em movimento; como a vida.

A nota nova na cultura: iluminou aspectos que nosso preconceito ou ignorância subestimava: o acaso, o ruído de fundo, o caos. O conceito de regional trazia, quase automaticamente, uma expectativa: lugar nefasto, porque redutor, do lugar-comum. Sertanejo? Então, baião, peixeira na cintura, o apreço à buchada. Ora, pode-se ser sertanejo para além dessas peias falsamente identitárias. Há riqueza e maravilhamento no imprevisível, no possível, ali latente, virtual. Desde que Hermes, o da comunicação, destronou Prometeu, o mundo da cultura atravessa um certo barulho de fundo – para sair, do outro lado, com o sentido da comunicação transformante, do rearranjo inventivo. As tecnologias alteram nossos vínculos, as vizinhanças. O saber e o acesso a esse mundo se alargaram. Os *links* dizem o rito do mundo da criação. O conectivo substitui o coletivo – especialmente o coletivo das *instituições* (estáveis como seu nome indica: saberes instituídos já, consabidos). Não há que esperar muito de renovação das *instituições*. Os *links*, por outro lado, são os oficiantes e *acólitos* que trabalham a transmissão transformante. Pensar o regional nas redes é um desafio; a realidade complexa é sempre um desafio. Talvez até já estejamos caminhando para o fim da era das *redes*: elas supõem, ainda, pontos precisos; como o regional implicava um espaço geográfico. Agora navegamos num mar de informações. O mais ignorante de nós tem hoje acesso bastante fácil a maior quantidade de conhecimentos que o maior sábio do mundo antigo. As redes potencializam em cinco minutos o trabalho antes feito em dez anos de pesquisa. Quantas teses universitárias sobre o regional resultam numa verdadeira descoberta ou num ponto de vista inédito? As pessoas repetem com obstinação a documentação já nas redes – para expor, pelo menos, sua perícia.

A tecnologia é que, de fato, transforma a cultura: a pílula ou a camisinha liberaram; a bioquímica renovou a indústria alimentar; a fibra ótica, as comunicações. E a ética foi requisitada em todas essas questões. Pensar o sertão como algo *ex-opticum* é duvidoso. É coisificá-lo, mais que acolhê-lo em sua singularidade irreduzível. Onde estão

hoje os grandes agentes culturais? Estão nos laboratórios, não nas cátedras. Que vale um Sartre em face de uma dor de cabeça real? Já um Fleming, um Turing mudaram nossas relações interpessoais. Também Ignaz Semmelweis – pai da infectologia; da assepsia das mãos. Falta aplicar o mesmo princípio ao discurso: limpar as palavras que o uso e abuso corromperam. A literatura, o texto de impacto, vem na contramão desse discurso aglutinador de valores e certezas – e aqui já toma a configuração de sua função crítica tal como a concebe a modernidade: seu objeto central é, através da depuração da linguagem, do versátil jogo do imaginário, do alargamento das possibilidades do real, buscar uma nova inteligência dos fenômenos. Remunerar o sentido das palavras é carregá-las de uma possibilidade de liberdade.

Repensar o regional antes reduzido no espaço delimitado pelo mundo natural. Conhecimento com cerca de avelós. Um conceitual sem eficácia para pensar a produção literária mais recente. O regionalismo enquanto programa valeu e cumpriu-se nos anos 1930. Continua nos manuais enquanto uma referência no tempo. Foi crônico, enfim; mas trabalhar os textos recentes dentro dessa perspectiva é ser anacrônico. E, sobretudo, é preciso favorecer o futuro; permiti-lo. Se não, vamos ficar presos ao passado porquanto a chave já não vale para as novas saídas. Hoje urge trabalhar por uma noção de um regional *entre* – aberto pelo cruzamento nossas disciplinas variadas. Regional virtual – cartografia móvel como o espaço dos *shoppings* – ou das autoestradas. Regional atual: o distante fica próximo; o afastado se aproxima. O *design* desse regional não se grava mais em espaço dividido, métrico, geométrico – metrificar para dominar. Agora estamos diante de uma topologia singular – onde se medem, todo o tempo, as distâncias inesperadas. Assim a cultura ganha em ser vista como uma topologia de incessante interseção de espaços plurais. Sertão, onde? Sertanejo, quando?

#### Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Vol. VI. 2004.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la criolité*. Paris: Gallimard, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

DA CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HOLANDA, Lourival. *Realidade inominada*. Recife: Cepe, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RODÓ, José Enrique. Ariel: a la juventud de América. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

# **Patriarcalismo e a violência: o projeto ideológico do romance e do filme *Sargento Getúlio***

**Marcelo Jorge Pérez**

## **FILMES, LITERATURA E VIDEOLCADORA DESCOBRINDO OS SERTÕES**

Na década de 1980, para sustentar meus estúdios, trabalhava numa locadora de vídeos no coração de Buenos Aires. Era o auge dos filmes em VHS. Dos cinco funcionários, dois estudávamos a sétima arte, e nossas orientações para os fregueses e para as compras do estabelecimento eram muito escutadas. Catávamos, atentos aos lançamentos (difíceis de conseguir) latino-americanos, ou fora do padrão apenas produzido em Hollywood, e que as produtoras ofereciam aos montes. *Apocalypse Now* era um dos filmes mais cultuados à época. Tivemos a sorte de ter chegado uma cópia de *Sargento Getúlio* no esforçado catálogo de uma pequena distribuidora. Assistimos na loja mesmo, onde muitas vezes nos demorávamos depois do horário, aproveitando a boa qualidade do equipamento ali disponível.

Ficamos impressionados, e agora se entenderá a menção do filme de Francis Ford Coppola em relação a *Sargento Getúlio*.

Ambos, como é sabido, estão baseados em obras literárias de grande transcendência. O romance lançado por Joseph Conrad em 1899, *O coração das trevas*, talvez o mais conhecido do autor

polaco-inglês, e *Sargento Getúlio* (1971), do baiano João Ubaldo Ribeiro, desaparecido um lustro há, sendo essa a obra que lhe rendeu o Jabuti de 1972.

Nas discussões que tivemos, maravilhados pelo filme de Hernando Penna, chegamos à conclusão de que podíamos com toda justiça considerá-lo o *Apocalypse Now* latino-americano, e a Lima Duarte, intérprete do Sargento Getúlio, o Marlon Brando destas latitudes.

Os dois filmes estabelecem de forma completamente diferente sua relação com a obra literária. O filme *Sargento Getúlio* transcreve com fidelidade cuidadosa o drama encenado nas páginas. Ao ponto de o próprio autor ter participado da revisão do roteiro e da redação de diálogos extras. *Apocalypse* extrai a alma, a gema, a ideia central da obra de Conrad, que se resume na fala de Kurtz, quando ele explica que ninguém poderá julgá-lo pelos atos cometidos, porque ninguém sabe o que é entrar no coração de outra cultura completamente alheia e destruí-la apenas por interesses próprios. Porque “Eu vi o horror”: talvez a única frase copiada textualmente da obra literária.

Se o filme norte-americano partiu de um orçamento inicial de 30 milhões de dólares (várias vezes incrementado), rodando-se em 70 milímetros, primeiro filme estreado com som Dolby estéreo com *surround*, o brasileiro foi produzido com apenas 80 mil dólares. O filme de Penna foi rodado em 16 milímetros, e perderam-se quatro anos até que fossem conseguidos os recursos para ampliar para 35. E contamos com a sorte de que muitos trechos foram dublados (falas gravadas em estúdio, para a voz em *off* da personagem), já que as de som direto nem sempre alcançam ótima audibilidade.

Ambos consistem, como a *Odisseia*, num enredo de viagem-missão, no qual a personagem protagonista passa por profundas mudanças psicológicas e de convicção, decorrentes da intensidade das vivências nesse périplo. Ambas as obras agem com eficácia no convencimento sobre as dificuldades e necessidades de adaptação que um ser humano requer, no mundo culturalmente múltiplo e cambiante.

Já quanto ao nosso sargento:

É, de certa forma, um retorno à minha infância, ao universo de Sergipe, com sua brutalidade, seu primitivismo ao qual dei uma dimensão mais ampla – ética e política (RIBEIRO, 1987).

A palavra *aretê*, possivelmente fora do domínio do grande público, presente na epígrafe do romance *Sargento Getúlio*, remete a Aristóteles e à filosofia. Segundo artigo de Olga Pombo, da *Iliada* à *Odisseia* a significação do termo passa por uma evolução, ampliando-se; ele vai desde “a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, o heroísmo associado à força” até a distinção moral característica do “nobre que, na vida privada e na guerra, se rege por normas estranhas ao comum dos homens”, designando assim uma “nobreza heroica” (POMBO, [200-?]). Assim reza o paratexto do romance: “Nessa história, o Sargento Getúlio leva um preso de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros. É uma história de aretê” (RIBEIRO, 1982, p. 7).

Possível convite ou isca para estimular a abordagem da leitura, devido ao grau de treino linguístico-leitor necessário para decifrar seus “enigmas”, ou para se guiar ante os deslocamentos de foco narrativo e outras estratégias de redação não lineares nem simples. E entre essas dificuldades, a que resulta escancarada é a escolha de um registro linguístico restrito até o limite ao regionalismo nordestino. Laboriosas consultas a dicionários de português e de gírias locais são necessárias ao leitor (mesmo lusofalante) para decifrar a obra. E nem todas as dúvidas serão dilucidadas, porque *Sargento Getúlio* usa a linguagem para ser; não apenas para dizer. Como ao alimento no sertão, na seca, quando faltam palavras, se as inventa.

A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas, de sorte que é se precatar [*sic*] contra mulheres de viagem. [ou] inda xinguei por me obrigar a caçar pelessas catingas, arremetido naquela soaeira, estropeando reiúnas novas naquelas catanduvras embarcentas (RIBEIRO, 1982, p. 9).

Assim começa o romance, e ausentam-se as indicações de quem é o narrador. Apenas na terceira página desse desconexo farfalhar, a voz nos dá uma pista: “Amaro já viu muito cabra na agonia, não viu,

Amaro? Não tem jeito, quando está dirigindo não gosta de prosa. Não ser quando dá bigu às raparigas”. E esclarecendo que tem mais alguém: “Não semos raparigas, pelo menos eu não sou rapariga, desculpe”. Mas a impressão de que nem sempre há só monólogo ou rememoração de diálogos, havendo também o fluxo do pensamento ou da consciência, é esclarecida mais tarde pelo mesmo tagarela:

Vosmecê me desculpe eu estar prosando o tempo todo. É pra não dormir. [...] Não sei nem o que eu estou falando, ou o que estou pensando. Quando estou pensando, estou falando, quando estou falando estou pensando, não sei direito (RIBEIRO, 1982, p. 26).

A obra toda é narrada por essa voz; pensamento e falas próprias de Getúlio e os escassos diálogos que têm lugar durante a travessia. Narração em primeira pessoa, então, com pequenos *flashbacks* (ou analepses) e o caso de um *flashforward* (ou catalepse), que pode passar despercebido: quando narra o assassinato da sua mulher grávida de outro homem e menciona Luzinete pedindo: “me emprenhe” (RIBEIRO, 1982, p. 39). Só muitas páginas depois, compreenderemos que o nome mencionado pertence em realidade à mulher com a qual passa alguns dias antes do desenlace final. Outra característica narrativa que pode desorientar ou incomodar o leitor acostumado a narrativas ilustrativas é o constante devaneio, pulando-se de assunto em assunto, misturando-se vicissitudes do desconforto da viagem com recordações, piadas, pequenas (ou quase) histórias narradas por Amaro, intenções que a personagem imagina realizar ao chegar ao próximo parador etc., coisas surgidas aleatoriamente, sem pontuação ou referências que as relacionem.

Assim tomamos conhecimento de uma sucessão de assassinatos e de diferentes formas de tortura, conhecidas do narrador ou por ele aplicadas a diferentes adversários.

Entendemos que esse foco narrativo, habitando ininterruptamente a cabeça da personagem, e a escolha léxica são o achado principal da obra. O agudo *nordestinês* utilizado pode ser retomado em relação a um tema que repetidas vezes tenho discutido com outro palestrante deste evento, que sim sabe de literatura, porque a faz

magistralmente. Refiro-me ao outro Jabuti Sidney Rocha. E o tema que discutimos é até onde o autor deve conciliar seu talento narrativo, seu requinte na utilização dos recursos literários, e o seu talento poetizador, calculando a parcela de público que ficará fora do leitor possível, em função de suas habilidades leitoras e do manejo das sutilezas da arte.

Relendo e tentando imaginar uma possível abdicação parcial desse *hermetismo*, por assim dizer, resultante da escolha do registro idiomático e do foco narrativo de fluxo permanente de pensamentos desordenados, tudo parece indicar que a obra não alcançaria a contundência e precisão que ostenta. Parece-nos, assim, uma peça irretocável, acabadíssima.

Essas escolhas são, ao nosso ver, as que permitem essa monumental *caracterização de personagem*, aqui relativa, no caso, ao próprio Sargento Getúlio. Esse linguajar descreve e prova que esse Brasil, ao qual pertence a personagem, é um Brasil que mal pode ser compreendido pelo Brasil do centro. E a linguagem, a forma dela de que se serve Getúlio, não é para prosar, mas sim para fazer-estar no mundo. A linguagem não como ferramenta, que às vezes resulta cega, sem gume para expressar o que se sente, e os diversos *eus* que se é, como confessa o Sargento: “Perde a força os nomes quando eu lhe xingo e por isso vou inventar uma porção de nomes para lhe xingar [...] Crazento da pustema, violado do inferno, disfrequmbado frigufico do azeite” (RIBEIRO, 1982, p. 138). A linguagem também é o cristal através do qual vemos e interpretamos o mundo. E nas áridas palavras do Sargento está a paisagem agressiva do sertão e suas inclemências, sociopolíticas e climáticas. Palavras espinhentas, mandacarus ou quipás. Através dela o homem vê aos outros e a si próprio como besta. Seguem apenas alguns exemplos para ilustrar.

A um homem não se mata, “sangra-se”.

Na discussão para escolher o melhor método para castrar o “coisa”, o “alguém”, o “paciente” (o prisioneiro não tem nome próprio na obra), as opções baralhadas sobre os possíveis métodos de aplicação do castigo são tiradas das práticas rudimentares da criação de gado. Para a sorte do prisioneiro, na negociação final entre os



algozes vence a escolha de Getúlio pela extração de quatro dentes com alicate.

A menina quase seduzida pelo prisioneiro, no entendimento de Getúlio, já é mulher porque “deve ter uns treze anos, possa ser catorze, o ovelho já está rebaixado no ponto da mulher” (RIBEIRO, 1982, p. 43).

Mesmo Luzinete, de quem o personagem realmente gosta e acaba considerando sua mulher, é descrita com o mesmo olhar (diríamos) agropecuário: “É um diabo de mulher grande, duas braças de mulher de cima para baixo, cinco arrobas de mulher da legítima, no pesado...” (RIBEIRO, 1982, p. 43). (Medida possível quanto ao peso, mas “real maravilhoso” quanto à estatura.)

Ou, senão, uma percepção zoobotânica: a própria Luzinete, no meio da sua fogaosa recepção ao Sargento, de quem está “enrabichada”, pede entre arfadas de gozo: “me enxerte, meu filho, [...] enxerte essa mulher toda, encha ela toda, meu cavalo trepador...” (RIBEIRO, 1982, p. 109).

E, sobre as escolhas possíveis na sua vida, o texto ainda esclarece:

E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. [...] Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome [...] magro como o filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar tresmelhadas de qualquer dono.” [e a mesquinhez climática] Aquela chuva que antes de chegar embaixo já está subindo de novo, de tão queimosa a excomungada da terra, lembra labaredas (RIBEIRO, 1982, p. 14).

Na página 23 menciona, como *en passant*, o episódio que segundo o autor, em reportagem para a Folha de S. Paulo, forneceu a carne mundana em que se inspira essa peça narrativa. O pai de Ribeiro, chefe da Polícia Militar de Sergipe, teria mandado trazer de Paulo Afonso certo Sargento Cavalcanti, chegando ele em Aracaju ainda com vida, apesar dos “vinte e seis rebites no corpo”. Em entrevista mais antiga, reconhece que Getúlio é um amalgama que comporta vários sargentos reais; entre eles, o que aparece no romance mencionado por seu nome, Tércio.

Para completar a contextualização sócio-histórica, fala-se do cangaço, de Canudos, da política de cabresto (o próprio Getúlio é jagunço de Zé Antunes, que encomendou a captura e o traslado do prisioneiro) e dos métodos e estratégias de cada, não muito distantes. Medos e credências atávicas também se fazem presentes, compartilhados até pelo sacerdote que os abriga em Japoatã. O Padre de Aço da Cara Vermelha, desconfiado, receia receber os visitantes, mas finalmente, face à menção de que a ordem vem de Acrísio Antunes, as portas da igreja se abrem. Getúlio percebe, então, que era aguardado por uma “dois canos serrados”. Getúlio fala manso com o padre: “Vosmecê não acha que esses cães vosmecê devia de encostar devagar nas espoletas”. E o padre, uma vez desengatada a arma, esclarece: “Mas dentro da igreja eu não atirava, porque deixa de ser igreja, não se pode matar na igreja, mata-se lá fora” (RIBEIRO, 1982, p. 63). Pouco depois recrimina Getúlio por ter cortado a cabeça de um tenente, argumentando: “inda se fosse um cabo, qualquer coisa assim, [mais] de um superior...” Ainda sugere que tivesse ferido de gravidade, furado um olho na disputa, mas cortar a cabeça considera “maluquice”. Sargento Getúlio esclarece: “– O tenente me chamou de corno, seu padre. Era ele o eu. – É isso mesmo, – concorda finalmente o padre – Devia de ter cortado mesmo” (RIBEIRO, 1982, p. 83). Páginas à frente, Getúlio colocará como agravante ter feito essa atrocidade numa “sexta feira”.

A maestria paradoxal do trabalho de Ribeiro, à contracorrente das minuciosas descrições de tormentos e crimes, radica na “humanização” do Sargento Getúlio, pelo apuradíssimo e aparentemente casual retrato sociocultural da região na época (décadas de 1940, 1950), e pela construção de uma psicologia perfeitamente crível nesse contexto. Psicologia definida, também, em seus diversos preconceitos de autoafirmação por contraste, por aquilo que a psicanálise interpreta como paranoia, constituindo o eu rivalidades tornadas necessárias para se sustentar em sua posição, e fazendo da guerra social seu modo cotidiano de supervivência: “preto e baiano não dá certo”, “todo paraibano é coveiro”. Até médico é suspeito: “Não sei como é que tem um sujeito que passa a vida apalpando as partes dos

outros”. Patriarcal ao ponto de negar qualquer pertinência social para as mulheres, além de parir como animais domésticos e guardar seu “segredo” (seja lá o que isso queira dizer). É o que se ilustra na recomendação de Amaro ao seu Nestor sobre o que deve ser feito com a menina que chegou a ver “as partes” do prisioneiro: “A moça o senhor manda para o convento de São José, [...] Lá depura. Sai velha e esquecida da memória”. Obtendo por resposta: “– Por mim morria, seu Amaro. Por mim não existe” (RIBEIRO, 1982, p. 57). Ou quando Getúlio narra o assassinato da sua primeira mulher, prenhe, antes de “sangrá-la”:

“Uma mulher não é como homem. O homem vai lá e se despeja. A mulher recebe o caldo de outro. Que fica lá dentro, se mistura com ela. [...] E também tem que se abrir. E quando se abre assim, se escanchela e mostra tudo, qual é o *segredo* que tem?” [...] Isso pensei em dizer a ela, cheguei a abrir a boca. No natural, não falo com quem atiro, é um despropósito. Já se viu, por exemplo, *matar um porco* e dizer a ele que vai morrer por isso e por aquilo. Nada, é a faca. Quem se mata não se conversa (RIBEIRO, 1982, p. 38, grifos nossos).

### **COMO ASSIM, “HUMANIZAÇÃO” DA PERSONAGEM?**

Sargento Getúlio não é um corrupto, um vendido ao melhor pagador; é um homem preso, mesmo sendo quase um fugitivo depois desse uxoricídio. Ele está preso ao limitado arcabouço civilizatório a que teve acesso. Preso a uma vida em permanente luta extrema contra a inclemência da geografia e a estrutura social imobilista de abismal assimetria. Sargento Getúlio, à força de determinação e de uma valentia/brutalidade considerada virtuosa, vive num entre-lugar, nos interstícios de uma hierarquia absolutamente bipolar: os poderosos que tudo podem (como o usineiro que escolhe as camponesas para derrubá-las em pleno canavial) e os que devem calar ante todo tipo de atropelo e exação. Sargento Getúlio percebe, na igreja, ao se inteirar de que o mandante da missão não sustenta mais a ordem emitida, que ele é (deve ser, para ser ele mesmo) algo mais do que um mero obediente faz-tudo, mesmo reconhecendo não

entender ou situar esse lugar nesse mundo que muda e que não consegue compreender.

Ante as novas diretivas e conselhos, de largar o prisioneiro e sumir, Getúlio nasce de novo. O quase “praça” Getúlio se descobre promovido pela sua própria encruzilhada:

Eu sumir, eu sumir? Como que eu posso sumir, se primeiro eu sou eu e fico aí me vendo sempre, não posso sumir de mim e eu estando aí sempre estou, nunca que eu posso sumir. Quem some é os outros, a gente nunca. [...] É preciso entregar o bicho. Entrego e digo: ordem cumprida. Depois o resto aguenta-se como for [...] não sou homem de parar no meio. [...] Quero ver esse bom em Aracaju que me diz que eu não posso, porque eu sou Getúlio Santos Bezerra e igual a mim ainda não nasceu (RIBEIRO, 1982, p. 70).

Nessa mudança de atitude de Getúlio, ao se questionar se deve ou não levar a missão até o fim, independentemente de a “ordem” inicial ter claudicado, amarram-se todos os solilóquios prévios que oscilam entre o desejo da própria morte e o instinto de lutar, a insanidade de enfrentar tantos sofrimentos face a inutilidade e brevidade aparente da vida: “posso qualquer hora desemborcar. Cheguei, como vai todo mundo, muito boa tarde, já vou indo, licença aqui. Quem se incomoda” (RIBEIRO, 1982, p. 37). O Getúlio universaliza-se nessas disquisições filosóficas, e percebemos a encruzilhada de Hamlet: onde o “*to be or not to be*”, na nossa personagem feita de feitos e nem tanto de palavras, vira “Levo ou não levo, é isso”. E para ajustá-lo ainda mais ao texto shakespeariano, acrescenta:

Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo. [...] Por isso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres (RIBEIRO, 1982, p. 99).

Ou ainda, mais contundente:

A coisa que mais tem é morte, e o mais certo que tem. Desque nasce começa a morrer [...] A morte se apressa-se. É um alívio. Este vário de lágrimas, esta merda (RIBEIRO, 1982, p. 37).

O conceito freudiano de “pulsão” é possivelmente o que mais descreve a conduta da personagem, essa força extrabiológica que impulsiona o homem para além da satisfação das suas necessidades nutritivas. Como um DNA emocional do qual a personagem parece ter semiconsciência: “Eu sou Getúlio dos Santos Bezerra e meu pai era brabo e meu avô era brabo...” (RIBEIRO, 1982, p. 136), e daí a sua fixação pelos umbigos: o de sua mulher grávida que ele alisava largamente, “pensando no bicho lá dentro”, ou o de Luzinete: “quando eu olho o umbigo me dá tenção de assoprar, às vezes de meter a língua” (RIBEIRO, 1982, p. 111), e a longa exaltação desse mesmo umbigo, em metafórica e instintiva remissão às origens e à descendência que lhe é negada.

O final da obra acontece depois da improvável fuga da casa de Luzinete, onde suportou o assédio de um pequeno destacamento militar, mas no qual perdem a vida Luzinete e Amaro. Sargento Getúlio foge. Um trecho a pé e outro em canoa até Barra dos Coqueiros, frente à cidade de Aracaju. As últimas páginas mostram uma personagem que desvaria e começa a misturar personagens históricas, folclóricas e bíblicas, e a delirar sobre seus superpoderes e a própria imortalidade.

Como o Kurtz das páginas de Conrad, como o Brando-Kurtz do celuloide, como o Lima Duarte do filme de Penna, o Sargento Getúlio das páginas deixa para nós a mensagem: não é possível julgar as suas condutas; podem ser condenados ou mortos até, o que poderia ser apenas um alívio final a todas as angústias, mas um julgamento requereria o ter vivido na pele as experiências físicas e culturais do mundo em que se viram imersos, e do qual saíram ajustados aos códigos ético-comportamentais possíveis às suas ferramentas psicológicas e materiais. É sem dúvida uma mensagem para a compressão do funcionamento complexo de uma quase “sociedade”, composta de vários pedaços desconhecidos e pouco comunicantes entre si, que realizam a ideia de Nação. Explícito isso nos seguintes trechos:

Quando a força militar chega na fazenda de seu Nestor, para prender a comitiva de Getúlio, o dono discute com o tenente, explicando que ali ainda rege o feudalismo:

[...] o senhor está vendo esta porteira, não está? pois esta porteira é a porteira do caminho da minha fazenda, que vai dar na minha casa, a minha casa que só entra quem eu convido, e ninguém convidou o senhor (RIBEIRO, 1982, p. 72).

E pouco antes, sobre os limites do monopólio da violência por parte do Estado, o mesmo Nestor inquiriu o tenente: “o senhor é do governo da Bahia? [...] Não, disse o tenente, eu sou deste governo mesmo daqui, o governo do senhor e desse sargento. – Meu mesmo não, disse Nestor: só às vezes: às vezes nem é” (RIBEIRO, 1982, p. 72).

O filme continua sendo celebrado, como na homenagem do Festival de Gramado, em 2013, pelos trinta anos de ter ganhado o prêmio de melhor filme do ano, evento que contou com a presença do diretor e do ator principal. Sua maior proeza guarda relação com o questionamento das páginas iniciais deste trabalho, sobre o conflito que gera saber do enorme valor cultural dessa obra e da limitação de público que a leitura do romance leva implícita. O filme, pela sua fidelidade essencial ao drama, pela universalidade da semiótica da imagem e das vozes, abre esse leque de leitura ao grande público, que grande proveito pode tirar das concepções e questionamentos que essa peça dispara.

Um dos elementos mais fortes do filme é a audácia e eficiência no manejo dos ínfimos recursos, monetários e técnicos. A austeridade espartana na equipe, evidenciada, entre outras coisas, por uma iluminação pontual, no limite da “leitura” fílmica (mérito de Walter Carvalho), que resulta apropriadíssima aos circunlóquios de Getúlio, realçando a dramaticidade universal nos devaneios ontológicos da personagem. Curiosamente, a luz do sol está presente apenas nas seqüências de ação. Nelas, a falta de recursos materiais foi suprida por uma audácia de rodagem. Entre as que cabe destacar: a câmera na mão na cena em que Getúlio enfrenta a faca do tenente, girando entre os contendentes e finalizando com uma “câmera subjetiva” do tenente, que vê sua própria morte. Na hora da degola, o facão passa sobre a lente enquanto a música desacelera sua velocidade até emudecer, dramatizando ainda mais com essa crueldade “em *off*”. Outro

plano sequência acompanha, recuando, a Lima Duarte, meditando e caminhando em ziguezague entre as colunas da igreja, numa época em que nem se sonhava com *Steady-cam*.

Flavio Porto, também corroteirista, e Orlando Vieira interpretam com precisão o padre e Amaro, respectivamente. Mas, pelo talento e pelas características da obra, o filme é devorado por Lima Duarte. Além dos seus inegáveis dotes de comediante, seu conhecimento e manejo da linguagem nordestina, sem dúvidas, tiveram um peso importante nessa perfeita simbiose, entre personagem e intérprete. No imaginário dos brasileiros que conheçam a obra, Sargento Getúlio ficará imortalizado na lembrança dos espectadores, com as feições do sacramentano Ariclens Venâncio Martins, verdadeiro nome de Lima Duarte.

E uma última reflexão sobre essas obras, à luz das intenções críticas deste ciclo de trabalhos organizado pelo PPGS da UFPE, focaliza num dos poucos divórcios entre a letra e o celuloide de *Sargento Getúlio*. No filme se optou por elidir o episódio do assassinato da mulher grávida do protagonista. No livro não há nenhuma alusão aos motivos dessa infidelidade nem do porquê da certeza da não paternidade, que poderia sugerir ou deixar em aberto uma impotência do personagem, reforçada, exagerando na nossa suspicácia, pela afirmação: “Não deixo mulher enxertada, não tenho como”. Mesmo que a oração seguinte sugira decisão moral mais que condição biológica: “Matado aquele filho, morreu o resto que podia vir” (RIBEIRO, 1982, p. 39). De todos os modos, biológica ou psicologicamente impotente, obviamente o autor escolheu que Sargento Getúlio não deixa descendência, talvez como uma expressão de desejo.

Um dos maiores achados da obra seguramente é a clareza da inserção num determinado contexto histórico. Na construção da personagem, resulta explícito compreender que, enquanto os abismos sociais, econômicos e culturais se perpetuam – e isso, o que é mais triste, em meios urbanos onde o intercâmbio e o exercício da sociabilidade deveriam ser mais significativos e formadores –, as úlceras do atraso civilizatório sobrevivem tão próximas.

Essa rudimentar sociabilidade limita o sossego que oferece a possibilidade de dormir com os dois olhos fechados, condenando assim o homínídeo ao perpétuo jogo de predador-presa. Vigília semipermanente que estressa e predispõe à ferocidade. Que inclina as ideias ao conservadorismo primitivo, incapaz de entender que não existe outro devir que o da evolução e da mudança. Tão singelamente representado no monólogo da personagem, lamentando as mudanças que provêm das estações, das manifestações anatômicas do envelhecimento e de toda a fenomenologia biológica destinada a nos evidenciar a passagem do tempo: “Não gosto que o mundo mude, me dá uma agonia, fico sem saber o que fazer” (RIBEIRO, 1982, p. 94).

#### Referências

POMBO, Olga. Aretê. [200-?]. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/virtude.htm>. Acesso em: 12 maio 2019.

RIBEIRO, João Ubaldo. Literatura da miséria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1997. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/entubaldo.htm>. Acesso em: 12 maio 2019.

\_\_\_\_\_. *A odisseia do lobo da ilha. [Entrevista concedida a] Geneton Moraes Neto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 nov. 1987.*

\_\_\_\_\_. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



# O churrasco de Gerônimo

Sidney Rocha



1556: da deglutição do Bispo Sardinha.

Ali verieis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo, assim pareciam bem. Também andavam entre eles quatro ou cinco mulheres, novas, que assim nuas, não pareciam mal (Pero Vaz de Caminha).

Também do começo de nossa silvícola civilização em que a violência e a festa fazem parte do mesmo espetáculo foi testemunha Hans Staden:

Formaram um círculo ao redor de mim, ficando eu no centro com duas mulheres. Amarraram-me numa perna um chocalho e, na nuca, penas de pássaros. Depois, começaram as mulheres a cantar e, conforme um som dado, tinha eu de bater no chão o pé onde estavam atados os chocalhos.

Sonhamos ser alemães, desde que escapemos para contar a história, e não comidos pelos selvagens que somos nós mesmos, sorte que não a do infeliz Jerônimo citado por Staden:

Voltando da guerra, trouxeram prisioneiros. Levaram-nos para sua cabana: mas a muitos feridos desembarcaram e os mataram logo, cortaram-nos em pedaços e assaram a carne. O outro chamava-se Hyeronimus; este foi assado de noite.

## 1

Literatura e sociedade. Talvez bastasse ler a expressão e dizer que reúne dois substantivos em conjunção. E mais nada. Mas a realidade, no palco da qual essas duas senhoras dançam, sempre nos pede para irmos além da gramática.

Não há, sabemos, nenhuma novidade nesse tema. Livros e mais livros se ocuparam de nos ensinar que não há literatura sem sociedade, mas nenhum nos convenceu da impossibilidade do contrário.

Vivemos tantos séculos já de um mundo tatuado de textos que não pensamos mais uma sociedade livre deles. Não faltará quem, romanticamente, nos diga que nós, os escritores, somos indispensáveis. Mas, no mais íntimo, pelos menos aqueles, que não confundem a narrativa e a poesia com a vida literária e os seus sistemas letrados, sabem.

O que sabem? Que é imprescindível contar e cantar, para sermos humanos, e que a literatura, por mais imitativa que seja – e até se

envergonhe de sê-lo –, não é o espelho da sociedade. Tampouco se basta. Narciso, o grego, o apaixonado por si mesmo, o mito, não escreveu nenhum livro, ao que se saiba.

Se a palavra literatura tem tantos sentidos, entramos naquele perigoso território do vale-tudo, e não se trata de uma homenagem a Ted Boy Marinho. Melhor abordar a literatura e a sociedade sob a voz precária da primeira pessoa, de escritor meio à moda antiga, com alguma fantasia para a literatura literária, se ninguém se ofender com o aparente truísmo.

O romance *A estética da indiferença* (parte da trilogia “Geronimo”) é sobre literatura e sociedade. Ou, se quiserem, de modo mais específico, sobre o que acontece com uma sociedade quando quer se converter em literatura. Quem são Hana e Michi? Muitos dirão que apenas personagens. Outros, que leitores. Leitores e atores que vivem conforme um roteiro. A retórica da felicidade ou a felicidade como retórica. Mais até do que *A engenharia da felicidade*, o livro de autoajuda.

Se não houvesse já nos ensinado Kafka que a leitura não é um caminho para a felicidade, há mais tempo teríamos aprendido com Cervantes em doses mais problemáticas. Ninguém expressou com melhor ironia os limites e possibilidades do nosso ofício de romancistas.

Se alguém pusesse em dúvida a existência de Cervantes como tantos põem a de Shakespeare e Homero, não poderia fazer o mesmo quanto a Sancho e Quixote. Cada um de nós, que tenta levar um pouco de literatura à sociedade que prefere, e com boas razões, Netflix, ganharia mais na autocrítica de o quanto precisa jogar mais sociedade na literatura. Se os escritores todos somos uns idiotas inúteis, o mesmo não poderá dizer nunca ninguém das nossas personas, e menos ainda dos nossos personagens.

Hana, Michi e Tomás entendem mais de literatura e sociedade do que o autor de *A estética da indiferença*. Querem um exemplo?

Eu entrei pela galeria onde estão os cafés dos ricos filantrópicos de Cromane: esse gosto acrescentado do burguês pela gastronomia, pelo vinho e pelos prazeres de modo geral tem formado as mentes cínicas e estúpidas nos cafés, o coração de uma sociedade cada vez mais pedante e perigosa.

Você implica com a bondade das pessoas, Michi, diz Hana.

Não é verdade, sou solidário, ou a verdade é que não ligo. Há quanto tempo foi isso? De onde vem essa lembrança no tempo?, quando imaginei ou sonhei, ou sonhei por ela, ou ela mesma se sonhou no píer com o amante, inaugurando uma nova humanidade sob as estrelas, Hana cantando suas canções partidas e sarrupiadadas do inglês, talvez ela pudesse voltar aos Estados Unidos, como naquela única vez aos quinze anos, mas agora com ele, o encanto decadente das aventuras, a vida-amor-morte essa eterna meleca romântica se derretendo como o gesso, mas como recuperar a vida?, enfim-enfim: os amantes presos numa pastada tristonha, Giacomo com as mãos atrofiadas sob a manta xadrez.

Fui solidário, quando ela mesma havia desistido. Seu manual de auto-ajuda dizia para não revidar as porradas, a vida faria isso por ela, em algum lugar aqui se paga. “Se o erro não é seu, relaxe”, ela dizia, sumítica, quando tudo era com os outros, mas, quando todo aquele céu de estrelas sumiu do alcance de nossa varanda e até o calor de dia ou o frio à noite ganhava qualidades esotéricas, tudo mudou”.

## 2

Por mais que nos agrade a conjunção coordenativa dos gêneros novos e eternos, literatura e sociedade não são casal, nem irmãos, sequer primos. Assunto demasiado familiar a sociedade, vai alguém inteligente nos lembrar, e até referir o da Sociedade Anônima. E se insistirmos no jogo das Pessoas Jurídicas, valerá a pena pensar no livro como uma Companhia Limitada?

Falar de literatura e sociedade é falar de solidão. Do indivíduo ou da multidão. Mesmo quando uma coisa fingir ser o sinônimo da outra.

Michi não é o teatro. Michi é teatral. A solidariedade que ele invoca é a dos manuais de igreja ou de filosofia politicamente correta. Hana não é literária, é sublitéria. Mais ou menos como tantos e tantos frequentadores de *shopping center*.

É de novo o personagem de *A estética da indiferença* que nos aponta o dedo quando mostra o microcosmo da Cromane onde vivemos ou atuamos. Tem coisas demais a ver com um tipo de literatura que é como jogo de salão e parque temático.

Espanta ou surpreende que questões tão velhas como o aburguesamento dos sentidos pareça novidade neste quase já caduco século XXI.

Tem certa graça coloquial o uso que o personagem faz do adjetivo *acrescentado* quando afirmado que a gastronomia é na atualidade um “gosto acrescentado”. É pouco provável que ele tenha sido irônico ou haja notado o meio redundante uso da palavra “gosto” para se referir à gastronomia, e que fora dela – ou talvez quisesse que fosse mais “acrescentado” – ele deixou o vinho; certamente, para não perder o efeito da ênfase, no desprezo ou na indiferença pela milenar bebida querida não só das filhas de Noé, mas também de todos e todas as caras e bundas do Ass ou Facebook.

O mais importante, no entanto, no que menciona o personagem de *A estética da indiferença* é sublinhar “os prazeres de modo geral”.

Os tais prazeres fizeram de cada um de nós novos Epicuros? Longe disso. Do mesmo jeito que a multiplicação de livros não fez a sociedade mais interessada na literatura, ou naquele tipo de literatura que não se deixa levar facilmente para a mesa de dissecação dos professores universitários.

Que não se veja uma contradição no fato de um personagem de *A estética da indiferença* não querer nos deixar indiferentes ao tipo de sociedade e literatura em que estamos ou somos. Ele nos alerta que são os tais gostos e prazeres que “têm formado as mentes cínicas e estúpidas nos cafés, o coração de uma sociedade cada vez mais pedante e perigosa”.

Que essa sociedade cada vez mais pedante e perigosa não tenha deixado de gerar uma literatura cada vez mais furiosa, feroz e ferina diz muito de tal sociedade e de tal literatura, que narcisicamente se espelham.

Sempre que literatura e sociedade foram cínica e somente literatura e sociedade, formaram elas um romance de conveniência, como os casais ideais, as vidas ideais, os mundos ideais. É preciso que literatura e sociedade sejam literatura *versus* sociedade também. Do contrário, nos converteremos naquele tipo de cão tolerado pela gerência por ser inofensivo, do conhecido “Tabacaria”, de

Pessoa. E, se ainda cabe espaço para jogos de palavras, há também o problema de quando se trata de literatura e sociedade e sim de que literatura é sociedade. Não, a sociologia da literatura não pode tanto. Não, a arte pela arte não pode ser a vida que receia ser chamada pelo nome, e o nome por vezes é linguagem, mas se esta não nos apaixona para que serve?

Além de tudo isso, podemos incorrer num pecado muito mais tolo e mortal: o de não só entender a linguagem como algo de soteriológico para a literatura, mas de substituí-la para a sociedade, qualquer sociedade. Nós, cidadãos do mundo, e que não temos gostos, nem cheiros, nem sotaques, não nos vemos como mestiços, e se nos tocam somos como as nuvens.

Falar de literatura e sociedade não é falar de qualquer literatura e qualquer sociedade, mas de determinada literatura inserida e inseparável como unha e carne de certa sociedade, por mais universal que consiga ser e transcender seus temas, suas figuras.

Tratemos do óbvio, do mais que ululante: nascemos no Brasil, escrevemos em português. “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Acho o Brasil infecto”, Drummond escreveu uma vez numa carta ao amigo antropofágico Mário de Andrade. Coisas da formação do intelectual brasileiro, a tragédia ou moléstia de Nabuco que, se há bom leitor, o verá nas entrelinhas de *A estética da indiferença*, daquele que foge para Paris ou no geral da insuficiência do intelectual brasileiro. Mas vou deixar que um desses descobridores do Brasil, Mário de Andrade, explique melhor essa doença ou infecção tropical: “Moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta de Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelicamente. Estilize a sua fala, sinte a Quinta de Boa Vista pelo que é e foi e estará curado da moléstia de Nabuco”. (O advérbio aí em cima tem a ver com a filóloga da língua portuguesa Carolina Michaëlis.)

Razões para pensar: Há uma linguagem, na literatura, de esquerda, e outra, de direita, não importa, mas do Brasil? A literatura

de direita é a mesma que produzia Guimarães Rosa, ou Jorge Luis Borges, ou Ezra Pound, ou Céline? E da literatura brasileira quem tem medo, hoje? Talvez a literatura tenha se cansado de ser bela, decorativa, recatada e “do lar” e queira reivindicar um pouco mais das vísceras do mundo e menos dos intestinos dos seus autores. Sem recorrermos a detestáveis infográficos, o que pensa mesmo o escritor deste século e o quanto fazem pensar suas obras? Será que estamos diante do tipo de artista de Hoffmann: “com o gênio inquieto, os olhos assombrados – místicos sem fé, gênios sem obra, almas sem órgãos?”

Escritores e escritoras sem sabor, sem vísceras, imprestáveis para seu próprio canibalismo?

### 3

A cultura, a história e a sociedade não são uma condenação ao degredo (a língua condenará uma literatura?), mas ninguém pode ignorar que condicionam ou influenciam de modo inevitável tanto os temas quanto suas expressões.

A literatura é, evidentemente, também a visão que dela tem e pratica uma sociedade. E a sociedade brasileira foi, ao longo de quase toda sua história, grandemente iletrada. E a literatura uma brincadeira de poucos. E durante décadas e décadas e décadas de teor predominantemente imitativo, decalque mesmo de estrangeiros. Até que nos lembramos das boas lições dos caetés que comeram o bispo Sardinha sem se darem conta de quanto o seu nome já era um convite para isso. E não tardamos a inventar ou a reinventar a antropofagia.

Não, a nossa literatura não é toda deglutição ou tradução ou transcrição ou intertextualização. Não, a nossa sociedade não é toda feita de antropófagos. Durante muito tempo não nos orgulhamos do epíteto de sociedade dos desdentados. A nossa odontologia é a melhor do mundo. E dizem que o nosso churrasco também. Uma parte do que escrevemos tenta exagerar ou esconder estereótipos como esses. E sabemos o quanto sociedade e literatura no Brasil se

aproximam e folgadoamente se distanciam. Do preto Machado cortando Rosas e Ramos.

Mas o quanto de incisivo há no que escrevemos? Cabe a cada leitor responder. Enquanto mastiga calma e cinicamente a carne de um porco chamado Tomás que não é mero adereço d'*A estética da indiferença*.

Sociedades periféricas devem aprender, no mínimo, o que devorar e traduzir de forma criativa formas&conteúdos que venham de culturas das culturas dominantes, como uma maneira de converter o tabu & totem em identidade e alegria, para além do clichê. O sistema literário brasileiro sempre foi um arremedo, e, de alguma forma, a nossa literatura, mesmo considerando esforços de projetos nacionais, a literatura brasileira é ainda um macaqueado de outras literaturas. Queremos o poder da palavra. Queremos que ela seja de todos, mas não pertença a ninguém. Estamos talvez satisfeitos que ela seja proferida, mas não possuída. Não tomamos posse de nada.



## Sobre os autores

**Aécio Amaral** leciona Sociologia no Departamento de Ciências Sociais da UFPB (*Campus I*) e é fundador do Grupo de Estudos em Estética, Técnica e Sociedade.

**Ana Carla Lima Marinato** é doutoranda em Letras pela UFPE, com estágio doutoral na Princeton University, EUA. Possui pesquisa nas áreas de literatura brasileira, literatura americana e literatura comparada. É membro do Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea e Artes (Gecca).

**Antonio Jorge de Siqueira** possui formação acadêmica em diversos campos, tais como a Teologia, a Filosofia, as Ciências Sociais e a História. É professor da UFPE.

**Brenno Kenji Kaneyasu** é doutor em literatura pela University of California em Berkeley, artista plástico e professor de Literatura e Teoria Crítica na University of Southern California, em Los Angeles. É autor da tese *The Dialectics of Formation and Conformation: the Politics of Fiction in Brazil and Argentina*.

**Débora Gil Pantaleão** é graduada, mestre e doutoranda em Letras pela UFPB, com foco em estudos literários. Atualmente realiza

doutorado sanduíche pela University of South Carolina na cidade de Columbia, EUA.

**Eduardo Cesar Maia** é crítico literário e colabora na Revista Continente e no Estado da Arte (O Estado de S. Paulo). É professor de Comunicação Social no Centro Acadêmico do Agreste (CAA), da UFPE, e integra o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. É membro do Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea e Artes (Gecca).

**Eduardo França** é Professor Adjunto do Departamento de Letras da UFPE. Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, com a tese *A recepção da literatura brasileira em Portugal no século XIX e o problema da sua autonomia*, é também autor de *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*.

**Fábio Andrade** nasceu no Recife, em 1977. É poeta, crítico literário e professor de literatura brasileira e portuguesa na UFPE. Tem livros de poemas e de crítica literária publicados, entre eles: *A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo* (2009) e *O fauno nos trópicos* (2014).

**Filipe Barreiros Barbosa Alves Pinto** é doutor e mestre em Sociologia pela UFPE, instituição pela qual é também graduado em Ciências Sociais.

**Jonatas Ferreira** é doutor em sociologia pela Universidade de Lancaster e Professor Associado do Departamento de Sociologia da UFPE, onde leciona e pesquisa temas relacionados à sociologia da literatura brasileira e à sociologia da técnica.

**Josias de Paula Jr.** é doutor em Sociologia, professor no departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), com pesquisas nas áreas de cultura, arte

e política. Integra o Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea e Artes (Gecca).

**Lourival Holanda** é ensaísta e Professor Titular da UFPE. Publicou *Sob o signo do silêncio* (Edusp, 1992); *Fato e fábula* (Edua, 1999); e *Realidade inominada* (Cepe, 2019). É membro da Academia Pernambucana de Letras.

**Lucas Victor Silva** é professor do Departamento de Educação da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), possui Licenciatura em História (2000) e mestrado (2003) e doutorado (2009) em História pela UFPE. Coordena o projeto Fábrica, em que atua no desenvolvimento de jogos de tabuleiro para fins didáticos, iniciativa vinculada ao Departamento de Educação da UFRPE.

**Marcelo Jorge Pérez** é graduado em Cinema pelo Instituto de Cinematografia de Avellaneda, Buenos Aires; realizou especialização em Linguística Aplicada ao ensino de Língua Espanhola na UFPE. Professor e tradutor de língua espanhola, é mestre em Letras pela UFPE e doutor em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Dedica-se às Literaturas Andinas.

**Paulo Marcondes Ferreira Soares** é sociólogo e docente do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. Desenvolve pesquisa em sociologia da arte, com estudos voltados para as artes visuais, a música e a literatura. É poeta e compositor.

**Peron Rios** é professor de Língua Portuguesa no Colégio de Aplicação da UFPE. Mestre em Letras pela UFPE com a dissertação *A viagem infinita: um estudo sobre Terra sonâmbula, de Mia Couto*, é membro do Grupo de Estudos em Crítica Cultural e Artes (Gecca).

**Sidney Rocha** é escritor.

*Título* Literatura e sociedade: perspectivas  
*Organização* Eduardo Cesar Maia  
Jonatas Ferreira  
Josias de Paula Jr.  
  
*Revisão de Texto* Artur Almeida de Ataíde  
*Capa* Ildembergue Leite  
*Diagramação* Sidney Rocha  
  
*Formato* e-book  
*Tipografia* Georgia (*texto*), DIN (*títulos*)  
*Desenvolvimento* Editora UFPE

