

TERCEIRA MARGEM

Formação do Brasil moderno;
literatura, cultura e sociedade

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO XI • Nº 16 • JANEIRO/JUNHO 2007

TERCEIRA MARGEM

© 2007 Copyright by
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP 21941-590 – Rio de Janeiro - RJ
Tel: (21) 2598-9745 / **Fax:** (21) 2598-9795
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br

Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Vera Lins

Vice-coordenador:

João Camillo Penna

Editora Convidada:

André Bueno

Conselho Editorial

Ana Maria Alencar • Angélica Maria Santos Soares • Eduardo Coutinho
João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antonio de Castro • Vera Lins

Conselho Consultivo

Benedito Nunes (UFPA) • Cleonice Berardinelli (UFRJ)
Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ) • Eduardo Portella - UFRJ/ABL
E. Carneiro Leão (UFRJ) • Helena Parente Cunha (UFRJ) • Leandro Konder (PUC-RJ)
Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ) • Manuel Antônio de Castro (UFRJ)
Ronaldo Lima Lins (UFRJ) • Silvano Santiago (UFF)
Tania Franco Carvalhal (UFRGS) • Jacques Leenhardt (École des Hautes Etudes, França)
Luciana Stegagno Picchio (Universidade de Roma, Itália)
Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa, Portugal) • Pierre Rivas (Paris X – Sorbonne, França)
Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Havana, Cuba)
Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma, Itália)

Revisão dos textos:

Sandra Pássaro

Projeto gráfico/Editoração: 7Letras

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,
Pós-Graduação, Ano XI, nº 16, 2007.

136 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405

CDU: 8 (05)

ISSN: 1413-0378

Sumário

APRESENTAÇÃO	
André Bueno	7
O AVESSE DO ATRASO: NOTAS SOBRE ROBERTO SCHWARZ	
Maria Elisa Cevasco	9
CIDADE-CÁRCERE: VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES BAIXAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	
Ana Paula Pacheco	27
A SOMBRA E OS RESTOS	
André Bueno	47
ESTÉTICA COMO ESTRATÉFIA – O LUGAR DO ESPETÁCULO NA CULTURA BRASILEIRA	
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.	66
O IMPOSSÍVEL PERCURSO DE TORNA-VIAGEM	
Fernando Cerisara Gil	82
RESSENTIMENTO DO MUNDO: PROVOCAÇÃO E REFLEXÃO NA POESIA DE DRUMMOND NOS ANOS 50	
Homero Vizeu Araújo	97
LIMA BARRETO, MODERNIDADE E MODERNISMO NO BRASIL	
Irenísia Torres de Oliveira	115
BARCO A SECO, DE RUBENS FIGUEIREDO: CERTEZAS E ENGANOS DA IMAGEM IDENTITÁRIA	
Ivone Daré Rabello	130

EXPERIÊNCIA RURAL E URBANA NO ROMANCE DE 30	
Luís Bueno	144
GÊNESE DA LITERATURA DA DEFESA	
Ricardo Pinto de Souza	159
ERA UMA VEZ EM 1934 – MILTON OHATA	
Cemitério – Paulo Emilio Sales Gomes	176

Contents

INTRODUCTION	
André Bueno	7
THE REVERSE OF BACKWARDNESS – NOTES ON ROBERTO SCHWARZ	
Maria Elisa Cevasco	9
CITY-JAIL: VIOLENCE AND REPRESENTATION OF THE LOWER CLASSES ON CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE	
Ana Paula Pacheco	27
THE SHADOW AND THE REMAINS	
André Bueno	47
AESTHETICS AS STRATEGY: THE PLACE OF SPECTACLE ON BRAZILIAN CULTURE	
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo	66
THE IMPOSSIBLE JOURNEY OF TORNA-VIAGEM	
Fernando Cerisara Gil	82
RESSENTMENT OF THE WORLD: PROVOCATION AND REFLECTION ON DRUMMOND'S POETRY OF THE FIFTIES	
Homero Vizeu Araújo	97
LIMA BARRETO, MODERNITY AND MODERNISM IN BRAZIL	
Irenísia Torres de Oliveira	115
BARCO A SECO, BY RUBENS FIGUEIREDO: CERTAINTIES AND FALLACIES OF THE IDENTITARY IMAGE	
Ivone Daré Rabello	130

RURAL AND URBAN EXPERIENCE IN THE BRAZILIAN NOVEL OF THE 1930's	
Luís Bueno	144
LITERATURE OF DEFENCE GENESIS	
Ricardo Pinto de Souza	159
GRAVEYARD , BY PAULO EMILIO SALLES GOMES	
Milton Ohata	176

APRESENTAÇÃO

André Bueno

A revista que agora chega às mãos do leitor tem como tema a *Formação do Brasil moderno*, relacionando literatura, cultura e sociedade. Como se há de notar, são análises que buscam sempre uma acumulação crítica à esquerda, caminhando na contramão dos mitos da modernização do capitalismo em nosso país, no passado e no presente. O que se busca, e dá o tom crítico do conjunto, são os ângulos mais agudos e difíceis da experiência brasileira, expondo o avesso de muitas ilusões persistentes. Com essa intenção, os autores analisam a experiência rural e urbana, no romance e na poesia, ao longo do século XX e chegando ao presente, compondo um conjunto bem ponderado e refletido, que passa ao largo dos rompantes retóricos, das reduções e esquematismos, das exibições ostensivas de método e atualização com a moda do momento, dando continuidade e buscando pontos de apoio no trabalho crítico das gerações anteriores da tradição brasileira.

Como organizador, cabe agradecer aos autores dos trabalhos publicados neste número da revista *Terceira Margem*. Maria Elisa Cevasco, com suas notas sobre a obra de Roberto Schwarz, destacando, com inteira justiça, a importância da obra do crítico. Ana Paula Pacheco, com sua análise da *cidade-cárcere*, que nos é contemporânea, abordando a violência e a representação dos de baixo em nossa literatura. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, tratando do lugar do espetáculo na cultura brasileira, mirando a estética como estratégia. Fernando Cerisara Gil, pondo seu foco no impossível percurso do personagem que tenta fazer o caminho de volta, da cidade para o campo. Homero Vizeu de Araújo, abordando em seu *ressentimento do mundo* os termos da reflexão e da provocação na poesia de Drummond na década de 1950. Irenísia Torres de Oliveira, situando Lima Barreto no campo, sempre muito complexo, da Modernidade e do Modernismo no Brasil. Ivone Daré Rabello, fazendo uma análise cuidadosa das certezas e enganos da imagem identitária, a partir da análise do livro *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo. Luís Bueno, apresentando um resumo da sua pesquisa, muito abrangente e já publicada em livro, sobre a experiência rural e urbana no romance brasileiro de 1930. Ricardo Pinto de

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 7-8 • janeiro/junho 2007 • 7

APRESENTAÇÃO

Souza, fazendo uma análise do que entende como *gênese da literatura da defesa* no período mais próximo da literatura brasileira. E Milton Ohata, que publica aqui sua resenha sobre *Cemitério*, de Paulo Emílio Sales Gomes. Foi um prazer organizar a revista e estar em contato com todos os acima citados.

Rio, agosto de 2007

O AVESSE DO ATRASO: NOTAS SOBRE ROBERTO SCHWARZ

Maria Elisa Cevalco

Vou começar essas minhas especulações sobre Roberto Schwarz lembrando uma conversa que tive em São Paulo, faz uns dois anos, com a editora da *New Left Review*. Desde seus primeiros números, de 1960 até sua nova fase internacionalizada do século XXI, essa revista se notabiliza por ser o parâmetro do que deve ser uma grande publicação de esquerda. Susan Watkins, que já editou traduções para o inglês de alguns dos seus grandes ensaios, me contava que, nas discussões do comitê editorial sobre quem publicar de que país, o parâmetro era justamente nosso autor: “A pergunta que norteia nossa discussão é: quem é o Roberto Schwarz dos diferentes países? Ou, uma versão mais freqüente, por que tal país não tem um Roberto Schwarz?”

Fique claro que nem eu nem ela estávamos interessadas em estabelecer um *ranking* dos melhores críticos culturais contemporâneos, mas não deixa de ter sua relevância pensar em quais são as condições que possibilitaram a formação – e daí o trocadilho com sua obra máxima sobre Machado de Assis é irresistível – de um tal mestre na periferia do capitalismo.

Em um dos surpreendentemente poucos – dada a importância da obra – estudos sobre sua crítica, Paulo Arantes¹ dá a pista segura de um dos ingredientes básicos da armação histórico-cultural que dá o contorno para tais condições de possibilidade. Como muitos já aprendemos, e não menos pelas explicações do próprio Roberto Schwarz, sua obra é ponto de chegada – e vamos ver depois que também de partida – de um processo cujo primeiro momento de culminância foi a geração de *Clima*.

Em um país como o Brasil, onde esquecer o passado é, muitas vezes, visto como ingrediente do progresso, nunca é demais lembrar que o grupo ou geração de *Clima* era uma formação cultural no sentido exato proposto por Raymond Williams, o de uma forma de organização de grupos, muitas vezes informal, que desempenha um papel fundamental para o entendimento da produção cultural.² Composto por intelectuais nascidos por volta dos anos 1920, e reunidos em torno da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, esse grupo se dedicou a seguir à risca a tarefa encomendada por seu patrono, Mário de Andrade, no primeiro número da

revista em 1941: criar as condições para uma crítica cultural relevante, submetendo-se “à potência moralizadora da técnica” e substituindo as desrazões da crítica dileitante pela consciência profissional da crítica universitária.

Embora não fossem nacionalistas em nenhum sentido estreito do termo, eles buscavam contribuir para – usando um termo chave para esta geração – a formação da crítica cultural no Brasil. Para isso, sua primeira providência foi enfrentar a questão central de definir as peculiaridades de países onde as formas da cultura erudita são importadas, assim como as maneiras de aferi-las. Para constituir esse modo brasileiro de fazer crítica, o grupo se apoiou fortemente na produção dos professores franceses, dos quais muitos eram alunos na Universidade de São Paulo: andavam por aqui então alguns dos que seriam balizas para o pensamento crítico em diferentes disciplinas, gente como Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide e Giuseppe Ungaretti.

Mas em sua lembrança da influência fundamental sobre o grupo de jovens estudantes, Antonio Candido destaca a figura de um professor menos conhecido, Jean Maugue. Amigo de Sartre, ele introduziu o grupo num tipo pouco convencional de marxismo. Com Maugue, aprenderam que “a filosofia interessava, sobretudo, como reflexão sobre o cotidiano, os sentimentos, a política, a arte a literatura”.³ Essa atenção continuada à realidade sócio-histórica em um país onde a desigualdade é lancinante acaba determinando o “engajamento peculiar” dessa geração. Embora o grupo de *Clima*, ainda na avaliação do próprio Candido, tivesse publicado ensaístas de direita, apoiado na ilusão “de uma certa transcendência da cultura intelectual e artística, que estaria acima das divergências políticas”, o certo é que, no momento-chave da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, a linha política já estava dada: formava-se aí um “certo radicalismo de esquerda democrática”, que serrava as ilusões idealistas, compreendia o papel estruturante da cultura na vida social e abria caminho para uma atuação pública da crítica com que todos temos muito a aprender até hoje.

Essa geração legou grandes mestres à cultura brasileira: na crítica literária na obra de Antonio Candido, na cinematográfica em Paulo Emílio, nas artes com Lourival Gomes Machado, e no teatro com Décio de Almeida Prado, sem esquecer de Gilda de Mello e Souza, notável ampliadora do âmbito do ensaio filosófico. Eles também nos ensinaram que ser crítico de cultura no Brasil requer um tipo específico de engajamento, que talvez não seja tão evidentemente imperativo em países de vida social menos heterogênea: aqui, sob risco de cegueira intelectual acachapante, é preciso pensar a crítica como instrumento que nos permita conhecer essa realidade que molda a cultura que

nos diz no mesmo passo que extrapola os modelos críticos à disposição para interpretá-la. Nesse aspecto, a invenção categorial é quase uma imposição das circunstâncias.

A própria elaboração crítica de Antonio Candido é um grande exemplo desse processo: a atenção continuada à realidade circundante lhe colocava problemas que não se impunham necessariamente em outros países. Para começar, era preciso escrever a história de seu objeto, o passo decisivo dado em *Formação da Literatura Brasileira*. É desse livro a formulação do que me parece ser o mote da crítica do mestre: a literatura como “instrumento de descoberta e interpretação da realidade sócio-histórica”. Esse o fio que une sua obra e a marca como o ponto alto da formação da crítica no Brasil. Não por acaso, o traço definidor de sua produção é a incorporação das peculiaridades da vida em um país periférico. Segundo Arantes, “o objeto em torno do qual se move o ensaísmo de Antonio Candido...é a experiência brasileira... Não é fácil definir-lhe o contorno, embora ela esteja por toda parte. Esquemmatizando ao extremo, digamos que seu nervo reside numa certa sensação de dualidade que impregnaria a vida mental em uma sociedade periférica”.⁴ Cabe à crítica da cultura então mover-se nessa dialética definidora do modo brasileiro de estar no mundo, dialética cuja formulação clássica é de Paulo Emílio: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”⁵

A questão aí não é reivindicar um privilégio do ponto de vista cultural periférico: todos sabemos o quanto ele facilita, para ficar só no âmbito da crítica literária, as grandes ilusões, tanto as imitativas – quando se macaqueiam teorias cujos fundamentos sociais estão alhures como se fossem feitas para nós – quanto as de excepcionalidade – quando se postula que viveríamos em um entrelugar, ou que seríamos híbridos e portanto aptos a encontrar um nicho em qualquer conversação global. O que se enfatiza aqui é que essa impregnação da experiência brasileira está na base do diferencial da obra de Candido e é, juntamente com sua atuação impecável como o intelectual público número 1 de nosso país, uma das medidas de sua estatura.

Vale dar um exemplo de como esse não ser/ser outro se manifesta na formação do seu ponto de vista crítico. Ao colocar sua visão do romance, diz: “Os seus melhores momentos [do romance] são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável. Alguma coisa de semelhança ao “grande realismo” de Lukács,

ou à visão ética de F.R. Leavis, com mais flexibilidade do que está contido no dogmatismo desses dois críticos”.⁶

O que me interessa aqui, para ir precisando a tradição intelectual em que se insere a obra de Roberto Schwarz, é a comparação implícita entre o projeto de *Candido* e o de dois críticos representantes das tradições mais influentes no momento em que ele escreve *Formação*. Lukács, como se sabe, é figura central na tradição de crítica marxista, aquela que busca justamente o que interessa ao “engajamento peculiar” de *Candido*, as conexões entre produção cultural e vida social. Mas a grande contribuição do crítico húngaro encontra, para muitos de seus críticos, seu limite na noção de que já se sabia o conteúdo da realidade e cabia à interpretação comparar o modelo literário a esse conhecimento preexistente. O diferencial de *Candido* nesse aspecto específico está cifrado na palavra “descoberta” – a realidade plasmada no romance faz parte da construção de um saber único sobre a sociedade que é tarefa da crítica desvendar. Um dos exemplos paradigmáticos de como isso se dá na obra de *Candido* é sua famosa análise de *Memórias de um Sargento de Milícias*,⁷ onde tira as conseqüências da constatação de que a forma do romance demonstra que, no Brasil, os universos da ordem e o da desordem não correm, como pensam muitos, em paralelo, mas se intersectam em cada um de nós, estruturando nossa vida pessoal e social. Trata-se da produção de um conhecimento único sobre nosso modo de vida, inscrito na obra e decifrado pelo crítico. Além de dar conta do potencial cognitivo da literatura, a noção de *Candido* afasta os perigos da crítica prescritiva, perigos que rondam a prática de Lukács em alguns momentos de sua crítica. Isso sem prejuízo do muito que todos aprendemos com ele.

Para o crítico inglês F. R. Leavis a literatura tinha, como para *Candido*, uma importante função social, só que no seu caso, não era a de descobrir e interpretar a realidade, mas a de conservar valores morais e éticos, ameaçados pela vida moderna. Para Leavis, a literatura era a linguagem da humanidade e cabia a uma minoria esclarecida de estudiosos preservar essa herança. No ideário de Leavis, legítimo representante do viés idealista da crítica literária hegemônica, a literatura pairaria acima da sociedade a que dá sentido. Nesse movimento, lhe confere uma função social desde que esta se dê fora da realidade! Ou seja, ao mesmo tempo em que eleva a literatura acima de todas as outras produções sociais, tira-lhe relevância e aparta-a do mundo a que se dirige.

Essa concepção idealista está na base do método crítico preconizado por Leavis, o do *close reading* que, na sua acepção americana do *New Criticism*, se

tornou o método natural de se abordar a literatura em várias partes do globo, e não menos no Brasil, onde Candido vai introduzir uma maneira muito mais produtiva de ler. Sem deixar de lado a atenção à forma literária que marca tanto o *close reading* dos anos 50 quanto a sua versão mais “científica” preconizada pela próxima moda teórica, o estruturalismo, Candido vai buscar um tipo de análise que se coadune com o projeto intelectual de dar conta das possibilidades de revelar o conteúdo sócio-histórico que plasma a forma literária. Assim, enquanto a crítica de cunho sociológico compara o conteúdo da obra ao conteúdo histórico pré-dado e a formalista pensa a literatura como autônoma, a ensaística de Candido, em especial a partir dos anos 1960, vai se colocar, como desafio teórico, “a reversibilidade entre análise literária e análise social”.⁸ Nessa pesquisa que é, sem dúvida, ditada pelo engajamento peculiar do autor, vai demonstrar que a categoria de forma que embasava as tendências vigentes era, para citar a avaliação bem-humorada de Roberto Schwarz, sob o pseudônimo de Bertha Dunkel, de uma “estreiteza desnecessária”,⁹ na medida em que ao superestimar a forma, de fato a subestimavam. Na sua formulação sempre exata, desta vez em “Adequação Nacional e Originalidade Crítica”, “os formalistas costumavam confinar a forma, enxergar nela um traço distintivo e privativo, o privilégio da arte, aquilo que no campo extra-artístico não existe, razão por que a celebram como estrutura sem referência”.¹⁰

Nesse sentido, os diferentes formalismos, em alguns casos deliberadamente, não nos deixam ver que a invenção formal é um instrumento de investigação do conteúdo sócio-histórico. Com isso, impedem que se façam as perguntas pertinentes, como, por exemplo, quais são as energias sociais que moldam as formas e que elas revelam? Uma das conseqüências dessa concepção para a prática crítica é que reduz a forma a mero ornamento. Essa redução barra pelo menos duas possibilidades relevantes: a da arte de cumprir seu papel de instrumento de descoberta e interpretação da realidade, e a da crítica, de produzir conhecimento e potencializar a sua relevância social. É nesse sentido que a invenção categorial de Candido abre espaço para a constituição de um projeto crítico de prospecção social através da crítica cultural.

Roberto Schwarz foi aluno de Candido, é o melhor intérprete da contribuição do mestre e escreveu uma obra que, fato raro no Brasil, dá continuidade e expande a da tradição de que depende. Apenas para começar do nível mais óbvio, o seu trabalho mais extenso começa no ponto exato em que pára o livro *Formação da Literatura Brasileira*. Sabemos que nesta obra o objetivo era mostrar como se constituía um sistema literário em uma sociedade pós-colonial. Para isso, Candido enfoca os momentos decisivos dessa formação feita de

importações de modelos do exterior. Demonstra como as condições sociais peculiares do Brasil acabam por modificar os gêneros literários tomados emprestados de fora. O funcionamento desigual desses gêneros em circunstâncias distintas indica que estes não eram tão universais como se propunham. Aí uma inversão do espelho: não só aprendemos com os modelos estrangeiros, mas temos o que dizer a respeito de seu funcionamento. O livro termina quando o processo de formação está completo e os brasileiros podem tomar “consciência de sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local, e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante.”¹¹ Trata-se do momento em que o sistema está pronto para produzir seu primeiro romancista de envergadura mundial, o que vai mostrar uma visão bastante esclarecedora “das coisas e de seus semelhantes”, Machado de Assis.

Depois de escrever dois livros de ensaios¹² onde apresenta uma série de estudos sobre crítica literária brasileira e sobre romancistas realistas europeus, a maioria destes escritos enquanto complementava sua graduação em ciências sociais com um mestrado em literatura na universidade de Yale, Roberto Schwarz começa o projeto que leva até hoje de estudar Machado de Assis. No processo vai construindo a obra que marca um ponto alto da crítica marxista contemporânea, e isso na avaliação de seus pares na mesma tradição. Para Perry Anderson, por exemplo, o livro síntese dessa obra, o *Um mestre na periferia do capitalismo*, é “o maior estudo literário sobre um só autor do século XX”. Do mesmo modo, para Fredric Jameson, ele é “um dos grandes críticos literários de nosso tempo”.¹³

Claro que, tendo endossado essas afirmações, minha tarefa aqui seria substanciá-las, mas para isso me falta espaço e principalmente engenho, para não falar de arte! Porém, nos termos restritos dessas notas, posso dizer que muito do diferencial da obra de Roberto se dá na medida exata em que soube aliar a força dessa tradição moldada pela experiência da vida na periferia com o melhor da teoria marxista produzida pela tradição pós-revolucionária que se denomina marxismo ocidental. O resultado é uma originalidade que encontra sua relevância – e isso não só no âmbito da crítica brasileira – na capacidade de demonstrar os lineamentos mais gerais da vida contemporânea, como estruturados em obra de arte.

De novo dualidade, agora de outra ordem. A combinação do modo de pensar a especificidade do Brasil, marca da geração de *Clima*, com o ponto de

vista franqueado pelo marxismo, que demanda que se pense a situação nacional sob o filtro das relações internacionais determinadas pelo movimento do capital, dá uma amplitude única no panorama contemporâneo à crítica cultural de Roberto Schwarz. Resta tentar esmiuçar um pouco os componentes dessa amplitude. Ela não é construída em termos de abrangência de assuntos, porém mais especificamente em termos da atenção particularizada a um número restrito de objetos – Machado de Assis, a crítica de Antonio Candido, manifestações literárias desta nossa literatura, que se formou como “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas”,¹⁴ com uma ou outra incursão em escritores e autores internacionais, como seus primeiros ensaios sobre a *Letra Escarlata*, o Oito e Meio e o mais recente sobre Robert Kurz. Mas como os componentes desses objetos de estudo são esmiuçados até as últimas conseqüências, ele acaba sempre encostando-se nas questões mais gerais de nosso tempo e aclarando-as de forma definitiva.

Parte fundamental dessa capacidade elucidativa se assenta no estilo do autor. É sua forma de escrever que vai realizando esse difícil trabalho de esclarecer sem simplificar, e de incorporar e superar os argumentos contrários e objeções no andamento sintático da própria exposição. Antonio Candido, sempre ele, acerta o alvo dando conta das peculiaridades de formação do estilo de Roberto Schwarz e de seus efeitos fulminantes. Ele lembra que a dualidade característica do crítico brasileiro adquire, no caso em pauta, uma série de especificidades. A perspectiva a partir do Brasil é sempre “de dentro e de fora. Roberto Schwarz não escapa à regra, mas tem a peculiaridade de ser assim de maneira constitucional, porque teve desde sempre como próprias a língua e a cultura alternativas que precisamos adquirir com esforço. Isso lhe permite ver o Brasil como quem é de dentro e de fora por natureza, o que produz uma combinação *sui generis* de estranhamento e familiaridade, a qual deve ter contribuído para sua lucidez analítica”.¹⁵

Então é como se a dualidade objetiva do país combinasse com uma dualidade subjetiva que impulsiona a lucidez, artigo em falta no país das dualidades. Este encontro de dualidades vai se materializar no estilo único do Roberto Schwarz. Por ter nascido na Áustria e se criado no Brasil, ele se divide entre dois idiomas. Para Candido, para construir esse estilo único, ele precisou “superar a tensão que o dividia entre ambos. Na luta pela expressão, as etapas do seu êxito podem ser verificadas na conquista progressiva da clareza, que vai dissolvendo as obscuridades até alcançar uma densa nitidez”. Leitores de Roberto Schwarz sabem bem como essa combinação de palavras que parecem recusar a

proximidade – o que é uma nitidez densa? – descreve bem os achados críticos do seu estilo. Lembro dois exemplos.

O primeiro vem da crítica literária segundo Roberto Schwarz. Quero citar um trecho de *Duas meninas* para tentar mostrar o tal efeito fulminante de revelação do seu estilo em camadas que vão abarcando níveis para constituir essa nitidez densa. Ele reúne aí um ensaio sobre *Dom Casmurro* e outro sobre o diário *Minha vida de menina*, de Helena Morley. É um de seus livros menos comentados. Lembro-me que quando foi publicado, em 1997, causou um grande desconforto entre meus colegas de Letras. Parte grande desse desconforto vem do fato de que o crítico compara aí um grande clássico da literatura nacional com um livro infantil, sem um traço sequer de condescendência. E mais, mostra como este último estrutura uma aferição do modo de vida brasileiro. O interesse estético dessas memórias de menina faz um reparo aos princípios da crítica literária hegemônica e revela seus limites. Vale citar um trecho para ver a diferença que o estilo do nosso Autor faz:

A literatura moderna nos acostumou a ver suas conquistas sob o signo do esforço, da disciplina, da renúncia etc. A correspondência de Flaubert dá notícia da trabalhadeira e do senso de responsabilidade envolvidos na busca da *palavra certa*. Analogamente, a *prosa desconvenionalizada* depende da luta contra o prestígio e os automatismos da retórica, assim como a *figura clara só* se alcança ao cabo de árdua depuração. Em todos os casos se trata de recusar a mentira – sobretudo burguesa – sedimentada nas relações sociais, em nós mesmos, na linguagem e na tradição artística. Ora, sem forçar comparações descabidas, observe-se a qualidade paramoderna da prosa de Helena, mais satisfatória do que muitas sob todos os aspectos mencionados, mas decorrendo de uma constelação histórica diferente. A expressão exata no seu caso não é conquistada contra, mas a favor do uso comum. Este parece encerrar mais verdade que mentira, pois o seu opositor é a linguagem elevada, e de modo geral, a ocultação do cotidiano trabalhoso e trivial, assim como o seu depositário é a oralidade com lastro popular, em circunstância de beletrismo a serviço da distinção de classe.¹⁶

De saída se destaca nesse parágrafo a recusa da pauta usual da crítica literária: o olhar do nosso crítico não se restringe à alta literatura e nem se estreita na manutenção automática dos preceitos da tradição seletiva que sustenta essa prática. E nem por isso faz o gesto populista de elevar a prosa da menina sobre a de Flaubert: a questão é determinar do que escapam. É desse escape que vem parte importante da força de ambas, motor do interesse continuado por essas prosas de ordem diferente, mas correlatas em sua recusa da ordem vigente, isso é, da mentira burguesa, que impregna tudo, não menos “nós mesmos, nossa linguagem, e (aí o anátema para nós, críticos, guardiões profissionais da arte literária) a própria tradição artística”. É disso que conseguem escapar tanto Flaubert, produto da cisão da consciência burguesa e do anseio de transcendê-la,

quanto a menina, que retém ainda a capacidade da limpidez por estar fora da ordem estabelecida, por idade e por situação, imersa na Diamantina a meio caminho entre a economia de extrativismo e a ordem moderna. Note-se que a palavra justa de Flaubert é descrita como dando uma “trabalheira”, termo que aproxima o esforço do mestre francês do universo cotidiano da menina.

Nessa enumeração, sem bater caixa, Roberto Schwarz operacionaliza uma série de procedimentos: contra a tradição idealista que postula as letras se formando em um hipotético reino do espírito, afirma a literatura como coisa deste mundo – isso, é claro, implica em reconhecer sua parte de veículo da ideologia. Explica o estilo não como criação autônoma de um toque de gênio, mas como necessidade histórica. O reconhecimento dessa necessidade é que ancora o estilo no tempo e dá lastro à elaboração artística. Ignorar essa necessidade condena muitos escritores ao formalismo vazio, o gás do beletrismo. A prosa de Helena vai a contrapelo do que vicia este último, o “prestígio e os automatismos da retórica”. Vale repetir o inusitado da junção “prestígio e automatismo”, dando notícia do tanto de conformismo e irreflexão que lastreia o prestígio entre os letrados. O pé na realidade dos dois escritores autoriza a comparação que não almeja a igualdade (“ora sem forçar comparações descabidas”), mas mostra que a prosa da menina não abdica, como tantas de escritores tidos e havidos como grandes na literatura canônica, da “inteligência das coisas depositada na linguagem comum”.¹⁷ Parte da beleza que toca na prosa de Helena vem justamente dessa utilização da linguagem de uso corriqueiro. Antes que os de sempre comecem a brandir os estandartes de populismo ingênuo, a volta do parafuso: “este parece encerrar mais verdade do que mentira”, também porque isso se dá contra o engodo do beletrismo. Na nossa situação, este não só não se ocupa da vida real da gente comum, assunto de Helena, como está “a serviço da distinção de classe”. Dá quase para ouvir grande parte dos trabalhos críticos, no Brasil e alhures, caindo da estante. E isso – aí uma das forças do estilo – sem mencioná-los uma vez sequer.

O segundo exemplo dessa força vem do ensaio “Um Seminário de Marx”, onde descreve sua experiência de leitura de *O capital* nos anos 1960, ao lado de colegas e professores de diferentes disciplinas da USP, incluindo aí pensadores que tiveram contribuição fundamental para o estudo da matéria nacional, como Fernando Novais e Fernando Henrique Cardoso. Nesse ensaio, ele começa a explicar mais um aspecto da dualidade ao focar como o passo fundamental na compreensão do Brasil que essa geração dá depende do ponto de vista da totalidade, para usar a expressão clássica, que lhe vem da absorção dos ensinamentos de Marx. Um dos resultados mais originais desse

encontro de tradições, diz Roberto, é “uma intuição nova”¹⁸ do Brasil. Note-se a junção esdrúxula: como o resultado do estudo da “Crítica da Economia Política” pode ser uma “intuição”? E como um saber sobre o país das obscuridades pode ser construído por essa cognição imediata, que dispensa o uso de processos racionais? Ora, justamente a “novidade” da colaboração do grupo aos estudos do Brasil é que eles passam ao largo do conhecimento constituído e validado pelos procedimentos racionais e, nesse passo, descobrem o que esse saber estabelecido esconde. Fica visível então que o descompasso do Brasil em relação aos países centrais não é mera questão de subdesenvolvimento, em que o prefixo parece apontar para a superação, mas um resultado do desenvolvimento capitalista. Isso faz com que tanto a economia quanto a vida social que ela molda funcionem aqui de maneira oblíqua. Essa maneira específica, de um lado, responde pelo desconforto intelectual de ver que as formas consagradas de pensamento não descrevem nossa realidade. Por outro lado – este o espaço que a crítica cultural de Roberto Schwarz vai ocupar –, o hiato criado pelo descompasso nos abre possibilidades cognitivas, nos permite ver além das categorias e, nesse movimento, esclarecer o alcance e limites delas. É por aí que se começa a configurar o interesse mais global da sua produção crítica. Para entender a diferença que o estilo faz, basta citar sua exposição do avanço intelectual que o grupo impulsiona:

A implicação mais inovadora, contudo, refere-se à *aplicação* de categorias sociais européias (sem exclusão das marxistas) ao Brasil e às demais ex-colônias, um procedimento que leva ao equívoco, ao mesmo tempo em que é inevitável e indispensável. Fique de lado a crítica ao uso chapado de receitas, sempre justa, mas tão válida no Velho Mundo quanto entre nós. A dificuldade de que tratamos aqui é mais específica: nos países saídos da colonização, o conjunto de categorias históricas plasmadas pela experiência intra-européia passa a funcionar num espaço com travejamento sociológico diferente, *diverso, mas não alheio*, em que aquelas categorias nem se aplicam com propriedade nem podem deixar de se aplicar, ou melhor, giram em falso, mas são a referência obrigatória, ou, ainda, tendem a um certo formalismo. Um espaço *diverso*, porque a colonização não criava sociedades semelhantes à metrópole, nem a ulterior divisão internacional do trabalho igualava as nações. Mas um espaço *de mesma ordem*, porque também ele é comandado pela dinâmica abrangente do capital, cujos desdobramentos lhe dão a regra e lhe definem a pauta.então, como hoje, as inadequações ...abrem janelas para o lado escuro, mas decisivo da história contemporânea, o lado global, dos resultados involuntários, crescidos “atrás das costas” dos principais interessados.¹⁹

Como se vê, o estilo vai, para continuar falar como Candido, adensando a questão a cada parágrafo. Começa com a inadequação da nossa realidade às categorias de alhures, um dos motores da dualidade constitutiva dos países periféricos. Logo, atina com o que determina a dualidade e ao mesmo tempo a transforma em unidade, a unidade caracterizada na fórmula “*diverso mas não alheio*”, onde este último termo abre espaço para a entrada do elemento determinante da disparidade, a dinâmica do capital. Em seguida, mais um passo: essa dualidade, instituída e desmanchada em unidade pelo sistema que a rege, acaba permitindo que a experiência intelectual e artística do Brasil possa ser reveladora dos mecanismos reais do funcionamento do processo. Não é por acaso que o trabalho com maior repercussão internacional atual do grupo seja o de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis. Como o primeiro ensina, este foi o primeiro escritor nacional a constituir um ponto de vista a partir do qual se poderia pensar não só o nosso país, mas também “o presente do mundo”.²⁰ Não seria exagero ver na produção do crítico a mesma envergadura.

A construção desse ponto de vista na sua obra é também impulsionada pelo objeto e pelo modo de estudo. Como Machado faz com a tradição literária estrangeira, Roberto Schwarz faz uso próprio das categorias da grande crítica européia, em especial da “tradição – contraditória – de Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno”.²¹ Por mais acirradas que tenham sido as diferenças e divergências entre esses grandes críticos, todos se coadunam no interesse do objeto e seu primado sobre considerações de método. Trata-se de uma tradição na qual Roberto Schwarz se insere com propriedade, já que a teoria crítica, como muitos denominam esta corrente, “não tinha como objetivo a consolidação de um sistema, desconfiava da universalidade dos axiomas, recusava a separação simples entre sujeito e objeto, implodia a divisão acadêmica de trabalho intelectual, pensava sua atividade teórica como prática e, finalmente, recusava a definição prévia de um método”.²² Nesse sentido, a prática da teoria crítica é sempre calcada na especificidade do objeto cujas exigências são exploradas até atingir suas determinações concretas.

Esse modo evidentemente dialético de trabalhar já se configura com várias de suas implicações no primeiro ensaio que Roberto publica sobre Machado, o “Idéias fora do lugar”, de 1973. Vale a pena ver como ele desenvolve aí este programa da teoria crítica. Para explicar seu objeto, ele tem que dar conta do material social que o molda. Ao contrário da prática vigente de apresentar um “panorama ou a idéia correlata de impregnação pelo ambiente, sempre sugestiva e verdadeira, mas sempre vaga e externa”,²³ ele se aferra ao funcionamento peculiar da matéria do romance machadiano e lhe desenha o “chão histórico”,

especificando assim um mecanismo social na forma em que ele se torna um elemento interno e ativo da cultura.

O ensaio parte de um recenseamento de exemplos da intuição que todos temos do caráter postiço das idéias no Brasil. A seguir, atesta a disparidade entre as idéias importadas da Europa e as práticas brasileiras e busca, então, o fundamento dessa disparidade e suas manifestações nas relações de produção e como essas relações embaralham as noções de centro e periferia, como se diria mais tarde, na medida, por exemplo, em que o escravismo, abominação nacional, era uma empreitada capitalista, abominação internacional. Depois examina como isso se traduz no plano da estrutura de classes, com o papel preponderante do favor na vida social brasileira. Mostra como esse complexo de relações aparece na cultura tanto em suas manifestações artísticas como de vida cotidiana. Mobiliza achados e documentos da historiografia brasileira, da sociologia, da economia, da filosofia e da literatura. Dá exemplos do descompasso que diz o Brasil tanto em suas manifestações da alta cultura, como na arquitetura e na própria crítica literária, como em casos mais gerais – meus exemplos favoritos são o hino da República que canta: “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país”, isso escassos dois anos após a Abolição; ou a proclamação do governo *revolucionário* de Pernambuco em 1817, “Patriotas vossas propriedades, inda as mais opugnantes ao ideal de justiça, serão... sagradas”. No ponto de chegada, o ensaio demonstra como a boa – e hedionda – convivência dos opostos do liberalismo e do escravismo deu em obra-prima literária no Brasil, em um compasso comparável ao que se deu na Rússia, confirmando a hipótese de que “fora de seu lugar” as idéias adquirem nova potência de revelação, a qual é parte importante de sua relevância geral. Para dar conta de seu material, os romancistas de países fora dos centros irradiadores de cultura e de ideologia têm que lidar com o funcionamento peculiar dos significados e valores deslocados. Esse contexto faz com que as obras, sob pena de ignorar o que define o movimento da sociedade que as molda, tenham que se construir na interação do mundo particular que desenharam e das conexões inescapáveis com o geral que definem seu universo. Essa interação peculiar, descoberta crítica do ensaio, lhe confere uma amplitude que, por si só, já configuraria um novo patamar para a crítica cultural.

E tem mais. O ensaio ainda traz uma rigorosa revisão e uma interessantíssima renovação de categorias: uma das mais produtivas é a noção de *ideologia de segundo grau*, que abre a possibilidade de entendimento da história mundial franqueada por esse funcionamento peculiar. Em seus locais de origem, as ideologias pelo menos descrevem a aparência, enquanto que aqui não

descrevem, nem sequer falsamente, as aparências e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria. Isso contribui para torná-las risíveis. Claro que, na medida em que se tornam ridículas, essas ideologias podem parar de ofuscar, de enganar. Podem, ainda, apontar para seus próprios limites. Em mãos de mestre, como nas de Machado ou nas de Dostoievski, esse confronto entre idéias e lugar social acaba por possibilitar o aparecimento de um “critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo”.²⁴ Em outras palavras, visto de países onde abortou a modernização, nome da ideologia mestra do Ocidente, o andar da carruagem do mundo tem outro ritmo, e este ritmo pode ser apreendido na crítica cultural.

Nesse capítulo das determinações de ordem mais geral, o ensaio abre a perspectiva de se interrogar um número expressivo de certezas: se as idéias universais, no caso do tempo de Machado, o liberalismo, não funcionam da mesma maneira aqui, está rifada sua pretensão de universalidade. Segundo, a convivência dos contrários, no caso em pauta o escravismo e a ordem assalariada do mundo burguês, diz muito de sua interpenetração. Aliás, nesse capítulo o Brasil dá reiteradas provas de que o progresso ou a modernização capitalista se dão invariavelmente pela reposição do atraso. As ilusões de superação se rompem a cada reverso histórico. Um dos motores dessas ilusões é justamente a prevalência do modelo estrangeiro, que nos dá uma idéia de nação que não nos descreve, mas que nos faz supor que basta que se faça um esforço histórico e poderemos, enfim, entrar para o concerto das nações e ter tudo que o modelo tem. Claro que a divisão internacional do trabalho vigia sempre para que isso seja impossível, na mesma medida em que é o horizonte máximo de expectativa que o sistema pode oferecer. Todos queremos o progresso, pouco paramos para perguntar progresso para quem ou de quê. Embarcar na canoa furada do “desta vez vamos” equivale sempre a comprar o sistema pelo preço que ele se vende, e impede que se questione a ordem que gera o problema e fura, no processo mesmo de sua produção e reprodução, toda e qualquer canoa.

Penso que essa desilusão objetiva é componente importante da lucidez que ancora os projetos intelectuais mais duradouros e significativos do país. Cada geração passa pelo momento da desilusão em sua especificidade histórica. No caso de Machado, foi provavelmente a abolição dos escravos e o tipo de progresso que esse processo trouxe para os libertos. No caso da geração de Roberto Schwarz, o primeiro grande golpe foi o de 1964, com a decisão inequívoca da burguesia brasileira de se aliar a qualquer preço ao capital internacional. Mais recentemente, todos passamos pela modernização tucana, quando íamos – bastava mais um esforço – entrar no espaço globalizado com estatuto

de *global player*, para usar o jargão deles. Não foi por acaso que o interesse por Machado aumentou muito a partir de 1964, transformando-o de “clássico anódino” em intérprete arguto das relações de classe no Brasil e, por extensão, do sistema internacional que as sustenta. Os grandes momentos da cultura se dão quando a produção cultural consegue figurar a complexidade do processo e estruturar sua “lógica singular”. No caso do Brasil, um elemento fundamental da relevância das obras é a capacidade de configurar essa complexidade abrangente, que faz com que a cor local, para usar o jargão de outra esfera, apareça tingida pela sua matriz de fora, cujo funcionamento a particularidade do Brasil escancara. É justamente isso que fez Machado de Assis para o final do século passado e Roberto para nosso tempo.

Uma das formas de ver como nosso crítico faz isso é lembrar alguns dos aspectos que ele destaca na obra de Machado. Em um artigo recente, ele lembra que um dos elementos que sustentam a altura dos romances da segunda fase de Machado é precisamente a possibilidade aberta pela adoção, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, do ponto de vista da classe dominante, os representantes da norma dita civilizada, oferecido como modo de desvendamento de sua desfaçatez e de denúncia dos preços que tal norma cobra, tanto lá como cá, com extraordinário poder de revelação tanto do tal universal que sustenta a norma quanto da sua aplicação particular e denunciadora na periferia. Os heróis dos romances da segunda fase de Machado cumprem esse programa corrosivo com enorme eficiência:

Assim, a incorporação do país ao mundo contemporâneo é levada a cabo por uma figura das mais duvidosas, que faz gato e sapato do crédito que o leitor lhe dá. Desmancha-se no ato a suposição, entre desavisada e hipócrita, de que os narradores sejam homens de bem, para não dizer próceres nacionais, e os próprios leitores sejam homens de bem por seu lado. Nessa constelação sardônica, o progresso e a vitória sobre o isolamento da colônia adquirem uma inesperada cor perversa. Não deixam de existir, mas sua serventia para a reprodução modernizada das iniquidades coloniais, com as quais se mostram compatíveis, desautoriza o sentimento da superação. Não há como negar os avanços, mas eles constituem superações inglórias – dependendo do ponto de vista – no campo das mais caras aspirações nacionais. A ousadia crítica desse anticlímax, desse localismo de segundo grau, que incorporava a degradação do cosmopolitanismo, até hoje desconcerta.²⁵

Parte do desconcerto vem do fato de que a demonstração levada a cabo pelos romances de Machado “ilustra e esquadrinha os mecanismos pátrios da reprodução não-burguesa da ordem burguesa, e universal, pois na escala do mundo, ao contrário do que consta, essa reprodução é a regra, não a exceção.”²⁶

São conclusões deste tipo que vão construindo a amplitude da crítica de Roberto Schwarz e respondem pelo seu interesse para além dos estudos culturais latino-americanos. Ele atinou com um modo único de praticar os preceitos da teoria crítica de que é preciso se aferrar ao objeto e às suas determinações. Essa opção teórica traduz um ponto de vista a respeito do funcionamento do mundo: é uma visão materialista no sentido primeiro do termo, ou seja, o do que aborda seu objeto de estudo em si mesmo, sem impor-lhe pré-concepções a respeito do que é ou de como funciona. O modo Schwarz de ler alia-se, como se sabe, ao materialismo histórico, e, portanto, se aferra ao objeto como produto de relações sociais que se modificam no tempo. Esse marxismo também coloca como horizonte último da interpretação crítica a totalidade, ou seja, o modo de produção que determina, sempre de forma a ser especificada, os produtos culturais sendo analisados.

Isso de cara lhe dá uma primazia sobre muito da crítica contemporânea. Nem vale a pena comparar sua relevância às ilusões de correntes críticas que se esgotam em modas, como, para ficar nas que tratam do mesmo objeto, as culturas periféricas, o pós-colonialismo com suas utopias vãs de hibridismo e de respeito à diferença entre desiguais. Mas o modo Schwarz de fazer crítica estabelece também um ganho claro em relação à própria crítica de esquerda que, como sabemos, tantas vezes se resume a repetir *slogans* cujo prazo de validade já venceu, ou a ditar normas. Nada mais distante da prática do nosso Autor.

Que diferença isso faz? Por um lado, acredito que já ficou evidente, nas citações dessas notas, o poder extraordinário de revelação da realidade que faz a força da crítica de Schwarz como “modo de descoberta e interpretação da realidade” de nossos dias. Mas quero ainda chamar a atenção para um importante efeito complementar dessa modalidade de crítica cultural. Começo, de novo, com as palavras do próprio Autor. No prefácio que escreveu para o livro de Francisco de Oliveira,²⁷ ele coloca questões que trazem para o presente do Brasil nessa primeira década do século XXI as questões de nossa formação histórica incongruente com os modelos hegemônicos. As perguntas dão notícia dos impasses, mas também da possibilidade histórica aberta pela própria continuidade desestimulante desses impasses: “Num sistema mundial de reprodução das desigualdades, como não disputar uma posição melhor, mais próxima dos vencedores e menos truncada? Como escapar à posição prejudicada, sem tomar assento entre os que prejudicam? A reflexão sobre a impossibilidade de um nivelamento por cima – mas que por cima é este? – impele a questionar a ordem que engendra o problema.”²⁸

Nesta última frase, o marco do interesse político da crítica cultural à moda de Schwarz: sua lucidez se compõe também da superação da ilusão que faz patinar os modos correntes de pensar o Brasil e que ancoram, como não podia deixar de ser, os modos de representar a situação brasileira em arte. Por mais que esses modos sejam diversos, eles se identificam na noção-chave de que as relações definidoras podem ser alteradas e a periferia pode se igualar com o centro. Esta perspectiva toma um tombo a cada giro histórico que recoloca a diferença estrutural e necessária nos termos do jogo vigente. Roberto Schwarz parte da avaliação de que a situação periférica se põe e se repõe necessariamente dentro do “sistema mundial de reprodução de desigualdades”. Por isso, a menos que optemos pela via masoquista, o único remédio para essa situação que nos acachapa é mudar a ordem que nos determina e projetar um horizonte de uma totalidade de outra ordem. Esta a utopia irrecusável que se desenha na lucidez de uma crítica que se estrutura no momento mesmo em que a idéia de mudança total parece impensável.

Notas

¹ Paulo Eduardo Arantes. *O Sentimento da Dialética*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

² O próprio Williams estudou o grupo de Bloomsbury, círculo que reunia ao redor de Virginia Woolf e seu marido, o editor Leonard Woolf, os expoentes do Modernismo inglês, análise publicada em *Problems in Materialism and Culture*. Londres Verso, 1980. No Brasil, baseando-se no estudo de Williams, Heloísa Pontes estudou o grupo Clima em *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

³ Antonio Candido. “Clima”. In: *Teresina Etc.* São Paulo, Paz e Terra, 1980, 2ª edição, p.147.

⁴ Paulo Eduardo Arantes. *O Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*. São Paulo, Paz e Terra, 1992, p.14.

⁵ Paulo Emílio. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1980, p.77.

⁶ Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, v.2. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, terceira edição de 1969, p. 109.

⁷ Antonio Candido. “Dialética da Malandragem”. [1970]. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, pp.17-46.

⁸ Essa formulação é de Roberto Schwarz em “Adequação Nacional e Originalidade Crítica” [1992]. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 29.

⁹ Roberto Schwarz. “Didatismo e Literatura”. [1968]. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo, Paz e Terra, 1978, p. 49.

¹⁰ “Adequação Nacional e Originalidade Crítica” [1992]. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 31.

- ¹¹ Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*.v.2. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, terceira edição de 1969, p. 369.
- ¹² São eles: *A Sereia e o Desconfiado*. São Paulo, Paz e Terra, 1965 e *O Pai de Família e outros Estudos*. São Paulo, Paz e Terra, 1978.
- ¹³ Ambas as afirmações foram feitas em um congresso dedicado ao estudo da obra de Roberto Schwarz, realizado na Universidade de Stanford, na Califórnia, em 1-2 de maio de 2003.
- ¹⁴ *Formação da Literatura Brasileira*,v.2. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, terceira edição de 1969, p. 9.
- ¹⁵ Antonio Candido. “Sobre Roberto Schwarz”. Intervenção no seminário “A Crítica Materialista no Brasil: a obra de Roberto Schwarz”, realizado na Universidade de São Paulo entre os dias 23-27 de agosto de 2004. O texto vai sair em Maria Elisa Cevasco e Milton Ohata (orgs.) *Um Crítico na Periferia do Capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo, Companhia das Letras, no prelo.
- ¹⁶ Roberto Schwarz. *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.131.
- ¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 113.
- ¹⁸ Roberto Schwarz. “Um Seminário de Marx”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 93.
- ¹⁹ Roberto Schwarz. “Um Seminário de Marx”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 95-6.
- ²⁰ Roberto Schwarz. “A Viravolta Machadiana”. In: *Novos Estudos Cebrap*. Edição Especial, 2005.
- ²¹ Roberto Schwarz. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990, p.13.
- ²² Jorge de Almeida. “Pressupostos salvo engano de pressupostos salvo engano”. In: Maria Elisa Cevasco e Milton Ohata (orgs.) *Um Crítico na Periferia do Capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo, Companhia das Letras, no prelo.
- ²³ Roberto Schwarz. “As Idéias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 24.
- ²⁴ *Idem, ibidem*. p. 23.
- ²⁵ Roberto Schwarz. “A Viravolta Machadiana”. In: *Novos Estudos Cebrap*. Edição Especial, 2005.
- ²⁶ *Idem, ibidem*.
- ²⁷ Roberto Schwarz. “Prefácio com Perguntas”. In: Francisco de Oliveira. *Crítica à Razão Dualista e O Ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- ²⁸ *Idem, ibidem*, p. 21.

MARIA ELISA CEVASCO

Resumo: Este ensaio busca precisar as condições de possibilidade para a constituição de uma crítica cultural materialista de alcance internacional no Brasil, examinando a formação da obra de Roberto Schwarz.

Abstract: This essay examines the conditions of possibility for the formation of an internationally significant body of materialist cultural criticism in Brazil, through a study of the formation of Roberto Schwarz's work.

CIDADE-CÁRCERE: VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO DAS CLASSES BAIXAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ana Paula Pacheco

*“A arte tem o seu conceito na constelação de momentos
que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição.”
“O tema hegeliano da arte como consciência da infelicidade
confirmou-se para lá de tudo o que ele podia imaginar.”*

T. ADORNO, *Teoria estética*, 1970

Alcançar o contemporâneo é daquelas necessidades tão incontestáveis quanto difíceis. Sua matéria pertinente se estampa muito perto do olho, que quer visão de conjunto, e quando a questão é saber “o que nos diz respeito?”, o mercado e toda indústria da consciência (também a má consciência da elite, depois que virou moda) estão sempre a postos, sem dar trégua para a reflexão. Em termos numéricos, mas igualmente de sistema literário, muitos são os escritores, poucos os leitores (inclusos os escritores) na sociedade do exibicionismo. E, no entanto, é legítimo observar: tudo isso, além de entrave, é assunto do contemporâneo.

Como sabido, a arte requer um elemento de antecipação, sem parentesco com a promoção do mais novo. Seu conceito inclui a *incontemporaneidade do contemporâneo*¹, cujas coordenadas podem ser diversas e até contrárias: tomando distância, algumas obras se adiantam ao curso da história e configuram aspectos da nossa vida não visíveis ou não suficientemente visíveis no dia-a-dia das formas sociais, culturais, políticas; mas a incontemporaneidade de obras do presente ressalta também quando se forja o adiantamento, numa “fuga para frente”, determinada pelo imperativo mercadológico de não ficar para trás. No mesmo capítulo entram ainda as que não movem o passo para além do terreno batido.

Se o tema é a literatura atual, pode-se supor, a exemplo da atualidade literária de autores do passado, que em países como o Brasil o avanço dependa com mais força da percepção da contemporaneidade do atraso, das heranças coloniais (patriarcais e oligárquicas, com seu lastro familista fundado nas relações escravocratas), da posição que ocupamos no globo. Para ser avançada, portanto, a literatura brasileira vê-se diante da tarefa, sempre reposta, de *correr*

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 27-45 • janeiro/junho 2007 • 27

atrás do próprio atraso. A expressão, de aparência pejorativa, designa antes uma determinação histórica. Hoje parece mais claro que não se trata de, ou não apenas de, atualizar-se no sentido de acompanhar o estado das técnicas artísticas e os problemas dele decorrentes, mas de *perceber como atual também aquilo que a consciência vigente lançou ao esquecimento* e que, entretanto, é parte do jogo de forças socioculturais. Os modos de expressão, de contraposição e as contradições da cultura das classes baixas (incluídas as reproduções da ideologia dominante) são exemplos expressivos. Ao pensarmos nas promessas da modernização brasileira, tornam-se mesmo eloqüentes.

Ora, uma vez que essa “incontemporaneidade” (estrutural) sempre nos foi contemporânea, e se não existiu literatura relevante no país que não se houvesse com ela, dirá o leitor, não reside aí a especificidade da produção de hoje. (Residirá esta no *insistente* desrecalque, que agora forma conjunto na literatura confundida sob o rótulo de “marginal”?).² Olhando por outro ângulo, pergunto-me se em seus melhores momentos não há justamente *continuidade da herança modernista*, mas com *significativa diferença de tom e horizonte político*.³

O epíteto “marginal”, vale repetir ainda uma vez, mais atrapalha do que esclarece, antepondo o assunto, e muitas vezes o autor à margem (ou que estava à margem antes de entrar no mercado), à sua formalização literária.⁴ A questão continua sendo distinguir o que é bom e o que não é, mas a busca de categorias críticas adequadas a essa matéria é um desafio para quem não se valha do expediente do rolo compressor. Sem facilitar para o academicismo ou para o populismo, o valor da composição só pode derivar da própria. Parodiando um grande crítico: um escritor não melhora nem piora por dar forma literária à experiência da pobreza – tudo está no *modo* como o faz, no alcance formal, ou seja, em seu poder de elucidação⁵. Não obstante, para além do salvo-conduto temático ou da prerrogativa de classe às avessas, hoje nicho rentável no mercado editorial, não há como ignorar o que veio se tornando objeto de grande interesse literário: a representação da violência *crua*, percebida como *constitutiva* da vida das classes baixas brasileiras e de suas relações com outras classes; *um oposto tanto da ideologia da violência como exceção monstruosa quanto do padrão da violência cordial contra os pobres, assentada na regra da convivência aparentemente pacífica (cuja base é a naturalização de desigualdades sociais)*.

Gostaria de abordar uma ou duas indagações acerca desse material recorrente na literatura brasileira desde a década de 1990, que, de modo bem simples, seriam as seguintes: de que ponto de vista as vozes dos de baixo aparecem figuradas? Em que contexto histórico-político-literário se situam essas obras?

Ou ainda: a *representação* de vozes daqueles que são, na cultura burguesa, o *outro* (social) do escritor e do leitor diz o quê sobre este outro e sobre si mesma? No caso de haver uma inversão de pólos, qual seria o nexos entre a perspectiva das classes baixas e a das elites intelectuais que tradicionalmente as situavam, com maior ou menor distância, à margem?

Recuando no exame do contemporâneo, é patente que as vozes dos de baixo demoraram muito a aparecer na literatura brasileira de um modo que não fosse caricaturizado,⁶ ou ainda, visto numa dimensão culturalista (pelo interesse na *cultura* popular; nos vários regionalismos e em suas transfigurações, ainda que estas por vezes já revelassem aspectos contraditórios: Alencar, Taunay, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Manuel de Oliveira Paiva). Se não me engano – tirante o caso à parte de Manuel Antônio de Almeida, em que a comicidade malandra, embora simpática, não esconde o espírito rixoso, de resto presente de alto a baixo na sociedade brasileira,⁷ e à exceção de Machado de Assis, em que homens livres brancos pobres falam a língua aclimatada da ideologia, mais ou menos superlativa a depender do estatuto do agregado –, a representação séria (problemática) da vida das camadas pobres desponta no nosso naturalismo. A demora, também nesta questão, é histórica, e tem raízes na sociedade escravocrata, onde coube às artes não descuidar do “capricho” das formas, da linguagem, dos temas,⁸ cujo campo específico deveria distinguir-se daquele dos trabalhos manuais e suas contingências (algo disformes).⁹ O que apareceu ao gosto como “menos caprichado”, ideologicamente “menos bem feito”, possivelmente se aproxime do que na literatura brasileira contemporânea é visto por alguns como algo pré-formado e, simultaneamente, irresolvido, inacabado (“neodocumentalismo”). Entre parênteses: não será justamente uma *forma* mais próxima do que anda pelas ruas, capaz de unir o pré-formado ao inacabado (que talvez fuja ao puro jogo de reprodução da reificação), aquela que mais interessa hoje – em termos de linguagem, como de ponto de vista?

A partir do chamado “pré-modernismo”, quando se pensa na representação das vozes das camadas baixas, os nomes são muitos e não me arrisco a demarcá-los de enfiada. Mais sensato apenas pontuar que a tradição passa pela prosa de Lima Barreto, pela poesia e prosa dos primeiros modernistas (Mário, Oswald, Bandeira, Aníbal, Alcântara Machado), pelo diário de Helena Morley. Por Amando Fontes, Pagu e Dyonélio Machado (quando a figura do proletário ganha o centro da representação). Em contexto via de regra não-urbano, passa por Graciliano Ramos, algum Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto. E prossegue em João Antônio e o registro literário da já então chamada “linguagem marginal”, em alguns livros

de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, em autores hoje menos conhecidos como Carolina Maria de Jesus, narradora da experiência da favela transfigurada em diário-reportagem, ou como Stela do Patrocínio, cuja literatura vivida-falada-escrita é produto e contraveneno da violência nos hospícios. Já está, aliás, no Graciliano de *Angústia* e *Memórias do cárcere* o flagrante de uma ordem cujas arbitrariedades se generalizam a ponto de *propiciar sua crítica pelo ângulo interno à “desordem”*, nome que passa a designar dois lados opostos e complementares (em Graciliano temos o ponto de vista do assassino, no primeiro caso; no segundo, o do homem preso sem motivos, que registra os crimes cometidos pelo governo em favor da ordem). Veja-se a sintomática e desconcertante declaração do autor, quando livre: era-lhe indiferente estar preso ou solto.

A título de exemplo das inversões sem síntese, a cegueira do protagonista de *Angústia*, durante o surto que o leva a matar, é clarividente no quesito perseguição. Num sentido próximo, com pungência autobiográfica, a literatura de Stela do Patrocínio dá à voz do louco estatuto crítico.¹⁰ De lá para cá, a consciência do atraso como cálculo do progresso, as novas e frustradas promessas de modernização inclusiva ampliam, sobre o assunto, os pontos de vista da parte historicamente mais fraca, e sua ficcionalização por toda parte (com sentidos bastante diversos, a conferir). Vejam, a título de exemplo, versos de Ridson e do grupo Racionais Mc's, nos quais a denúncia da acumulação, estrutural, de injustiças ata vários fios da barbárie estabelecida: “Somos todos reféns de um assalto que nunca acaba/ Somos a margem de erro do plano Senzala/ (...) Eu sou a podridão que você abomina./ Seu filho viciado em cocaína. (...)/ Sua idéia de paz é diferente da minha. Sua paz inclui a escravidão da minha família.” (Ridson, “Epidemia”); “Difícil é manter a balança em nível igual./ Então que nasçam dez mil vermes pra cada policial/ (...) Malê vai degolá pelo alvará de soltura” (Ridson, “Fósforo”); “Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ apoiado por mais de 50 mil manos/ Efeito colateral que o seu sistema fez” (*Racionais*, “Capítulo 4, versículo 3”).

Para fixarmos um ponto que ajude a sinalizar a peculiaridade das vozes dos de baixo representadas na literatura brasileira contemporânea, recorde-se que foi com o avanço modernista, hoje é difícil duvidar, que o *interesse pelo país real* se firmou em projeto de dimensão coletiva¹¹, encontrando nos movimentos das vanguardas estéticas européias do princípio do século XX campo para, ao mesmo tempo, situar o atraso *na* modernidade e atualizar-se com relação às técnicas artísticas. (Na formulação precisa de Antonio Candido, as vanguardas privilegiavam elementos arcaicos e populares comprimidos pela

arte acadêmica, elementos estes constantes do dia-a-dia brasileiro;¹² nossa realidade burguesa cheia de traços pré-burgueses remanescentes e atuais achava assim lugar *avant garde* para expressar suas contradições – a matéria se tornara a tal ponto componente de arte avançada que de início parecia ter vocação para transformar-se em vantagem local, fazendo frente às injustiças da ordem burguesa.) Nesse interesse dos primeiros modernistas pelo país real, trabalho de pesquisa e invenção, como é representado seu outro, o indivíduo das camadas baixas, que agora viria a dimensionar uma identidade, coletiva? Sem desconhecer as grandes variações entre autores e obras, alguns exemplos levam a pensar que, longe de figurar como alguém que se contrapõe de modo francamente violento a situações objetivas e a outras classes, este *outro* traz via de regra a marca da afetividade, da solicitude (humilde ou astuta), da paciência inimiga da raiva.¹³ Em parte por fidelidade histórica, em parte devido ao olhar dos escritores.

Quer dizer, uma produção literária que assinalou, em tom patético, nostálgico ou de piada (e com acuidade crítica variável), o lugar opressivo a que as pessoas das classes baixas foram constrangidas historicamente. Mas não só: a diferença, quando se pensa na produção atual, revela-se também na transformação do ponto de vista (objetivamente determinado) entre essas duas gerações de escritores, modernistas e contemporâneos. E ainda que o leitor de literatura contemporânea brasileira saiba que são poucas as obras concernentes aos materiais históricos aqui em vista cuja formalização escape ao tratamento espetaculoso da violência ou à lamentação (infelizmente tão legítima quanto inócua), trata-se de pontuar uma diferença que diz respeito também à mudança das relações sociais, à progressiva desesperança quanto à possibilidade de um crescimento que vencesse a exclusão, à perda da confiança na civilização como o oposto da barbárie social. O panorama, que nos obriga ao olhar desiludido, acaba paradoxalmente trazendo elementos para que se enxergue melhor quem é o *outro* à margem e qual é o seu mundo, mais do que nunca nosso (diz a óptica burguesa do umbigo, finalmente convicta de que o mundo é um só).

Por um lado, a própria realidade pede novas configurações literárias que dêem conta daquilo que subsiste e se altera: creio ser possível dizer que a violência criminosa (praticada não só pelos pobres, é sempre bom lembrar) aumentou consideravelmente nas décadas que nos separam do primeiro modernismo, e está articulada de modo direto aos interesses do capital (entre os quais o tráfico) e ao Estado que permite a violência institucionalmente assegurada (valendo-se de suas funções oficiais, a polícia e grupos paramilitares praticam o extermínio programático de civis pobres).

Por outro lado – e aí ressalta a diferença de horizonte ideológico –, mais do que promover o âmbito popular, o partido libertário tomado pelos escritores modernistas do primeiro momento dizia respeito, sobretudo, às classes cultivadas, *instadas a trocar de lealdade*¹⁴ (pensemos, entre outros pontos, no deslocamento da ênfase internacionalista das vanguardas e no modo pelo qual nosso modernismo revelará o interesse de um Brasil antes ignorado pelas elites ou pensado só como atraso a ser vencido).

Não é preciso conhecer muito da produção literária contemporânea que representa as classes baixas e seu cotidiano de violência como sistema de funcionamento das relações – agora narrado, sobretudo, pelo ângulo de quem pratica o crime – para perceber que ela não solicita nenhum tipo de empatia por parte do leitor, tampouco fabula qualquer lealdade entre classes, nem mesmo no âmbito da cultura. A diferença não é casual, tampouco idiossincrática, e sim verossímil no quadro histórico pós-64: um fim de linha para a idéia vigente nos projetos culturais desde o Modernismo, de uma integração entre elite e povo apta a resolver os problemas do país?¹⁵ Adiante-se que, com todas as diferenças, subsiste um princípio estético-cultural de Mário no empenho de representar o Brasil ao rés-do-chão: o *princípio da técnica como ética*, isto é, como pesquisa, invenção e descoberta (no Modernismo), como autoconsciência (ou novamente como pesquisa, a depender da classe social do escritor), invenção e descoberta, no caso da boa literatura contemporânea atenta a esse material histórico.

Vejamos por um momento essa diferença de tonalidades, sobre o pano de fundo do interesse e do redimensionamento que o Modernismo trouxe para a figuração dos pobres na literatura brasileira. Lembro um poema conhecido de Mário, do início (está em *Losango cáqui*, publicado em 1924, escrito dois anos antes), no qual o modo de ser de um militar do baixo escalão, homem do povo, pende mais para a conciliação do que para a briga, e se apresenta como símbolo nacional. Se mexerem com ele, cabo Machado, que não gosta da confiança desrespeitosa, toma um jeito de capoeira; ainda assim, sujeito pacífico, considera duas vezes, pois prefere o arbitramento:

CABO MACHADO

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bem bonito.
É como si a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo

(...)

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
(...)

Cabo Machado é delicado gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bon-ton do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!

[grifos meus]

Aqui a afetividade da gente simples se aproxima da definição do “homem cordial”, cujas atitudes se balizam pelo coração, na gentileza e na ira, sem termo médio propriamente civil.¹⁶ “Mais amor menos confiança!”, diz o lema bem brasileiro, irmanando respeito e afeto, como se aquele não pudesse existir sem este.

Na prosa marioandradina, outras personagens especificam a cordialidade dos de baixo. O enfoque mostra o vínculo histórico entre dependência, servidão, gentileza, como se lê de maneira até hoje impactante em “Túmulo, túmulo, túmulo” (*Contos de Belazarte*, 1934).¹⁷ O temperamento cordato de Ellis é visto por refração, aos olhos do proprietário atento aos do criado que o ronda, imaginando um jeito de agradar. A dependência de Ellis (financeira e moral) torna-se, mais e mais, questão de vida e morte; a do patrão, de ordem

muito diversa, inclui desejo e gozo narcísico: “Ellis tomou conta de mim de uma vez. (...) já estava difícil dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque, afinal das contas quem é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?” (p. 90). O fascínio pela doçura e pela docilidade que parecem emanar da pele imberbe “tizia”, um fetiche confesso (“havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde”), a atenção dispensada como ajuda que mantém o outro sempre por perto marcam o ponto de vista branco, para o qual a obediência, uma miragem?, não falha nem na hora da morte (“...foi tão humilde que nem teve o egoísmo de sustentar contra mim a indiferença da morte. O olhar dele teve uma palpitação franca para mim. Ellis me obedecia ainda com esse olhar”, p. 104). Na boca do criado, o que se ouve são palavras de gratidão e amizade: “– Seu Belazarte, vinha também saber se o senhor queria ser padrinho do tiziu, o senhor já está servindo de meu tudo mesmo” (p. 96); no dia do batismo, o padrinho-patrão sugere que o bebê se chame Benedito, “nome abençoado de todos os escravos sinceros” (p. 97).¹⁸

Ou seja, visto que cordialidade implique também a agressividade explosiva, um reverso da gentileza (às vezes por parte de quem defende, em discurso, o esclarecimento), seu endereço social é demarcado: a representação literária no âmbito das personagens pobres poucas vezes inclui rompantes dirigidos a pessoas de extração social mais alta. Veja-se, também de Mário, a formalização do problema em “O poço” (*Contos novos*), já de 1942. Nele, o ódio de classe emerge e *precisa* ser contido (“... doutra vez veja como fala com seu patrão”, diz este ao empregado que proibira o irmão doente de descer pela quarta vez ao poço, na friagem, a fim de recuperar a caneta-tinteiro do dono. José muito antes não queria que o irmão descesse, mas Albino, “naquela mansidão doentia de fraco, pra evitar briga maior...”, p. 67. Outro trabalhador, “o magruço”, após “meio minuto de discussão agressiva entre ele e o velho Joaquim Prestes, (...) num ato de desespero se despedira por si mesmo, antes que o fazendeiro o despedisse”, p. 67). A violência aparece como um capricho de quem manda e pode dar vazão a seus incômodos sempre urgentes; ai de quem se atreve: Joaquim Prestes é mesmo caracterizado como “caprichosíssimo, mais cioso de mando que de justiça” (p. 57). (Insistindo em nosso ponto: a forma mais despojada, corrente na ficção atual que retrata a vida nas favelas, prisões e periferias, não seria ela uma oposição ao capricho, entendido em sua dimensão de classe? Nesse sentido, não estaria ela na linha de continuidade da tradição de Mário, quanto à linguagem e ao ponto de vista, ainda que com as diferenças que estamos tentando designar?)

Exceção quanto ao tom cordato da gente socialmente espoliada será, já no fim da carreira do escritor, a peça “Café” (1942), momento em que o ódio dos trabalhadores (estivadores e suas mulheres) ganha voz, movido pela fome. Se no começo temos o “coral do *queixume*”, a “endeixa da mãe” traz a consciência dos mecanismos sociais que geraram a miséria, e rebate: “Movidos pelo rito da esmola e do furto./ Acaso não vedes que o ponteiro está chegando na hora?” Na composição, Mário pôde aproximar-se dos pobres não só pela empatia e reconhecimento da culpa de classe. A dificuldade de encontrar a palavra e o canto que o aproximassem do “brasileiro que nem eu” expressa em vários momentos da produção anterior; o reconhecimento, condoído, do lugar de classe do intelectual (em *Clã do Jabuti*, o “Canto do seringueiro”: “que dificuldade enorme!/ quero cantar e não posso,/ quero sentir e não sinto/ a palavra brasileira/ que faça você dormir.../ Seringueiro, dorme...”; às vezes mais derramado, como nestes versos de *O carro da miséria*, “Um desejo de destruir tudo num grito/ Num grito não num gruto/ E dar um beijo em cada mão de quem trabalha”) dão lugar à voz coletiva dos colonos e à necessidade, política, de oposição aos donos do mundo: “Raça culpada, raça envilecida maldita,/ Os gigantes da mina com os seus anões ensinados/ Traíram a cidade e os chãos felizes./ E tudo foi, tudo será desilusão constante/ Enquanto não nascer do enxurro da cidade/ O Homem Zangado.../ (...) De cada planta o cafezal destila o veneno *verde* do ódio” (grifo do autor).

Tomei o exemplo de Mário de Andrade por ser, no primeiro momento modernista, um autor que filiou de modo decisivo seu projeto artístico à cultura e ao homem do povo, sonhando um brasileiro comum. Na década de 1940, a inflexão da obra muda, pendendo com mais força para o questionamento de classe. Em regra, todavia, foi, sobretudo, na integração cultural da nação que o grupo mais avançado dentro do primeiro modernismo enxergou a possibilidade de opor-se ao padrão burguês dominante. A empatia de fundo pelas camadas populares era sua condição. A questão central, me parece, é relativa às *possibilidades históricas* da literatura brasileira contemporânea: nesta, quando o foco se inverte, já não falam os brasileiros dóceis que carregam o acúmulo das injustiças sofridas. E ao “homem zangado”, sem o horizonte revolucionário lançado ao futuro em “Café”, substitui-se majoritariamente o “bicho solto”, após o esfacelamento de todo e qualquer projeto de nação ou sociedade coesa.¹⁹ (De resto, como já se notou, os trabalhadores honestos figuram muitas vezes simbolicamente à margem da estrutura que rege favelas e periferias; no romance de Paulo Lins, são chamados de “otários” pelos bandidos, epíteto que soma acuidade crítica ao ponto de vista espertalhão do criminoso.)²⁰

Cidade de Deus traz uma estrutura de contínua descontinuidade: não há propriamente capítulos, mas segmentos breves, por vezes brevíssimos, separados em geral por um espaço em branco. De tal modo que a leitura se faz por inúmeros cortes. As três grandes partes que compõem o livro acompanham, de maneira mais demorada, a vida e o fim de três personagens (“A história de Cabeleira”, “A história de Bené”, “A história de Zé Pequeno”), entremeando-as à vida e morte de muitas outras. Convergem todas para a caudalosa narrativa de uma coletividade, feita necessariamente de estilhaços. Sem dúvida, a organização do livro responde a exigências do material: não há enredo que possa ser contado linearmente (os caminhos são labirínticos e imbricam-se), tampouco *uma* biografia que dê consistência ao romance (todas as vidas ali duram muito pouco). A contínua descontinuidade constitui uma forma literária, determinada pelo material pré-formado socialmente: o estado de exceção que (ainda) não implodiu a absurda normalidade em que vive o país.

Como se houvesse certa oscilação para começar, temos, entretanto, de início, três interrupções maiores (e respectivamente três aberturas de páginas, coisa que só se repetirá nas três grandes partes). Elas parecem significativas para o fio que viemos traçando neste ensaio.

O segundo corte de *Cidade de Deus* interrompe uma seqüência poética em que um moço de bem, sem bens, relembra como era o lugar antes de o conjunto habitacional existir ali. O *flashback*, trazido pela maconha, indica desde o princípio a ressignificação de técnicas tradicionais; do mesmo modo, certas tópicas surgem com novo sentido. Busca-Pé vê o rio limpo e, refletido em seu leito, o goiabal antes de ser “decepado” para ceder lugar aos blocos de apartamentos; as praças antes das casas, os pés de jamelão, que depois serão “assassinados” etc. As expressões entre aspas, do narrador, radicam a violência, já presente no modo de reconstruir (de modernizar) o local, que, no entanto, parecera aos primeiros moradores “uma grande fazenda”.

O espelho das águas traz e interrompe a alegria, pois aos tempos de escola, domingos de missa, cinema, parque de diversões, se sobrepõe a entrada do menino na ordem do trabalho bruto informal. Lembrança que retroage, eliminando inclusive a aura dos primeiros anos, entre mosquitos e o chão de valas abertas, “onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância”. O discernimento leva mesmo a requalificar a infância perdida: “era infeliz e não sabia” (p. 12).

Embora se refira à possibilidade de um dia acabar aceitando algum convite para o crime, Busca-Pé não tomará esse caminho. Sua raiva desconhece a baderna: “resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu” (p. 12). Muito puto com a vida, o rapaz prende o choro. Em seguida o rio do início, agora vermelho, transporta mais um cadáver, para desespero e desesperança de Busca-Pé (fim do *flashback* e da “viagem”).

Qual a ligação entre tais cenas e o restante do livro, cujo foco, sempre móvel, não será mais o do moço honesto? Além de desfazer dicotomias possivelmente vigentes na mente do leitor de outra classe (fica difícil, diante das condições materiais em revista, condenar qualquer escolha), penso que este começo aponta para o tamanho das decisões pessoais: elas em nada modificam o quadro desumano e, onde quer que se coloque o indivíduo, não há um lugar para ficar *de fora*. Enquanto dá a ver aquilo que reconhecemos prontamente como violência (um rio de sangue), acrescenta o que a chamada paz social tem com ela. A força bruta (de polícia e bandido, muitas vezes mancomunados no livro) não parecerá de modo algum justa, tampouco a opção pela paz significará estar mais próximo de alcançá-la; e vista no contexto, “paz” pode também ser um outro nome para violências praticadas pelo conjunto da sociedade (era justa a tranqüilidade da infância, algo cega e movida à exploração?). Finalmente, essas primeiras páginas sugerem que o ângulo pacífico, um esforço pessoal no quadro de pobreza, pode não ser o melhor para apreender as contradições da vida no crime, seu andamento desenfreado e cotidiano.²¹ Para desespero do leitor, junto ao da personagem, logo se adivinha que, em cenário pós-catastrófico (o nosso), vida correta não rima com conquista de um lugar (mesmo ao bem-intencionado Busca-Pé as promessas de sucesso para quem estudar, feitas pelas professoras no primário, soam como ideologia que vende o milagre pela regra).

A perspectiva do moço “direito” é exceção no livro, deixando claro que o problema da violência não se reduz ao âmbito moral apenas. Os novos moradores, que chegam para habitar a Cidade de Deus (a ironia do nome constitui um *objet trouvé*, reforçado pelo hino da cidade do Rio de Janeiro, que eles vêm cantando), trazem entre heranças miseráveis “olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, *rejuvenescer a raiva*, ensangüentar destinos, fazer a guerra...” (p. 18, grifos meus). Nem o lamento nem a docilidade; no lugar de eventuais reações explosivas diante de outras classes, o automatismo do rom-pante, por um lado, a violência programática, por outro.

A poesia que corre pelos dois preâmbulos, algo bucólica, afina-se com as brincadeiras dos meninos e talvez com a primeira impressão dos moradores, gente que perdeu tudo em enchentes, pessoas relocadas de várias favelas da Baixada Fluminense; no entanto, perdidas as primeiras ilusões, não serve para narrar a “neofavela de cimento”. O narrador interrompe a descrição da brincadeira de Busca-Pé, Barbantinho e outros meninos (enquanto os canários-da-terra cantavam): “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (p. 22).

O corte, propondo uma poesia contemporânea, lembra a invocação das musas nas epopéias, está claro que também resignificada. Inspiração e poesia (uma aspiração discrepante contra o quadro de barbárie?) são necessárias para dar forma à *desventura da criminalidade*, não obstante *heróica*. Rostos e nomes rapidamente substituídos apontam para uma *insistência coletiva*, devidamente hierarquizada e pronta para ficar. A delinqüência exige sua parte de poder arbitrário, gozo perverso, extermínio do outro, dinheiro e “mordomia”: não se trata de contraposição, e sim da sociedade de consumo a pleno vapor. Desventura épica de não-sujeitos, em “frenética proliferação”.²²

A voz autoral que aparece na “evocação invocada” se expressa no idioma da cordialidade, agora em outra frequência, conhecida do dia-a-dia nas ruas: “Poesia, *minha tia*, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras.” O vocativo alude imediatamente ao *favor* da musa, num contexto em que “falha a fala”, “fala a bala” (p. 23), e é o mesmo usado para esmolar e também para assaltar, no caso do pedinte ou infrator que trocou há pouco de detenção. Em sua versão pedestre, fazendo finta (mas num ponto em que teatro e realidade são iguais e verdadeiramente fingidos), reclama-se não só a posse de algo, mas a proximidade do outro (dono de bens), que gostaria de não ter nada a ver com isso (com meninos de rua, mendigos, pobreza, com a violência em revide bárbaro-afetivo). Ora, transposto para a invocação poética, tal tratamento assinala um modo de entender a linguagem como campo de forças sociais. A poesia é solicitada a partir de um lugar demarcado pela falta.

A partir daí a tonalidade do livro muda, buscando aquilo que se anunciou contraditório: fazer falar o crime. A empreitada – em que o tamanho do tijolo, 550 páginas na primeira versão publicada, é conteúdo (assim como, em sentido contrário, o filme com narrador bonzinho, em linguagem de videoclipe, a republicação condensada do livro, a roteirização em episódios televisivos, *adequados ao gosto* do público) – passa pela conquista de uma estrutura que ultrapasse o entretenimento. Esta me parece dada pela rotinização da violência no livro, no caso, curiosamente, com efeito oposto ao da anestesia ou do gozo sádico, hoje próprios às versões espetaculares. A cada página, página e meia,

uma ação violenta se arma para em seguida entremear-se a outra, que a interrompe antes do clímax, criando por sua vez novo suspense; a primeira então se resolve, outra já aguarda na fila (na verdade uma teia infinda, que vemos como sucessão e logo simultaneamente). O efeito inicial é de surra; antes da metade do livro (de novo, um tijolo com peso próprio), à surpresa do início sobre-põe-se o hábito, e vem a pergunta: a banalização do cotidiano desabrido atingiu o leitor? Sem dúvida fez penetrar nele, desafiando, após o choque inicial, ao convívio de perto. Se a forma se aproxima da estatística, como notou Roberto Schwarz, seu andamento faz os números voltarem a falar (e a nos dizerem respeito), enquanto o olhar se cola ao de cada personagem. Ou ainda: a fórmula do suspense, repetida à exaustão, obriga a freqüentar o crime (o tráfico, sobre todos), seus móveis corriqueiros, seus efeitos sobre culpados e inocentes, suas redes de relações internas, sugerindo outras.

O país “à margem”, conhecido quase só em versão sensacionalista (aquela que possibilita sua abstração), assoma rente. Por outro lado, estamos também muito distantes da favela representada, por exemplo, em *Quarto de despejo* (1960), onde a violência da fome dividia o proscênio com trabalhadores, formais e informais, encrunqueiros, malandros, assaltantes. Quanto às dimensões da criminalidade, inclusa a equivalência entre ordem e desordem, uma aura idealizante pode, estranhamente, recair sobre o passado ao lermos passagens como esta, do livro de Carolina Maria de Jesus: “Há dias a polícia não vinha à favela, veio hoje, porque o Julião deu no pai” (26 de maio de 1958).²³ Deixando a aura de lado, percebe-se não só que é outro o retrato da realidade e da disposição interior do homem pobre que hoje interessa formalizar (sem prejuízo dos trabalhadores que vivem nas favelas, periferias e ruas), como também que a desigualdade no país piorou (e que uma coisa tem a ver com a outra). Para pontuar novamente a alteração no campo da mimese, vejamos os inúmeros vizinhos de *Busca-Pé em ação* e, numa passagem que escolho entre outras, em *Quarto de despejo*, a docilidade que a narradora observa numa vizinha: “Dona Domingas é uma preta igual ao pão. Calma e útil.” Ou a perseverança pacífica dessa mesma narradora em face do cotidiano famélico e dos aborrecimentos diários com outros vizinhos: “Suporto as contingências da vida resoluta. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência” (p. 15). Os exemplos poderiam multiplicar-se, mostrando predominantemente a confiança no que ela chama de decência, educação, vida em paz. (Confiança, a um só tempo, cega para o conjunto das brutalidades sociais e esclarecida, antiviolenta. O custo da “paz”, entretanto, reverbera a cada linha: “Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me a andar

suja. Já faz oito anos que cato papel”, p 19.) De todo modo, trata-se de um ponto de vista que ainda acredita em valores autênticos: diante de um homem que, depois de apanhar na véspera, espera outros dois para matá-los a facadas, Carolina aconselha a deixar para lá, “que o crime não traz vantagem a ninguém, apenas deturpa a vida” (p.18, grafia da autora).

Mudando novamente o vetor da comparação, vale ainda ressaltar um ponto que, na contemporaneidade, ajuda a discernir da ficção brutalista a prosa de autores como Paulo Lins e Luiz Alberto Mendes (um livro como *As cegas*, ou um conto como “Cela forte”, com a perspectiva de um detento inicialmente condenado a quase cem anos de prisão, desconcertam ao narrar junto à barbárie a dignidade de um criminoso, o vínculo solidário entre detentos, o senso estético para a arte e para o convívio com o outro sexo – e, sem simplificação das contradições aguçadas no cárcere, o apego ao ódio, como sinal de vida).²⁴ Refiro a distância que existe entre dar ou não a conhecer, em fazer ou não fazer supor, uma trama de relações sociais, sem a qual a violência é espetáculo e o ponto de vista, pouco revelador e pouco crítico (para não dizer ingênuo, pois não seria o caso). Os contra-exemplos nos quais o “bicho-solto” ou o recém-egresso da penitenciária torna-se uma espécie de caubói hollywoodiano em terra-fantasma, infelizmente, são fáceis de encontrar. (Para ficar só com exemplos de escritores que apresentam domínio técnico, veja-se o caso da ficção brutalista de Fernando Bonassi, de Marcelo Mirisola e de Marçal Aquino, exceção importante feita à novela *O invasor*.) Acresce à ressalva acima tratar-se de narrativas em que o suspense permanece como trunfo (um de seus parentescos com o *mass media*), sustentando-se as ações em peripécias e grandes viradas, de maneira que a surpresa acaba por atuar como fundo positivo, emergindo por detrás da negatividade aparente do tema da violência.

(Entre parênteses e pelo contrário, em escritores que não se enquadrariam no rótulo de “marginais”, como Cadão Volpato, encontram-se narrativas cujo retrato da violência, tão próximo da vida quanto tudo o mais que é narrado, deixa entrever sua parte no sistema. Ver, na composição de *Questionário*, a simetria entre violência marginal e violência à margem das instituições: o assassino e o torturador, polícia política, presentes respectivamente nas questões “Já matou alguém?” e “Possui algum método favorito?”; ou a descrição da naturalizada violência do dinheiro, que compõe com ambos, em “O que é um rico?”)

Se a boa literatura brasileira hoje herda dos modernistas a busca por representar um Brasil real, está claro que ela tem de lidar com a configuração de

algo novo. É de se supor, igualmente, que as mudanças relativas ao que se fixou como imagem literária do “homem brasileiro” não se devem somente à tradição literária acumulada, mas em especial a tudo que não foi representado e que toma a boca de cena, num tempo histórico cinzento.

No conjunto de suas formalizações significativas, tal matéria velha/nova traz uma aporia concernente ao quadro das dificuldades contemporâneas. Esta diz respeito ao lugar ocupado pelas vozes que irrompem na ficção brasileira, mostrando a violência arvorada em sistema²⁵, e inclui a pergunta, ainda historicamente irrespondida, sobre o destino dos pobres, criminosos ou não. A literatura em foco neste ensaio tem à sua volta o cenário do capitalismo avançado, que, como sabemos, prescinde cada vez mais das classes baixas, mesmo como mão-de-obra barata (cuja frenética proliferação é engendrada pelo próprio capital), ao passo que se vale, aos montes, desse “excesso”, a seu serviço no grande negócio do tráfico. São vozes que não só vêm à tona, mas se impõem esteticamente (formando conjunto), num momento em que a parte mais fraca, ainda que violenta, conta pouco na engrenagem econômica mundial. Ouvidas contra a dominância do capital financeiro, podem soar como dialeto extemporâneo.

No contexto brasileiro mais recente, entretanto, essas vozes ganham significação inédita.

Segundo interpretação de Chico de Oliveira para a despolitização que o governo vem operando na questão da desigualdade social e da pobreza, vivemos num estado de “hegemonia às avessas”. Nele, os dominantes consentem em ser politicamente conduzidos pelos “dominados” (o presidente ex-operário e outros supostos representantes dos espoliados que ocupam funções no governo), desde que a “direção moral” do país, assistencialista, não toque nos interesses do capital²⁶. A tal direção agregam-se as iniciativas privadas, a saber, a proteção contra os efeitos da miserabilidade (grades, cercas, segurança privada), a proteção aos miseráveis (ONGs e toda a rede extremamente rentável de ajuda aos pobres), irmanadas no lucro e na manutenção de um estado de coisas que desconhece a noção de direitos.

Desse ângulo, o ponto de vista da violência marginal, dos pequenos delitos até o crime organizado, visto em suas esferas inferiores; o ponto de vista do ódio de classe, da raiva que não se abranda com migalhas, passa a interessar mais do que nunca: dissonância num momento em que o debate político vem perdendo espaço em prol de formas atualizadas do favor.

Notas

¹ Tomo de empréstimo observações de Hans Magnus Enzensberg, feitas num contexto de discussão das vanguardas históricas e, sobretudo, das neovanguardas da década de 1950. Nesse texto de 1962, Enzensberg já mostra que o experimento como conceito estético fora há muito incorporado pela indústria da consciência, e que o “vanguardismo” se tornara moeda corrente. Não obstante, reafirma a necessidade, posta para a arte, de um efetivo “elemento de antecipação” e inconformismo. Cf. “As aporias da vanguarda”. In: *Com raiva e paciência*, São Paulo, Paz e Terra, pp. 51-75.

² Ecoam ainda as perguntas: será que a emersão do recalçado cria, de fato, um ponto de viragem, ou o desrecalque, num *tour de marketing*, tornou-se um modo de conservadorismo? A resposta sempre dependerá da obra.

³ Numa associação livre (mas nem tanto, uma vez que este ensaio busca refletir sobre a representação de vozes dos de baixo e suas articulações com vozes dominantes), inspiro-me em Roberto Schwarz, que aponta, no caso da poesia de Francisco Alvim, a profunda assimilação da lição modernista e uma diferença total relativa à percepção das “relações brasileiras entre informalidade e norma”, que sob a pena do poeta são vistas, em novo momento histórico, como “nossa pesada herança político-moral”. Cf. Roberto Schwarz, “Elefante complexo”. In: *Jornal de resenhas, Folha de S. Paulo*, 10-2-2001, pp. 1-2.

⁴ Entre os críticos que fizeram tal observação, ver Andréa Saad Hossne, “Autores na prisão, presidiários autores: anotações preliminares à análise de *Memórias de um sobrevivente*”. In: *Revista Literatura e Sociedade* n. 8, São Paulo, Nankin/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005, pp. 126-139.

⁵ A baliza parece a única possível para separar a boa literatura a respeito e o brutalismo da ficção-mercadoria – pronta a satisfazer a má consciência e/ou pronta a alimentar o medo generalizado, que vem dando espaço à direita e a seus mecanismos de afiançar, a porrete, a “paz social” no país.

⁶ A caricatura terá interesse nas comédias de Martins Pena, mas creio tratar-se de exceção e não da regra da produção durante o século XIX.

⁷ Cf. Edu Teruki Otsuka, *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*, tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2005.

⁸ A nota sobre uso da palavra “capricho” em sentido positivo no Brasil é de Rodrigo Naves, falando sobre a produção e a lenta valorização das artes plásticas numa sociedade de passado escravocrata.

⁹ A contrapelo desse sentido do capricho, mas sob a retórica abolicionista, o livro *Os escravos* dá a medida do interesse e das contradições da poesia de Castro Alves. Também distante da mimese da “voa do povo”, a obra de Cruz e Sousa reapropria-se de convenções simbolistas, dando forma à experiência do homem negro culto (leia-se, ao jogo de forças do capital e da cultura) em país escravocrata. Cf. Ivone Daré Rabello, *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, São Paulo, Edusp/Nankin, 2006.

¹⁰ A inteligência acoitada sobrevive a penas físicas e mentais, batendo-se contra a ordenação social opressiva: “É dito: pelo chão você não pode ficar. Porque lugar de cabeça é na cabeça. Lugar de corpo é no corpo.” “Dias semanas meses o ano inteiro, minuto segundo toda hora, dia tarde a noite inteira querem me matar só querem me matar. Porque dizem que eu tenho vida fácil, tenho vida difícil. Então porque eu tenho vida fácil tenho vida difícil. Eles querem saber como é que eu posso ficar nascendo sem facilidade com dificuldade. Por isso é que eles querem me matar”, “Eu já fui operada várias vezes. (...) Operei o cérebro principalmente. Eu pensei que ia acusar se eu tenho alguma coisa no cérebro.

Não, acusou que eu tenho cérebro. (...) Eles arrancaram o que está pensando e o que está sem pensar”. Cf. Viviane Mosé (org.), *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, Rio de Janeiro, Azougue Ed., 2001. O livro dispõe em versos falas de Stela do Patrocínio (cito livremente).

¹¹ Ver o ensaio de João Luiz Lafetá, “O modernismo 70 anos depois”. In: Melhy, José Carlos Sebe Bom & Aragão, Maria Lucia Poggi (orgs.), *América: ficção e utopia*, São Paulo, Edusp/Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1994, pp. 473-485, em debate com “Moderno e modernista na literatura brasileira”, de Alfredo Bosi. In: *Céu, inferno*, São Paulo, Ática, 1986, pp. 114-126. Lafetá defende que o Modernismo brasileiro não foi um “sarampão irracionalista” que durou até o ressurgimento do Realismo na crise de 30, e discorda, penso que com razão, da idéia de que a presença estruturante do mito na produção de 1920 seja apenas uma forma de conciliar contradições.

¹² Cf. Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo, Ed. Nacional, 1965.

¹³ Uma exceção, mesmo no conjunto da obra de Alcântara Machado, será o conto “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”. Também não cabe neste raciocínio o romance político de Pagu, *Parque industrial*. (Um e outro já são, entretanto, da década de 1930.)

¹⁴ Cf. Roberto Schwarz, “Outra Capitu”. In: *Dois meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 138.

¹⁵ Roberto Schwarz, “Conversa sobre *Dois Meninas*”. In: *Seqüências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 234.

Situando seu ponto de vista na periferia, nas favelas ou na prisão, nem a boa literatura nem a boa música sobre a violência social nesses espaços apostam em qualquer tipo de lealdade entre classes: ao passo que a literatura, desde o massacre do Carandiru, tem privilegiado o foco interno à lógica do crime (sugerindo ou não sua ligação com as instâncias oficiais e com o capital, mostrando ou não também a criminalidade policial, de grupos de políticos, da indústria do tráfico etc. etc.), nos raps do grupo Racionais Mc’s há uma passagem da primazia do ângulo do criminoso (*Sobrevivendo no inferno*) para o do homem pobre que preza sua dignidade e percebe, no crime, o nexos com a violência do mercado e das classes sociais abastadas. A diferença parece dever-se ao público que cada setor tem em vista (o grupo Racionais tem exercido um papel de conscientizador quanto às injustiças sociais e também de contentor da violência, reclamando *direitos*). Em ambos os casos, a questão não se reduz a um âmbito apenas moral. A multiplicidade dos ângulos reitera a emergência mais complexa das vozes dos excluídos (dando, entre outras coisas, lugar à figuração da variedade dos grupos dentro de uma mesma classe, desde sempre suposta quando se tratava de representar as classes de cima).

¹⁶ Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 139-151. Walter Garcia, em artigo sobre os Racionais Mc’s e em trabalho de doutorado, vem desenvolvendo uma interpretação da música popular brasileira que vê na poesia dos raps a passagem da cordialidade para “o Brasil da fratura social” (em que a violência dessa fratura vem à tona). Foi o artigo de Walter que me fez pensar sobre a questão na literatura brasileira contemporânea e me levou a perguntar sobre o sentido dessas vozes das classes baixas no cenário do capitalismo tardio. Cf. “Ouvindo Racionais MC’S”. In: *Revista Teresa*, n. 4/5, pp.166-180, São Paulo, 2003.

¹⁷ Vale notar que mesmo em narrativas nas quais a personagem de classe baixa passa a sentir ódio daqueles a quem se subordina, esse sentimento é abafado, ou não escapa ao círculo da cordialidade (ver, no mesmo livro, “O besouro e a Rosa”: a Rosa “aberta” pelo besouro estraçalha a boneca dada por uma das patroas, mas depois esconde-a, para não dar a Dona Carlotinha “desgostos inúteis”. No final, Rosa casa-se, “batendo o pé” contra a vontade das patroas; ironicamente, em busca da própria infelicidade).

¹⁸ A fala de Belazarte faz lembrar outros “beneditos”, figurados sob diferentes perspectivas: por exemplo, a Irene do poema de Manuel Bandeira, cuja graça simples advém da solicitude. Mesmo no céu a preta (que é boa e está sempre de bom humor) não abandona as fórmulas de respeito e afeto (a São Pedro: “*Licença, meu branco!*”), tampouco as distinções racistas e de classe que fazem “saber o seu lugar”. É preciso o branco bonachão para lembrá-la do livre trânsito garantido no céu: “– Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.” Certamente, há diferenças entre o ponto de vista de Mário (cortante na referida narrativa) e o de Bandeira (mais próximo do coração). Cf. “Irene no céu”. In: Bandeira, Manuel, *Estrela da vida inteira*, São Paulo, Livraria José Olympio Ed., 1966, 10^a ed., p. 115. Compare-se com um trecho de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em que Irene do poema de Manuel Bandeira, integrante moradora da favela diz pensar no céu quando está com pouco dinheiro (uma maneira, conforme declara, de não pensar nos filhos “que vão pedir pão, pão, café”. Dentre as várias perguntas que se faz: “E se lá existe favela será que quando eu morrer eu vou morar na favela?”. Cf. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 2005, 8^a ed., p. 45. Em contrapartida (simétrica, trata-se ainda da cordialidade), pode-se pensar nos exemplos em que os menos dóceis se auto-aniquilam após rompante contra os que mandam, ou mesmo para livrarem-se do jugo alheio (cf. “Fazenda antiga” e “Medo da senhora”. In: Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, Globo, 1990, 5^a ed.).

¹⁹ Aqui mais uma vez será preciso marcar a diferença entre a atual ficção brasileira fixada na figura do marginal-criminoso – que devolve à sociedade seu negativo – e os *raps* mais recentes dos Racionais Mc’s, que, falando, sobretudo, a seus iguais, buscam a consciência das desigualdades socialmente naturalizadas, com raiva, mas contra a violência em todo o seu espectro. Na antologia *Literatura marginal*, organizada por Ferréz, muitos escritores narram o *páthos* do homem honesto excluído, todavia sem uma formalização literária crítica (exceção feita a Ridson, Luiz Alberto Mendes, que, todavia, voltam ao ponto de vista do criminoso, a Santos da Rosa, narrando uma visita ao cárcere, feita pela mulher de um criminoso, ou ainda Erton Moraes, que vê o lixo e a humanidade da perspectiva de uma mosca varejeira). Cf. Ferréz (org). *Literatura marginal – talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

²⁰ Cf. Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”. In: *Duas meninas*, cit., pp. 163-171.

²¹ Sobre o tópico vale conferir a narração de uma sexta-feira “normal, com as vizinhas fazendo fofocas vespertinas, pessoas catando garrafas para vender nos depósitos de bebidas, outras catando ferros e fios para desencaparem e venderem no fero-velho”, alguns ainda sem nenhuma refeição, ladrões executando suas tarefas, algum morto fora dali. Juquinha, estudante do primário, interrompe aos gritos o terceiro turno da escola Alberto Rangel porque vira no banheiro uma assombração vindo enforcá-lo. A polícia checa o lugar e informa não haver “nada de *anormal* lá dentro”. No Beco, Nego Velho e Metralha retocam um plano; nos Apês Zé Pequeno faz tiro ao alvo com sua quadrilha. “Experimentava as armas se divertindo. Tudo era *normal*” (*Cidade de Deus*, pp. 288-289, grifos meus).

²² Cf. a ode baudelairiana de Chico Buarque, “Ode aos ratos”, seguida de “Embolada” (no disco *Carioca*, Biscoito Fino, 2006).

²³ Cf. Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, cit., p. 39.

²⁴ “Estava vivo, mesmo dentro daquele labirinto; ainda conseguia odiar mortalmente”. Cf. “Cela forte”. In: Ferréz (org.), *Literatura marginal*, cit., pp. 109-116.

²⁵ Ressalte-se, nesse aspecto, a proximidade com o Rubem Fonseca de *Feliz Ano Novo* e *O cobrador* (em especial, os contos “Passeio noturno”, “O cobrador”, “O jogo do morto”). O horizonte histórico, contudo, é mais uma vez outro; supunha, no contexto da ditadura militar, o convívio entre presos políticos e presos comuns, que resultou na politização de certa marginalidade, presente na *origem*

(apenas) do Comando Vermelho. O pacto entre classes sociais diferentes incluía naquele momento a luta contra a ditadura e o terror praticado pela ordem (a exemplo do Esquadrão da Morte, dedicado ao extermínio dos pobres). Na ficção de “O cobrador”, veja-se o encontro (amoroso, político?) entre o criminoso, que quer sua parte do bolo, e a mocinha de classe média. Esta supostamente lhe ensinaria as *razões* objetivas do ódio contra o Estado vigente e as injustiças sociais. Se comparado à novela *O invasor*, de Marçal Aquino, e ao filme de Beto Brant, roteiro do escritor, fica claro como uma idéia semelhante – a do indivíduo de classe baixa que decide cobrar, à força, dívidas históricas – resulta em configurações diferentes, devidas a momentos diferentes do país; isto é, a cobrança agora deixa de supor a aliança entre diferentes classes insatisfeitas com as injunções do capital. Hoje, a consciência política das classes baixas parece, via de regra, dispensar a classe média/a intelectualidade, em que não se fia (salvo nas articulações entre formação política e formação cultural hoje presentes no MST, que elegendem entre os intelectuais seus companheiros de lutas).

²⁶ Cf. Chico de Oliveira, “Hegemonia às avessas”. In: *Revista Piauí*, n. 4, São Paulo, abril, jan. de 2007, pp. 56-57.

Resumo: O ensaio tem por objeto de reflexão parte da literatura contemporânea brasileira, dentro do campo específico rotulado como “marginal”, indagando suas bases em nossa tradição histórico-literária e os sentidos daquilo que a crítica avessa a essa produção nomeia como “neodocumentalismo”. A hipótese a testar é de que, em seus melhores momentos, haja continuidade da herança modernista, com significativa diferença de tom e horizonte político. Centralmente, busca-se comparar os modos de figuração das vozes das camadas baixas na literatura brasileira de hoje com aqueles presentes em obras do primeiro Modernismo. Por fim, questiona-se o sentido da emersão literária dessas vozes das classes baixas no cenário do capitalismo avançado.

Palavras-chave: ficção brasileira contemporânea “marginal”; herança modernista e ruptura; forma literária e forma social.

Abstract: This essay aims to consider the specific segment of Brazilian contemporary literature labeled as “marginal” by inquiring into its basis in our historical-literary tradition and the meanings of that which criticisms made against this production term as “new documentalism”. The hypothesis to be tested is that, in its best moments, there’s continuity of modernist legacy, although in a distinct tonality and with a different political horizon. The main focus compares the ways in which different voices from lower classes, in modernist and contemporary fiction, are figured. Finally, we intend to question the meaning of the literary emersion of such voices from the lower classes in the advanced capitalist scenario.

Key-words: Brazilian contemporary fiction; modernist legacy and rupture; literary form and social form.

A SOMBRA E OS RESTOS

André Bueno

Ainda é possível uma literatura que seja forma de conhecimento da experiência social, tendo como ponto de apoio o pequeno realismo da vida cotidiana, atravessado por linhas de força mais profundas e gerais, que vão se apresentando ao leitor de vários ângulos, nenhum deles idealizado ou esvaziado de sentido crítico? Em nossa época, seria ainda possível uma literatura consciente de seus limites expressivos, mas que não fosse, apenas, um infundável jogo de pastiches, fundos falsos, pistas enganosas, frases de efeito, montagens engenhosas cujo sentido é apenas seu próprio vazio? O espírito dominante da nossa época diria que não, que já não é mais possível dar forma à complexidade da experiência social brasileira e que estaríamos condenados a jogos de linguagem inteligentes, mas vazios de qualquer dimensão crítica. Nas páginas seguintes, caminho na direção contrária, a partir de apenas um exemplo, muito pontual e focado, sem pretensão de generalizar a análise ou discutir teorias em abstrato. Talvez porque, nesses casos, menos de fato seja mais, e quanto mais cuidado se tenha na análise de um relato, mais clara se torne a posição defendida. O livro que analiso é *Não falei*, da escritora paulista Beatriz Bracher.¹ Foi lançado em 2004 e teve uma repercussão muito discreta. Não consta dos livros mais em evidência, nem sua autora é indicada como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Não é um livro longo, mas penso que dá forma muito elaborada à experiência brasileira das últimas décadas, o que me levou a tentar a análise.

Não falei. Como um poema de Chico Alvim. Um fragmento brevíssimo e solto, pedindo análise e interpretação. Como um ensaio de Roberto Schwarz sobre Chico Alvim, mostrando o sentido social da lírica brasileira do poeta mineiro.² *Não falei*. No conjunto, um relato que busca o sentido da experiência brasileira recente, nas suas dimensões subjetivas e objetivas, individuais e coletivas, justamente apoiado na memória e no pequeno realismo da vida cotidiana, atravessado por linhas de força muito mais amplas e violentas. Sem dúvida, uma conversa difícil e áspera, às vezes quase intratável, pedindo distância e reflexão, para evitar os lugares-comuns, os estereótipos que se repetem, o cansaço oportunista e comercial que se vê e se lê em tantos filmes e livros brasileiros das últimas décadas. De certo modo, mesmo o passado recente é um país estrangeiro, uma experiência cuja memória não é um dado

natural e estabelecido, um território todo mapeado e nomeado, que se possa percorrer com olhares de turista distraído, que fica satisfeito com um relato que pacifica a memória, apara as arestas e elimina os ângulos agudos da experiência, tornando tudo enganosamente confortável e conformista.

Não falei está situado na São Paulo da nossa época, num momento importante na vida do narrador: aos sessenta e quatro anos, o professor Gustavo Ferreira, que trabalhara em supletivo, cursinho, colégio e faculdade, está se aposentando, mais por covardia, como ele mesmo nota, do que por uma atitude crítica, já que o Governo estava tirando direitos trabalhistas de sua categoria, mas também porque está cansado da *pasmaceira do pensamento* que percebe em São Paulo. A casa da rua Vaz Leme, 7, onde o narrador passou quase que toda a sua vida, foi vendida e será demolida, dando lugar a mais um edifício. Vendida a casa e aposentado, o professor Gustavo Ferreira vai se mudar para São Carlos, no interior, onde comprou uma casinha e vai continuar dando aulas e pesquisando, sempre ligado à educação. Nesse período, seu irmão José está com ele na casa da família, e mostra para o narrador um relato que está escrevendo, em tudo diferente da posição sem ênfase, crítica e distanciada, de Gustavo Ferreira. Que não deixa de notar o modo elegante, de letrado mostrando cultura e fazendo citações variadas, que acaba por falsificar a experiência e a memória da família. Esse relato poderia se chamar *José e seus irmãos* e, mesmo lendo com simpatia, o narrador não se reconhece, nem seu passado, tampouco o de sua família. Nessa encruzilhada marcante, uma jovem chamada Cecília, apresentada ao narrador pela amiga Teresa, quer entrevistar o professor Gustavo Ferreira, pois está escrevendo um livro, justo sobre a geração do narrador, para entender a época em que a educação parecia uma força transformadora, ao contrário do *vazio atroz* que a moça percebe no presente, de São Paulo e do Brasil.

O ângulo da narrativa é o da pequena classe média trabalhadora da cidade de São Paulo, no presente e no passado recente de umas poucas décadas: a casa modesta na rua Vaz Leme, 7; o pai, Ferreira, funcionário dos Correios, sindicalista, discreto e com gosto pela música; a mãe, Joana, dona de casa e costureira, trabalhando para clientes comuns e também para os importantes; os irmãos, Gustavo, José, Jussara, Francisco Augusto, crescendo e estudando. É também a história da família de D. Esther, que ficou viúva jovem e tocou a vida, cuidando de seus dois filhos, Armando e Eliana. Esta será a mulher do professor Gustavo Ferreira e morrerá em Paris, exilada, aos vinte e cinco anos de idade. Ele, Armando, é o antagonista principal de *Não falei*: é tanto o sujeito afável e hábil, sedutor e sociável, que goza da intimidade da família

Ferreira, que frequenta a casa e nela está à vontade, quanto um líder de organização armada de resistência ao regime militar. Está no vértice de toda a narrativa, é seu fio condutor e, pode-se dizer sem exagero, seu motivo principal, que logo adiante será abordado.

Duas famílias de classe média, que o relato apresenta ao leitor com clareza e nitidez, situadas num momento decisivo da história contemporânea – de São Paulo, do Brasil, da época. Como que criando passagens, muito precisamente situadas, da pequena história do cotidiano, da vida familiar e corriqueira, com seus gestos, atos e sutilezas, para as linhas de força gerais do processo social e histórico, que mudam de modo radical os destinos dos personagens. Uma força que desagrega e destrói os vínculos afetivos, a vida nas casas, o sentido de proximidade e de vizinhança, as esperanças e os projetos, deixando sombras e restos pelo caminho. O que se vai lendo, de maneira muito mediada e elaborada, é uma espécie de contraste forte, de comparação entre uma experiência histórica, uma educação mais ou menos coletiva, de horizontes ampliados, em que houve aproximação entre as classes sociais no Brasil e passagens entre a cultura, a política e a vida cotidiana, e o processo que foi derrotando essa experiência e sua possibilidade histórica. *Grosso modo*, o último meio século de história.

Como não se trata de um livro de mistério, logo de saída o leitor entende o título, o que não significa entender o sentido mais elaborado da narrativa: em 1970, o professor Gustavo Ferreira foi preso, torturado, mas não falou. Experiência que é narrada sem heroísmo e sem indulgência. Ficamos sabendo que caiu porque podia cair, fazia parte dos movimentos sociais de esquerda da época, mas não sabia nada das organizações armadas, muito rígidas e fechadas, pela própria natureza do combate. Não falou, apanhou muito, ficou surdo do ouvido direito, sem saber que poderia ter falado várias coisas, pois o que sabia não ameaçava a ninguém. Mais que isso, como que entrou de gaiato no navio, um pouco tolo e inocente, desinformado sobre o verdadeiro sentido da guerra que se travava naquele momento. Não falou, mas é como se tivesse falado. Fora da cadeia, fica no ar um clima de suspeição, em parte real, em parte imaginário, como se tivesse falado e entregado o cunhado e amigo Armando, esse sim dirigente de grupo armado. Que precisou se expor, sendo preso e morto pelos militares. No retrocesso, além de Armando morre sua irmã Eliana, em Paris, de pneumonia, tentando entender o que se passava. D. Esther se suicida, não suportando a perda dos filhos. Seu Ferreira, pai do narrador, tem um derrame enquanto o filho está preso, e morrerá um pouco depois, não sem antes ter uma conversa decisiva com o professor Gustavo, que se lê no

final do livro. Onde se entende que a matéria mais íntima do relato, seu teor de verdade mais fundo, a experiência forte da perda e do trauma, não pode ser passada adiante, como imagina a moça Cecília, ansiosa por receber do narrador, já entrando na velhice, sua vida e a de sua geração.

Não é fácil juntar os fios da meada rompida pela violência que se abateu sobre o cotidiano dessas famílias, desagregando e destruindo. Não há vias fáceis de acesso à memória marcada pelo trauma e pela perda, uma visão clara e ordenada do material, o que também seria uma forma de falsificar a experiência, de embelezar o relato, de pacificar o que não pode ser pacificado. *Não falei* começa e termina perguntando se é possível narrar, e faz dessa dificuldade, dessa exata resistência seu material, que vai sendo abordado aos poucos, de vários ângulos, misturando diversas vozes – a do narrador, de seu irmão José, trechos de diários, relatos e depoimentos diversos. Por certo que buscando o sentido de uma experiência, individual e coletiva. No caminho, há esquecimentos, limites, rasuras, lacunas, a figura nunca se monta e se mostra por inteiro, depurada da dureza real da experiência.

Passado e presente que o narrador conduz em primeira pessoa, desconfiando muito dessa mesma primeira pessoa, do possessivo que considera uma das *pragas modernas*. Narrador que desconfia da primeira pessoa e, no presente, de sua própria prática e do sentido de sua época, de uma São Paulo que se tornou violenta em excesso, como se não tivesse mais história, só um girar em falso num presente esvaziado de sentido. Portanto um narrador muito desconfiado, de si mesmo, de sua época, de sua prática, dos rituais, como o da homenagem que recebe ao se aposentar. Percebe que está sendo morto em vida, relegado ao esquecimento, como se São Carlos fosse um retiro de idosos que desistiram do fluxo paulistano. Mais que isso, percebe que essa é a “*maneira elegante e eficiente de não ouvirem mais o que digo, de lerem com olhos viciados o que escrevi. Como prosseguir com os cursos de recapacitação de professores se somos nós mesmos que precisamos nos recapacitar? Não acredito nisso, não mais.*” (p.14) Como se nota, aqui e ao longo do relato, um olhar lúcido e implacável, que não foge da crítica e caminha na contramão da nossa época.

O narrador, como o leitor pode perceber, faz o caminho que leva de São Paulo para São Carlos, da capital para o interior. Ironiza o *bucolismo urbano* da mudança. Não deixa de ser um declínio essa volta para o interior, fazendo o caminho inverso de tantos filhos da classe média, pequena ou remediada, que foram estudar e ganhar a vida em São Paulo. Note-se que o professor Gustavo Ferreira é bem qualificado e foi convidado a ocupar cargo importante na Secretaria de Educação. Recusa e indica um dos estudantes que ajudou a formar,

imaginando colaborar, com críticas e sugestões. O que se revela um engano, pois seus diagnósticos críticos irritam seu indicado, em termos que vale a pena pensar: é informado de que passou a hora de pensar e criticar, chegou a hora de fazer, de executar, de ser pragmático. Diz muito sobre o processo de integração e de cooptação de boa parte da oposição de esquerda no Brasil, que vem assumindo a seco a lógica dos aparatos oficiais.

O narrador não entra para o aparato burocrático do Estado, muito menos se lança para fora do país, cavando uma carreira rendosa, na forma do *cosmopolita caipira*, caso se queira do *canalha cordial*, como tanta gente boa de sua geração. Pode ser entendido como um símbolo, um tanto melancólico, dos que lutaram, participaram da construção crítica à esquerda, mas não se corromperam, nem foram cooptados, ficando de fora da disputa seca pelo poder, que se acompanha no Brasil de hoje em dia. Mostrando como é forte a oscilação rumo a um inexistente “centro” pragmático, de fato uma lógica de reprodução dos partidos da ordem regida pela finança mundial e nacional. Posição que faz parte, sem forçar a nota, de uma derrota muito mais ampla, em escala mundial, dos partidos e organizações de esquerda, que nas últimas décadas não cansam de fornecer quadros para a “gestão responsável e pragmática do capitalismo”, abandonando qualquer veleidade crítica em relação aos problemas principais. Caso não se tenha medo de espelhos, lembrando aqui o título do romance de Tarik Ali, é essa a situação, parte de uma conversa difícil que não se pode evitar, caso ainda se queira permanecer no campo da crítica do capitalismo.⁴

Além disso, o narrador não é da classe dominante, e não se precisa desconfiar dele, já que ele mesmo conduz todo o narrativo desconfiado da matéria que está narrando, sendo diferente do narrador volúvel, arbitrário e caprichoso, cheio de intenções veladas e, volta e meia, vis, como se lê em Roberto Schwarz analisando Machado de Assis. Não significa que essa classe média trabalhadora, ponto focal e posição do narrador, seja virtuosa e cheia de qualidades. Mas o narrador e os personagens, bem situados na vida cotidiana e em suas circunstâncias social e histórica, fazem com que *Não falei* se relacione de forma elaborada e mediada com os rumos recentes da *reprodução moderna do atraso*, e seus impasses, em nosso país, tomando aqui de empréstimo uma posição de Roberto Schwarz. Como o narrador não se idealiza, não tendo de si uma visão heróica ou grandiosa, a violência que atravessa o relato não é estetizada, e o sentido da experiência é buscado com cuidado, passo a passo, refletindo, ironizando, mostrando os avessos das coisas e das situações. Tudo é narrado com discrição e delicadeza, em tom menor, crescendo a força dramá-

tica do relato apenas nos momentos cruciais, difíceis mesmo, que fazem a força do livro. Ao contrário das narrativas contemporâneas que fazem do pastiche, dos fundos falsos, das confusões intencionais entre aparência e realidade, mas sem qualquer propósito crítico, *Não falei* monta uma narrativa que oscila, é lacunar, apresenta situações ambíguas, mas isso deriva do próprio material, da própria lógica da experiência narrada.

O professor Gustavo Ferreira, como o leitor fica logo sabendo, tem largos vazios na memória, sobretudo quase toda a década de 1970, que começa com sua prisão e tortura. Sem idealismo ou traços heróicos, entende que viveu uma época e um papel que não escolheu. Foi atingido duramente por um processo que, na época, não entendia direito. Por exemplo, não entendia com clareza o sentido de guerra, de luta armada, de inimigo que não precisa entender as razões de seu adversário. Não tinha a dureza revolucionária, rígida e objetiva, dos militantes armados. Como já foi dito, isso pesou contra ele, quando foi preso e torturado. Se há largas lacunas na memória do narrador, o essencial não foi esquecido: o medo, o medo ocupando a vida cotidiana, a associação de militar e morte, o grande medo que ocupou o país - na família, na escola, no trabalho, nas ruas das cidades. Como alguém que trocasse de ônibus várias vezes, desse voltas inúteis pelas ruas, parasse em lugares onde não era preciso parar, só para despistar um possível perseguidor. Que existia mesmo, não era fruto de uma paranóia individual. Como o próprio professor Gustavo Ferreira, que sai da cadeia e volta a ser diretor de escola. E aprende a defender, no cotidiano da escola, seus colegas e seus alunos, cada vez que o braço da repressão os ameaçava. Uma espécie de virtude discreta, prática, de quem faz o que é preciso fazer, sem alarde, em situações extremas. E depois lembra a experiência sem ênfase desnecessária. Aqui também, símbolo das pessoas comuns que ficaram aqui no Brasil, que resistiram a partir do cotidiano, que não engrossaram o coro dos contentes e dos canalhas cordiais, tantos, prestígio e de riqueza.

No geral, são notáveis a discrição e a delicadeza do narrador, quando aborda as pequenas cenas e situações familiares, com seus afetos e qualidades sensíveis, mas também quando narra as situações difíceis e decisivas. Além disso, não tem conselhos a oferecer aos novos. Fica sempre numa posição firme, mas sem ênfase, de jeito nenhum criando sua mitologia pessoal, como maneira de se dar importância e relevo, fazendo boa figura pro pessoal mais jovem, inclusive Cecília, a moça que quer entrevistá-lo. É esperto, sabe que a moça na verdade quer sua experiência, sua geração, seu passado, seus sessenta e quatro anos de vida. Na vida de todo dia, o professor Gustavo Ferreira foi

envelhecendo na casa dos pais, vivendo uma vida simples e metódica, cercado de coisas comuns e familiares. Quando se aposenta, é por uma mistura de medo de perder direitos trabalhistas conquistados, de cansaço diante da *passagem do pensamento* que percebe em São Paulo, mas também porque nota que sua contribuição já não tem muita importância. O pragmatismo da época é hostil à reflexão crítica que vai fundo, e ninguém quer mudar, ninguém mais quer mexer nas feridas, pessoais e sociais. O desconforto é muito grande, e não há saída à vista. Por certo que se trata de um avesso, em tudo e por tudo diferente dos sinais vistosos do arrivismo da nossa época, feitos de ostentação, consumo de coisas caras, exibição de mando, arrogância na fala e na postura, gosto pela exibição pública, ênfase na competição e no sentido individual das carreiras e dos cargos em disputa. Num certo sentido, um discreto, mas firme, contraponto à vulgaridade e à violência da nossa época, que tantas vezes passas pelas poses presunçosas e vazias.

É assim, mas dessa posição não resulta um narrador rancoroso e ressentido, amargo e melancólico. O leitor há de perceber que não se trata de um relato baseado no romantismo da desilusão, em que a variedade e a riqueza das formas da alma sensível é muito maior que a dura realidade do mundo, e se frustra, e se amargura, e se fecha em sua própria solitária mitologia pessoal.⁵ Passo a passo, oscilando e tateando, encarando as lacunas e arestas da memória e as dificuldades do presente, o professor Gustavo Ferreira é posto em sua circunstância, com a precisão e a calma dos que entendem a mudança histórica e sabem que o processo é muito maior que uma vontade individual, sobretudo quando o horizonte se apresenta diminuído e amesquinhado. A ruptura traumática da educação coletiva que veio se formando desde o final da II Guerra atravessou a década de 1950 e o começo da seguinte, refluindo a partir de 1964, dispersou as vozes, as esperanças e os projetos. Mas a retomada do processo democrático não significou um recomeço crítico do que fora rompido de forma traumática. Tem sua graça imaginar o professor Gustavo Ferreira, homem de hábitos simples e vida modesta, usando copos de geléia ou de requeijão para beber, tendo ao lado talheres de qualquer tipo, em contraste com a vida que levam os arrivistas da nova ordem brasileira, as confrarias de enólogos, suas degustações finas e suas refeições caras. Uma espécie de gosto do novo rico, do recém-chegado aos círculos fechados do poder e do mando, gastando fortunas com bebida, comida, roupas, veículos e viagens. Por extensão irônica, *in vino* uma certa *veritas* do Brasil de hoje em dia. Em que os convertidos, os cristãos-novos do capitalismo precisam provar o tempo todo, mesmo quando nem é preciso, que a conversão foi completa, que do passado não restou nem sombra.

A crítica da violência

Que a história do Brasil foi sempre muito violenta, é uma evidência que não se pode esquecer. As décadas recentes da modernização conservadora do país, enquadrado de vez na nova ordem do capitalismo mundializado, acrescentam ângulos novos e preocupantes, para dizer pouco, em termos de violência ocupando o cotidiano. É um processo ainda mais complicado porque, mais adiante, não se apresenta nenhum horizonte de superação – do atraso, da herança do mundo rural, dos traços arcaicos do país – já que o país formalmente se democratizou, a urbanização está completa, e o resultado é dos mais desiguais e violentos. A *reprodução moderna do atraso* em nosso país parece mesmo se apresentar agora como um *sistema em desagregação*, para tomar de empréstimo outra formulação de Roberto Schwarz.⁶ O que muda todos os termos do problema e pede uma atualização crítica dos próprios termos do debate, caso se queira evitar que o pensamento se perca em referências tornadas inúteis e obsoletas, dada a velocidade e voracidade do processo social em curso.

A seu modo, a matéria de *Não falei* é justamente esse processo social, pelo seu ângulo negativo e despido de idealismos fáceis, soluções compensatórias ou retórica carregada de ideologia. No principal, *Não falei* monta o material na contracorrente do *mito do progresso*, que se tornou a nota dominante em nosso país, à direita e também à esquerda, como se não nos restasse mais que acreditar piamente no *otimismo burguês do progresso*, nos termos em que a tradição marxista já o criticou: as contradições principais e mais violentas da expansão do capitalismo iriam se diluindo ao longo do tempo, como que a conta-gotas, no final resultando uma sociedade justa e democrática. Bem ao contrário desse *otimismo burguês do progresso*, o processo social em curso no Brasil indica que as contradições principais e mais violentas não se diluem, e se tornam mais agudas e difíceis, criando um incômodo hiato entre o Brasil oficial e retórico, e o Brasil real, da vida cotidiana de quem aqui vive e trabalha.

Assim sendo, a matéria de *Não falei* é justamente uma forte oscilação entre ordem de desordem, civilização e barbárie, Estado de direito e grupos agindo à margem da lei, exercendo o mando e o arbítrio que aterroriza a população e ocupa cada vez mais espaço no imaginário coletivo e na vida cotidiana. Nesse exato sentido, *o progresso promove regressão*, e entra em confronto constante com as linhas de força que poderiam ser civilizatórias e emancipatórias. Se a oposição de esquerda, organizada em partido depois de muito trabalho, se encarrega de ser apenas linha auxiliar da própria dinâmica integrativa do capitalismo, o problema se complica e as consequências negativas do processo

se agravam. Fica faltando um importante ponto de apoio crítico e organizado, capaz de oferecer uma alternativa.

O contraponto principal do processo está bem elaborado e mediado em *Não falei*, não como pano de fundo ou moldura, mas através da própria lógica da narrativa. Antes do golpe militar e chegando até o ano de 1968, houve um processo de acumulação de forças, de educação coletiva em movimento, com seus altos e baixos, seus erros e acertos, suas esperanças e suas ilusões, mas sempre como uma experiência original na história do Brasil, em que se misturavam, de modo contraditório, o nacionalismo, o desenvolvimentismo, o populismo, o reformismo radical e, no limite, impulsos propriamente revolucionários. No livro, esse ângulo do processo aparece justo como educação coletiva, como um canto coletivo, simbolizada pelo poema de João Cabral e pela figura do galo que, sozinho, não tece a manhã, pois é preciso que outros, que muitos, juntem seu canto e criem uma outra manhã.

O ponto de ruptura, que dispersa o canto, as vozes, as esperanças e os projetos, é o golpe militar e civil de 1964, agravado depois de 1968 e tornado combate nas trevas, para usar aqui uma imagem de Jacob Gorender,⁷ que empurra os movimentos sociais para uma vida clandestina e, no limite, leva à luta armada contra o regime militar. Vendo de longe, não é difícil perceber que as organizações da esquerda armada estavam fadadas ao fracasso. Voltando à época, à escolha difícil feita numa encruzilhada perigosa, que exigia coragem e muito desprendimento pessoal, a conversa é outra, e bem mais complicada. Como já foi notado, o narrador de *Não falei*, o processo Gustavo Ferreira, não tem uma visão heróica ou idealizada daquela circunstância histórica. Distingue movimento social de organizações armadas, não entende o sentido da guerra em curso, é torturado e não fala, quando poderia ter falado, já que de fato não sabia de nada importante. Vive a década de 1970 como que num vazio, acompanhado de traumas e perdas muito profundas, que o atingem e às duas famílias que são centrais na narrativa.

Em pouco tempo, a violência da oscilação entre ordem e desordem deixa o então jovem professor Gustavo Ferreira viúvo, órfão de pai, com uma filha pequena para criar. De quebra, perde o amigo Armando, a sogra se mata, e sobre ele pesa uma estranha suspeição. Perversa, porque a crítica da violência e do arbítrio deveria voltar-se sempre contra os que apoiaram e executaram as formas bárbaras de regressão, nunca contra os que foram suas vítimas. Há sempre algo de errado e desumano, acredito, no dedo que aponta para o torturado, que a violência desagrega, e não para o torturador, e seus apoiadores, reais responsáveis pela regressão.

Nesse nível, a construção de *Não falei* é muito bem feita, pois o leitor acompanha as rupturas que vão desagregando a vida cotidiana das famílias, os destinos e os afetos, os pequenos gestos de todo dia, como uma força cega que cabe sempre indicar e nomear. É também, por certo, o relato de uma derrota, não apenas um retórico “recoo tático”. Na verdade, uma derrota profunda e plena de consequências. Esse cruzamento dos personagens muito bem situados na vida cotidiana e o sentido histórico da força desagregadora que destrói os laços e os vínculos, se pode dizer, é um grande acerto do livro de Beatriz Bracher. Lá estão todos os indicadores, difíceis e delicados, dos resultados efetivos do trauma e da ruptura: o filho que volta pra casa, surdo e machucado; o pai que adoece e pára de falar; a morte de Armando; a morte de Eliana em Paris, no frio, arrumando um jeito de falar ao telefone com o Brasil, tentando entender o que estava acontecendo; a menina Lígia, filha de Gustavo e Eliana, que o pai vai educando como pode, como na bela seqüência do cemitério, em que o professor traça com giz uma figura imaginária para ser o túmulo da mulher morta em Paris. E a criança brinca no cemitério como se fosse sua primeira biblioteca, ainda longe da culpa e do medo, que receberia logo depois, através da religião.

O cemitério da Dr. Arnaldo, o Pátio do Colégio, a casa da rua Vaz Leme, 7, as famílias e a vizinhança, a classe média trabalhando, a vida de todo dia, numa época em que São Paulo ainda tinha uma história, nos termos de *Não falei*; por contraste com o presente, em que a violência parece ter feito de São Paulo uma cidade sem história. Com isso temos que o espaço urbano, pensado a partir das pequenas cenas do cotidiano, é um elemento forte do relato, um indicador muito seguro da regressão que foi se dando nas últimas décadas. Contraste que fica ainda mais agudo quando o relato coloca as escolas, os professores, os alunos pobres da periferia, o próprio cotidiano escolar como uma espécie de mediador da violência social. Como se uma força civilizatória, a própria escola pública e seu sentido, se confrontasse com as margens violentas de São Paulo, que são o resultado histórico da própria reprodução moderna do atraso em nosso país, e que também são a verdade negativa dos mitos do capitalismo mundializado.

O avesso dos mitos da modernização e do progresso acompanha todo o relato, a começar pela ruptura que foi o golpe militar, com seus apoios civis, dentro e fora do Brasil. E segue, indicando bem o que viria a seguir, como força cega e violenta: desprezo pelas leis e pelo Estado de Direito. Censura e tortura como práticas aceitas e generalizadas, na época também para os militantes e opositores do regime, desde sempre e até hoje para os pobres nas

prisões. Aparatos paramilitares agindo sob a proteção e aceitação das classes dominantes e médias, com o apoio ostensivo de políticos e parte importante do empresariado de São Paulo, nacional ou já então multinacional. Surgimento dos esquadrões da morte a partir da repressão aos opositores do regime, levando em seguida ao crime organizado e suas relações constantes com várias esferas do poder público, começando embaixo com o policial corrupto e subindo na escala de poder – delegados, promotores, políticos, juízes do alto escalão, empresários ganhando dinheiro com o tráfico de armas, de drogas, de veículos roubados, de mercadorias contrabandeadas.

Em *Não falei*, não há povo idealizado. Há os filhos dos pobres da periferia, assim como seus pais, e sua relação com a escola e os professores. Relação tensa e difícil, marcando bem o que poderia ter sido o passo adiante de uma educação coletiva do país, dentro e fora da escola, num rumo emancipatório, e a realidade regressiva do presente, que faz da escola e dos professores uma mistura difícil de baixos salários, cansaço, impotência, falta de motivação, muitas vezes de franco desprezo por esses alunos pobres e desamparados, de fato já *programados para o fracasso*, conforme a posição que pensa de modo crítico a educação em nosso país. O que é um indicador seguro do desprezo que o mal-estar na nossa modernização regressiva vai aguçando, e que se manifesta como um incômodo crescente com periferias e favelas, pobres e suas vidas, repetição cega da violência associada aos *bárbaros vivendo dentro das fronteiras da cidade*, ainda e sempre a percepção, pelas camadas médias e altas, dos trabalhadores urbanos como classes perigosas, inimigos em potencial, uma espécie de anomalia selvagem, que seria preciso controlar e domar. Não pelo caminho da vida civilizada, da vida cotidiana que garanta os direitos da vida humana numa sociedade civilizada, não da justiça social como condição necessária para que haja paz. Mas na forma de mais repressão, mas prisões, mas violência cega se repetindo à náusea. Daí a distância entre as classes, o medo e a hostilidade, o desprezo e a indiferença, lá no fundo do imaginário o medo de que os bárbaros de fato invadam as partes “nobres” da cidade.

Realista e distanciado, o professor Gustavo Ferreira não desconfia apenas de si mesmo, da sua experiência e da sua memória, assim como desconfia do próprio pensamento, da própria linguagem e suas possibilidades. Desconfia também da educação como humanitarismo messiânico, que poderia ser um bálsamo, uma saída para os impasses do país. Faz também uma crítica dos próprios educadores, que na verdade não mudaram muita coisa na forma e no sentido da escola, apesar de todos os debates e críticas. Com a ressalva, adiante-se logo que o professor Gustavo Ferreira é professor, é pesquisador, conhece

o sistema escolar, elaborou relatórios e críticas, acompanha o cotidiano das escolas, defende a escola pública e de jeito nenhum ignora a importância civilizada desses lugares na vida da cidade. O problema vem de outro ângulo: é que o professor Gustavo Ferreira esbarra com a história em ponto morto, sem impulso de mudança. Já que ninguém mais quer meter o dedo na ferida, levar adiante um processo difícil e demorado de mudança. Já que ninguém mais quer mexer na própria ferida, muito menos na ferida social. Por certo temos aqui um resultado histórico muito regressivo, um horizonte amesquinhado e diminuído, muito distante daquela experiência que a jovem estudante, Cecília, quer ouvir do professor Gustavo Ferreira: a época em que a educação era uma força transformadora. Aqui, cabe notar, em que a escola podia ser uma força transformadora porque estava em curso uma educação coletiva que ia muito além do cotidiano escolar, passando pela vida cotidiana, pela política, pela cultura, pela aproximação entre as classes, pelo impulso de pensar e mudar o país, esforço no qual estiveram empenhados muitos brasileiros, em grande parte anônimos e sem nenhum heroísmo especial. Daí que nunca seja demais enfatizar que a violência do presente só pode ser entendida pensando o passado, o das últimas décadas, matéria do livro que estamos analisando, mas também de maior duração, remetendo aos séculos de sociedade escravista, por definição violenta.

Não se pense, de jeito nenhum, que o narrador de *Não falei* desistiu e se acomodou. O professor Gustavo Ferreira continua trabalhando, mas elabora o relato de um ângulo realista, distanciado e crítico, em que pesa e pondera as perdas, os traumas, as rupturas, os impasses, o que foi ficando pelo caminho, o que não pode mesmo ser idealizado. O mesmo vale para o presente da narrativa, que é o presente de São Paulo e do Brasil: o narrador está atendo, lúcido e implacável, mas ainda empenhado e em movimento. Mas por certo que seu impulso esbarra, o tempo todo, nos limites marcantes e regressivos da época, diante dos quais as posições críticas dispersas e isoladas de fato não podem grande coisa. E não adianta nada se apegar, de modo nostálgico e idealista, à sombra e aos restos da experiência de educação coletiva interrompida. Ao mesmo tempo em que não pode negar sua própria sombra, de sua geração, e os restos da experiência.

Em *Não falei*, a violência do presente em São Paulo não é apresentada através de tiroteios entre bandidos e policiais, impondo o terror na vida cotidiana das populações pobres da periferia. A violência se apresenta, mediada e difícil, nas vidas dos alunos pobres que vão para as escolas, aquelas mesmo,

onde pessoas como o professor Gustavo Ferreira ainda trabalham. São relatos de crianças surradas, de crianças abusadas dentro da família, de crianças prostituídas por qualquer dinheiro em bares e beiras de estrada, de crianças subalternas e sem vontade, aceitando tudo porque não tiveram outra posição para ocupar. O menino abusado pelo padrasto, com o consentimento da mãe, lúbrico e degradado, que só conhece a linguagem de dar o cu e chupar pau, e se esfrega nas professoras. O menino que aceita ser o bobo da turma, o Zé ninguém entre os colegas, porque é a única maneira que encontra de ser aceito. São essas crianças que os professores que ainda não desistiram tentam resgatar da violência que os degrada e desumaniza, conversando com os pais, buscando o caminho para que possam ter outra identidade social, para que saiam da posição subalterna e sem horizonte. Pode-se dizer, sem exagero, que esse tipo de representação literária é muito mais forte e elaborada que a apresentação crua e direta, da *violência estetizada* que se lê e que se vê em tantos livros e filmes brasileiros contemporâneos, espécie de *sedução pela barbárie* que torna mercadoria uma realidade difícil e dolorosa. Porque não é matéria para choque emocional e impacto imediato, mas pode ser ponto de referência para um conhecimento, ao mesmo tempo racional e sensível, da nossa realidade. Cabendo acrescentar que *Não falei*, pelo próprio modo como a narrativa é elaborada, pelo ângulo narrativo que escolheu, passa longe dos personagens pitorescos, folclóricos, estereotipados, representantes de um “povo” abstrato e inalcançável, vivendo numa “periferia” fetichizada e fechada na sua própria representação imaginária.

Se fosse possível

Mantendo-se no campo da boa tradição crítica da narrativa moderna, *Não falei* é um relato que se monta através de vários relatos – o do narrador, de seu irmão José, trechos de diários, citações, depoimentos, etc. – que são postos em discussão o tempo todo, perguntando pela própria possibilidade de narrar, de conseguir a clareza necessária para chegar ao coração da matéria narrada. Assim sendo, o que se lê ao longo do relato é uma constante indagação crítica, que suspeita de si mesma e de suas escolhas, suspendendo as certezas e os portos seguros: o sentido da experiência, a memória, o pensamento, a linguagem, o trabalho, a educação, os afetos e a violência. Mas não se trata de uma montagem voltada para si mesmo, solipsista e ensimesmada, que conduza o leitor para uma espécie de ponto morto abstrato, de um jogo que termina em si mesmo.

Pode-se argumentar que a matéria constante de *Não falei* é a própria experiência brasileira, o próprio sentido do processo histórico brasileiro das últimas décadas, nas suas dimensões ao mesmo tempo subjetivas e objetivas, individuais e coletivas. Sem forçar a mão, de fato a matéria do relato é a própria modernização do capitalismo em nosso país, o progresso que produz regressão, resultando em impasses que tem mesmo a forma de um *sistema em desagregação*. Ou seja, uma formação nacional em crise, no contexto do capitalismo mundializado e sem fronteiras, que enfraquece muito os espaços emancipatórios e civilizatórios nos países da periferia, não apenas no Brasil. Não que a experiência local e particular do país tenha simplesmente acabado, mas que se tornou difícil e problemática, com ângulos novos que seria preciso examinar com cuidado. De maneira que não apenas o passado recente parece um país estrangeiro. Também o presente que vivemos tem uma dimensão estranha e opaca, que também se encontra em *Não falei*, por exemplo quando o narrador busca o Brasil em canções e filmes de agora, e não encontra. Não por nostalgia, mas justo porque essa dimensão local da experiência se tornou muito problemática. Daí também que o narrador note que o presente de São Paulo é de uma violência tamanha que parece abolir a história, como se tudo estivesse num processo cego, girando no seu próprio impasse.

A posição do narrador em *Não falei* ajuda muito na construção de uma linha forte de conhecimento mediado da experiência brasileira recente. O professor Gustavo Ferreira é irônico, distanciado, não se dá muita importância e não trata de modo mitificado e heróico o passado, o dele mesmo e o de sua geração. Não se afasta muito da vida cotidiana, e evita a todo custo as armadilhas do sujeito autocentrado, que faz de si mesmo a própria matéria do relato, como o caso de José, seu irmão. Uma das linhas fortes de *Não falei* é justamente o confronto entre o protagonista e seu antagonista, o professor Gustavo Ferreira e seu irmão José, esse sim muito capaz de falsificar a memória, de embelezar o relato, de incorporar citações e referências ao modo do pastiche culto, tudo convergindo para ele mesmo de modo narcisista e pedante.

Vale a pena citar o trecho em que o narrador ironiza o *estilo machadiano* do irmão José e, no mesmo passo, apresenta sua posição:

Que me vai lembrando, que coisa bonita. Preciso reler Machado, reapropriar-me do inesperado que já não sei. Diferente de José, que procura, assim como Dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco que resta pomposo, você ainda me serve? manteve-se rijo, emite luz, faz barulho, serve ao menos de pilar para sustentar quem o faça, ou já foi carcomido pelo aplauso e qualquer peteleco te leva barranco abaixo ao rio manso e barrento dos satisfeitos?⁸

O rio manso e barrento dos satisfeitos, na mesma esfera da pasmaceira do pensamento e do conformismo ao qual o irmão José adere com elegância e estilo. Quando jovem, caiu na vida, desbundou, foi pra Arembepé e Londres, viajou e fez parte da contracultura da época. Na volta ao Brasil, tornou-se acadêmico beletrista e bem-pensante. Pelo visto, sem maiores problemas. O que se traduz no estilo de seu relato, de pastiche pedante e culto, quase sempre falso, como uma maneira dócil e comportada de incorporar Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade ou referências da canção popular. Dois irmãos, dois pontos de vista, dois modos de narrar e abordar a experiência que, confrontados em *Não falei*, criam uma tensão cheia de significados. Estilo alto e elegante, culto e pedante, integrado e conformista, que o professor Gustavo Ferreira não se permite. A conversa difícil e demorada, cheia de obstáculos é sua escolha, é seu modo de buscar o sentido da experiência, é seu próprio caminho – ao lembrar as pessoas da família, os amigos, sua trajetória como estudante, seu empenho político e social, seu trabalho como biólogo, lingüista, educador, pesquisador e professor, no passado e no presente. Sem ceder espaço ao saudosismo, à melancolia mórbida, à idealização fácil, à adesão pragmática aos novos tempos. Não aceita se livrar, sem mais, da sombra e dos restos da experiência, individual e coletiva. E essa posição dá muita força de conhecimento a *Não falei*.

Por contraste ao relato de José, o professor Gustavo Ferreira cita e incorpora à narrativa referências bem escolhidas e necessárias. Pode ser um trecho de diário da irmã Jussara, muito delicado e preciso. Pode ser o depoimento de alguém que viveu o peso da ditadura militar. Pode ser um depoimento da violência atravessando o cotidiano escolar, na forma de crianças espancadas e abusadas. Mas também pode ser a referência culta, sempre necessária, para a construção do relato. É o caso do poema *Tecendo a manhã*, de João Cabral, que aparece disperso ao longo do relato e, logo depois da centésima página, é citado por inteiro. – Simboliza, de ponta a ponta, uma experiência de educação e mudança coletiva que foi rompida pela força, abrindo espaço para um processo cada vez mais regressivo e violento, que exatamente dispersou o canto, isolou as vozes e tornou impossível, ao menos por agora, o canto coletivo e um outro horizonte histórico. Ou também pode ser uma referência crítica a Sérgio Buarque de Holanda, em que primeiro o narrador ironiza certa visão das raízes do Brasil, para logo em seguida considerar a necessidade de pontos de apoio para pensar e avançar.

Ou então a referência a Graciliano Ramos, que depois de preso escreveu *Infância*, relato duro, em que o mando e a força bruta se fazem notar, e que só

publicaria suas *Memórias do Cárcere* em 1953, sem dizer se foi espancado e torturado. No vértice da violência, a pergunta mais difícil: eram também homens, seres humanos, os que torturavam e sentiam prazer em torturar. Aqui, não poderia ser mais forte e precisa a citação de Primo Levi, do trecho do livro *A trégua*, em que as tropas russas libertam os prisioneiros do campo de concentração,¹⁰ pondo em contato a experiência do professor brasileiro durante uma ditadura e a do escritor judeu num campo de concentração e, com isso, levando longe a indagação, profunda e realmente difícil, dos precários limites que separam a civilização da barbárie, de que o século XX deu um testemunho infame. E que não acabou, já no século XXI, pois o estado de exceção, no passado e no presente, parece ser mesmo a regra, para lembrar aqui Walter Benjamin, um dos que ficaram pelo caminho porque o cortejo triunfal dos vencedores não cessa de vencer e deixar ruínas e vencidos à margem.

Uma outra linha forte de *Não falei* resulta de uma combinação muito bem feita de dureza e delicadeza, violência do processo histórico e sutileza dos pequenos gestos e situações familiares, secura e aridez da regressão social e um lirismo que se encontra quase que ao longo de todo o texto. É assim, sempre que o professor Gustavo Ferreira evoca e situa a mãe, o pai, a avó, os irmãos, a mulher, o amigo Armando, D. Esther. É assim, sempre que o professor Gustavo Ferreira evoca e situa o cotidiano escolar, os professor, os alunos, seus pais, tudo mediado por uma estranha e difícil violência, com a qual é preciso lidar, entender e trabalhar. Essa combinação de dureza e delicadeza, de crueza do real e lirismo, faz lembrar os poemas de Brecht comentados por Walter Benjamin: a serenidade e a delicadeza como regra constante justo nas situações da mais extrema violência e regressão. Ou seja, a forma violenta das lutas entre as classes ocupando e destruindo a vida cotidiana. Tendo a ver, creio eu, com respeito, dignidade, compromisso e luta.

Como último passo deste texto, quero fazer uma análise da longa seqüência em que o narrador e sua filha Lígia passeiam pelo cemitério da Dr. Arnaldo, em São Paulo. Como se sabe, a mãe da menina, Eliana, morreu em Paris, de pneumonia, aos 25 anos, solitária e tentando entender o que estava acontecendo por aqui, no Brasil. O professor Gustavo Ferreira gostava de passear com sua filha, pequena e órfã, nesse cemitério antigo da cidade de São Paulo. Não por motivos mórbidos, mas a princípio como passeio mesmo, como brincadeira e jogo. E a menina passeia pelas alamedas, olha os túmulos, imita os gestos dos que visitam seus mortos, brinca sem peso, “danças, beijos e palmas, a homenagem da minha filha aos mortos. Talvez num parque eu não suportasse a leveza da nossa filha, mas ali naquele chão seu riso não me machucava.” (p.37)

A leveza de uma criança brincando no cemitério, sem culpa e sem medo, inventando histórias junto com seu pai, passeando de lá pra cá, fazendo daquilo uma espécie de afirmação alegre da vida. Suspensão da realidade, claro, que não pode durar, já que um dia a menina quis ver o túmulo da mãe. E colocou o pai numa encruzilhada: explica que a mãe morreu longe, que não está naquele cemitério. Sabendo que a criança ainda não entendera que, debaixo daqueles túmulos, corpos mortos estavam enterrados. O narrador fica em conflito: de um lado o *educator*, no sentido daquele que protege, amamenta e cuida, de outro o *traditor*, aquele que transmite e entrega o conhecimento: “E, afinal, que conhecimento era esse? O cadáver putrefato da mãe que não conheceu? Venceu meu egoísmo, queria conservar, pelo pouco tempo que ainda sabia possível, a minha alegre bailarina dos mortos. Da memória dos mortos...”¹²

Uma bobagem, um jogo, um brinquedo e, na semana seguinte, a alegre bailarina dos mortos, a menina que teve no cemitério sua primeira biblioteca, cada túmulo um tomo, junto com o pai inventa com giz colorido um túmulo para a mãe: Eliana Bastos Ferreira, 1945-1970. O giz foi logo apagado, mas pai e filha voltaram a escrever, desta vez no metal. Leve e lírica suspensão do tempo e da realidade, o jogo da menina e a tristeza séria do pai, consciente da situação. E depois, claro, vieram o medo, a visão seca da morte, a dureza que desmonta o lirismo e faz valer a secura da realidade. Se fosse possível, a história seria outra e não haveria tantos mortos pelo caminho, tanta sombra e seus restos pedindo sentido e explicação.

Como já foi adiantado, o final do livro é um diálogo dramático entre pai e filho, seu Ferreira e o professor Gustavo, logo antes da morte do pai. Diálogo atravessado por silêncios e pausas, por um desconforto crescente do filho, impaciente com a conversa do pai, cuja intenção é fechar a história, concluir um ciclo, dizer pro filho que Armando – o amigo da família, o cunhado, o militante, o líder de grupo armado – fora longe demais, perdera o controle. E pronto, esse seria o ponto final. Como se dissesse que Armando morreria a morte que escolheu, a escolha que fez, o limite que ultrapassou. O professor não concorda, diz que ninguém devia morrer, que tudo estava errado e ainda não tinha acabado:

Pai, ninguém devia morrer, você sabe disso. Tudo está errado e ainda não acabou. Arrio as costas, não queria falar, não quero pensar, é tudo errado, por que remexer? Gustavo, ele diz numa voz mansa, agora acabou. Terminou. Armando foi longe demais, perdeu o controle. Ele pensou que podia, que daria um jeito, mas as coisas saíram do controle. Agora acabou.. Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível. (p.148)

Ao modo corrente de certa crítica contemporânea, se diria que *Não falei* encaminha um relato cujo sentido seria indecível. Ao contrário, o relato encaminha uma forma muito complexa de elaborar as situações, os personagens, os confrontos e as escolhas, em que se lê e se acompanha a complexidade de um processo social e histórico. Por isso o relato é difícil, não indecível. E a dificuldade de narrar, de tornar possível a própria narração, de lidar com a sombra e os restos de uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, no passado e no presente, não aponta para o vazio, mas para impasses e resistências muito reais – que não podem ser amenizados por saídas mágicas, soluções miraculosas, vontades isoladas, gestos delirantes e demiúrgicos, ou alguma forma suave de pacificar o que é difícil, de aparar as arestas, trazendo tudo para o leito morno e macio do conformismo. Nesse sentido, *Não falei* é conhecimento crítico e negativo da realidade, literatura que ainda é forma crítica e negativa de conhecimento da realidade. Contrariando largas parcelas da crítica contemporânea, que consideram esse tipo de conhecimento impossível. No limite, porque seria de todo impossível representar a realidade histórica e social. Ou pior, porque nem mesmo haveria algo que se pudesse entender como realidade histórica e social. *Não falei*, um livro pequeno, mostra que não é inevitável a adesão ao parque de diversão da mercadoria, a aceitação passiva dos fetiches e simulacros da época, como também mostra que é possível haver vida fora da literatura dedicada, de um lado, ao pastiche inteligente e vazio, e de outro, à representação crua e direta da violência social, que mostra, com frequência, uma suspeita sedução pela barbárie.

Notas

1. Beatriz Bracher. *Não falei*. São Paulo, Editora 34, 2004.
2. Roberto Schwarz, *O país do elefante*. SP, *Folha de S. Paulo*, 10 de março de 2002.
3. *Não falei*, p.14.
4. Tarik Ali. *Medo de espelhos*. Rio, Record, 2000.
5. Alusão ao Lukács da *Teoria do romance*.
6. Roberto Schwarz. *Sequências brasileiras*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
7. Jacob Gorender. *Combate nas trevas*.
8. *Não falei*, p.16.
9. *Idem*, p. 104.
10. *Ibidem*, pp. 121-122.
11. *Ibidem*, p. 37.

ANDRÉ BUENO

12. *Ibidem*, p. 36.

13. *Ibidem*, p. 148.

ESTÉTICA COMO ESTRATÉFIA – O LUGAR DO ESPETÁCULO NA CULTURA BRASILEIRA

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

O cotidiano da maioria da população brasileira, hoje, é desenhado por imagens vindas da televisão, uma vez que os acontecimentos são explicados a partir de sentimentos e impressões das celebridades criadas pela mídia; as manchetes de jornais privilegiam atores, personagens e tramas de telenovelas; programas assistidos por milhões de pessoas têm, como centro de interesse, a intimidade de seus participantes. Além disso, atitudes, comportamentos e valores anunciados pela televisão transformam-se em padrão de ilusória inclusão social, a partir dos bens de consumo que os acompanham. Somos espectadores do espetáculo das cenas banais do dia-a-dia de celebridades; de megaeventos e seus produtos culturais de massa; de programas de receitas, decoração de casas, educação de filhos, vida de casais, de venda de produtos, enfim, que fazem um direcionamento estético para nossas escolhas pessoais; somos espectadores, também, do monopólio da comunicação, da informação que banaliza o conhecimento, num país, ainda, de muitos analfabetos. A estética não seria atualmente apenas um fenômeno superficial, mas de profundidade, conforme a reflexão de W. Welsh (1995).

Estetização de materiais, estetização dos sujeitos. *Seria isso uma novidade na cultura brasileira, constituída a partir da TV, no final dos anos 70?* Não teriam a nossa história e identidade cultural marcas da apreensão estética do espaço, do tempo, da memória?

Este artigo pretende refletir sobre o processo de estetização como marca da formação cultural brasileira, a partir da apreensão estética da paisagem, do espaço urbano como cenário moderno e do saber, todos projetados pelo espetáculo que não foi criado pela cultura de massa. O espetáculo pertence ao campo da visão, relacionando-se à idéia do conhecimento como operação do olhar e da linguagem (CHAUI, 2006).

Assim, compreendemos a criação da paisagem, como espetáculo, da natureza contemplada pelo viés estético da utopia, da visão romântica pitoresca ou pelo determinismo naturalista; as ruas e vitrines do espaço urbano que moldam a colonização da alma, alimentando desejos de consumo no espetáculo do capitalismo que, apreendido como cultura, projeta seus produtos já no século XIX; e, por fim, o saber como espetáculo, que forma homens de

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 65-80 • janeiro/junho 2007 • 65

ciência pela literatura e encena no cotidiano a forma de conhecimento mistificada em anéis, títulos, diplomas e privilégios para anunciar que, no Brasil, o importante não é falar javanês, fazer a pose já é suficiente!

O espetáculo do sagrado e a estetização da natureza

Dentre os recursos tecnológicos trazidos pelos navios europeus, estava a capacidade de controlar as relações entre visível e invisível, entre realidade e ficção (GINZBURG, 2001). Esse recurso pulveriza-se no cotidiano dos primeiros conquistadores e suas raízes fincam-se muito longe: nas tradições populares, em fragmentos de textos lidos e repetidos na defasagem entre o que diziam e como foram difundidos, imagens das lembranças clássicas da Idade do Ouro, da teoria da excelência do estado natural, dos motivos edênicos, todos motivadores, enfim, da ação colonial.

O cenário americano parecia incorporar o milagre à natureza e fundamentar a expressão “Novo Mundo”: novo, porque ausente da geografia de Ptolomeu e por permitir ao mundo conhecido renovar-se ali, regenerar-se “vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores da estação” (HOLANDA, 1996, p. 210) como se estivesse num paraíso terreal.

As visões e promessas miraculosas do Eldorado e Amazonas, não chegaram a assumir papel relevante na atividade colonial portuguesa. “Não que fossem refratários à crença no milagre, sempre possível num mundo de incógnitas grandezas” (HOLANDA, 1996, p. 236). A sedução do paradisíaco – diante de tantos marinheiros acostumados a contatos com culturas e línguas diversas e vindos de um pequeno país, mas realizadores de conquistas fantásticas – perdia a sua intensidade para configurar-se numa “atenuação plausível”, na expressão do autor de *Visão do paraíso* (1996).

O pragmatismo do colonizador português, através da cristianização posta em prática pelos padres da Companhia de Jesus, realiza, então, um paradoxo: o senso prático executa a colonização do imaginário para redefinir o tempo, o espaço, a memória aos colonizados que irão sobreviver entre a opressão das ações brutais da dominação e o fascínio da nova apresentação da realidade baseada em imagens, encenações, apresentações, preenchimento dos espaços com capelas, conventos, igrejas; também com o novo ritmo do calendário marcado por festas, missas, feriados religiosos. Tudo sob o rígido controle da prática testamentária e da confissão, aliados à sedução do teatro, que explicava os dogmas através de seu espaço e de sua materialidade.

Uma série de confluências interessantes acontece nesse processo de domínio do imaginário. Uma cultura como a portuguesa, acostumada a espetáculos como os das flagelações nas procissões da Semana Santa ou às visões e milagres embutidos como prova do poder divino, no cotidiano, há de defender a eficácia maior dos exemplos sobre as palavras; das imagens que os olhos vêem sobre aquilo que os ouvidos ouvem. Por isso, torna-se fundamental realizar, por meio dos sentidos, a conversão do gentio, musicando as missas e os oratórios e espalhando aromas do incenso e do almíscar nas celebrações religiosas; estas não somente produzem relíquias como reproduzem personagens, a ponto de os índios terem dificuldade para perceber que tudo se trata de uma apresentação.

O espetáculo do mistério e do sagrado é estratégico no confronto entre duas culturas. Na concepção indígena de mundo prevalece a ambivalência dos deuses, a permeabilidade dos seres e das coisas em oposição às dicotomias de sentido cristão e, por isso, a pedagogia jesuítica “ultrapassa os limites da palavra e da imagem pintada, para instalar no afetivo, no subjetivo, a experiência indígena do além cristão” (GRUZINSKI, 2003, p. 288), oferecendo aos índios rituais de substituição próximos à sua necessidade de sobrevivência.

Na disputa de culturas diferentes para o controle da realidade, mares e rios, florestas e campinas povoaram-se de cardumes, bandos e rebanhos divinos ou infernais; penhascos tomados por gigantes, monstros humanos e canibais desenharam-se ao lado do caráter dócil, inocente e prestativo do selvagem associado à velha teoria da bondade natural ou do éden antes do pecado. Todas ficções plausíveis, verossímeis e socializadas, tanto na produção como na recepção, no processo da ação colonizadora, como argumenta o relato de Jean de Léry, solicitando a cumplicidade do leitor.

Não quero omitir a narração que ouvi de um deles [índios] de um episódio de pesca. Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. Vendo isso, continuou o selvagem, decepei-lhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ela tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça fora d'água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido. Resolva o leitor sobre se se tratava de um tritão, de uma sereia ou de um bugio marinho, atendendo a opinião de certos autores que admitem existirem no mar todas as espécies terrestres. (LÉRY, 1972, p. 120)

Marcados pela transição entre o fantástico, utópico e o princípio classificatório de identidades e diferenças, os relatos de viagem no século XVI conciliam palavra e imagem, tendo a semelhança como alicerce na construção

do pensamento. Presos às concepções ainda medievais de paraíso e da relação mágica entre as semelhanças e os signos, formadora do saber das similitudes (FOUCAULT, 1990), os homens reconheceram, com seus próprios olhos, as paisagens estampadas em sua memória, pelos sonhos descritos em tantos livros, por detalhes imaginativos intensamente reiterados, capazes de produzir a compreensão da natureza como espetáculo.

Os relatos de viagem, entre eles o de Pero Vaz de Caminha, elaboram correlações e similitudes das mais variadas; integram o tom da crônica – feita de imagens de diferentes textos literários – à descrição da experiência cotidiana, no desejo de explicar e ordenar, entrecruzando os interesses mercantilistas nessa transição do imaginário fantástico para a abordagem científica.

No século XIX, a busca pelo conhecimento das terras brasileiras motiva dezenas de expedições geográficas, botânicas, zoológicas, etnográficas empreendidas por cientistas de várias nações. O olhar dos viajantes guia-se pelo pensamento científico do século XVIII, especialmente depois de Lineu e seu *Systema Naturae*, obra de 1750, que organizou, sistematizou, descreveu e reduziu a diversidade, riqueza e dinamismo de plantas e animais, na simplicidade aparente de um “visível descrito”. (FOUCAULT, 1990). Logo, observar é ver sistematicamente pouca coisa: ver aquilo que na representação pode ser analisado, reconhecido por todos e, assim, receber um nome que cada qual poderá entender. Ao limitar e filtrar o visível, a estrutura ou a descrição baseada em série de valores (forma, quantidade, distribuição no espaço, grandeza relativa) permite transcrever a natureza em linguagem, com o acompanhamento de ilustrações perfeitas do ponto de vista botânico, mas artisticamente medíocres. Artistas contratados para essas funções, rompem algumas vezes com a perspectiva encomendada para os desenhos, para pensar em consonância com a visão romântica e civilizadora que deveria mostrar as imagens brasileiras.

Isto implica considerar o pressuposto da animação e da organicidade que se integra a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito ao objeto. Os objetos são como núcleos de dinâmicas correlações, ordenadas por afinidades e por contrastes de imaginação (NUNES, 1993). É o nexos de simpatia que liga o artista às coisas, num mundo “feito de correspondências afetivas entre elementos heterogêneos, de harmonias realizadas entre termos antitéticos (...) esse mundo mágico rege-se pelo princípio de analogia”. (NUNES, 1993, p. 67)

Essa poética, numa via de mão dupla, permite que, indiretamente, a paisagem dos trópicos, tão difamada pelo pensamento do século XVIII, seja integrada a uma proposta estética que se aproxima da própria natureza europeia.

Na mesma medida, tal estetização permite a visão da natureza como fonte de estímulos à qual correspondem sensações que o artista interpreta, esclarece e comunica. Isto porque “a poética do pitoresco medeia a passagem da sensação ao sentimento: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista educador é guia dos seus contemporâneos”. (ARGAN, 1992, p. 18)

A paisagem é construída pela mediação entre ciência e arte, resultando o tratamento poético da natureza contemplada. Procedimento possível para os relatos de viagem, mas inaceitável nas representações visuais. Princípio não respeitado pelos muitos artistas viajantes, cujas imagens de natureza dialogam com as páginas da literatura brasileira.

Ainda que tenham por inspiração os elementos estéticos da cultura e história européias, aos escritores e poetas torna-se necessário extrair poesia do fruto mais prosaico, a poesia da bananeira, planta de origem asiática, assumida como brasileira. Ação necessária para educar o olhar do homem brasileiro, criando laços de co-nacionalidade.

E a propósito lembro-me que para nós filhos desta terra não há árvore talvez mais prosaica do que a bananeira que cresce ordinariamente entre montões de cisco em qualquer quintal da cidade, e cujo fruto nos desperta a idéia grotesca de um homem apalermado ou de um alarve. Pois bem, meu amigo, recorde-se de Paulo e Virgínia, e daquelas bananeiras que cresciam perto da choupana, abrindo seus leques verdes às auras da tarde, e veja como Bernardim de Saint-Pierre soube dar poesia a uma cousa que nós consideramos tão vulgar. (ALENCAR, 1980, p. 95)

Nessa perspectiva, o intelectual romântico vai construir, com a palavra, a síntese de imagens e, por isso, não estranhemos o fato de já termos visto as cenas de Debret e Rugendas nas páginas da literatura brasileira. Transfere-se para a palavra que, segundo Alencar, “brinca travessa e ligeira na imaginação” a função do “buril do estatuário”, a “nota solta de um hino” ou a da fotografia, para contrapor-se à linearidade da pintura clássica, ou, ainda, “o pincel inspirado do pintor” que “faz surgir de repente do nosso espírito, como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres” (ALENCAR, 1980, p. 98).

Enquanto arte e ciência, a palavra literária realiza uma interessante confluência: de um lado, a concepção herderiana de “unidade orgânica de cada personalidade com a forma de vida que lhe corresponde” (NUNES, 1993), unidade expressiva que se manifesta no nacionalismo romântico; de outro, a forma humboldtiana de apreender os trópicos com sensibilidade estética, ca-

bendo ao artista a tarefa de pôr em evidência o espetáculo magnífico que a natureza oferece.

Ainda que predomine o viés pitoresco na construção da paisagem romântica, é possível entrever uma perspectiva determinista que atribui ao meio geográfico a função de influenciar, especialmente pelo clima, os comportamentos e mentalidades. Perspectiva que a tendência naturalista torna prioridade.

Com a orientação naturalista para a arte, o intelectual brasileiro vê o seu papel, de intérprete da cultura, novamente, imerso em contradição: como manter-se atualizado, crítica e esteticamente, com um movimento que apresenta uma posição combativa – acerca dos problemas da decadência social da burguesia e de seus valores – mas, falando de um país cuja subsistência vem do trabalho escravo e de base agrícola?

Na tentativa de atenuar o impasse, Araripe Júnior (1848-1911 – crítico literário e membro fundador da Academia Brasileira de Letras) busca nas condições climáticas os argumentos para constituir a “fórmula” do naturalismo brasileiro ou o “estilo tropical”.

O tropical não pode ser correto. A correção é fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes a atenção é intermitente; (...) O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar; ou como o ácido do ananás do Amazonas, que desespera de sabor, deixando a língua a verter sangue, picada e dolorida (ARARIPE JÚNIOR, 1958, pp. 70-71).

Como uma afiada lâmina de dois gumes, a proposta que cria a paisagem para a solução do dilema, tenso e angustiante, do intelectual brasileiro, acredita num viés de inclusão no paradigma da universalidade dos sistemas de pensamento moderno, mas acentua a exclusão, ao selecionar os argumentos inerentes à estrutura de poder que confina o local num lugar geopoliticamente inferior.

Espectáculo de ruas e vitrines

A sociedade brasileira entre 1820-1830 já respirava os ares de uma modernidade de encenação, tendo o Rio de Janeiro como cenário e a rua do Ouvidor como palco. Nela, homens e mulheres desfilavam, do figurino ao gestual, a linguagem da última moda parisiense. A corte projetava-se para o resto do país como modelo de hábitos de civilidade e de consumo, dos produtos importados ingleses e franceses. Aos chamados “príncipes da moda” era imprescindível o charuto, a gravata elegante, a frequência a alfaiates caros e salões refinados; às mulheres cabia desfilarem com roupas bem talhadas por mo-

distas francesas, adornadas com rendas de Bruxelas e da Inglaterra, filós, gorgorões e fios de ouro e com leques de marfim, madrepérola, tartaruga ou sândalo. Tamanha quantidade de produtos estrangeiros nas vitrines caras e no interior das casas da elite indica um bizarro paradoxo: a forma da economia realiza-se no Brasil do século XIX pelo consumo de bens culturais – da moda das ruas à música – que se sustenta pelo trabalho escravo. Além disso, a corte vivia o isolamento dos grandes centros urbanos, o peso da população rural, em maior quantidade que a urbana, e, apesar do cenário contagiante da rua do Ouvidor, a modernidade anunciada e oferecida nas vitrines era para poucos. (SCHWARCZ, 1998)

O capitalismo como cultura é apreendido por nossos romancistas na definição de personagens, no perfil dos valores morais, no interior das residências, nas atitudes, linguagem, vestuário e mobiliário, como alerta o narrador em *A pata da gazela*, de José de Alencar, a seus leitores: “Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas o delírio da febre do materialismo que ataca o século.” (ALENCAR, 1959, p. 585)

Essa “febre de materialismo” pode ser sintetizada no personagem Horácio, do mesmo romance, que tem como particularidade o “culto da forma e o fanatismo do prazer”, extremamente sofisticado e, mesmo imerso na sociedade escravocrata do século XIX, delicia-se com a beleza de uma botina. Alencar já apreende a adaptação do olho diante das novas formas racionalizadas do movimento, que expressam a desintegração da subjetividade e a dispersão do desejo em fragmentos mutáveis, ambíguos, instáveis.

...Horácio acendia duas velas transparentes e colocava-as a um e outro lado a almofada de veludo escarlate, sobre uma mesinha de charão, embutida de madrepérolas. Tirava de um elegante cofre de platina a mimosa botina, de modo que se visse perfeitamente a graciosa forma do pé que habitara aquele mundo de amor. Então acendia o charuto, sentava-se numa cadeira de espreguiçar, defronte, porém distante, para que o fumo não se impregnassem na botina, e ficava em muda e arrebatada contemplação até alta noite. (ALENCAR, 1959, p. 596)

A imagem do “caleidoscópio” que coincide, para muitos artistas e intelectuais, com a variação e o dinamismo da modernidade foi utilizada por Karl Marx para exemplificar o oposto: não a variação, mas a simétrica repetição que se apresenta ao espectador, equivalente ao efeito do paradigma industrial, com sua produtividade e eficiência na oferta de bens de consumo. A produção repetida e mecânica das mesmas imagens que geram uma sedutora e fantasmagórica visão do real, garantida não somente pela disseminação em massa das

técnicas de ilusão, pela reeducação dos sentidos e sua alienação, mas sobretudo, pelas relações de propriedade.

A propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e unilaterais que um objeto só é nosso quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é imediatamente possuído, comido, bebido, vestido, habitado, em resumo, utilizado por nós. (...) Em lugar de todos os sentidos físicos e espirituais apareceu assim a simples alienação de todos esses sentidos, o sentido do ter. O ser humano teve que ser reduzido a esta absoluta pobreza, para que pudesse dar à luz a sua riqueza interior partindo de si. (MARX, 1985, p. 11)

O observador descentrado, a dispersão da visão, a separação dos sentidos e sua alienação, são exigências do econômico que necessita da rápida coordenação do olhar e do conhecimento preciso da capacidade ótica e sensorial humana.

Machado de Assis, em *Capítulo dos Chapéus*, apresenta a percepção desse observador, embotada pelo sinuoso movimento de consumo e circulação, guiada pela ilusão, de poder e liberdade, anunciada na mercadoria, a que o narrador denominou de “princípio metafísico”. Denominação perfeita para expressar a sofisticada relação abstrata entre homens e coisas, num país sustentado por trabalho escravo.

A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. (...) O princípio metafísico é este: – o chapéu é a integração do homem, um prolongamento, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação.(...) Talvez eu escreva uma memória a este respeito.(...) Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu. (ASSIS, 1986, p. 403)

Por centralizar a administração federal, a cidade do Rio de Janeiro afirma-se como o maior mercado consumidor brasileiro, tendo sido fortemente beneficiada por programas de obras, para reformas e modernização, possíveis graças ao grande afluxo de capitais estrangeiros entre 1903 e 1913. A necessidade de solução dos problemas básicos da cidade, como a falta d’água, condições precárias de saúde, transporte e moradia é abandonada para favorecer a construção de uma imagem através de um projeto urbanístico que tem em Paris o seu modelo político e metodológico e, acima de tudo, estético.

A realidade urbana adquire uma condição mágica pela transferência da mercadoria, de lojas e vitrines, para o espetáculo das ruas, com a multidão extasiada. Nessa realização do capitalismo como cultura, tudo o que é desejável – sexo, prestígio social, moda, poder – transforma-se em mercadoria apre-

sentada como fetiche, em exposição, para a massa de espectadores e ávidos consumidores. Simultaneamente, dá-se a valoração extrema da experiência visual, com mobilidade e permutabilidade sem precedentes, ligada a técnicas para fixar a atenção e impor a homogeneidade. “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral” (DEBORD, 1997, p. 33).

O fascínio mágico do moderno se exerce nas ruas, nas vitrines, na imprensa, na moda, em forma de espetáculo, permitindo a coexistência de fantasias e miragens de progresso que inspiram os homens ao consumo de imagens da modernidade. Com as imagens-mercadorias, a imaginação fixa-se no cotidiano através de etiquetas que anunciam sucesso, felicidade, beleza e vendem solidão, desejos frustrados e perda de identidade que se dilui nos objetos. Estes, como que ganham vida autônoma absorvendo os indivíduos, fragmentados e dispersos pelas cidades e seus centros de consumo.

O belo conto *Um e outro*, escrito em 1913 por Lima Barreto, recria alegoricamente esse momento de dispersão da individualidade na multidão, de pessoas e objetos, em que tudo se equivale e se torna intercambiável. Lola, a protagonista, que todos se habituaram a ver como objeto de luxo, projeta a sua paixão a um “*chauffeur*” de um carro arrojado e moderno. Se, as partes do seu corpo de prostituta registram as oscilações e desvios de identidade – imigrante, criada, amante opulenta – diante do fascínio do automóvel e sua imagem de poder, beleza e virilidade, a personagem perde-se completamente entre *um*, objeto-mercadoria, e *outro*, ser humano-mercadoria.

Entre ambos, ‘carro’ e *chauffeur*, ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O ‘carro’ era como os membros do outro e os dois completavam-se numa representação interna, maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e força. (LIMA BARRETO 1956a, p. 251)

Extremamente visual na criação com palavras, o escritor Lima Barreto sustenta este conto no deslocamento do olhar da protagonista que movimentava a relação estética entre pessoa, objetos e espaços. Seu olhar dirige-se para o espelho onde vê refletida a sua trajetória de imigrante a prostituta; avalia-se no olhar de admiração e inveja dos amantes e de outras mulheres; flagra detalhes dos passantes na rua ou dos passageiros do bonde; consome com os olhos vitrines, figurinos e mercadorias assim como olha atentamente os imponentes prédios e monumentos, como o Teatro Municipal: “olhou-lhe as colunas, os dourados; achou-o bonito, bonito como uma mulher cheia de atavios.” (LIMA BARRETO, 1956a, p. 252)

Nesse diálogo entre imagens, destaca-se uma significativa peculiaridade da cultura brasileira: a realidade modificável intensa e esteticamente, pela avalanche consumista de produtos sofisticados, pela rapidez na absorção de inventos técnicos que interferem na apreensão das relações sociais e no comportamento dos indivíduos. Adquire-se através dos produtos um estilo de vida estético, refinado, cosmopolita, atualizado com os últimos inventos e teorias e sustentado pelo trabalho que ainda é escravo, apesar da Abolição.

A precariedade, ou a não existência do exercício de cidadania, assim como as estreitas possibilidades de ascensão social são substituídas por uma mudança em imagens, pela liberdade de consumir uma pluralidade de imagens (ou diferentes estilos estéticos) que passa a corresponder à liberdade econômica, social, política. Inúmeros textos da Literatura Brasileira, em seus diversos momentos, discutem esse tema e pensadores sociais incluem em seus estudos observações importantes acerca desse processo, como o autor de *O Ornitorrinco*.

Todas as formas dos produtos da revolução molecular-digital podem chegar até os estratos mais baixos de renda, como bens de consumo duráveis: as florestas de antenas, inclusive parabólicas, sobre os barracos das favelas é sua melhor ilustração. Falta dizer, ao modo frankfurtiano, que essa capacidade de levar o consumo até os setores mais pobres da sociedade é ela mesma o mais poderoso narcótico social. (OLIVEIRA, 2003, p. 144)

No século XX, a atividade de produzir e consumir imagens intensifica-se, tornando-as poderosas e essenciais nas redefinições da realidade. Paradoxalmente, a sociedade brasileira assimilou o fascínio pela imagem, e seu teor estético, como traço inerente à nossa identidade cultural, o que produz um encontro perverso, simultâneo, entre a tradição herdada – a de termos sido colonizados pela imaginação – e a nova colonização feita pelo consumo de bens culturais.

O espetáculo do saber

O sonho de um pai remediado dos séculos XVII e XVIII era ter um filho padre, tanto quanto no século XIX era tê-lo doutor, médico ou advogado, e político. À época colonial, as escolas jesuíticas não se dedicavam propriamente ao ensino, mas ao proselitismo e ao noviciado, atendendo aos filhos dos mais ricos e poderosos. O colégio resumia a vida das cidades: “era a casa de espetáculos, sala de conferências, academia literária e órgão autorizado de notícias.” (RIZZINI, 1988, p. 203) Também promovia festas disputadas para apresen-

tação de seus alunos, com passeatas alegres e cenografia com fogos, charangas, luzes e cores. A conclusão de um curso e a entrega de diploma de mestre constituía-se num verdadeiro espetáculo feito de “discursos, juramentos, música e séqüito, sem faltar o anel (...) o capelo azul, o livro, o cavalo e o pajem com o barrete”. (RIZZINI, 1988, p. 204)

Rituais de um saber difundido como um verniz superficial e marcado por símbolos exteriores de prestígio e opulência, num país de analfabetos. Da colônia à república, sofisticam-se os ritos e o saber se reveste de novos títulos, trajes e atitudes para impor autoridade, imprimindo como fetiches categorias externas aos indivíduos. Constrói-se a imagem do saber num espetáculo em graus diversos, desde a sedução da pose, deliberadamente estética, de sisudez, rigor e compenetração até a violência e o autoritarismo de que se reveste o pseudoconhecimento.

Diversos críticos da cultura brasileira, entre eles Manoel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda, realizaram estudos sobre as diversas atitudes, ou poses, que expressam saber – do discurso, às vestimentas, gestos, declaração pública de preferências – condensadas no que denominaram “bacharelismo”. Na literatura há inúmeras criações sobre esse processo de estetização do saber e, uma das mais famosas, a *Teoria do Medalhão*, de Machado de Assis, traz a receita, convenientemente às avessas, da cartilha liberal de como se forma um respeitável sábio, especialmente pelos benefícios da publicidade. Afinal, com o discurso impregnado de liberalismo, os políticos brasileiros legitimaram a escravidão, pelo uso bastante eficaz das instituições parlamentares para garantir as bases de um complexo agroexportador, a construir o ideal de um Império unido pelo latifúndio e tendo o trabalho escravo como fator estrutural da economia cafeeira. Ao mesmo tempo, nos salões reina o espetáculo, ecoando discursos retumbantes e gestos, trajes, móveis e produtos importados aliados a inventos óticos como o diorama, a estereoscopia, a fotografia.

Um dos pontos fortes da obra do escritor Lima Barreto é a crítica que ele exerce ao saber como espetáculo quando cria personagens que ostentam o título de doutor, cobertos pelo verbalismo oco, adulação e prepotência. O interessante na sua abordagem reside na percepção de que a construção estética da imagem do saber coaduna-se com a nossa história cultural e, ao mesmo tempo, com os pressupostos da modernidade, do início do século XX. Tanto quanto o fetiche das ruas e vitrines, o saber configura-se a partir de uma aura mágica, de discurso civilizatório e atuação de prestidigitador. “Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos (...). Era um *pallium*, era

alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas cujo encontro os maus olhares, os exorcismos se quebravam. (LIMA BARRETO, 1956b, p. 54)

Personagens que vão desde um Armando Borges, – o doutor que troca a lombada dos livros a fim de não dormir na leitura dos textos – passando pelo burocrata Genelício até o conhecido Senhor Castelo, de *O homem que sabia javanês*. Todos reconhecem os princípios que fundamentam os valores na sociedade e fazem a leitura pelo espelho dos termos saber, conhecimento, reflexão crítica e, coerentes com o seu tempo, demonstram conhecer a importância da imagem sobre o real.

Afinal, o escritor também fora contemporâneo da emergência de uma elite profissional que já incorporara os princípios liberais à sua retórica e passava a adotar um discurso científico-evolucionista como modelo de análise social, transformando o letrado em homem de ciência. No entanto, a moda científica entra no país por meio da literatura, e não da ciência mais diretamente: modelos e teorias ganhavam larga divulgação por meio dos heróis e dos enredos, que privilegiavam as máximas científicas evolucionistas. Ainda que não formassem um grupo homogêneo, esses intelectuais guardavam certa afinidade que os unia: circulavam pelos diferentes centros, estabelecendo relações de intercâmbio cultural, por um lado e, por outro, garantiam, com isso, certo reconhecimento e polivalência para encobrir a parca especialização e a frágil delimitação das áreas de saber. (SCHWARCZ, 1993)

Os protagonistas dos romances de Lima Barreto são intelectuais. O escritor Isaiás Caminha apresenta a perspectiva oposta ao *Bildungsroman* quando a formação do jovem de família humilde e seu aperfeiçoamento como indivíduo e cidadão resulta num êxito esdrúxulo: torna-se bem-sucedido jornalista e político, próximo do saber como espetáculo e alheio ao conhecimento como crítica e reflexão. Quanto mais aprende a importância do saber como poder, em detrimento do prestígio intelectual, maiores posições sociais alcança. Policarpo Quaresma, estudioso e leitor, retira das concepções cultura, país, paisagem e sujeito seu componente estético, isto é, compreende como verdade “objetiva” o conjunto de metáforas, metonímias e antropomórficos que explicam nossa história cultural; negligencia o viés estético da construção intelectual em diálogo com a epistemologia européia. À medida que desvenda o quanto de invenção guardam aquelas verdades, cresce como personagem, adquire o conhecimento crítico de intelectual e aumenta sua insignificância trágica para a sociedade, num diálogo rico com o trágico fim do sábio aprisionado, no conto *Como o “homem” chegou*.

Gonzaga de Sá, o “historiador artista” associa os elos de memória à história e revela, ao leitor, as camadas de estereótipos que encobrem montanhas, rios ou as vitrines e ruas. A não obtenção de prestígio por esses personagens intelectuais não possibilita considerar a impotência, o fracasso, ou até o niilismo, como marca do projeto literário do escritor. Os narradores de seus romances negam isso e possibilitam um interessante movimento de crítica e reflexão acerca do papel da literatura, enquanto experiência estética, que molda a realidade. Paradoxalmente, a literatura engendra os processos estéticos para o conhecimento de nossa realidade cultural, e do mundo, e a própria literatura realiza a sua crítica. Na perspectiva de Lima Barreto, em diálogo com seus pares, esta é a tarefa da “literatura militante”.

Um dos aspectos relevantes dos seus textos literários é a possibilidade da reflexão sobre o intelectual brasileiro, no seu tenso diálogo com a epistemologia europeia, que utiliza a estética para inserir o seu discurso nos sistemas do pensamento moderno. Na mesma medida em que, internamente, realiza ritos e espetáculos para ostentação de um saber compreendido como poder. É preciso estetizar através de anéis, diplomas, gestos, atitudes e discursos o sujeito intelectual, num espetáculo que encena conhecimento para muitos espectadores, analfabetos.

Estética é, portanto, uma interessante estratégia na formação cultural brasileira: estratégia econômica que define o nosso lugar de consumidores no espetáculo do consumo; estratégia política que cria imagens para naturalizar desigualdades e diferenças. A exemplo, a natureza exuberante que silencia o homem brasileiro, tornando-o espectador da exploração e cultivo de suas riquezas por outrem.

Se a estética é estratégia, o espetáculo é tradição. A televisão, os processos microeletrônicos, a mídia e a cultura de massa realizam um encontro, perverso, com a nossa mais profunda tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, J. de. A pata da gazela. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, Ltda., 1959, vol 1.
- . Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: COUTINHO, Afrânio, (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, M. de. Capítulo dos Chapéus. Histórias sem data. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. vol. 2.
- CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder. Uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2006.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Michail. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Benedito. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1972.
- LIMA BARRETO, A. H. de. Um e outro. Clara dos Anjos. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956 a.
- . Recordações do escrivão Isaías Caminha. In: *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. de José Carlos Bruni ...[et al]. 3ª. ed., São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX. Neurose*. Trad. de Maura Ribeiro Sardinha. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 51-74.
- OBRA CRÍTICA de Araripe Jr. COUTINHO, A. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958. v 2.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*; com um breve estudo geral sobre a informação. Ed. Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.
- SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- WELSH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje. Trad. Álvaro Valls. In: *Porto Arte*. Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFGRS, v.1., num 1, junho de 1990.

Resumo: O artigo pretende refletir sobre o processo de estetização como marca da formação cultural brasileira. A estética, compreendida como estratégia econômica, política e cultural, impregna a natureza, o espaço urbano, o saber e os sujeitos, propagando-se pelo espetáculo que define identidades, naturaliza diferenças, cria consumidores. No centro desse processo e através da literatura, está o intelectual, criador e crítico desse espetáculo.

Palavras-chave: Estética; Espetáculo; Literatura; Intelectual.

Abstract: The article intends to reflect on the aestheticization process as mark of the Brazilian cultural formation. The aesthetic one, understood as economic strategy, cultural politics and, impregnates the nature, the urban space, knowing and the citizens, spreading for the spectacle that defines identities, naturalizes differences, creates consumers. In the center of this process and through literature, she is the intellectual, creator and critic of this spectacle.

Key words: Aesthetic; Spectacle; Intellectual; Literature.

O IMPOSSÍVEL PERCURSO DE TORNA-VIAGEM*

Fernando Cerisara Gil*

*O que fica atrás são restos, farrapos de uma pequena
parcela da humanidade em decomposição.*

CAIO PRADO JR.

O romance *Bangüê* (1934), de José Lins do Rego, considerado uma das narrativas que compõem o chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, parece pôr, no miolo mesmo de sua ficção, um leque amplo e complexo de questões literárias, as quais dizem respeito à busca de formas de expressão modernas em contexto literário cujo processo de modernização social é sempre problemático. Ainda que o chamado “Romance de 30”, período em que se inscreve a produção do “ciclo da cana”, venha sendo objeto de revisões significativas pela crítica e mesmo pela historiografia, predomina ainda a visão sedimentada e simplificadora de compreender o conjunto variado dessa ficção como regionalista, documental, naturalista/realista etc. Sem deixar de ser também isso, gostaria de sugerir, na leitura aqui proposta de *Bangüê*, que, com todos esses traços que têm sido apontados como caracterizadores dessa ficção, estão implicados outros que talvez permitam ver que o quadro é mais intrincado do que aquele que comumente se pinta.

A narrativa de *Bangüê* é o relato de um retorno, ou da tentativa de um retorno. Depois de cerca de dez anos afastado da fazenda Santa Rosa, lugar onde foi criado, Carlos de Melo retorna a ela. Foram dez anos na cidade grande entre estudos para se formar em Direito, boêmia e incursões na vida jornalística. Foram dez anos depois dos quais, na avaliação do narrador-personagem, a soma é igual a zero, pois “nada tinha aprendido, nenhum entusiasmo trazia dos meus anos de aprendizagem. Agora tudo estava terminado”. Término que ganha na intervenção do avô José Paulino ares de aparente recomeço, ao dizer para o neto, quando este chega na fazenda: “– Vamos ver para que dá o senhor” (p. 3).¹ O sentimento de vacuidade e inutilidade trazido pela experiência urbana e enunciado logo na primeira página do romance faz, assim, fronteira com a voz todo-poderosa do velho Zé Paulino, representante máxima do mundo rural e de tudo que este significa para Carlos. A abertura do romance nesse diapasão situa, desde o início, aquilo que se pode considerar o caráter liminar, fronteiro da experiência do protagonista engendrado pelo trânsito

entre o mundo rural e urbano. Ao contrário de personagens como Luís da Silva, de *Angústia*, ou de Belmiro Borba, d' *O amanuense Belmiro*, que, originários de famílias rurais poderosas, vivem como indivíduos inadaptados à cidade, com toda a invisível e sólida herança do patriarcado rural ainda a lhes pesar pelas costas, Carlos, também de origem rural, inscreve a sua inadaptação no próprio mundo rural, após a vivência fracassada na cidade, como menciona. Ao fim e ao cabo da narrativa, curiosa e paradoxalmente, ele acaba por constituir uma espécie de fazendeiro de ar drummondiano nos cercados de sua propriedade, como tentarei mostrar.

O romance, estruturado em três partes, inicia-se com “O velho José Paulino”, patriarca com 86 anos e dono da fazenda Santa Rosa. Sempre projetado pelo ponto de vista de Carlos, o coronel Paulino está acima do bem e do mal. Durante décadas foi “a peça principal da engrenagem, roda volante” do Santa Rosa, ao qual agregou outros nove engenhos, já que “o seu dinheiro só se movia atrás de terras” (p. 9). Para Carlos, “tudo no engenho dependia dele. Sabia encontrar jeito para as dificuldades. Era o chefe no grande sentido” (p. 7), e o coronel do Santa Rosa

seria grande em qualquer lugar. Teria sido um funcionário público sem um dia de férias em sua vida, exemplar no trabalho, cuidando da família com o mesmo zelo, morrendo pelos seus da mesma maneira. Não fora o engenho que fizera grande o meu avô. Ele é que fizera o engenho grande. Por que os outros não chegavam a seus pés? (p. 15)

Esta imagem grandiosa que Carlos cria para si da figura de seu avô² projetava-se permanentemente por todos os lugares da fazenda por onde o protagonista anda e continua a pairar poderosa e avassaladoramente após a morte de Zé Paulino, como um fantasma exemplar e inatingível. Correlata à figura masculina do avô, tem-se outra personagem que representa a linhagem vigorosa do mundo rural, esta feminina, que é a velha Sinhazinha, cunhada do coronel. Se bem que esta perturbe profundamente o protagonista pela brutalidade com que trata a criadagem da casa, sobretudo a menina Josefa, espancada freqüentemente pela velha, com o silêncio (conivente, covarde?) do cunhado e com a inação de Carlos. De qualquer maneira, entre a violência do gesto interiormente repudiada pelo *menino do engenho*, agora adulto, e a energia requerida para tal gesto, nesse intervalo, parece criar-se um sentimento ambíguo de Carlos, entre repulsa e admiração, por essa sua parente distante, mas habitante da casa-grande do Santa Rosa:

Impressionava-me a força daquela mulher no Santa Rosa. E curioso, enquanto o velho Zé Paulino perdia as suas autoridades de chefe, com a idade, ela ficava mais forte, mais

ranzinza, mais implicante. Não tinha cabelo branco na cabeça, não sofria de nada, não tinha coração para bater pelos outros. E a gente assim os anos respeitam. (p. 33)

Estas figuras rurais, e de modo absoluto o seu avô Zé Paulino, encarnam, aos olhos de Carlos, uma energia, uma vitalidade, um sentido de poder emanado pelo mundo rural, que o protagonista sente já totalmente desprendidos de si. Desde o momento em que volta à fazenda, ele vê as horas e os dias passarem letargicamente, deitado na rede de seu quarto, lendo os jornais que chegam da cidade. Nada o move dessa inércia, exceto algumas eventuais caminhadas sem rumo pelo Santa Rosa. Dessa posição de recuo, o quietismo irrequieto e opressivo que toma conta do protagonista se manifestará oscilante entre a percepção de que Santa Rosa e o seu grande chefe estão em decadência e os assomos súbitos e renovados de Carlos em assumir o mando, os quais surgem à sua mente quase como imagens do avô projetadas em si, um desejo incontido de Carlos fazer-se José Paulino, como se lê nesta passagem:

Um homem de inteligência saberia aproveitar tudo isso [a terra, o latifúndio], sair de dentro dos seus como chefe, o mandão, conquistando brilho para todos eles. Era isto o que eu pensava realizar, ter essa força nas mãos e mover com ela as posições de destaque. Via-me cercado dos meus, impondo a vontade de uma família numerosa, recebendo festas, e o Santa Rosa um centro de vida, e eu sempre procurado para decidir, para orientar. Era um principado o que queria. (p. 5)

São como que fantasias compensatórias estes sentimentos que o personagem expressa de si e as situações em que se imagina envolvido, compensações que fazem contraste com a inépcia que Carlos demonstra para qualquer tipo de ação ou de iniciativa para a lida rural ou desejo de mando. Daí o sentimento dicotômico dominante e recorrente que lhe toma conta durante todo o seu relato: “Ali onde pretendia fundar qualquer coisa de grande, me via pequeno demais” (p. 16.). Na verdade, o descompasso entre intenção e gesto, entre imaginação e fato, entre a consciência do personagem e a realidade, será um dos pontos fundamentais a compor a especificidade desta narrativa de José Lins do Rego. O ímpeto fulminante com que Carlos pretende às vezes fazer-se da mesma linhagem do avô apenas evidencia a sua dessintonia com o mundo rural e, por consequência, a impossibilidade de ele encontrar lugar e posição efetivos, capaz de repor em funcionamento a engrenagem emperrada do Santa Rosa.

Duas circunstâncias passageiras, mas marcantes, vão trazer um sentimento de desaforo ao protagonista, retirando-lhe, ao menos momentaneamente, da pasmaceira impotente em que se encontra desde que chegara à fazenda. A primeira e menos importante é o afastamento de Tia Sinhazinha do Santa

Rosa, que tem de viajar para atender a um chamado da filha que está doente. O efeito é imediato (não assim compreendido objetivamente pelo personagem, mas manifestado) e um espírito de “coragem esquisita”, “uma grande vontade de viver” acode Carlos. O afastamento da única voz de comando da casa-grande, comando este marcado sob o signo da brutalidade contra a qual Carlos também se sente impotente em reagir, aparenta desoprimir os ânimos do protagonista. A segunda situação refere-se à chegada de Maria Alice à fazenda. Casada com parente próximo do Santa Rosa, ela vem passar uma temporada para se recuperar de doença, enquanto seu marido retorna à cidade por razões profissionais. O segundo capítulo do livro narra a relação amorosa entre Carlos e Maria Alice.

A saída da tia Sinhazinha no final do primeiro capítulo e a chegada de Maria Alice no Santa Rosa nesse segundo criam um caráter de contraste para a casa-grande e seus moradores, e para o andamento da narrativa como um todo. Do silêncio opressivo, sombrio, melancólico, solitário e decadente que se espalhava por todo o casarão da fazenda, do “antigo presídio” que era este, passa-se, quase que de repente, para a sensação revivesciente de descompressão de todas as coisas. Luz, calor, companhia, cuidados, desejo, sexo, paixão – é tudo isso que, a princípio, Maria Alice traz para o Santa Rosa e para Carlos particularmente. Maria Alice torna-se um mundo para Carlos, mesmo sabendo-a casada. Desejo reprimido e admiração por aquela mulher de “gosto superior” e “mais culta do que o homem que tinha um livro para escrever” como que paralisam novamente Carlos, que ainda vê o seu avô animar-se em razão dos cuidados que a saúde abalada de Zé Paulino passa a ter em mãos de Maria Alice. Para Carlos, a “superioridade” manifesta de Maria Alice se deve ao fato de ela ter estudado no Rio de Janeiro, onde aprendera a tocar piano e a admirar música clássica; e sobre música e sobre a vida dos compositores clássicos e sobre o prazer que tudo isso lhe traz, Maria Alice conta a Carlos, que sabe também que essa vida mingou quando a família teve que se mudar para a Paraíba. Essa mulher “mais culta”, pressentida por Carlos, se afirma também por suas leituras noturnas ininterruptas de literatura inglesa, língua que Carlos desconhece. A isso, soma-se, por fim, um espírito feminino de autonomia que não deixa de exprimir a sua opinião a respeito da constrangedora situação de miséria em que estavam jogados os trabalhadores da fazenda, acreditando que “os senhores de engenho podiam pagar mais alguma coisa. Não ganhavam tanto, não comiam tão bem!” Neste último aspecto sobretudo, mas nos outros também, Maria Alice nos lembra algumas outras personagens femininas da literatura brasileira como a Capitu, de *D. Casmurro*, a Madalena, de *São Bernardo*, e

Conceição, de *O Quinze*, que de algum modo vão abalar as posições masculinas de mando, ainda que ao custo de suas próprias vidas muitas vezes. E fundamentalmente é isso que a presença de Maria Alice desencadeia em Carlos de Melo: expõe o caráter fendido de sua personalidade, caráter este que ele apresenta como narrador, mas que parece não ter uma compreensão objetiva na medida em que não se torna matéria de (auto)reflexão.

Esta fissura do personagem toma uma primeira feição, na primeira parte do romance, como tentei mostrar, com o impasse que se desencadeia entre o lugar que Carlos ocupa na fazenda quando do seu retorno (que é nenhum) e aquele lugar que imagina que deveria ocupar. É como se, retornado homem urbano ou urbanizado, não houvesse condições mais de (re)incorporar o *ethos* rural exigido pelo mundo do Santa Rosa. Adulto, o menino do engenho aparenta ser um exilado na sua própria terra, para parafrasear a famosa frase de Sérgio Buarque de Holanda. Nesse momento, se o retorno ao Santa Rosa se traduz, para Carlos, como o retorno ao “paraíso desfeito”, pode-se dizer que, por um lado, há neste sentimento uma [dose que é dada por uma] dimensão objetiva estabelecida pela decadência da fazenda e do “seu senhor”, e por outro, há uma dimensão diferente, que deve ser considerada, que é este descolamento, por assim dizer, da vida rural a partir de sua experiência urbana, esta precária identidade prática com o mundo rural. Neste sentido, a sua relação com Maria Alice põe em movimento a contraface que o mundo urbano aparentava ter subtraído de Carlos de Melo, a sua face rural. Resíduos deste modo de ser e de sentir o mundo, pouco a pouco, começam a emergir à tona como grânulos que estavam escondidos numa superfície. Destacadamente, é na contraposição à condição urbanizada, “cultura” e “superior” de Maria Alice que Carlos apreende a “força da tradição” que permanece em si mesmo. Tradição esta que, muitas vezes, ou podemos dizer mesmo que quase sempre, surge para o personagem com a força da brutalidade, de quem evoca para si o poder de arbítrio sobre o outro e sobre as coisas. É o que ocorre, por exemplo, com a relação entre o personagem e a Maria Chica, agregada da fazenda, logo no início, quando Maria Alice chega ao Santa Rosa. Percebemos o desconcerto do personagem num trecho do segundo capítulo, desta parte:

Maria Chica voltou outra vez no meu quarto e deitou-se comigo na rede. Tive medo da hóspede. Se me visse assim, com aquela cabocla do engenho, me emporcalhando? Com a porta fechada ninguém nos veria e a moça estava por fora, no banho. Saíra com as negras para o poço da Ramada. E tremeram os punhos da minha rede. Se visse aquilo, que nojo não teria Maria Alice de mim?
[...]

Se Maria Alice viesse a saber que o Dr. Carlos, como ela me chamava, mantinha uma amante de pés no chão, com a boca fedendo a cachimbo...

Falávamos de coisas tão altas, de temperamentos arrebatados pela arte, de homens que dariam a vida por uma sonata. Ela conhecia a vida inteira de Beethoven e se exaltava na conversa quando se referia a estas elevações da natureza humana. Procurava acompanhá-la nos meus entusiasmos, porém ela sabia tudo melhor do que eu.

[...] Ficava calado, escutando-lhe a voz, com as narrativas deliciosas que dava das coisas. Não se afetava com certas mulheres que tiram efeito do exagero.

E se ela tivesse visto Maria Chica espichada na rede, no cio? (pp. 51-52)

Toda a cena é narrada neste desarranjo alternado de sentimentos entre o elevado e o baixo, entre a mulher do campo que o “emporcalha” e a mulher da cidade que o embevece falando das “elevações da natureza humana”. Esta descontinuidade de sentimentos e de atitude, que se apresenta como uma espécie de sobressalto do personagem, como se Mr. Hyde, o monstro rural que retorna à senzala para ter relações com a escrava e emprenhá-la, como ocorre com Maria China, pudesse revelar a qualquer instante, para sua amante da cidade, essa outra faceta pouco maviosa e apaixonada que o Dr. Jekyll desempenha – esta descontinuidade, repito, parece caracterizar a natureza social ambivalente de Carlos: onde o querem (ou ele mesmo se quer) vinculado ao sentimento e à vida rural, emerge a “fraqueza” do sujeito da cidade; onde o querem (ou ele mesmo se pede) urbanizado e civil, ressurgem a figura grosseira do senhor rural.

De qualquer maneira, a relação amorosa de Carlos com Maria Alice faz com ele se sinta reatado à vida e ao Santa Rosa. Por algum tempo, a fazenda volta a ser seu paraíso: “alimentado pelas carnes” de Maria Alice, ele considerava-se “salvo pelo amor, pois acordava dos meus sonos pesados de corpo ágil, disposto para tudo. A felicidade era aquilo que eu tinha” (p. 77). Tal disposição o integra às lides do Santa Rosa, “tomando gosto pelos serviços”, “resolvendo as questões, desfazendo brigadas” entre os moradores da fazenda e vizinhanças. Em suma, à atitude dissoluta na primeira parte da narrativa toma lugar o gosto de ocupar, por ora, a posição de um senhor de engenho:

O hábito do trabalho dava-me gosto pela chefia, o amor ao cabo do relho. Vivia de cama e mesa com Maria Alice há quase dois meses, tirando a safra do Santa Rosa, a dar gritos para os trombadores de cana, para o mestre de açúcar. E até uma vez briguei com um moleque que chupava uma caiana no picadeiro. (p. 71)

“E até uma vez briguei com um moleque”... Carlos parece surpreso consigo mesmo, a se ver fazendo coisas que acreditava incapaz de realizar. E nesse momento ele também manifesta desejo oblíquo para que Zé Paulino tome ciência, finalmente, “para o que o seu neto dá”, todavia ele percebe que o velho coronel “nem tinha mais compreensão para aquela mudança”.

Note-se, portanto, que esta parte intermediária da narrativa redimensiona a relação de Carlos consigo e com o seu mundo, decorrendo disso, inclusive, mudanças dos planos espaciais. Se na primeira parte do romance a narrativa se passava, predominantemente, no interior da casa-grande, com seu ar sombrio e seu silêncio pesado, agora as ações se deslocam, sobretudo, para o exterior, para fora dela: as situações narradas se passarão em meio à natureza (matas, encostas de rio) solar e cheia de odores propiciada pelo Santa Rosa, pois serão por esses lugares que Carlos e Maria Alice andarão e se encontrarão. Este movimento do enclausuramento inicial à abertura na parte seguinte é significativo, porque é mais um dos elementos a compor um quadro precário e breve de transformação, mas por isso mesmo muito expressivo.

Precário e brevíssimo porque o sonho de fadas amoroso de Carlos de Melo e tudo o que ele construiu ruem quando o marido de Maria Alice volta à fazenda, e ambos retornam à cidade. Um retorno anunciado desde o início, mas que o personagem, como narrador, desconsidera, recalca, enfim, não pondera em face do seu envolvimento. E também o protagonista volta a um estado de ânimo anterior, onde domina a revolta crispada, surda, impotente e ressentida. A partir desse momento, a imagem e o nome de Maria Alice surgem sempre relacionados a um insulto expresso pelo ex-amante: “Maria Alice era uma miserável, Tudo aquilo hipocrisia, fogo de fêmea safada” (p. 84). Ou então: “Por que Maria Alice não ficava assim [grávida como Maria Chica], andando de pernas abertas com o peso? Tomara que criasse barriga e morresse de parto” (p. 90). Excomungar Maria Alice como se fosse o demônio, é o que resta a Carlos, afora a perplexidade de quem não compreendeu o que viveu: “E aquela mulher? Quem seria ela de verdade? [...] Uma simuladora ou um temperamento alimentado de romance, feito de pedaços de páginas? Gostaria mesmo de mim? Se tivesse me querido aquele bem, não teria mudado da maneira que mudou” (p. 88). Ainda que Maria Alice tenha voltado depois de alguns meses à sua vida convencional de mulher casada, Carlos não consegue perceber a atitude dela, ao se tornar sua amante, como um esforço de romper os estreitos destinos sociais reservados a uma mulher como ela, que casara porque “a mãe queria e o rapaz era bom” e que no casamento “não era feliz e não era infeliz”. Para lá da simples aventura amorosa, o envolvimento com Carlos pode muito bem ser compreendido como um impulso, ainda que precário e momentâneo, de autonomia que permite a Maria Alice ver-se desatrelada dos liames constringentes de sua condição feminina. Impulso este que é correlato à liberdade de espírito com que ela lança opiniões sobre as péssimas condições de vida dos trabalhadores do Santa Rosa e também com

que opina a Carlos que este deveria escrever um livro, não sobre os grandes senhores de engenho, mas sobre a vida dos humildes da fazenda. Na verdade, parece insuportável e ao mesmo tempo incompreensível para o protagonista este movimento ambíguo de Alice entre a convenção e a sua ruptura, entre o afastamento e a aproximação das coisas que vive, sabendo, no fim das contas, que talvez seja tão restrigente estar nos braços de um funcionário de estado quanto nos de um senhor de engenho, não fazendo isso muita diferença com relação ao horizonte que a aguarda. (E aqui, não tem como não vir à mente, de novo, Madalena e seu fim trágico, em *São Bernardo*, em meio à brutalidade de um patriarca rural).

A passagem da segunda para a terceira e última parte do romance, intitulada Bangüê, estabelece uma relação entre si importantíssima para o andamento da narrativa. Trata-se de duas mortes: uma metafórica, que é o fim da relação amorosa entre Carlos e Maria Alice, que ocorre ainda na segunda parte, e outra real, que é a morte de José Paulino, que se dá nos primeiros capítulos dessa última parte. Mas são, de fato, duas perdas, dois fins, de dois mundos diferentes. Zé Paulino e Maria Alice compõem e projetam uma dupla imagem simetricamente oposta: ele, como representante do mando rural e dos seus valores; ela, simbolizando a ambígua autonomia do sujeito precariamente urbanizado. São personagens, são referências, portanto, objetivas, para além do narrador-personagem, mas que encarnam no plano objetivo, separadamente, a constituição subjetiva problemática e irresolvida, porque dúplice e simultânea, de Carlos de Melo. São *duas posses* que estão inextricavelmente articuladas no desejo de Carlos, o qual vai se fazendo uma espécie de ser-não-ser desses dois mundos. Veja:

Por cousa nenhuma do mundo trocaria o meu engenho, mas tudo conspirava contra essa paz que me dera o domínio sobre uma cousa que era minha. A propriedade me satisfazia completamente. Maria Alice, no melhor da história, romperá um laço que me ligava com a sua carne gostosa. Era de outro. Outro dispunha das suas coxas, daquela penugem do seu cangote. Agora, não. Eu tinha um engenho. Dormia tranqüilo, com a certeza de que, de manhã, acordaria no que era meu. Mandava em tudo. Os cabras chegavam no alpendre para pedir. Eu dava e negava as coisas, botava para fora [...] Podia fazer tudo quanto imaginasse. Era dono, senhor, proprietário. Este gozo, a propriedade me dava. (p. 126)

A posse das coisas (a propriedade) confunde-se, mistura-se, embaralha-se com a posse do outro, ou com o desejo de posse do outro (Maria Alice), ao mesmo tempo em que o personagem procura exasperadamente inscrever a sua identidade – ou seja, o seu desejo de ser – a partir do objeto possuído. Na passagem acima, o gozo de ser *dono, senhor, proprietário* define Carlos, ou

assim ele busca definir-se: *a possessão* (nos dois sentidos do termo) aparenta identificá-lo. E a identificação se expressa como uma condição de classe, o de conceber-se como um senhor rural, na linhagem do seu avô. Não será errado dizer que a própria maneira de se conceber como sujeito a partir da *possessão* do outro e/ou das coisas, por si mesmo, circunscreve a consciência do personagem na órbita do arbítrio rural, de longa tradição em nossa formação histórica. Mas é neste ponto que surge o paradoxo, talvez de intrincada formulação: esta consciência do arbítrio rural *está* no personagem, constitui o personagem e se manifesta em diferentes níveis de sua vida, como, por exemplo, no seu relacionamento com as mulheres, com os trabalhadores e moradores da fazenda (como no caso em que manda “botar no tronco” um deles por roubar lenha), no preconceito que expressa contra “cabras” que ascendem socialmente (como José Marreiras) e em tantas outras situações e pensamentos. Entretanto, em todas essas circunstâncias, bem como no caráter hiperbolicamente afirmativo da sua condição de *dono, senhor e proprietário*, no trecho transcrito, está inscrita a expressão de uma consciência cuja condição social prática, de classe, ou seja, a de senhor rural, não consegue mais ser assumida pelo personagem. Sob este aspecto, tanto a idéia de que ele “mandava em tudo”, como dono, senhor e proprietário, quanto a ordem de mandar “botar no tronco” um morador seu são meras figurações do desejo de ser de algo que Carlos nunca foi, do que Carlos não consegue ser – ainda que resguarde em sua consciência, no seu modo de sentir o mundo e no seu modo de agir, resíduos da condição de classe da qual se percebe exilado. É como se, na consciência rural que constitui *parte* do personagem, não houvesse mais vigência a totalidade da sua contraface prática. Sem exagero, e voltando à comparação com a ficção de Graciliano Ramos, Carlos, em uma de suas feições, a rural, parece uma fantasmagoria projetiva de Paulo Horário, ainda que este provenha de condições sociais diversa daquele; fantasmagoria porque subtraído o lado prático do proprietário de São Bernardo, o do empreender brutalista.

Vale destacar que a passagem comentada situa-se no momento em que Carlos já se faz proprietário do Santa Rosa há cerca de três anos, depois negociar com a sua parentela que a propriedade ficaria com ele. Nesse ponto da história, a luta de Carlos, como proprietário, é para que o Santa Rosa não se torne fogo morto, luta esta que se transforma no núcleo narrativo da terceira parte. Todos os esforços realizados pelo novo proprietário são vãos, pois não impedem a decadência, o endividamento e, por fim, a venda da propriedade. Adiante-se o desfecho da história para sinalizar com o fato de que a narrativa aqui se movimenta em dois sentidos: na ilusão de Carlos em se fazer senhor

rural, como se viu anteriormente, e nas circunstâncias que desfazem esta possibilidade. Digo circunstâncias porque os fatos, as ações narradas tendem, na medida em que o Carlos vai perdendo o controle da fazenda, a ser representados de modo difuso, é como se também o narrador perdesse o pé da realidade, incapaz de narrá-la de modo mais objetivo. Tal objetividade é uma das marcas discursivas de *Bangüê*, que oscila entre este registro em face da matéria narrada e a sua subjetivação. Narrado em primeira pessoa, o romance tem longas e freqüentes passagens que dá ao leitor a impressão de se estar diante de uma narrativa em terceira pessoa em virtude do distanciamento da voz narrativa com relação à matéria narrada, como é o caso desta passagem:

As prostitutas do engenho viviam em pé de igualdade com as casadas. Eram do mesmo nível, da mesma sociedade. As moças não viravam a cara e nem os pais proibiam as suas visitas. Vinham às festas de família, às novenas e não ligavam. Quando tinham sorte de pegar o senhor de engenho, o único risco que corriam era o da surra da senhora. Comiam mais. Vinha açúcar do engenho, o barracão mandava as coisas de graça. E protegiam a família. O pai deixava o eito, não pagava o foro para o roçado, dava-se a importante para os outros. A menina, na cama de varas, garantia estes luxos. (p. 108)

A passagem sugere ter o tom de uma crônica, que relata as relações de prostituição nas grandes fazendas de engenho, esclarecendo não só as partes envolvidas nessas relações, bem como o papel desempenhado por cada uma delas. O seu caráter, por assim dizer, *informativo, documental*, está longe de romper a coerência interna da composição, como poderia parecer em se tratando de uma narrativa em primeira pessoa, contada por um narrador-protagonista, com momentos de alta voltagem intimista. A explicação da presença de quadros descritivos dos costumes rurais não se resolve, ou se resolve mal, se nos contentarmos com a visão tradicional, que a atribui à natureza intrinsecamente realista ou neonaturalista e, por conseqüência, documental, presa à epiderme da realidade, que caracterizaria o Romance de 30 e do qual *Bangüê* faz parte. Ao contrário desta perspectiva, o romance de José Lins do Rego está a demonstrar que se tem duas formas de focalização narrativa, uma interna e outra externa, cujas presenças e modos de apresentação (oscilantes) no interior do texto indicam mesmo o caráter bifronte da constituição do narrador-personagem, que aqui estamos examinando. Tentando ser mais claro, diria que a possibilidade de o narrador relatar com distanciamento as relações de prostituição nos engenhos, e ao mesmo mantê-lo como elemento coeso da composição, diz respeito, de um lado, ao fato de o personagem, enquanto narrador, perceber-se já afastado da condição rural, de outro, e ao mesmo tempo, a

referência a esse quadro de costumes se desencadeia porque Carlos está contando que “estava andando agora com uma mulata bem moça”, Adelaide, enquanto se encontrava na Gameleira, convidado pelos seus parênteses, para se recuperar do baque que representou a sua separação de Maria Alice. Parece-me, portanto, que a focalização externa, que se traduz por certa objetividade na apresentação dos acontecimentos narrados, configura-se nesta duplicidade inescapável da posição do personagem e, por consequência, da voz narrativa: mesmo estando *dentro* da experiência, ele a relata como se estivesse de *fora*, como uma experiência geral da vida do engenheiro.

Mas, como dissemos acima, esta perspectiva objetiva vai se fazendo cada vez mais problemática na medida em que o narrador-protagonista pressente que vai perdendo o domínio sobre a fazenda, ou seja, na medida em que o seu papel como *dono, senhor, proprietário* não se cumpre. Aquela vai dando lugar a uma focalização interna, que corresponde, não só a uma maior subjetivação discursiva, mas também a, por assim dizer, uma perda do *senso do real*. Esta perda tem dimensões variadas, todas elas relacionadas ao descontrole do mando e à posição de Carlos nessa situação, e o seu encadeamento significa também o gradativo aprofundamento do duplo e articulado descontrole de posições, o do personagem como senhor e o do narrador como sujeito do discurso. Inicia-se em tom menor na incompreensão, por parte de Carlos, dos motivos pelo qual todo o seu esforço empreendido para pôr o Santa Rosa “para frente” é baldado, mesmo procurando, ainda aqui, “fazer o que vira o meu avô fazendo”: “Por que é que todo mundo andava bem, até o negro do Calabouço, e só eu caminhava dia e noite para trás?” (p. 122) – pergunta-se Carlos, para o que encontra somente uma resposta: o mistério. Nas palavras de Carlos: “Havia quase mistério nestas decadências. Tudo era para que eu fosse para frente. Terra boa, mocidade e dinheiro no bolso. E terra para tudo. Se gastasse em farras, passando bem, botando raparigas na cama, se explicava. Em que diabo ia o meu dinheiro?” (p. 123) Pouco e pouco, entretanto, e paradoxalmente, a razão da queda vai tomando encarnadura aos olhos do personagem-narrador: a princípio, na figura de José Marreiras, ex-cambiteiro, agora lavrador e arrendatário de terras do Santa Rosa, e que, retirado da propriedade por Carlos, compra e põe de pé o decadente engenho de Santa Fé, após a morte de seu proprietário, o coronel Lula; e em seguida, no conluio de José Marreira com a Usina S. Félix, quando este ao ter de sair do Santa Rosa repassa para a Usina as dívidas contraídas por Carlos, em virtude das benfeitorias realizadas nas terras arrendadas. Digo paradoxalmente porque estes aspectos, que tomam vulto e certa objetividade no âmbito da história, projetam-se paulatinamente como

uma realidade fantasmagórica, inapreensível e persecutória para a consciência do personagem, portanto no nível propriamente da construção discursiva. Assim, não são as ações do arrendatário José Marreira em seu suposto desejo de se apropriar do Santa Rosa que serão narradas, nem as possíveis intrigas e brigas dos “homens” de Carlos com os trabalhadores de Marreira, muito menos as negociatas entre este e a Usina contra o Santa Rosa; mas sim a projeção desses sujeitos e dessas situações como realidade persecutória e fantasmal à consciência do personagem, como se percebe nesta passagem:

Era mesmo. Podiam [José Marreira e Tio Juca] me botar uma emboscada. O crime chamaria atenção ao princípio. Depois, sem prova, esqueceriam. Por que seria que o Tio Juca andava com tanta camaradagem com o camumbembe? Não era tão cheio de luxo, de bondades? Agora parava na casa de Marreira para conversar horas seguidas. Estava certo da conspiração. De noite, fui ver se as portas da casa tinham sido fechadas com cuidado. Acordei com a coisa na cabeça. Mandei botar abaixo as moitas de cabreira da estrada. Atravessava a mata às carreiras, com medo de carga de chumbo nas costas. Quando avistava um cabra desconhecido desconfiava, passando por ele de sobreaviso. Botei dois cabras para dormir comigo. Podia até ser atacado alta noite, e com o pretexto de roubo me acabariam. Não ficava quieto dentro de casa com aquela preocupação. (p. 135)

Mas é sobretudo na figura de Zé Marreira e na sua suposta ameaça a Carlos que se concentrarão as imagens espectrais como se realidade fossem, conforme se lê páginas adiante:

Marreira estava em casa pensando em mim. Tudo naquela hora se preparava para o assalto. À noite, atacariam a casa-grande. Chamei Floriano para que juntasse gente. Disfarcei com uma caçada que precisava fazer no outro dia. Com dois cabras no rifle, Marreira não levava vantagem. Escorei as portas e fui para o meu quarto, esperar.

(...)

O sujeito sem-vergonha me aperreava. De fato, aquilo era mesmo medo? Podia me matar. O riso do negro, aquele cumprimento de longe, a fala mansa. E me encolhi na rede. Alta noite, e ainda media as conseqüências das coisas, me aterrorizava. Os cabras, no quarto de junco, roncavam alto. Chamei por Floriano: aquele ronco me incomodava.

E se aqueles cabras me quisessem matar? Correrá a notícia do ouro do velho Zé Paulino. E se eles pensassem em me matar, eu sem nenhum recurso de defesa? (pp. 151-152)

Tanto nesta passagem quanto na anterior, destaca-se a situação de emparedamento do personagem em face da expectativa de um assalto que nunca se realiza. Um ataque que, no final das contas, parece poder ser desferido por todos e por qualquer um que cerca ou se aproxima de Carlos: a ameaça pode ser o seu ex-arrendatário e agora próspero proprietário rural José Marreira em combinação com o tio de Carlos, Juca, ou pode vir mesmo de um de seus

cabras que o protege, atraído pela imaginária porção de ouro de Zé Paulino de que na verdade nunca se teve notícia. Para Carlos de Melo, onde quer que esteja ou para onde lançar o olhar ali se encontra o perigo: o mundo tornou-se para ele, paranoicamente, uma ameaça. Se na primeira parte do romance a lassidão e o recolhimento desarmado de Carlos eram resultados da sombra todo-poderosa do coronel Paulino, que se projetava esmagadoramente sobre ele, agora, o seu recuo atordoante provém da experiência do fracasso: Carlos não pôde (nem nunca poderia) se transformar num José Paulino; e dos *seus* domínios (a ambigüidade é proposital), na verdade, ele nunca conseguiu tomar *posse* como *dono, senhor, proprietário*. Assim, o encolhimento de Carlos na casa-grande, no seu quarto e, por fim, na rede, protegido por seus “cabras” armados, este encurralamento espacial, corresponde a uma intensificação da subjetivação da narrativa nesta parte do romance, em que esta se desdobra e se fecha também na perspectiva persecutória do personagem. Os liames da realidade – a representação *objetiva* da decadência da fazenda – tornam-se apenas entrevistados por detrás dessa voz narrativa atormentada, que já não consegue apreender e enunciar o real com alguma inteireza, como fizera em momentos anteriores. Por isso, a decadência do Santa Rosa é narrada como um encadeamento de situações espectrais que não se efetivam; e, nesse sentido, a queda da fazenda estabelece relação direta com a posição do sujeito no mundo, pois a ruína dessa prolonga-se como um aniquilamento, um desfazimento do próprio personagem, por mais problemático que seja a sua inserção no mundo rural desde o começo. A morte de Nicolau, feitor da fazenda, que tomara a peito muitas das incumbências capazes de criar inimizades, apresenta-se a Carlos como o golpe de misericórdia a uma situação insustentável. Um profundo sentimento de culpa mesclado ao de abandono exacerba-se no protagonista ao perceber que o feitor morrera “por ele”: “Nicolau, Nicolau! Por quem eu gritaria agora? Estava morto, morto por mim, sangue derramado por minha culpa” (p. 197). A morte de Nicolau, mais um fantasma a pairar nas noites insones de Carlos de Melo, desata definitivamente qualquer nó que o amarrava à fazenda, e o sentimento que se impõe para ele é um só, repetido monocordicamente em imagens diversas: “Aquilo não era meu. Que levassem tudo o que quisessem” (p. 199). “E tudo se ia embora, só com ele [o cabra Floriano] ali perto” (p. 200). “Tudo se ia de vez. A casa-grande, cada vez mais, perdia as vozes de antigamente, silenciosa a todas as horas do dia” (*idem*). “O cata-vento arrebetado, parara. Só silêncio, só quietudes naqueles restos de colmeia abandonada” (*idem*). “Fugiria. No outro dia, sem ninguém saber, tomava um trem, como daquela vez no colégio do Seu Maciel. Fugiria daquele

terror” (p. 202). Figurações do desatamento e da ruína de um mundo que não provêm sem a sua outra contraface, que é o dismantelamento do sujeito, o qual se percebe despojado “até de minha condição de homem válido”.

Ao final, o encolhimento retorcido de Carlos toma a forma regressiva do sentimento de criança abandonada, algo bastante diverso do que para quem, há pouco, desejava tornar-se *dono, senhor, proprietário*: “Chorava no meu quarto, como um menino perdido na multidão. Sem pai, sem mãe que lhe desse a mão débil” (p. 203). Regressividade contraditoriamente prospectiva, se assim posso me expressar, pois como sentir-se “perdido na multidão” em meio ao silêncio das vozes de antigamente e àqueles restos de colméia abandonada? A não ser se entendermos que no interior dessa auto-imagem está contida a última do romance: a do neto do Coronel José Paulino que comprara uma passagem de trezentos contos – o valor de venda da fazenda – para o mundo. E que este Carlos, algo semelhante ao outro Carlos, o do outro retrato na parede, leva na lembrança tão-só o retrato do velho parente morto. Agora, também, uma viagem através da carne, talvez a única possível.

Notas

* Este trabalho está vinculado ao projeto *Matéria rural e a formação do romance brasileiro*, financiado pelo CNPq.

¹ Todas as citações são de *Bangüê*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

² A maneira com que Carlos percebe o seu avô inverte a lógica do que a narrativa está, ela mesma, a demonstrar todo o tempo: o “grande homem” que é o coronel José Paulino é dado pela sua condição de classe, de grande proprietário rural, e não por virtudes estritamente pessoais.

Resumo: Este artigo faz uma análise do romance *Bangüê*, de José Lins do Rego, enfocando as relações entre mundo rural e mundo urbano como constituinte de uma experiência ficcional complexa.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura e sociedade; José Lins do Rego.

Abstract: This article analyses the novel *Bangüê*, by José Lins do Rego, focusing the relationships between rural e urban world as constituent of a complex fictional experience.

Key-words: Brazilian literature; Literature and society; José Lins do Rego.

RESSENTIMENTO DO MUNDO: PROVOCAÇÃO E REFLEXÃO NA POESIA DE DRUMMOND NOS ANOS 50.

Homero Vizeu Araújo

O fazendeiro do ar ajusta contas

Nos anos 50 a melancolia desceu sobre a inspiração de Carlos Drummond de Andrade, embora não lhe tenha roubado nenhuma vitalidade ou ímpeto experimental, apesar dos boatos em contrário nos arraiais vanguardistas. Melancólico e vertical, o poeta inspiradíssimo ousou ritmos clássicos e verso livre, patrocinados pelo *ennui* referido na epígrafe de *Claro Enigma*, livro de 1951, para alcançar uma poesia que oscilava entre melancolia, elevação e deboche. Uma oscilação de tom e dicção que qualifica e reorienta a célebre guinada classicizante do poeta na década de 1950. Vale recordar que John Gledson, no livro dos anos 70, já objetava contra a avaliação que indicava o caráter elevado e classicizante da poesia cinqüentona de Drummond, e a leva atual de reexame do poeta pode servir para uma retomada do debate. Se em David Arrigucci¹ se define um perfil de Drummond reflexivo e sentimental do início ao fim da carreira, com Jerônimo Teixeira² a nota brasileira é mais intensa ao referir uma cordialidade algo pérfida.

Para Vagner Camilo, que discute a inserção histórica de Drummond, vale estabelecer as mediações que permitam avaliar a passagem da *rosa do povo* à *rosa das trevas* de *Claro Enigma*. Para nossos fins se trata de discutir em que condições estéticas e históricas o poeta público traiu as expectativas de seu público, digamos, ficcional, e derivou perigosamente para aquele hermetismo injurioso referido por Merquior ao analisar *Claro Enigma*. A tentativa aqui é de expor com ênfase o inconformismo da poesia supostamente classicizante dos anos 50, que retoma e remodela o sentimento do mundo, inclusive a ironia e a provocação que estavam em Drummond desde *Alguma poesia*. Sendo assim, o fazendeiro do ar ajusta contas com seu próprio empenho solidário e progressista e abre vôo reflexivo, negativo e melancólico, até mesmo enunciando os dilemas bem brasileiros de uma formação nacional pifada. Que ele tenha referido assim o jeito de ser brasileiro, na década de 1950, quando tantas promessas democráticas e industrializantes apontavam para um destino melhor para o país, não deixa de soar profético para quem contempla o processo mais de cinqüenta anos depois.

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 95-114 • janeiro/junho 2007 • 95

Vejam-se os versos iniciais de um poema famoso do livro *Fazendeiro do ar*, de 1954.

Eterno

E como ficou chato ser moderno.
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
A vida eterna,
O fogo eterno.

(Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.)

O que é eterno, Yayá Lindinha?
Ingrato! é o amor que te tenho.

Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eterníssssimo
A cada instante se criam novas categorias do eterno.
(...)

Na seqüência posterior do poema o tom muda e Drummond encadeia períodos longos e majestosos para levar adiante uma reflexão ambiciosa sobre eternidade, nada mais, nada menos. Mas vale a pena comentar o trecho citado. O enunciado abrupto e coloquial (*chato*) tem certo efeito humorístico ao descartar-se das pretensões de ser moderno. Porque o moderno é descartável? Desfrutável? Fácil? O humor explora o absurdo da pretensão à eternidade, como se de uma penada se alcançasse o estatuto de eterno. *Agora serei eterno* é uma frase que afirma um desejo e desautoriza, pelo voluntarismo patife, quem afirma tal coisa.

A estrofe seguinte, com as exclamações de pregão autopromocional (de feira? de bolsa de valores?), alinha as referências sucintas, sem verbo, à mitologia cristã sobre a transcendência. Sempre com eterno na expressão, que vai da autoridade suprema (*Padre*) ao fogo inextinguível que aguarda os pecadores, passando pela promessa de redenção e vida após a morte (*a vida eterna*). A seqüência abrupta com o adjetivo eterno repetido tem algo de piada que denuncia o caráter mecânico e obsessivo de quem busca a eternidade, ao mesmo tempo que afirma a irrelevância pretensiosa do esforço.

Com destaque de estrofe seguem-se duas citações. A primeira em francês, no original, é de Pascal (1623-1662). A segunda é de Machado de Assis, que era

leitor e admirador do filósofo francês. Do francês, na minha tradução precária: *O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora*. Depois da frase em tom elevado enunciada pelo filósofo sofisticado e canônico, vem o trecho de diálogo coloquial e desprezioso, que é o encerramento de um conto razoavelmente obscuro de Machado, o estilista supremo da Literatura Brasileira. Trata-se de *Eterno!*, de um livro de contos intitulado *Páginas Recolhidas*, de 1889.

Do epigrama francês, lapidar e elevado, ao coloquialismo da repreensão amorosa feita pela personagem brasileiríssima, Yayá Lindinha. O desnível entre um verso e outro é parte da estratégia irônica de Drummond, que diz e desdiz, em ziguezague que brinca com o leitor. Não que o jogo de citações seja trivial; Drummond trata de desencavar o octossílabo no idílio apatifado machadiano. E se a frase de Pascal é conhecidíssima, a referência ao conto de Machado de Assis não foi notada nem por José Guilherme Merquior nem por John Gledson, para ficar com dois soberbos comentaristas de Drummond e de Machado.

Depois da citação machadiana e um tanto enigmática desfila uma seqüência de esfuziante criação verbal a partir da palavra eterno. De uma inflamação como *eternite* à conjugação de um improvável verbo *eternuar*, o que a essa altura da exploração da palavra parece já ecoar, depois da repreensão de Yayá Lindinha, a noção de ternura, *é terno*. Ainda em ziguezague, o verso final desta citação traz a frase algo paradoxal que dá o clímax do esforço de exploração de eterno. A criação vocabular estava a serviço da criação de *novas categorias do eterno*. Ora, se é eterno, para que criar novas categorias? Afinal, as noções do novo e do velho são do âmbito do efêmero, que é oposto ao eterno. Os versos finais, assim, assinalam o paradoxo que desmente, mais uma vez, as pretensões ao eterno.

E tudo isso é só a abertura do poema, a partir daí o poeta solta sua veia reflexiva em andamento majestoso para alcançar, entre outros achados luminosos, versos como *Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos. / É tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios*.

Naufragar sem praia, com ponto-e-vírgula, não é para qualquer um. Em *Eterno*, diga-se, a disposição galhofeira da abertura do poema revela a capacidade de ironizar a tradição, inclusive a moderna. Chega de saudade, por que não aspirar a algo mais nobre? Se o eterno, depois dos efeitos dessublimizantes do ziguezague irônico de Drummond, vira aspiração entre patética e ridícula; o moderno não passa de mais uma rubrica de avaliação, tão datada quanto o eterno. Não deixa de ser uma provocação contra o conformismo de quem queira enquadrá-lo: moderno, universal, regional etc. Talvez mesmo uma piada sobre quem quiser rotulá-lo de maior poeta brasileiro.

No exercício implacável do humor vale moer no mesmo artefato lírico a fé católica, a filosofia cosmopolita e a cor local machadiana, para alcançar um efeito estético e ideológico cheio de ambivalências. Recusa do conformismo escolar da busca da transcendência? Variação rítmica e imagística de virtuose? Provocação pura e simples ao leitor? Não é difícil perceber tudo isso no texto deste poema. Mais interessante é tentar o esforço interpretativo para dar conta do impacto extraordinário dos versos.

A polêmica em torno do par moderno/eterno equivaleria a um ajuste de contas de Drummond com as pretensões mais ou menos edificantes do Modernismo brasileiro de primeira hora, tão engajado em estabelecer o moderno a partir do critério nacional, em franca oposição ao cosmopolitismo beletrista e parnasiano então hegemônico. Neste sentido estaria em causa o lado mais patriótico e localista de *Macunaíma*, de Mário de Andrade ou da *Poesia pau-brasil*, de Oswald, mas o que mais interessa, como é de se esperar em Drummond, é o ajuste de contas consigo mesmo ao recusar-se ao desrecalque localista ingênuo ou ao apelo à solidariedade anticapitalista de *Sentimento do mundo*.

Claro, talvez, seja mesmo uma retomada da ironia niilista de *Brejo das almas*, mas em andamento melancólico e debochado posterior ao tédio da epígrafe valeriana de *Claro Enigma*. Uma poesia de fato enigmática, mas que merece ser lida por um lente que evidencie os golpes maliciosos e mesmo perversos de um poeta sempre atento e disposto a enunciar o “emperramento da formação nacional”, como procura demonstrar Alexandre Pilati em tese de doutorado recente.³

Um livro instigante

Em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, livro dedicado à poesia de Drummond, Vagner Camilo alcançou um avanço notável na discussão estética e histórica da lírica modernista brasileira. Mediante o conceito de campo literário de Bourdieu, parece-me que Vagner Camilo tem a intuição sobre a alteração civilizatória ocorrida no Brasil, inclusive no impacto dela sobre o talento absurdo de Drummond, na condição de exigente poeta nacional. A especialização do trabalho artístico ocorrida nos anos 40-50 teria levado os poetas a redimensionarem suas ambições, mas também enquadrou o amadurecimento de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião. Mesmo os prosadores abandonaram em parte a tarefa de representar o Brasil e seus dilemas a serem mapeados regionalmente, porque isto já tinha sido feito pelo romance de 1930 e pelo entusiasmo de país novo dos modernistas.

Desde a década de 1930 começa a se definir maior alcance para as obras literárias em geral, do que resulta o estabelecimento de um público ampliado e nacional, abastecido por editoras também nacionais, como José Olympio, Globo e Companhia Editora Nacional. A melhor síntese sobre o assunto, para variar, é de Antonio Candido, que enuncia a precaução cabível.

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.

Isto ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. (...) (CANDIDO, 1987, p. 182).

Não se trata, de forma alguma, de alfabetização em massa e de redimensionamento do tamanho do público em geral, portanto. De resto, quando o sistema literário está pronto para incorporar leitores em um país que, no pós-guerra, reencontra as promessas da democracia, os meios de comunicação em massa tratam de atrair boa parte da população para o entretenimento auditivo. As pretensões da formação da literatura brasileira em contribuir para o avanço civilizatório sofrem a concorrência do entretenimento popular com radionovela e muita, muita canção – de Noel Rosa a Caymmi, Ary Barroso, etc. Não se trata aqui de avaliar a amplitude ou a dimensão dos *mass media* já na década de 1940, ou de entrar no debate fascinante sobre o papel da música popular na cultura brasileira, o que implicaria algum tipo de exame desta mercadoria específica, que é a canção, e seu impacto no gosto popular e nas atividades de intelectuais, poetas, etc. A questão que me interessa é examinar a crise da consciência letrada, mais ou menos empenhada em melhorar o país, ao perceber que a contribuição da literatura para a melhoria é irrelevante, diante dos planos dos economistas e burocratas, diante dos apelos da mercadoria disseminada, diante do samba, samba-canção, bolero etc. onipresentes e reincidentes.

Ao que tudo indica, o lugar disponível para o sistema literário, pelo menos nas suas pretensões formativas de contribuir para o debate, viu-se drasticamente reduzido. E a especialização do campo literário é uma resposta evidente à modernização em curso, mas a especialização pode ser incorporada esteticamente sem maiores restrições como também pode vir a ser reelaborada esteti-

camente como problema. No caso do ambicioso poeta nacional Drummond, o baque da crise nas pretensões formativas teria provocado uma resposta estética em que tédio valeriano e ressentimento, muito requintado formalmente, são componentes cruciais. Vale notar que João Cabral de Melo Neto, poeta mais jovem e sempre atento aos movimentos de Drummond, responderá ao quadro de especialização inventando para si mesmo as duas águas de sua poesia; os poemas em voz alta para público em geral e os poemas cerebrais para leitura silenciosa dos *happy few*.

Enfim, o campo literário autônomo, com seu conseqüente formalismo e especialização do trabalho artístico, estabelece uma relação tensa com certa consciência do fim do mundo letrado. Consciência que contribui com força para definir o caráter histórico do *ennui* de *Claro enigma*, com o poeta exibindo enorme liberdade estética num país impulsionado pela modernização capitalista, em breve com andamento juscelinista/desenvolvimentista de 50 anos em cinco. Daí uma parte não negligenciável do ressentimento do poeta sofisticado e plenamente inserido na tradição literária, mas condenado a escrever para o escasso público de poesia em um país de analfabetos em uma língua desconhecida do resto do mundo. O Brasil urbano dos apelos do rádio e do incipiente consumismo, outrora um país em que a literatura fora crucial para discussão e estabelecimento do destino nacional, vê surgir a poesia exigente de *Claro Enigma*, numa virada da ambição estética que deflagra a fatura de poemas longos e complexos e que é coletiva na poesia (veja-se a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, o *Ouro Preto* de Murilo Mendes, o *Romanceiro* de Cecília Meireles). Em Drummond, as circunstâncias rendem o tédio de provocação, a eventual agressão ao leitor, a atitude irônica que busca a parceria alerta, faça só lâmina, mas também rendem a exigência estética renovada que inclui o hermetismo injurioso e o ajuste de contas entre nostálgico e irônico com o passado latifundiário e patriarcal.

Drummond, o lírico reconsidera seu empenho

Para examinar o gume estético da guinada antipúblico do grande poeta público, na expressão de Otto Maria Carpeaux, vale acompanhar e debater a análise empreendida por Vagner Camilo da primeira seção de *Claro Enigma*, intitulada *Entre lobo e cão*, mais especificamente a análise de alguns sonetos do início da seção.

Confissão

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião.

Para Camilo, em *Claro Enigma* elimina-se justamente a possibilidade do apaziguamento ou amenização, que estavam presentes em vários momentos de *A rosa do povo*. Neste sentido, *Confissão* é um momento particularmente sintomático. Camilo nota que “o *penitente* começa por confessar sua infração ao segundo grande mandamento sagrado, de acordo com Matheus 22:39 (“Amarás o teu próximo como a ti mesmo”), ao que segue, e se relaciona, sua omissão diante do mais prosaico sofrimento alheio: “não catei o verme nem curei a sarna.” Encerrando o quarteto, o eu lírico, a seco, anuncia que se limitou a proferir palavras melodiosas depois da festa. Palavras melodiosas assim proferidas necessariamente conotam a poesia, o exercício da arte, que aqui aparece em contraste com a ação piedosa ou solidária. As duas orações justapostas no quarteto, pela contigüidade do enunciado, parecem referir certo desconforto de um eu lírico hedonista (boêmio?) que tarde, depois da festa, se abandona ao estado de devaneio. Assim, esta persona poética nega de forma mais ou menos evidente a atividade e a atitude de piedade ou solidariedade. Como nota Camilo, trata-se mesmo de alheamento em relação à dor alheia.

A segunda estrofe anuncia a impossibilidade e alguma hipocrisia, talvez mesmo a mentira de quem dá sem dar e beija sem beijo. Uma inautenticidade que reforça a hipótese de leitura da primeira estrofe como uma autodenúncia de culpa de quem é um individualista que encontra seu prazer apesar da des-

graça alheia. E este dado do esteticismo culposo não é levado em consideração por Camilo, embora ele anote magistralmente que o alheamento e a distância, enunciados no primeiro quarteto, no segundo quarteto remetem à impossibilidade de qualquer entrega. Vale notar o caráter íntimo de dar e beijar que antecedem a menção ao catre: “Mas o desmerecimento não se limita apenas à poesia, ou, melhor, às *palavras melodiosas* proferidas pelo eu ao sair da festa. Ele se estende a todo e qualquer gesto que dele parta em direção ao outro. É o que se vê na 2ª estrofe, que denuncia o vazio de intenções ou a falta de convicção nos gestos de entrega e afeto do eu dirigidos ao outro: “dei sem dar e beijei sem beijo”. O paradoxo diz assim do gesto que é pura aparência, convenção em que o eu não se coloca ou se doa por inteiro.” (CAMILO, p. 259).

O terceiro quarteto consiste num longo período indagativo que pergunta como constituir um homem na fragilidade de suas emoções e afetos. A amplitude sintática ecoa a amplitude filosofante da questão, que, à luz da desconsideração do eu lírico, desqualificado e denunciado nas estrofes anteriores, não pode ser respondida. A autodesqualificação bloqueia a boa-fé da pergunta, que se torna mera questão retórica, repleta de melancolia. O quarteto final é arrasador no confessionalismo auto-acusatório que não apela para a absolvição depois da contrição: “Confessar-se abertamente nesses termos já é uma forma de punição, para a qual, entretanto, não há perdão. E se assim ocorre, é porque o *desamor* não se refere apenas ao outro, mas, antes de tudo, a si próprio.” (CAMILO, p. 261).

O eu lírico confessa amor somente pelo pássaro “azul e doido”, que para Vagner Camilo é um símbolo do ideal “distante”. Animal flagrado em pleno vôo que se destroça contra o avião. Para Vagner, trata-se do ideal de liberdade (como o acalentado outrora, nos idos de 40) que se choca e se destrói contra o avião (realidade da técnica, encarnada pelo pássaro mecânico). Parece-me evidente que aqui nosso autor forçou um pouco ao encontrar um sentido unívoco que remete àquele ideal de liberdade coletiva. Mas se a leitura de Vagner ficou unilateral, não deixa de ser sintomático que o tal pássaro misterioso se destrua contra uma realidade simbolizada por um produto de sofisticada tecnologia, o avião. Por associação, contra a sociedade brasileira modernizada à moda bossa nova, em compasso singular, desigual e combinado.

Contra o mundo moderno que finalmente chega ao Brasil, urbanizado e massificado, lugar em que os ideais de liberdade não fazem sentido, muito menos se proferidos por alguém que chega tarde, ao voltar da festa. Se não abusamos na interpretação, temos novamente o poeta expondo certa amargura,

mas com maestria e supremo apuro, em face de uma sociedade e de um público leitor que, fascinados pela técnica e pelo conforto, são impermeáveis até mesmo às provocações mais ferozes e injuriosas.

Diga-se que o pássaro azul e doido parece ser mais o símbolo da liberdade artística, azul e doida, pessoal e intransferível. A imaginação artística sem peias, que, no entanto, é ridicularizada nas palavras melodiosas do primeiro quarteto, como se a melancolia e o ressentimento atuais tivessem reduzido as pretensões do poeta e sua fé em sua própria arte. O pássaro seria o ideal de potência poética e a disposição participante que dá lugar a pretensões muito mais modestas no aqui e agora do quase soneto? Vistos à luz do esteticismo desenganado da atualidade, tanto o ideal libertário coletivo quanto o poético e individual se tornam azuis e doidos, utópicos ou mentirosos.

Afinal, os anseios libertários levavam, em vários momentos, a uma poesia de amenização da culpa e de celebração de uma aliança de classe autocongratatória, talvez mesmo fraudulenta. Assim, o hermetismo do poeta e do seu pássaro pode acusar a fraude subjacente ao pacto com o leitor e com as pretensões a uma aliança livre de culpa que apagasse o conflito. Neste sentido, temos o intelectual exigente e dubitativo que se recusa a aderir a uma causa sem revelar seu distanciamento e desamor. A distância em relação aos acontecimentos, como quer Valéry na epígrafe, é condição para a introspecção e para a crítica das soluções apaziguadoras de outros momentos.

Agora não há mais desculpas, que podiam comparecer nas fantasias de solidariedade coletiva na preparação da jornada rumo ao socialismo, em mais um momento tardiamente empenhado de nossa literatura. Ao enfrentar o enigma de um público virtual que pode ignorar seus apelos à solidariedade, ou então ler sua poesia como arregimentação autoritária, ou ainda reduzir tal poesia a *pasto de vulgares*, a persona drummondiana trata de elaborar a autocrítica mediante ironia melancólica. O poeta recolhe-se ao hermetismo melancólico para se fitar amargamente e sem concessões e a partir daí fazer as exigências cabíveis ao público, sem concessões também. Sua poesia ficará crispada por renovados paradoxos e impasses.

Tudo isso é uma resposta à especialização literária em curso? Ao surgimento de um campo literário vincado, também ele, pela luta política, pela intolerância e pela censura stalinista? Estas variáveis são parte da equação, mas convém examiná-las em relação com o processo social, isto é, da percepção do poeta de que a modernização brasileira conservadora, com seu ritmo desigual e combinado, está dando à luz uma sociedade tecnificada, de massas e urbana.

Um quadro pouco propício à lírica solipsista, participante, erótica ou qualquer outra, o que torna mais ou menos irrelevante o caráter empenhado da literatura. Aí se compreende melhor, acho eu, o ressentimento e a melancolia do poeta num mundo banalizado pela mercadoria, ressentimento e melancolia que resultariam no hermetismo e na agressão (aquele hermetismo injurioso enunciado por José Guilherme Merquior).

O ódio a si mesmo e a indiferença em relação ao público, mais as acusações nem tão veladas assim ao quadro social degradado, indicam que o poeta reelabora a especialização técnica no campo literário e a estupidez e o sectarismo jdanovista da política cultural do partidão para dar conta de um impasse maior. As promessas do país novo falharam e as possibilidades massificantes da modernização já mostram sua cara, de qualquer modo, a literatura, que sempre foi fenômeno de elite, parece perder terreno mesmo junto à elite para a ciência. Deixa de ser central e passa a coadjuvante sem ver cumpridas as promessas formativas de um Brasil mais integrado e menos desgraçado.

Enfim, se fosse para profissionalizar-se e especializar-se caberia simplesmente o apuro técnico e o esforço metafísico, sem ironia. Assim como a resposta ao partido poderia ser apenas a recusa aos acontecimentos e a auto-acusação. Ao alcançar os extremos do conflito (acompanhados de momentos de conciliação intensos ainda que ambíguos: veja-se a celebração da família mineira), o poeta reelabora os dilemas de um intelectual brasileiro na periferia convulsionada do capitalismo, e daria forma literária, na sua poesia intimista, reflexiva e paradoxal, aos impasses da dinâmica social hostil à lírica e à literatura em geral. Um poeta público que investe contra o público. Mais um paradoxo entre tantos.

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

Na abertura de “Entre lobo e cão”, este é o terceiro soneto, imediatamente anterior a *Confissão*. Do ponto de vista métrico, trata-se de um raro soneto em alexandrinos, o que reforçaria seu caráter cosmopolita e classicizante. Ele abre com uma pergunta que ocupa os dois primeiros versos, pergunta que é anticosmopolita, fazendo praça do localismo. Em uma leitura mais estrita, trata-se de uma questão nacionalista acerca da sobrevivência da poesia: *Que lembrança darei ao país que me deu / tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?* Sem forçar a nota, trata-se de perguntar como o público reagiria à obra em um futuro não muito distante. A resposta implacável apresentada pelo próprio poeta é de que a obra sofrerá o esquecimento e irrisão, ou melhor, de que o incerto valor (medalha) da obra será esquecido e que o nome do poeta deflagrará o riso.

O segundo quarteto também abre interrogativo: por que o poeta mereceria mais do que os outros poetas? Em termos gerais e sucintos, o poeta pode estar se referindo ao conjunto dos poetas de valor incerto ou aos poetas em geral, bons e maus. Nota Vagner Camilo que a indagação inicial, a do primeiro quarteto, ao mencionar tudo o que o poeta recebeu de seu país, revela um certo mal-estar da dívida não resgatada. Aquela dívida tão evidente para o poeta consciente de seu papel social e que o teria impelido para a poesia participante dos anos 40. “Em escala mais ampla, ela pode mesmo ser vista como variante explícita daquele *senso de missão* que, segundo Antonio Candido, sempre norteou uma literatura *empenhada* como a nossa.” (CAMILO, p.186).

Ou seja, a preocupação com o público seria componente inescapável da consciência exposta pela persona poética, que afirma sua dívida já no quarteto inicial. Vagner Camilo não nota, mas vale lembrar que se trata de um senso de missão tardio, uma vez que a formação da literatura brasileira já se encerrara na segunda metade do século XIX. Assim, de acordo com o célebre argumento exposto em *Formação da Literatura Brasileira*, a literatura brasileira fora empenhada, no sentido de que os escritores quando escreviam suas obras abrigavam “a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura”, mas tal se deu nos séculos XVIII e XIX, no âmbito daqueles momentos decisivos que foram Arcadismo e Romantismo.

Por outro lado, como o próprio Candido reconhece em entrevista recente, em matéria de formação, o encerramento ou a continuidade dependem da

perspectiva adotada. Difícil é negar a permanência do senso de missão a mover Euclides da Cunha, Lima Barreto, a vanguarda paulista de 20, o conjunto do Romance de 30 e a vanguarda concreta dos anos 50, entre outros autores e obras da Literatura Brasileira. Para além propriamente do período de *Formação*, em que a jovem nação tratava de disputar seu lugar no concerto das nações, o caráter empenhado permanecia em evidência.

Era uma disposição emancipadora e progressista de débito para com o país? A má-consciência de letrados, gente que teve acesso à cultura em país de analfabetos e que se volta contra as circunstâncias acabrunhantes? Uma disposição de denúncia modernizadora que se vale da ficção e da poesia para expor a distância que separa o país do ideal civilizatório europeu? Da provável mistura destes elementos emerge a força e a limitação de autores os mais variados.

Na abertura de *Claro Enigma, Entre lobo e cão* é um ajuste de contas entre feroz e melancólico (entre lupino e canino?) com as boas intenções formativas, que passa necessariamente por uma autocrítica irônica e acerba: *E mereço esperar mais do que os outros, eu?! Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti*. Contra as pretensões conciliatórias a apelar a público e ao próprio eu rebelde do poeta, vem a constatação entre amarga, consolatória e auto-indulgente, mas também irônica, devidamente embutida na interrogação *E mereço esperar mais...* Com disposição provocativa, o poeta, que iniciara o poema com o dado local e/ou nacionalista, apela agora para o mito grego, Orfeu, o poeta supremo. E Orfeu é mencionado para ser renegado, uma vez que o mundo moderno (*monstros atuais*) é inacessível aos seus poderes, porque o próprio Orfeu vagaria agora taciturno entre o talvez e o si/se.

Teríamos aqui um Orfeu impotente e dubitativo, uma encarnação da atitude do intelectual moderno diante da opacidade do mundo. Um ressentimento agravado aqui pelo anterior empenho/engajamento e sua *busca* de um pacto positivo com o leitor que por sua vez levasse a um país melhor. Neste sentido, uma negatividade assaz determinada historicamente, cujo alvo oculto, mas nem tanto, seria a disposição edificante da *Formação*. Ainda Vagner Camilo: “Diante de um mundo que se afigura tão instável e volúvel, o eu acaba por adotar uma atitude correlata, com a oscilação de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”. Ela tem parentesco naquela indecisão tributada à classe média, que, de pura indecisão, Drummond converteria positivamente em atitude armada, alerta e desconfiada.” (CAMILO, p.187).

O mundo moderno, *esses monstros atuais*, pode ser mais restrito do que nossa leitura aponta. Para Vagner Camilo são propriamente as ameaças do presente, do fascismo à guerra, do anonimato urbano à saudade de Minas. E

desta incapacidade para lidar com tais monstros proviria a “recusa em legar qualquer espécie de lenitivo, de consolo ou esperança – como outrora fizera, em meio à guerra, com a utopia *luminosa* e radiosa da “cidade do amanhã” e do “claro dia espanhol” – às dores de um mundo insensível ao canto, que o condenou ao esquecimento (*Não deixarei de mim nenhum canto radioso...*)

Trata-se de uma disposição em quase tudo oposta àquela enunciada em *Canção amiga*, do livro *Novos Poemas*. Os termos são mesmo de uma canção inamistosa, que declara no terceto final que o legado possível é o impasse no qual a persona do poeta se encontra mergulhada. Reafirma-se a célebre pedra modernista do primeiro livro do poeta, que já ressurgira em *O Enigma* para conotar a posição do intelectual moderno e seus impasses e encerrará *Claro Enigma*, em *A máquina do mundo*, sempre a tornar oscilante a posição e a perspectiva do eu lírico intelectualizado (CAMILO, p.188).

A atitude do eu lírico, identificado com Orfeu, é do “vagar taciturno”, nota Camilo, entre a indefinição (*talvez*) e a misantropia e o auto-exame melancólico e irônico em *si/se*, oposto ao *ti* do mundo. O resto se esfuma e resta a pedra no meio do caminho, a simbolizar imobilismo e impasse. Para desgosto de Haroldo de Campos, uma retomada classicizante que inclui o verbo haver e o pouco coloquial *em meio do caminho* em chave de ouro alexandrina. O que Haroldo não levou em conta é o caráter desidealizante do trabalho poético afirmado aqui, a que Vagner Camilo acrescenta a representação do encalhe estetizante a que seria confinada uma poesia “destituída de um impulso utópico que alimente o anseio de comunhão social”. A representação, segundo nosso autor, do encalhe em que teria dado a lírica moderna com a geração de 45, encalhe que Drummond evitaria (“acaba por se furtar”, na perífrase elegante e drummondiana de Camilo) justamente ao configurar e enunciar e denunciar a atitude estetizante, “justificando-a ainda como conseqüência dramática da incompreensão e do fracasso de seu anseio de comunicação e comunhão social (...), o que acabou por redundar na atitude oscilante, melancólica e fantasmática de Orfeu, a “vagar taciturno entre o talvez e o si”. (CAMILO, p.189).

Se não estou enganado, Vagner Camilo argumenta que a autoconsciência irônica teria salvo Drummond do esteticismo, uma vez que o problematiza. Sendo inegável que a autoconsciência é peça fundamental da equação, parece-me que o próprio Camilo concordaria que é uma solução interpretativa assaz frágil para a potência do conflito identificado no soneto. No que me diz respeito, o dado crucial é que a atitude estetizante de Drummond, com sua audácia a misturar localismo e mito cosmopolita enunciada em dois quartetos alexandrinos, talvez componha algum “impulso utópico a alimentar o anseio

de comunhão social”. Só que este impulso utópico agora perdeu a ingenuidade e inclui a denúncia da empatia lírica, do transe emotivo a que se abandonava o poeta e que engolfaria o leitor. Trata-se de, mediante a ironia e a reflexão sobre a precariedade e transitoriedade da arte, retomar aquele efeito que Baudelaire praticou em suas *Flores do mal*, assumindo a dicção classicizante e estetizante para denunciá-la de dentro, com provocações que incluíam a celebração de um pacto rebaixado com o leitor (*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*) e a exaltação da perversidade sem redenção.

Drummond partiu, assim, para a provocação que propõe ao leitor posição crítica e questões difíceis, para muito além da empatia conciliatória em nome dos ideais a serem alcançados. Ao denunciar suas pretensões à imortalidade artística e ao enunciar a eventual indiferença do público, o eu lírico expõe a fratura no pacto e faz a exigência. Um eu lírico brasileiro, que com alguma má-consciência pergunta sobre o legado a ser deixado ao país, para encerrar o poema enunciando o impasse e a dúvida, que passam a ser também patrimônio do distinto público. Um poeta público conseqüente, enfim. Tão conseqüente que investe contra as expectativas do público. Drummond expõe os impasses da pretensão empenhada, na medida em que ela facilitava a tarefa do poeta e do leitor, apaziguando as contradições de um e de outro. Um desenlace complexo, moderno, nacional e negativo para o sentido de missão, herdado dos momentos decisivos da formação da literatura brasileira.

Ao analisar *Oficina irritada*, Vagner Camilo é obrigado a lidar com a agressão explícita no poema. Para tanto remete a Baudelaire e seu poemadedicatória, notando que, segundo Dolf Oehler, o poema representa uma

(...) iniciação concreta do leitor sob a forma de um exercício que o coloca em contato com a língua e o tom dessa poesia. (...) Quando Baudelaire volta-se diretamente ao público, a indicação de leitura transforma-se facilmente em provocação, obrigando-o a escolher entre rejeitar o livro ou mergulhar nele, entre tornar-se um adversário ou um cúmplice (OEHLER, *apud* CAMILO, p. 201).

A persona drummondiana reelabora parte desta disposição provocativa, que deixa para trás as boas intenções e os apelos conciliatórios e incorpora a tensão contínua e os paradoxos, sob o signo do tédio e da melancolia irremediáveis. Seria um retorno ao desencanto tão acentuado em *Brejo das almas*, a coletânea anterior a *Sentimento do mundo*? De volta ao atoleiro e à tensa imobilidade ali presente, ou então uma renovada ênfase no negativismo e ironia que nunca abandonara a maior parte da poesia de Drummond, mesmo nos momentos de maior apelo solidário.

Daí que os achados críticos formidáveis de Vagner Camilo resultem numa formulação elegante, mas deficiente, em que a melancolia de *Claro Enigma* revelaria a perda do ideal revolucionário ligado a um projeto futuro (socialista) que impulsionava a lírica participante dos anos 40 (ver CAMILO, p.162).

Se o desencanto com a participação política faz parte relevante dos assuntos e ritmos de *Claro Enigma*, a renovada ênfase no ressentimento e na melancolia do poeta está enquadrada pelo esgotamento da disposição empenhada da literatura brasileira, ou seja, pela crise da síndrome formativa, e pela percepção do surgimento de uma sociedade de massas, urbana e industrial. O problema da gênese política imediata do desencanto e da melancolia de Drummond parece esconder a dinâmica e os impasses de um lírico contemplando os resultados da modernização recuperadora da qual ele foi agente privilegiado, na condição de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde.

Não que a avaliação e a crítica aos ideais participantes e solidários sejam desprovidas de relevância no enunciado melancólico e irônico drummondiano. Eu argumentaria mesmo que a ironia madura guarda certa semelhança com a de Machado de Assis, também esta inscrita em contexto de modernização, surto modernizador pateticamente restrito. Machado, na segunda metade do século XIX, avalia os limites das pretensões progressistas, as promessas da *Nova geração* e as atitudes cientificistas da rapaziada dos anos 70 do século XIX, entusiasmada com o republicanismo, abolicionismo, positivismo, darwinismo, etc. Neste caso, o efeito formal análogo revelaria impasses semelhantes na pretensão de desemperrar a formação do país. Se para Machado o dispositivo formal rendeu a crítica e a paródia do narrador realista, em Drummond a crítica incide sobre o próprio eu-lírico, todo retorcido e auto-irônico. Nos dois casos os escritores intuíram que, mais do que tentar abordar diretamente a matéria brasileira, era necessário analisar e denunciar o ponto de vista mediante o qual se empreendia a abordagem. Em Drummond tal coisa equivalia a responder de forma crítica e machadiana aos apelos de Mario de Andrade, que reconhecia o gênio de Machado de Assis, mas não sabia o que fazer com a obra.⁴

Seja como for, a ênfase no desencanto político torna a leitura da poesia feita por Camilo um tanto desatenta para os efeitos de provocação de poemas como *Legado* e *Confissão*, cuja auto-ironia e autodenúncia incluem a traição das expectativas do respeitável público, talvez um tanto viciado pela disposição empenhada – e não necessariamente de esquerda – propagada da formação da literatura brasileira. Em *Remissão*, que junto com os outros dois citados e mais alguns constitui o pórtico da *Claro Enigma*, a avaliação é implacável.

Remissão
 Tua memória, pasto de poesia,
 tua poesia, pasto dos vulgares,
 vão se engastando numa coisa fria
 a que tu chamas: vida, e seus pesares.
 (...)

Se a poesia virou pasto dos vulgares, onde ficou a disposição de apelo ao homem do povo e ao público em geral? Desqualificando o leitor possível, o poeta exprime desamor pelo próximo e também por si mesmo, mas a poesia de sintaxe maleável, rigor métrico e argumentação mais ou menos abstrata faz a exigência à capacidade do leitor, assim como demonstra a perícia do poeta. Os procedimentos classicizantes e as metáforas herméticas desmentem a desqualificação, que a rigor já vinha carregada de ironia e paradoxo. Um impasse configurado na forma literária, aqui tensionada na semântica, na fonética, na sintaxe, etc. Esta solução estética requintada se alinha mal com o raciocínio armado por Vagner Camilo, para quem o poeta, acossado pela melancolia das ilusões perdidas do engajamento, teria reagido através de certo formalismo e hermetismo poéticos ao barateamento panfletário do realismo socialista mas escapado da convenção estreita da geração de 45 mediante a tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*.

E a própria análise levada a cabo por Vagner Camilo renega o enunciado esquemático. O crítico demonstra no detalhe que neste poeta a tensão entre ritmos e sons e a dimensão semântica remetem a um conflito que está muito além da reiteração de um tema, mesmo que inescapável. A própria denúncia dos perigos alienantes da torre de marfim provavelmente implica mais um efeito irônico com a pretensão emancipatória que se apresentara aqui e ali em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*. Disposição emancipadora que era do poeta? De uma persona lírica entre outras e denunciadas por uma das outras? Do suposto público? Dos críticos que o condenavam ou elogiavam por ser fraternal e socialista?

Do conjunto de questões emerge o impasse do poeta que acreditara abandonar o brejo das almas ao incorporar o sentimento do mundo e nos anos 50 parece voltar ao atoleiro aquele, mas com sobriedade classicizante e provocação irônica e melancólica de fazendeiro do ar. A persona poética agora se permite oscilar entre Pascal e Yayá Lindinha machadiana para objetar e flertar com os termos eterno e moderno, e o resultado entre sarcástico e brincalhão compõe problemas e provoca perplexidade. Teríamos então a poesia comple-

xa e negativa a emergir da circunstância em que o papel civilizatório da literatura é testado no seu limite, inclusive no sentido brasileiro formativo, para permitir a pesquisa estética muito agressiva e meditada. Função literária em baixa, mas ambição estética em alta. Um paradoxo brasileiro e civilizatório que produz grandes resultados, se não erramos muito aqui.

Notas

¹ ARRIGUCCI, David Jr. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

² TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

³ PILATI, Alexandre. *O poeta nacional sem nação – impasses da formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. Doutorado em Literatura Brasileira, PPG em Literatura Unb. 2007.

⁴ “Machado de Assis é um fim, não é um começo e sequer um alento novo recolhido em caminho. Ele coroa um tempo inteiro, mas a sua influência tem sido sempre negativa. Os que o imitam, se entregam a um insulamento perigoso e se esgotam nos desamores da imobilidade. (...) Machado de Assis não profetizou nada, não combateu nada, não ultrapassou nenhum limite infecundo.” ANDRADE, Mario de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 5.ed. p. 107.

Bibliografia

ANDRADE, Mario de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. 5.ed.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema – a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

GLEDSON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

PILATI, Alexandre. *O poeta nacional sem nação – impasses da formação do*

Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade. Doutorado em Literatura Brasileira, PPG em Literatura, Unb. 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resumo: Em diálogo com os argumentos de Vagner Camilo em *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, este ensaio busca definir os termos da melancolia e da ironia drummondiana nos anos 50, os quais oscilariam entre autocrítica, provocação e sarcasmo, num procedimento literário que refere e reelabora os impasses do modernismo no sistema literário brasileiro dos anos 50 e a dinâmica da modernização conservadora da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, Claro Enigma, Fazendeiro do ar, eu lírico, formação da literatura brasileira, Vagner Camilo, forma literária, processo social.

Abstract: In dialogue with Vagner Camilo's arguments in *Da Rosa do povo à Rosa das trevas*, this essay studies the melancholy and irony of Carlos Drummond de Andrade in the 50s, which would include self-criticism, provocation and sarcasm, establishing a literary form that reflects and refracts the dilemmas of modernism in the brazilian literary system of the 50s and the procedures of the conservative modernization in brazilian society.

LIMA BARRETO, MODERNIDADE E MODERNISMO NO BRASIL

Irenísia Torres de Oliveira

Em vista dos novos estudos, principalmente universitários, produzidos a partir dos anos 90, a crítica sobre Lima Barreto parece estar-se reunindo em torno de um tema central: mostrar e especificar a modernidade do autor. Essa preocupação vai-se propondo em estudos realizados mais ou menos ao mesmo tempo, em diversas partes do país e por pesquisadores das regiões Nordeste, Centro-Oeste e Sul, e que não tiveram necessariamente influência uns sobre os outros. O tema se impõe, de diversos pontos de vista, como veremos neste trabalho.

Nos anos 70,¹ surgiram duas importantes teses de doutorado sobre Lima Barreto, que não faltam em qualquer bibliografia sobre o autor: a de Antonio Arnoni Prado, publicada com o título *Lima Barreto: O crítico e a crise*, e a de Osman Lins, intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*. A primeira é um estudo muito bem fundamentado sobre o contexto e as referências intelectuais do escritor, sua maneira de criar, identificada principalmente pelo flagrante do instantâneo e a colagem. A verve crítica é a base do autor comprometido, que rompe com o academicismo e o jugo da gramática, cuja importância estética reside sobretudo na antecipação do modernismo. Osman Lins empreende uma breve análise dos romances, retoma a crítica de Lúcia Miguel Pereira, mostrando a necessidade de novos critérios, e propõe duas categorias fundamentais para a compreensão das principais narrativas: o isolamento e a inoperância das personagens. Os romances *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, formariam, segundo o crítico, uma trilogia da incomunicabilidade.

Lima Barreto inaugura na ficção brasileira, sem dar-se conta disto, segundo tudo indica, o tema da incomunicabilidade, tão caro à arte contemporânea, surgindo como um antecipador, um anunciador do nosso tempo e das nossas criações. (LINS, 1976, pp. 34-35)

As duas teses defendidas na USP, a primeira orientada por Antonio Candido e a segunda, por Alfredo Bosi, trazem uma riqueza de informações, perspectivas e análises de que a obra de Lima Barreto não dispusera até então. Mas o lugar do autor, não *importava o mérito que tivesse, era o de antecipador*.

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 113-129 • janeiro/junho 2007 • 113

Este lugar já tinha sido apontado desde 1950, por Lúcia Miguel Pereira, acrescentando, entretanto, que poderíamos, “sem exagero, considerá-lo o primeiro dos modernos”. (PEREIRA, 1988, p. 303) A crítica tem voltado sistematicamente a este problema. Em que Lima Barreto é um autor moderno? O que isso quer dizer? Dissertações de mestrado e teses de doutorado pelas universidades do país, mesmo que se proponham temas diferentes, sentem-se na obrigação de entender, de procurar formular a modernidade de Lima Barreto e sua posição em relação ao modernismo, ao qual não pertenceu.

Gostaria de chamar a atenção, neste artigo, para dois trabalhos de doutorado dos anos 90. A pesquisa de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, desenvolvida na UFRJ e concluída em 1998, e a de Maria Cristina Teixeira Machado, na UnB, defendida em 1997, esta no âmbito da sociologia.

A primeira procura mostrar como a obra de Lima Barreto desmonta as bases de um nacionalismo apoiado na afetividade pela paisagem, criado pela palavra, com a contribuição da literatura romântica, e alienado da realidade concreta. No final do livro *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*² (1998), Carmem confronta a proposta modernista de brasilidade e o projeto artístico de Lima e alguns de seus contemporâneos, como Euclides da Cunha, Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos. A atuação destes traria a absorção do problema do país na própria carne da obra literária, poética ou narrativa, sem o apregoamento de intenções, sem a grita dos manifestos. Além disso, a autora também considera que, no primeiro modernismo, embora houvesse diversas tendências, a idéia dominante de país ainda estava muito contaminada pela paisagem e pelo pitoresco,³ enquanto em Lima Barreto toda reflexão baseava-se no indivíduo, na pesquisa do homem, relacionada aos problemas brasileiros.

Carmem mapeia os traços da narrativa do autor que demonstram atualização estética em relação ao romance do século XX, como o novo tratamento do narrador e do tempo e espaço. Percebe-se, ali, a tentativa de entender a relação entre moderno e modernismo, até conferindo um peso maior à ficção de Lima Barreto em relação à obra dos modernistas da fase heróica. Evidentemente, é uma forma de tirar o autor da situação de antecessor e situá-lo como autor do século XX, em pleno direito, que merece ser pensado sob outros critérios.

A pesquisa de Maria Cristina Teixeira Machado, *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*, propõe uma leitura benjaminiana da obra de Lima Barreto, sustentando que esta “nos remete à identificação de conteúdos, traços, temas, idéias e personagens alegóricos da modernidade, tal como foi representada por seus porta-vozes europeus”. (MACHADO, 2002, p. 91)

São enfocadas as idéias centrais da reflexão de Walter Benjamin sobre Baudelaire: a cidade como *locus* da modernidade, não apenas cenário ou elemento externo, mas forma de vida definidora de um novo tipo de sujeito e experiência; e a figura do *flâneur*, o ser disponível para a vivência da rua e, portanto, da cidade, em suas transformações.

O romance mais presente na pesquisa, dadas essas categorias, é o *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, justamente a história do passeador, que testemunha, lamenta e tenta interpretar as mudanças ocorridas na cidade do Rio de Janeiro. Maria Cristina vê em Gonzaga de Sá um “*flâneur* com pés de chumbo”, pois o protagonista de Lima Barreto não tinha aquela leveza do passeador de Baudelaire e observa tudo em volta com realismo e negatividade. (MACHADO, 2002, pp. 161-2)

O realismo da obra barretiana é, para a autora, ao mesmo tempo “sua fronteira com a modernidade” e um importante “instrumento heurístico”, que ajuda a compreender a “modernidade brasileira”. (*Ibid.*, p. 162) Ao contrário das transformações na Europa, levadas a cabo por uma burguesia vigorosa e revolucionária, que, em certo momento, tinha sido capaz de mobilizar as massas em favor de seus propósitos, a modernidade no Brasil recebeu impulso de fontes externas, com as quais manterá estruturalmente uma relação de dependência, e se caracterizará fortemente pela exclusão da maioria. “Daí porque, ao contrário de Baudelaire, [Lima Barreto] só compõe o que Berman chamou de visão antipastoral da modernidade: condena o progresso, enaltece o passado, denigre os atores e a própria vida moderna.” (*Ibid.*, p. 164) O *flâneur* brasileiro seria sobretudo um passadista, que vê com negatividade o presente e está fechado para o futuro. “A ausência de projetos para o futuro encerra o personagem no presente que evoca o passado. Com Gonzaga de Sá, morre um tempo que Lima Barreto desejava perpetuar.” (*Ibid.*, p. 118)

Na frase acima, como em várias outras do livro, a autora vê em Gonzaga de Sá o *alter ego* de Lima Barreto. Através da personagem, apareceria o escritor nostálgico da monarquia, avesso à República, apegado ao passado e resistente à modernização. Mas nem Gonzaga é assim tão avesso à República de maneira geral, como outras passagens do romance podem revelar, nem é o porta-voz de Lima Barreto, como pretendo mostrar mais adiante.

A crítica ao “passadismo” do escritor, mesmo reconhecendo a situação específica da modernização brasileira, se faz mediante os critérios do livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, publicado em 1982. Para o crítico norte-americano, a fase mais rica do modernismo teria sido o século XIX. Ressalta nos discursos de Marx e Nietzsche uma visão aberta e dialética

sobre a modernização, vendo-a com espanto mas também com esperança. No século XX, o pensamento teria se esquematizado, tendendo a formar duas facções excludentes: os que exaltam e os que rejeitam o progresso.

Em ensaio sobre o livro de Berman, Perry Anderson cobra especificação histórica para os conceitos trabalhados: modernização, modernidade, modernismo. Lembra que essas ocorrências não se dão da mesma forma, nem ao mesmo tempo, nem conjuntamente, nas diversas partes do mundo. Além disso, o conceito-chave de desenvolvimento (inclusive auto-desenvolvimento) estaria confundido com o movimento vazio de renovação do mercado, em que o novo e o velho indicam apenas sucessão temporal inespecífica, em “uma incessante permutação de posições, em uma única direção”. (ANDERSON, 1986, p. 6)

Na avaliação de Anderson, três coordenadas estão presentes, com temporalidades diferenciadas, no surgimento do modernismo: o academicismo institucionalizado nos regimes oficiais dominados ainda por uma aristocracia agrária; o surgimento, nessas sociedades, das tecnologias e invenções da segunda revolução industrial e “a proximidade imaginativa da revolução social”. (*Ibid.*, p. 8) Somente a partir da Segunda Guerra Mundial, essas coordenadas históricas estariam efetivamente liquidadas na Europa e as condições para o surgimento de modernismos, também. (*Ibid.*, p. 10)

Berman e Anderson lidam evidentemente com diferentes modernismos. Para o primeiro, este seria a expressão cultural e artística do turbilhão da modernidade, que se origina nos processos sociais a que chamamos “modernização”. Por isso, Nietzsche ou Marx podem ser tratados como “modernistas”, uma vez que segundo o autor criaram imagens, ou mesmo uma espécie de linguagem, para exprimir o instável mundo moderno em que viviam. O modernismo, para Anderson, tem um sentido histórico mais preciso, são as vanguardas artísticas do início do século XX, que surgem nas coordenadas sugeridas no parágrafo acima.

Portanto, o primeiro enfatiza o turbilhão da modernidade, avançando sempre e da mesma maneira, diante do qual poderíamos assumir uma atitude mais vigorosa (recuperar as raízes de nossa modernidade, os sentimentos ao mesmo tempo de entusiasmo e medo, desejo e espanto diante do desenvolvimento), e o segundo, coordenadas históricas mais precisas que configuram um tipo de experiência artística localizada no tempo e no espaço, não repetível ou recuperável por uma nova atitude, decisão ou vontade. Nesse caso, as vanguardas do século XX não devem sua dinâmica à destruição e transformação promovidas pelo desenvolvimento capitalista, mas à tensão entre esse desen-

volvimento, não inteiramente dominante, e outras forças sociais e culturais ainda presentes, a aristocracia agrária e as perspectivas de ruptura revolucionária.

Nenhuma dessas perspectivas enquadram bem a situação de Lima Barreto. Berman amplia a idéia de modernismo como expressão adequada aos conflitos de modernização, o que daria ao autor um lugar mais autônomo, porém, desse ponto de vista, ele seria encarado como “realista” (no sentido de pouco sonhador e restrito ao documental) e avesso à modernização, como vimos. Os modernistas da fase heróica encarnariam melhor uma visão dialética. Se o assunto são as vanguardas, o modernismo em sentido restrito, a obra de Lima Barreto também fica devendo, embora as coordenadas históricas apontadas por Anderson sejam produtivas para compreendê-la. De uma forma ou de outra, ela aparece desfocada, mas não sai do campo.

A obra de Lima Barreto vincula-se a processos de modernização importantes, como a urbanização e a mudança de *status* econômico e social da finança, no Brasil. A questão de fundo desta obra parece ser, na maioria das vezes, o que acontece com um país fragmentado socialmente cujo cotidiano está sendo, cada vez mais, regido pelas formas desagregadoras do dinheiro ou da mercadoria. Mesmo no *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que não trata especificamente da cidade e possui, baseada na obsessão patriótica do protagonista, uma unidade que os outros romances não têm, pode-se perceber a angústia pela desagregação social que retira toda possibilidade de ação, no âmbito liberal ou revolucionário. A ênfase aqui, entretanto, está na estrutura imobilista, proprietária e personalista da sociedade brasileira. Os romances *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, intrinsecamente urbanos, ocupam-se mais das novas formas de desagregação, o fetiche da mercadoria, que aponta para a sociedade de consumo, e a tendência ao caráter avulso das relações, mesmo em presença do favor, que continua atuante, mas obriga menos, principalmente a parte mais forte. Do ponto de vista especificamente literário, o fato de esta compreensão não estar no plano do assunto, além da grande diferença entre a obra de Lima Barreto e as da maioria de seus contemporâneos, indicam que a atitude crítica teve consequência formal.

Assim, algumas cenas e sua organização na narrativa revezam perspectivas gerais sobre as novas relações sociais e sobre a subjetividade, como se apresentam no cotidiano da cidade.

Numa cena de rua, do romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Augusto Machado observa mulheres estrangeiras desfilando mercadorias de luxo, já anunciando os novos valores assumidos com o encilhamento, pela sociedade que produz o que não consome e consome o que não produz:

Uma tarde no Café Papagaio, vendo passar pela Rua Gonçalves Dias afora, de baixo para cima, de um lado para o outro, grandes mulheres estrangeiras, cheias de jóias, com espantosos chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento, pedrarias, e ouro, e sedas roçagantes, centralizando os olhares do juiz, do deputado, do grave pai de família, das senhoras honestas e das meninas irrepreensíveis, eu me lembrei de uma frase de Gonzaga de Sá: a dama fácil é o eixo da vida. [...] Saíam de Bordeaux ou do Havre, *comme un vol de gerfauts*; chegavam com a estranha fisionomia dos mármoreos que os séculos consagraram; [...]

Elas seguem... É a Rua do Ouvidor. Então é a vertigem. Todas as almas e corpos são arrebatados pelo vórtice. [...] E tudo acaba nelas; é para elas que se drenam os ordenados, os subsídios; é a elas também que vão ter o fruto dos roubos e os ganhos da tavolagem. É uma população, um país inteiro que converge para aqueles seres de corpos lassos. [...] Lembrei-me então duma frase de Gonzaga de Sá. [...]

– Estás vendo essas mulheres?

– Estou, respondi.

– Estão se dando ao trabalho de nos polir.

De fato, elas nos traziam as modas, os últimos tiques do *boulevard*, o andar *dernier cri*, o pendeloque da moda – coisas fúteis, com certeza, mas que a ninguém é dado calcular as reações que podem operar na inteligência nacional. (BARRETO, 1985, pp. 53-54)⁴

A mudança de comportamento, a moda, a paixão da mercadoria, em que está em jogo um projeto civilizatório, atrai a todos num grande vórtice, para além dos julgamentos morais. A “dama fácil” é inteiramente permutável com a mercadoria que ostenta: importada, de luxo, ela civiliza, refina, afeta a inteligência nacional. Como nesse trecho, a idéia de civilização na obra de Lima Barreto é sempre ambígua. Aqui, ela coincide com a superficialidade, e mais, com a futilidade do adorno, o maneirismo dos gestos, como se fosse esta a civilização de que nesse momento a Europa pudesse nos prover. Também não se perde de vista qual o nosso lugar no processo civilizatório europeu. As estrangeiras (as mercadorias?) eram “continuadoras de algum modo da missão dos conquistadores” (*id.*).

Vemos aqui o país importador, extasiado com a mercadoria estrangeira, que representa ao mesmo tempo sua opulência e um novo momento de sua conquista. Também se registra, no romance de Lima, a formação da elite nacional pós-encilhamento, pronta para qualquer jogo, desimpedida das fachadas severas, da prevenção contra o lucro e a especulação (antes, no império, considerada uma espécie de prostituição). No trecho abaixo, o jovem mulato Augusto Machado observa, humilhado, o brilho da burguesia no Lírico.

Lembrei-me que eles tinham vindo do Brasil todo, de todos os pontos, a brigar, a roubar os seus parentes, as suas mulheres e os governos, a furtar pobres e ricos; a matar também levás e levás de migrantes nos árduos trabalhos agrícolas. Era aquele o seu prêmio! Tinham

saltado por cima de todas as conveniências, por cima de todos os preceitos morais – tiveram coragem, enquanto eu... Oh, Algumas vezes por aí, umas pândegas e muito álcool! Narcótico! Era isso. (GS, 78)

A imagem é fortemente negativa, mas a burguesia distingue-se pela qualidade amoral da coragem, aos olhos do jovem Machado. A falta de escrúpulos pode ser vista como superioridade, no presente. Ao contrário, Gonzaga, de família cuja eminência “não datava da República nem do encilhamento”, faz a maldosa catalogação da elite brasileira. A má vontade do protagonista, porém, não é com a mudança, mas com a permanência das mesmas formas de dominação (os mesmos fazendeiros sugadores de sangue humano, [...] os mesmos políticos sem idéias, [...] os mesmos sábios decoradores de compêndios estrangeiros e sem uma idéia própria, [...] os mesmos literatos à Otaviano). A angústia e a revolta não se manifestam contra as transformações, mas contra a falta delas. Tanto que, no final, a pergunta é: “Serão sempre assim?” A visão de que o país muda, impressionada pelo revezamento de posições, a formação repentina de fortunas, a invasão da finança, e a de que não muda, afinal são as mesmas formas de preeminência, em vez de antagônicas, encenam, na verdade, a forma com que o Brasil vem atendendo às exigências de atualização por parte da ordem internacional, a já conhecida e bem teorizada modernização conservadora.

Nestes dois trechos do romance, quem se sobressai é a figura do jovem Augusto Machado. O turbilhão é visto por ele, mais intuitivo, sem experiência, com os olhos e valores do presente, por isso mais exposto aos atrativos da vida atual.

Outra vez na rua, Machado presencia a formação de uma parada militar e começa a perceber, no desacordo entre os paramentos oficiais e a condição humilde dos soldados, as injustiças sociais. Sente-se tomado pela perplexidade e a angústia, pelo “louco desejo de acabar com tudo”. Clarins ressoam e o desfile começa, um desfile percebido como o de todas as raças, na sua beleza, força e variedade. O que fazia a todas obedecer a uma única ordem? De repente, desiste da reflexão crítica e se recrimina por perder tempo “a meditar sobre coisas tão imbecis, quando estavam próximos os armazéns de modas” (GS, 71).

Há claramente uma intenção irônica na auto-recriminação, mas Machado é de fato uma personagem disputada pelas várias forças do presente. Logo a seguir, vê passar a parada calmamente e desce as ruas “ao sabor da multidão”; “nela, flutuei com prazer, gozando a volúpia da minha anulação... Vinha como uma gota d’água no caudal de um rio, e, quando me perdi no Largo do Ros-

sio, foi para esbarrar com o doutor Xisto Beldroegas...” (GS, 71). Segue-se uma sátira muito certa e engraçada à burocracia estatal.

Os vários registros, a brusca passagem de uma disposição para outra, mostram a disponibilidade de Augusto Machado para os chamamentos modernos. Uma divisão em capítulos suavizaria as passagens, mas, dessa forma, enfatiza-se a idéia de flutuação, de fluência. Augusto Machado a tudo atende e a nada se fixa, lembrando aquele aspecto assumidamente avulso da vida de Isaías Caminha, num Rio de Janeiro impessoal e desacolhedor.

Augusto Machado está próximo a Gonzaga, tem com ele grande afinidade, mas não está na narrativa como artifício retórico, não é mero receptáculo ou eco do outro. Ao contrário de Gonzaga, que não se interessa por cargos, o jovem amanuense tem “um louco sonho de ser diretor” e cede mais às atrações, enquanto o amigo se mostra distante. Porém, é um ouvinte atento e interessado, tendo grande consciência do valor das reflexões e recordações de Gonzaga. Encara como superioridade a robustez sóbria da casa patriarcal, mas também o brilho da burguesia no Lírico. Percebe as rupturas na cidade, revolta-se com a injustiça e com o preconceito racial endossado pela ciência, mas também é capaz de anular-se na multidão e flutuar. Quando conveniente, chega a fazer previsões revolucionárias, para garantir à moça deslumbrada do subúrbio que a burguesia de Botafogo iria acabar e apresentar-se para ela como um partido aceitável, apesar da pobreza. São faces ao mesmo tempo vívidas e contraditórias, que mapeiam a experiência do atual e instável, do indivíduo moderno, em cuja subjetividade cruzam-se as linhas de força do tempo.

O assunto central do livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de onde vieram essas cenas, parece-me, não seria nenhum dos assuntos diretamente tratados, que aliás acumulam-se em grande quantidade.⁵ Este romance desenvolve como tema profundo a passagem, ou melhor, uma série de passagens, em várias dimensões, do homem velho e branco para o jovem e mulato, do aristocrata para o indivíduo sem nome, da família para a cidade, da história oral para o romance, da Monarquia para a República, do patriarcado escravista para a burguesia financista.⁶

Augusto Machado é o herdeiro da memória e do conhecimento intelectual de Gonzaga de Sá. É a grande figura de Lima Barreto para propor uma redefinição da tradição, em um tempo percebido pelo autor como de crise de fundamentos. Sem rejeitá-la em bloco, ele a vê como herança em disputa. O romance de Lima Barreto não é uma adesão conservadora ao passado, pelo contrário. O herdeiro é o mulato pobre, instável e moderno, sem idealização

ou heroísmo. E a soma de cultura oral e erudita, história e memória, pode levar à crítica.

Os pontos de contato com as discussões modernas, como se vê, são muitos e estão por toda parte, nem sempre ou quase nunca em forma de conteúdo direto. Lima Barreto chegou a organizar e defender uma proposta razoavelmente definida para uma literatura brasileira renovada, mas não chegou a constituir em torno de si um movimento coletivo de redefinição de valores e critérios literários e culturais como ocorreu no nosso primeiro modernismo. Mário de Andrade, na palestra *O movimento modernista*, de 1942, arrisca algumas explicações sobre as condições que favoreceram o estouro da renovação em São Paulo: o contraste da modernização econômica com o provincianismo em uma cidade já grande para a época e a possibilidade de aliança com uma aristocracia tradicional, que perdia sua função. No Rio de Lima Barreto, segundo Mário, não havia aristocracia e sim uma burguesia riquíssima, que não estava disposta a rir de si mesma, a ver afrontado seu “espírito conservador e conformista” (ANDRADE, 2002, p. 259). O papel dos “literatos” no Rio, agora segundo Lima Barreto, era levantar brindes aos mais ricos, o que rejeitou de maneira conseqüente, durante toda a vida.

O recurso à aristocracia também está na obra de Lima Barreto, como ficção. Quando o autor procura encenar a apropriação da tradição pelas classes médias e baixas, o portador dessa tradição é o aristocrata, último filho da família tradicional de quatro séculos, que remonta ao fundador da cidade do Rio de Janeiro. Já sem riqueza, conservando apenas a casa da família, mantendo-se com um emprego público, Gonzaga resguarda valores como os de uma vasta ilustração e memória, de preservação e respeito pelo passado, de durabilidade e robustez. Os valores tradicionais aristocráticos constituem o que Perry Anderson chama de um “passado ainda utilizável”, com que os artistas vanguardistas europeus pretenderam contrapor-se às pressões do dinheiro e da mercadoria.

Gonzaga de Sá não constitui um tipo social da época, um tipo de aristocrata semelhante ao “homem supérfluo” russo. O sentido de sua presença pode ser a intuição do autor de que, nesse momento, a figura aristocrática representa valores com poder de contraposição ao mundo capitalista moderno, embora o represente de maneira agônica. A valorização do passado é propriamente estratégica, não nostálgica, porque o autor trata de providenciar a saída de cena do “venerável velho”, desenraizado, estéril, e aponta para o futuro ao fazê-lo entregar a tradição nas mãos do jovem mulato, onde pode servir, se não para a ruptura, ao menos para inquietação e crítica.

Além do apoio aristocrático, o provincianismo de São Paulo, segundo Mário de Andrade, teria propiciado a duradoura reação de escândalo da sociedade ao movimento modernista, permitindo que se organizasse e fortalecesse coletivamente.

Ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também... O artigo “contra” do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida. (ANDRADE, 2002, p. 259)

Lima Barreto também procurou, pelo escândalo, chamar a atenção para o primeiro romance que publicou, *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. Satirizava a imprensa e pessoas identificáveis da vida pública. O resultado foi o silêncio completo e a inclusão do autor em uma espécie de índice da grande imprensa local. Nesse sentido, é possível entender um dos papéis da aristocracia tradicional no modernismo. Se não houvesse o apoio de uma classe ainda atuante social e culturalmente (uma elite mais antiga, mas vivendo um processo modernizador), ele provavelmente teria sido abafado ou diluído como ação coletiva.

Os grandes jornais do Rio, entretanto, não barraram um movimento. Na apresentação da revista Floreal, criada por ele e mais alguns amigos, em 1907, afirmava que o modesto periódico não representava uma escola ou um movimento, pois não era hora de afirmar certezas, mas de desestabilizá-las. De certa maneira, o compromisso de Lima Barreto, por mais constante, forte e conseqüente que tenha sido, manifestou-se como atuação individual. As contribuições em jornais, a escrita e a publicação dos romances são intervenções individuais. Nunca se manifestou em nome de grupos, nunca pretendeu representar sequer uma tendência política e ideológica, embora simpatizasse e se declarasse, individualmente, a favor delas, como no caso do anarquismo e do marxismo. Nunca se apresentou como um porta-voz de sua classe. Mesmo nos romances, há um direcionamento individualista forte, embora cerceado por todos os lados e mesmo criticado em suas pretensões. As origens do individualismo desse militante, entretanto, não são propriamente misteriosas. Podem ser rastreadas na simpatia por Rousseau, em alguns aspectos, e pelo anarquismo.

O ponto de contato mais importante entre o modernismo, conforme avaliação de Mário de Andrade, e o programa de Lima Barreto, está na disposição de ruptura com o que era a inteligência nacional até aquele momento. Na reunião de crônicas com o título de *Impressões de leitura*, o escritor carioca

nos permite a visão de um panorama variado da inteligência brasileira. Como escreve não apenas sobre livros de literatura, mas também de outras áreas, é possível enxergar como uma vasta convencionalização grandiloqüente enforma o pensamento brasileiro, impedindo-o de tratar a sua realidade.⁷ O modernismo realizou em grande parte as aspirações de Lima Barreto para a literatura brasileira: mudança de tom e registro da linguagem, desconvenção, flexibilização dos gêneros, tratamento literário do pobre sem pitoresco, retomada da tradição crítica do romance europeu, atenção ao dado local.

É claro que o modernismo promoveu as mudanças através de meios que o escritor do Rio talvez nem pudesse imaginar, que estavam simplesmente fora de seu horizonte. As importações que, segundo Mário, teriam revestido o “espírito modernista” num primeiro momento, estavam fora do foco de Lima. Não que este não almejasse atualização literária, mas a maior inovação, para ele, era Dostoiévski, “a estranha beleza” de sua obra sem lastro greco-latino, que ousava incluir o pobre.

Ir aonde os modernistas foram, em termos estilísticos, ele não foi e talvez não pudesse ir. Quando Mário diz que eram uns “inconscientes” (puros, livres, desinteressados, alegres, saudáveis, obsessivamente intelectualizados), estabelece-se prontamente a experiência que os separava. Havia certo exagero nessas afirmações, desde cedo no modernismo houve consciência das realidades próprias do país, mas as mais pesadas estavam relativamente longe como experiência vivida. No romance de Gonzaga de Sá, mesmo Augusto Machado, que recebe a herança intelectual e os valores aristocráticos e é instável e disputado pelas atrações modernas, não desfruta de tal liberdade. O humor de Lima Barreto, satírico, não tem nunca indicação de leveza. Para ele, “o riso vem da dor”.

Na “orgia” intelectual dos primeiros anos, os modernistas buscaram técnicas, experimentaram resolver dificuldades que Lima Barreto já admitia quando afrouxou suas narrativas, aceitou perder centros gravitacionais e incorporou cenas instantâneas dos diários na ficção. As sugestões intelectuais de Lima Barreto vinham do campo das ciências, principalmente da matemática e da física, que passavam por redefinições importantes. É preciso lembrar que o escritor tinha sido, até 1903, aluno da escola politécnica. No romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, encontra-se uma referência ao *Ciência e Hipótese*, de Poincaré, publicado em 1901, livro que divulgava as novas idéias e obteve grande sucesso na época. Em várias ocasiões, encontramos referências nas crônicas sobre mudanças nos fundamentos da matemática, normalmente com o intuito de mostrar que sistemas de saber tradicionais, como o modelo de beleza greco-latino, o academismo, podiam ser abalados.⁸

Entretanto, não havia propriamente aí uma definição mais específica sobre técnicas e recursos da nova literatura, que nunca chegaram a ser tratados de maneira isoladamente estilística. A noção de forma para Lima Barreto dizia respeito, por um lado, à idéia de eficácia na apreensão e comunicação do mundo, sobre o que tinha muitas ansiedades, como todo autor moderno. Por outro lado, também podia significar “coerência consigo mesmo”, ou seja, coerência interna, com o sentido também de particularização e independência de padrões externos. Salvo engano, Lima Barreto demonstrou pouca preocupação com técnicas, não porque fosse mais livre que os modernistas, talvez porque o fosse menos. A busca de desconvenção, para o autor, foi muito mais penosa, porque se tratava de dispensar certo tipo de cultura que o havia formado e tinha sido, mal ou bem, seu ingresso numa consciência de si e do mundo. Foi o drama de Isaías Caminha, que teve de abrir mão do modelo do pai, culto, branco, respeitado, e reconhecer-se na mãe, negra, pobre, obscura.

Em termos de desconvenção, o modernismo recebeu o reforço das vanguardas européias, não só no sentido da liberdade de pesquisa estética, mas também na valorização da cultura do país como elemento potencialmente vanguardista, como aponta Antonio Candido (2000) e Vinícius Dantas (1991). Ihes forneceram técnicas, em grande parte de poesia, mesmo quando se tratou de prosa. As renovações da narrativa propriamente são mais tardias. Kafka já publica nos primeiros anos 10, em Praga, mas Proust e Joyce publicam apenas nos anos 20 sua obra inovadora. Tanto que os autores do primeiro modernismo, quando se tratou de prosa, procuraram técnicas de outros âmbitos: Mário de Andrade foi buscar na música a forma de Macunaíma. Seguindo a interpretação de Gilda de Mello e Sousa, “a prosa miramarina respira sintaxe de poesia no andamento da própria frase” (DANTAS, 1991, p. 191), e os contos avançam, bastante, mas a direção é menos de ruptura vanguardista que de aprofundamento da pesquisa que já se vinha fazendo, direcionando-a para o aproveitamento crítico do cotidiano e de sua linguagem, portanto mais próxima da literatura de Lima Barreto.

A perspectiva do nacionalismo difere entre Lima Barreto e o modernismo. Para o primeiro, trata-se menos de *desrecalque localista* do que de *desrecalque de classe*, por isso reclama tanto da falta de explicitude de Machado de Assis. Mesmo quando Lima Barreto pensa o país, o faz predominantemente em termos das classes. A própria literatura brasileira é cobrada nesse sentido. Ela precisa deixar de criar a beleza que esmaga o pobre e ser instrumento de crítica. Mas as duas perspectivas não foram antagônicas e coincidiram, de fato, muitas vezes.

Enfim, o paralelo foi um pouco rápido, com desvantagem para o modernismo, no que diz respeito à quantidade de informações, e não se pretendeu, com ele, promover uma competição entre o autor e o movimento coletivo, com a grande quantidade de energias que conseguiu mobilizar. Em grande parte, o modernismo realizou as aspirações de Lima Barreto, talvez todas as que foram possíveis realizar. Mas o processo da mudança real é contraditório, não acontece no espaço livre da cidade, entre o aristocrata empobrecido e o jovem mulato, a salvo das relações de poder. As formas democráticas, foco principal de experimentação e coerência em sua obra, foram a utopia desse homem sem ilusões.

Notas

¹ Segundo Alice Áurea Penteadó Martha, pesquisadora da Universidade Estadual de Maringá, no Paraná, que tem estudado a recepção crítica de Lima Barreto, boa parte dos críticos, até os anos 70, taxou Lima Barreto de escritor panfletário, atribuindo a essa escolha política os seus defeitos ou “desleixos”. (MARTHA, 2001, p. 7)

² Tese de doutorado defendida na UFRJ em 1998, sob orientação do Prof. Dr. Ronaldo Lima Lins. Carmem também foi responsável, junto com Antonio Houaiss, pela organização da excelente edição crítica do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que faz parte da coleção Archives, da Unesco.

³ A autora considera que mesmo *Macunaíma* ressenete-se dessa impregnação, resolvendo a identidade nacional na forma de uma coleção de retalhos de cultura. Mário de Andrade, crítico, parecia, entretanto, superar essa perspectiva, demonstrando maior lucidez sobre a questão. (FIGUEIREDO, 1998, pp. 201-2) A pergunta é interessante, mas aprofundá-la exigiria discutir se a alegoria proposta por Mário falhou e onde falhou. Quanto a Oswald de Andrade, Roberto Schwarz aponta o “sinal energeticamente positivo” que a poesia pau-brasil confere ao atraso brasileiro, admitindo, entretanto, que o ar de piada funciona ali como contrapeso. (SCHWARZ, 1987, p. 28)

⁴ A partir desta, todas as citações do livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* serão indicadas por GS, no corpo do texto.

⁵ “O que um artista pode dizer di-lo unicamente – e Hegel também o sabia – através da ação da forma, não permitindo a esta que o diga. Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista, como se refere em ambos os lados, quer dizer – com o conteúdo. Em reação a isso, o conteúdo estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjetivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como fabula docet quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo.” (ADORNO, 1993, pp. 172-3)

⁶ A leitura do livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* como um romance de passagens, lidando com ambigüidades e contradições, encontra-se desenvolvida com mais detalhes e referências em minha tese de doutorado (OLIVEIRA, 2003).

⁷ A visão de Lima Barreto sobre a literatura e o pensamento brasileiro, na época, está desenvolvida em análise sobre as crônicas de *Impressões de Leitura*, no ensaio *O programa de Lima Barreto para a literatura brasileira: o livro Impressões de leitura* (OLIVEIRA, 2004).

⁸ A Revolução de 1917 também reforçou, no autor, a idéia de abalo de fundamentos, mas, nesse momento, ele já havia escrito todos os seus romances, inclusive os que publicaria depois.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, nr. 14, fev/1986, pp. 2-15.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, pp. 253-280.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8a. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000, pp. 109-138.
- DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a poesia. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, nr. 30, julho/1991, pp. 191-203.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira Machado. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Leitura e percepção estética: Recordações do escrivão Isafas Caminha, de Lima Barreto. *Espéculo – Revista de Estudos Literários*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, nº 18, 2001.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O programa de Lima Barreto para a literatura brasileira: o livro Impressões de leitura. In: Helena, Lucia (org.) *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004, pp. 141-148.
- _____. *Uma escrita em chão cediço*. Niterói: UFF/IL, 2003, tese de doutorado (mimeo)

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

Resumo: Este artigo mostra a preocupação da crítica universitária mais atual, sobre Lima Barreto, em especificar a modernidade do autor, mostrando inovações narrativas nas obras e confrontando-as com conceitos modernos importantes como os do teórico Walter Benjamin. Esses aspectos são discutidos e, ao final, propõe-se um breve paralelo entre as idéias e perspectivas de Lima Barreto e do movimento modernista.

Palavras-chave: Lima Barreto, modernidade, modernismo

Abstract: This article shows the trends of the university criticism about the writer Lima Barreto nowadays to specify the modernity of the author, by searching narrative innovations in his works and by confronting them with main modern concepts, like ones of Walter Benjamin. These aspects are discussed and, at the final, is proposed a parallel between ideas and perspectives of Lima Barreto and the modernist movement.

Keywords: Lima Barreto, modernity, modernism

BARCO A SECO, DE RUBENS FIGUEIREDO: CERTEZAS E ENGANOS DA IMAGEM IDENTITÁRIA

Ivone Daré Rabello

É sempre um risco tratar de autores contemporâneos, sobretudo, neste momento histórico. A dificuldade da visada crítica tem a ver com o fato de que, com a desagregação do projeto moderno-modernista, entrou-se em um regime regulado pela rotinização das vanguardas, pelas ramificações heterogêneas da produção, pelo desapego à tradição literária acumulada e pelo cerco sempre alerta do mercado.¹

Atualmente, como sabemos, as práticas culturais e a produção de objetos de cultura seguem o ritmo industrial e são governadas hegemonicamente pelas leis do mercado. As promessas de talento surgem e desaparecem rapidamente. Os autores que se estabelecem formam nichos que se autoproclamam e se autoprotegem, como maneira (com maior ou menor grau de cinismo) de permanecer gravitando na mídia e/ou nos setores especializados das academias, não raro elas também muito próximas dos movimentos do mercado. Também na área da cultura, o ponto de vista da mercadoria detém a primazia. Inclusive por isso é difícil tratar de autores que, sem terem se cristalizado como produto, ainda estão *experimentando* técnicas e *buscando* temas.

Este, parece-me, é o caso de Rubens Figueiredo. Daí ser cedo demais para escrever ou falar em definitivo sobre ele. Outros escritores brasileiros, mais ou menos de sua geração, ou inseridos no mercado editorial à mesma época, já se fixaram numa certa linhagem estilística e temática, sem que nenhum duplo ameace sua identidade autoral. Diferentemente disso, e sem ainda ter realizado uma obra cujo valor seja indiscutível, Rubens Figueiredo é um escritor em processo de formação. Assim, não é possível, até agora, estabelecer de modo cabal as tendências de sua composição nem definir-lhe o valor – questão sempre decisiva para o crítico literário. Neste momento, porém, sua *identidade autoral* projeta-se numa direção determinada, o que permite algumas considerações menos incertas.

O mais marcante é que esse movimento implica (e supõe) o apagamento de um “outro” Rubens Figueiredo, aquele do início de sua carreira, mais aderido à produção para um setor especializado, e lucrativo, do mercado cultural: a chamada “literatura infanto-juvenil”.² Em nove anos, publicou três romances

policiais: *O mistério da samambaia bailarina* (Rio de Janeiro: Record, 1986), *Essa maldita farinha* (Rio de Janeiro: Record, 1987) e *A festa do milênio* (Rio de Janeiro: Rocco, 1990). Depois desse fecundo período de produção menor, e relativamente consagrado na área (um de seus livros tem na contracapa um elogioso comentário de Luís Fernando Veríssimo que decerto funciona como rótulo que alavanca a vendagem), retirou-se por quatro anos e, a partir de 1994, surgiu um Rubens Figueiredo transformado. Creio ser necessário investigar as origens da constituição literária desse “novo autor” que, flertando com um lugar no mercado, aprendeu a livrar-se do que fora para constituir-se *como um outro*.

Entre os romances infanto-juvenis e os contos de *O livro dos lobos* (Rio de Janeiro: Rocco, 1994), *As palavras secretas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), *Contos de Pedro* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), bem como o romance *Barco a seco* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001), não há continuidade estilística ou temática aparente. Mais do que a experiência inicial com o romance (entre 1986 e 1990), depois a migração para o conto (desde 1994) e a retomada do trabalho com o romance (com *Barco a seco*), o que está em causa não é a experimentação com os gêneros, e sim a *matéria* a formalizar nas obras, bem como os resultados da composição e do estilo.

Ao que tudo indica, no início de sua carreira, Rubens Figueiredo tentava trazer para o campo da literatura infanto-juvenil uma nota de vanguardismo entre aspas, pois aplicava, no campo da literatura de entretenimento, traços de composição que, derivados das injunções históricas dos movimentos artísticos do início do século XX (os quais, entre outras coisas, punham em xeque a forma orgânica naturalizada), já haviam se banalizado. O artifício artístico torna-se mero *exercício de estilo*, que condiz com a transformação do livro em produto localizável nas prateleiras do mercado de bens culturais.

Nas suas paródias do romance policial *noir*, o escritor vale-se de procedimentos como a fragmentação da narrativa, a multiplicação de pontos de vista (configurando o sentido aberto e multívoco da história), a representação da oralidade mais corriqueira. Mas os enredos não convenciam: numa história que ainda se prendia à pretensão de “narrar”,³ a inverossimilhança das situações e peripécias não sustentava a vontade de pôr em cena indivíduos comuns que, sem mais nem menos, viam-se envolvidos em complôs internacionais com fortes interesses políticos e econômicos. Certa graça advinha do deboche das soluções realistas, do abuso das brincadeiras verbais, da *blague* pela *blague*, mas o tom dominante era o da inadequação de alguns expedientes de composição (como a do papagaio-narrador, por exemplo, que conduz parte da narrativa

em *O mistério da samambaia bailarina*, sem que do artifício resulte outro significado que não seja a piada irrelevante com a tradição). O que restava, de fato, era a vontade de dominar a estilização da língua falada e de se apropriar dos recursos da ironia na angulação narrativa e no desenho das personagens.

Nessa perspectiva, *O livro dos lobos* surpreende muito. Na coletânea de contos ficam nítidas a depuração linguística, a supressão dos excessos de *blagues*, a alteração dos temas – mudança radical em relação ao caminho que já estava fixado. Depois deste livro, não haverá outros desvios.

*

As inflexões do processo de identidade autoral de Rubens Figueiredo ocupam, não sem mal-estar, a crítica que se dedica à análise dos contemporâneos. Alguns simplesmente ignoram o autor dos romances infanto-juvenis – e eles estão em boa companhia, pois é o próprio Rubens Figueiredo quem afirma, quando trata de sua carreira anterior, que aquele autor provavelmente já está “morto”; ele não o reconhece mais e fala de si mesmo como se se tratasse de um desconhecido.⁴ Outros críticos tentam estabelecer traços de continuidade naquilo que, de fato, é bastante diverso: o modo realista do enredo cede lugar ao estranho, por vezes ao fantástico; o coloquialismo exagerado é subjugado pelo estilo enxuto e preciso.

Aliás, principalmente após *As palavras secretas*, a crítica com frequência se refere à “escrita precisa” que caracterizaria Rubens Figueiredo. O comentário, apesar de impreciso (o que querem dizer, afinal, esses termos? será ele um novo *Leão de Ruão* na periferia?), pretende estabelecer diferenças entre a representação estilizada da “língua falada” e o fraseado mais “literário” que marcaria suas últimas composições. De certa forma, a observação é correta, sobretudo se pensarmos nas diferenças da dicção dos romances infanto-juvenis e a dos livros após 1994. No entanto, ela deixa subentendida a *avaliação* da diferença entre a técnica deste autor (e de alguns outros escritores, consagrados pela “elegância” de seu estilo, como Milton Hatoum, por exemplo) e a da maioria dos autores brasileiros contemporâneos em que são hegemônicos a *mimesis mimesis* da linguagem “brutalista”, o flagrante da cena cotidiana ou, ainda, a representação do fluxo (caótico) da interioridade.⁵ Assim, sem negar a verdade do comentário, ele é apenas o começo da conversa quando se trata de analisar a composição de Rubens Figueiredo. Será preciso extrair as conseqüências da “escrita precisa” desse autor para avaliar seu significado bem como seu teor de verdade.

A primeira e mais evidente conseqüência da “escrita precisa” – se a entendermos como estilização de uma linguagem que anseia apreender o sentido da

realidade representada e que não se deixa captar senão em fragmentos e visões parceladas⁶ – é que ela está a serviço da tentativa de *organizar* a experiência dos narradores. A *voz narrativa* (e não simplesmente a voz autoral) apropria-se de um modo de dizer, balizado como “artístico”, para formular o que consegue captar dos acontecimentos. A dicção dos narradores é, assim, emblema que os distingue em meio à desordem da realidade. Os narradores podem ser quaisquer pessoas que tenham vivido acontecimentos que se abateram sobre elas, sem necessariamente tê-los compreendido; a escritura quer pôr em ordem, e assim dar “dignidade” estilística⁷ àquilo que permanece desorganizado no plano do conhecimento. Ainda mais: os narradores podem ser também uma voz que, estando fora dos acontecimentos, mistura-se à interioridade dos personagens que apreendem (ou não apreendem) o mundo à sua maneira. Isto é: a “escrita precisa” efetivamente engloba um ponto de vista segundo o qual a corrente da vida – aleatória, banal ou simplesmente estranha – precisa ser pensada, refletida, organizada com exatidão e “dignidade” lingüística na contracorrente das experiências-limítrofes, desorganizadas, brutais, aparentemente governadas pelo acaso, tal como os indivíduos as vivem.

Diretamente associado a isso, o modo de composição do enredo tende a ultrapassar os limites dentro dos quais se mantêm estáveis as *aparências* identitárias. Os relatos estão organizados a partir de muitos e diferentes tipos sociais,⁸ nos quais se buscam os traços de uma subjetividade “autêntica” – na qual, ao que tudo indica, o narrador ainda crê, ou ainda quer crer. Mas o que de fato conta é a presença de um outro, sempre por perto, insinuante, gerando, por vezes, uma tensão insolúvel. Um e outro se misturam de tal modo que se torna suspeito qualquer esboço da figuração da autenticidade autônoma. A estabilidade da *imagem* identitária é, assim, posta em xeque, mesmo que nenhum acontecimento contenha a possibilidade de *transformar o indivíduo* e de fato *torná-lo um outro*. Um se torna outro apenas em aparência. Também o mundo parece tornar-se um outro, mas nada se altera efetivamente. Os fatos e a própria subjetividade continuam incompreensíveis para os que viveram os eventos. Presos à circunstância imediata ou permitindo que se mostrem, por meio deles, dilemas psíquicos pretensamente únicos e individuais, os acontecimentos seguem uma lógica cuja evidência não está dada. A verdade objetiva – a razão abstrata que move os dias – permanece escondida naquilo que não está à mostra.

A recorrência dessa articulação estilístico-temática torna-se mais significativa à medida que acompanhamos as produções mais recentes de Rubens Figueiredo, quando se afirma a virada de sua imagem identitária como autor.

Essa recorrência, aliás, permite dizer que este autor se alinha a uma tradição bastante importante para o romance brasileiro, em que é bastante significativo o tema do duplo.⁹

Nos enredos de Rubens Figueiredo – contos ou romances – o *duplo* é presença indiscutível. Qual a significação específica desse tema em narrativas tão diferentes? Em *Barco a seco*, o tema da constituição de uma identidade – a *construção* de uma imagem identitária – retoma e coloca no centro do romance o tema já presente no conto “Os biográficos de Albernaz” (de *O livro dos lobos*), o qual, por sua vez, estará presente também em “A última palavra” (de *Contos de Pedro*). Como podemos constatar em várias das narrativas, há quase uma idéia fixa que se pode formular como se segue: quem sou eu? o que é o indivíduo? o que se esconde sob a imagem que se tem de alguém e, principalmente, de nós mesmos? Certamente, alguns dilemas vividos pelo próprio autor, em busca de seu reconhecimento público, constituem a própria matéria da literatura que ele produziu. E assinalo isso não para explorar qualquer relação direta entre biografia e produção artística, mas para insinuar que o tema pode ter uma significação emblemática para a reflexão sobre o indivíduo no quadro do momento histórico contemporâneo.

O indivíduo, em tempos do capitalismo tardio, expõe-se – e isso já não implica nenhum esclarecimento – como aparência entre aparências. (Diz-nos Adorno, em *Mínima moralia*, que “em algumas pessoas já é um descaramento dizerem ‘Eu’”.) A identidade, segundo os modelos contemporâneos, parece seguir uma regra: a de se liberar da experiência vivida, ou mesmo negá-la, porque ela se mostra de tal modo incompreensível, de tal modo fantasmagórica, que é preciso esquecer o que, entretanto, não se esquece nunca. Só é possível “identificar-se” ao se aderir a um “modelo”, a uma *aparência* identitária, que nunca cessa de se mostrar como nova. Isto é: as configurações daquilo que chamamos de “individualidade” freqüentemente escondem o que joga o esconde-esconde da mercadoria: a cada dia, um novo modelo de identidade se impõe. Se o tema pode até parecer novo, lembremos, porém, que ele reveste de novidade, com a alusão aos materiais especificamente atuais, a velha ilusão da autonomia do sujeito – ela própria resultado histórico das determinações objetivas que a produziram e que resultaram, também, no elogio da “autenticidade”.¹⁰

A obra recente de Rubens Figueiredo faz dessa configuração (histórica e social) a força motriz da forma literária, buscando as manifestações específicas dessa lei geral.

*

No caso de *Barco a seco*, o narrador é alguém que *precisa* impor limites bem demarcados, que o separem tanto dos outros – quaisquer que sejam – quanto da aniquilação. O lema desse homem – Gaspar Dias – é “Existe um limite para tudo” (frase da abertura do romance) e franqueá-lo implicará perigos que, ao mesmo tempo, seduzem-no e assustam-no. A emblemática cena do primeiro capítulo fala por si só. Gaspar Dias nada, mas sempre estabelece uma linha imaginária no mar, que o salva de misturar-se aos outros na praia e, também, de avançar mais do que deve, pondo em risco sua vida. Certa vez, porém, não consegue resistir e, preso à armadilha que ele próprio constituiu, ultrapassa o limite e se arrisca a afogar-se. Num esforço brutal, salva-se – e a experiência serve-lhe para reafirmar a si mesmo: apenas por meio da autodisciplina é possível existir, individuar-se supõe controle e contenção – bem como o triunfo das forças de repressão. A aniquilação – tornar-se outro ou morrer – é, porém, o outro lado da vontade tenaz da individuação.

No primeiro capítulo de *Barco a seco*, a dimensão temporal dos acontecimentos fica como que suspensa – tudo que será narrado não se situa num antes ou num depois dessa representação simbólica que o indivíduo faz de si mesmo. Suspensa, a experiência emblemática revela um projeto – demarcar-se e delimitar-se – e, ao mesmo tempo, sua supressão temporária (com os riscos da aniquilação). Um movimento incessante: delimitar-se, ultrapassar limites, deter-se a um passo da aniquilação, reconstituir-se. Tal reconstituição, porém, é (sempre) precária, já que o anseio por individuar-se demarcando limites repõe incansavelmente o mesmo movimento: ir além desses limites, viver o risco e o gozo de não se deixar aniquilar. Numa espécie de círculo infernal, a única certeza é a instabilidade. A única saída para essa subjetividade é a morte. “Um morto é irrefutável”, dirá o narrador – ainda nesse primeiro capítulo.

Quem dera agora estivesse bem morto – um corpo despejado na areia pelo braço mole de uma onda. Assim não há dúvida de que elas [as mulheres] teriam mais respeito por mim. Morto, meu poder sobre elas seria de fato enorme (p. 17).

Tudo que é enunciado e narrado no romance tem raiz nesse sujeito, cujos contornos só aos poucos ganham especificação – e, aliás, de modo fragmentário. Reduzindo os termos do problema, digamos que Gaspar Dias vive uma situação insolúvel: ele tem de sepultar seu passado de João Ninguém para tornar-se um cidadão respeitável – o que se traduz pela posse de bens e de uma função que os garanta. Apartamento, carro e dinheiro no banco significam respeitabilidade pública. Gaspar Dias quer construir uma identidade que não

o torne próximo daquilo que abandonou. Quer livrar-se da condição de abandonado, de relegado, de pária, para poder constituir-se. Daí a força emblemática daquele primeiro capítulo cujas significações rondam o significado da história propriamente dita, contada pelo narrador a partir do segundo capítulo.

Gaspar Dias forja sua imagem identitária por meio da proximidade com a alta cultura – ou melhor, às bordas dela, numa situação limítrofe. Contra todas as expectativas e possibilidades sociais (numa situação histórica em que a carreira não se abre ao talento sem concessões que o desfiguram), e com golpes de sorte, ele o consegue, mas isso lhe custa demarcar com clareza o apagamento do que deixou de ser.

Assim, num primeiro plano da significação, a “escrita justa e precisa” desse narrador sobre sua experiência, bem como a deliberada disciplina para escrever a biografia de um pintor – feito que lhe propiciará obter reconhecimento – são seus *imperativos* e a conseqüência de seus esforços para constituir sua imagem identitária e afirmar a conquista de sua ascensão social. O estilo, assim, é a formalização do pertencimento social que o narrador quer forjar para si mesmo. O estilo implica um ponto de vista social – daquele que forja, também na manipulação do aparato social da língua, um lugar de pertencimento.

As atividades profissionais nos domínios da alta cultura (as belas-artes) e o estilo estão a serviço da possibilidade de mover-se socialmente ou, ao menos, de destacar-se da massa anônima de onde provém Gaspar Dias. Para mudar de patamar social, é preciso mudar de língua e de alma. “O estilo é o homem”, poderíamos dizer, numa acepção particular, uma vez que formaliza o lugar social que o narrador quer forjar para si mesmo. Isto é: Gaspar Dias prende-se a uma *maneira* de empregar a língua que lhe permita destacar-se de seu lugar de origem (social)¹¹. A mudança que deve fazer para obter conquistas não é, aqui, um *capricho* (como ocorre com Brás Cubas e Macunaíma, personagens muito representativos na nossa literatura). Trata-se de *uma necessidade* que pode ser compreendida a partir das origens sociais de Gaspar Dias e do estado de exclusão de direitos e de bens (inclusive culturais) aos quais está submetido o proletariado urbano. Para Gaspar Dias, a mudança é um imperativo para *constituir-se diferenciando-se*. A férrea disciplina para construir nova imagem é, sobretudo, resultado social.

O narrador protagonista quer se constituir como imagem, dizíamos, e, para isso precisa soterrar seu passado. Órfão (sua mãe talvez houvesse matado seu pai – e isso é tudo que ele sabe de seu passado “original”, por assim dizer), foi adotado por uma família que sobrevive nas esferas arcaicas da produção¹²

(a mãe adotiva é empregada doméstica; o pai faz serviços eventuais). Mas o menino não se parece fisicamente com nenhum deles, nem com seus quatro “irmãos”. Desde cedo aprende – nas lições da escola e da casa – que teria de forjar seu lugar identitário por meio da diferença.

O caminho para obter suas conquistas exige dele a reprodução dos mecanismos de exclusão e de violência que vê disseminados à sua volta. Mesmo para simplesmente sobreviver, na escola e em casa, para que obtenha um lugar no mundo é necessário que *um outro* não o tenha:

... comer era importante. Era uma aula, era um dever e uma prova a que nos submetíamos todos os dias. E não se tratava de mastigar e engolir até o fim, para depois lambe a ponta dos dedos um a um e chupar os restos de carne grudados nos molares. [...] Havia algo que não estava na comida, mas que fazia parte de toda refeição. Algo que se metia entre nós, na fila do lanche e do almoço. A distância entre um aluno e outro, na fila, abrigava inimigos e obstáculos tão numerosos quanto os que povoavam o espaço entre uma vontade e a sua satisfação [...] // O calcanhar violento de encontro à canela de quem vinha atrás, o chute de bico contra o tornozelo de quem estava na frente. O pisão que explodia em cheio no dedão espremido dentro do sapato e a dor que irrompia de baixo e subia pelos ossos até rebentar com toda força dentro dos olhos fechados. Essas foram as primeiras experiências na fila da comida, as manobras ao rés do chão (pp. 154-155).

Mas Gaspar não quer apenas subsistir *como todo o mundo que ele conhece*; ele quer chegar a um *outro lado*. Para conquistar isso, é preciso diferenciar-se de “todo o seu mundo”. É necessário diferenciar-se para incluir-se num “outro mundo”; é necessário incluir-se como *um outro*, num novo patamar social.

Note-se que as figurações desse passado – que nesta paráfrase faço parecerem representadas linearmente – surgem na estrutura da composição narrativa apenas à medida que, já com sua nova imagem identitária, as certezas são postas em causa e o projeto se revela, se não enganoso, fracassado. Os fragmentos da história de quem foi Gaspar surgem misturados às tentativas, também falhadas, de escrever sua obra – a biografia de um outro, um pintor a quem dedica seus esforços de especialista. À medida que sabemos o que fracassou, temos acesso a fragmentos cada vez mais progressos da sua vida anterior.

Contra todas as possibilidades (sociais), Gaspar Dias tornou-se um perito em artes plásticas. Sua função – a que lhe garante meios de vida, de ascensão social e de reconhecimento público – consiste em investigar a autenticidade das obras do pintor Emílio Vega. Estabelecer o limite entre o verdadeiro e o falso. Mas isso não lhe basta: Gaspar quer também reconstruir a identidade desse pintor que, nos círculos acadêmicos, é considerado obsoleto e passadista e que, nos circuitos comerciais das galerias, ganha mais e mais adeptos à medida

que suas obras têm valor de fetiche. (Decerto isso promove uma verdadeira caça às tábuas perdidas de Vega bem como o preço mais alto delas e de todo o trabalho ligado à autenticação). Vega, o homem-pintor bêbado e irresponsável, que pinta em restos de barco, em suportes residuais, parece encarnar, para seus consumidores, o ideal do artista em que vida e obra se constituem unidade indissolúvel, “autêntica” – sem limites demarcados. Na direção oposta, é exatamente a falta de especialização e de trabalho disciplinado e atualizado de Vega que impede a crítica de considerá-lo um grande artista, nos padrões em que está implicada a arte moderna. Mas fala mais alto o mercado: o mito do artista que se alimenta da arte para dissolvê-la nas telas produz bons negócios.

Gaspar Dias se insurge, igualmente, contra o valor da “lenda” do homem-arte e contra o veredito que as academias pronunciaram a respeito do não-valor (artístico) das telas daquele pintor. Para esse perito, que quer se consagrar pela diferença, é necessário criar um outro Vega, franqueando os limites da avaliação de um e outro círculos. Quer estabelecer um novo limite, para ele mesmo e para aquilo de que se ocupa. Quer criar *um outro Vega* também porque desse modo ele mesmo, Gaspar, se tornará definitivamente *um outro*. A imagem identitária de Gaspar dependerá, assim, da identificação das obras de um pintor tanto quanto da transformação da imagem identitária desse artista. Um existe apenas por meio do outro.

Se esse é o problema central do projeto de vida de Gaspar Dias, o que temos diante de nós, na leitura do romance, é a progressiva revelação do fracasso da proposição. Se Gaspar buscara constituir-se por meio de um outro (o pintor Emílio Vega), e já se tornara um outro (o perito) por meio dele, o fato de Vega escapar aos limites reduplica as armadilhas identitárias e traz à superfície o que o próprio Gaspar sepultara. O projeto desse narrador, como se vê, traz consigo a perigosa sombra do duplo, de início soterrada. À medida que Emílio escapa a Gaspar, à medida que fracassam as tentativas de escrever sua biografia – até porque, ao fazê-lo, Gaspar mistura-se a esse outro cuja vida deveria ter “limites” objetivados –, e à medida que surgem novas armadilhas contra Gaspar, a matéria narrativa ganha sua forma e ritmo.

Na estrutura da composição, há uma espécie de luta entre duas maneiras de contar. Tal luta também é insolúvel no romance. Explico-me. A composição parece firmar-se na direção de uma história que pode ser contada (com o que isso implica de “conflito dramático”, à maneira da narrativa realista): Gaspar Dias conhece um homem, chamado Inácio Cabrera. Este homem lhe diz que fora amigo de Emílio Vega e que tem tábuas ainda desconhecidas feitas pelo pintor. Pouco a pouco, Gaspar Dias se dá conta de que é o próprio Cabrera

quem “alimenta” o mercado com falsificações e, eventualmente, com tábuas autênticas, portanto com preços mais altos, assim como fora ele quem criara o mito do homem-arte, pintor-bêbado. Gaspar desconfia da identidade de Cabrera, mas só depois que este lhe dá os meios e todos os indícios para saber o que está em jogo (o que é verdade e o que é mentira sobre a vida e especialmente a morte de Vega, sobre a produção de suas tábuas e o aparecimento aleatório de algumas delas) é que Gaspar descobre que Inácio é Vega. Como Gaspar, que enterrou seu passado para conquistar novo lugar de pertencimento social, Cabrera inventou a morte de Vega e também a lenda sobre a vida, o processo de produção das telas e o afogamento de Vega. Como Gaspar Dias, Inácio Cabrera enganou a si mesmo e aos outros: inventou uma imagem identitária para poder viver da própria burla. Como num espelho, Gaspar e Vega/Cabrera repõem o processo de enganos em que se constitui a identidade burguesa: coisa num mundo de coisas.

A história é contada; o conflito dramático chega ao fim. É por isso que se pode dizer que ainda há, nesse romance, certa *confiança* no relato – e, indissolavelmente ligado a esse aspecto, um flerte com o mercado.¹³ Mas essa avaliação corre o risco de ser injusta. Se o romance mantém o conflito dramático, a *confiabilidade* do relato fica minada por dentro, na própria estrutura da composição. Os capítulos em “desordem”, que acumulam fragmentos heterogêneos, sem continuidade temporal, vários conflitos paralelos não concluídos (por exemplo, aquele entre a dona da galeria e seu filho, homem que vive às expensas da cordial exploração dos anseios e dos recursos de sua mãe, que o criou para ser um homem capaz para qualquer atividade), a biografia de Vega que é necessário interromper por causa da mistura entre Gaspar e o pintor, o passado que irrompe no presente de Gaspar Dias – tudo isso coloca em xeque a narratividade. A própria tentativa de inventar a biografia de Vega, que reinventaria a biografia de Gaspar, é minada pela dúvida quanto à autenticidade dessa biografia, uma vez que ela está carregada de projeções de Gaspar e, assim, traz à boca da cena episódios do passado infantil do narrador. E, finalmente, tudo que havia sido delimitado confunde-se. O último capítulo retoma o primeiro, mas a identidade do narrador já não se define: é uma terceira pessoa quem conta que, certo dia, transpondo os limites, alguém se afoga e, nesse momento, mistura-se às telas de um pintor ou à pintura de palavras e pensamentos, ainda ansiando salvar-se:

Só que o pior, talvez, vem agora, no que ele pensa, ou no que quer que pense dentro dele, no que quer que tome nas mãos o seu pensamento e o molde à vontade. O pior é ver que

o que parece ser o seu último fôlego serve apenas para dar vida, em sua mente, à imagem em que ele se vê misturado às tintas de suas próprias tábuas. [...] Visões do pintor que ele inventou, que ele roubou, o pintor com quem ele quis de todo jeito fazer uma troca mas que, no último instante se recusava e fugia. O pintor que ele fundiu da matéria da sua própria vida [...]. O pintor que [...] sem ele, sem o seu sopro repetido e tenaz, nem mesmo teria existido. // De repente, por trás de um pico de espuma, ele avista umas pedras familiares. Sabe que há um jeito de usar o impulso das ondas para ser levado até lá. // Porém desiste da primeira onda [...], ele ainda espera a onda seguinte. [...] Eles [os segundos] vão levá-lo aos trancos para uma ponta de granito onde, quem sabe, mesmo machucado, e contra toda razão, e até contra a mera decência, ele espera mais uma vez se salvar (pp. 190-191, grifos meus).

Rubens Figueiredo convida-nos a refletir sobre os enigmas da identidade em tempos em que um e outro estão permanentemente ameaçados de tornarem-se coisas que gravitam em torno da lei da existência como sobrevida, quando existir supõe eliminar o outro. Com a abolição da confiança na identidade burguesa, o sujeito enfraquecido é presa do triunfo do engano. Um e outro não têm possibilidade de tornarem-se eles-mesmos – seja lá o que isso possa significar – fora da ilusão da “individualidade”. O “sujeito suposto poder” aprendeu que nada pode.¹⁴ E, assim, sob o ângulo de um Gaspar Dias que *quer ser*, e não é mais que um fantasma entre fantasmas, a situação do sujeito contemporâneo lança luz espectral sobre o sujeito burguês clássico, já que o processo que determinou a metafísica da autenticidade – que acompanhou o da emancipação – está historicamente atrelado à mentira ideológica e à alienação.

Notas

¹ Sobre o assunto, ver, entre outros, “Modernidade e revolução”, de Perry Anderson, in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, fev./86, pp. 2 a 15.

² Embora o tema não seja central aqui, convém lembrar que Rubens Figueiredo começou sua carreira literária como uma espécie de *ghost writer* para a Editora Cedibra, especializada em livros de bolso (banguê-banguê, românticos e eróticos) que atenderiam ao que se pensava ser um público popular, constituindo entre “cultura de massa” e “consumo de massa” a base da economia de produção mercadológica e dando continuidade à lucrativa demanda por sublitteratura. Sobre seu trabalho à época, é o próprio autor quem afirma: “Havia uma censura intermitente em torno dessas publicações, sempre sob suspeita de pornografia. Sem nenhum aviso os livros eram retirados. A editora se atrapalhava com esses surtos das autoridades. Meu trabalho resumia-se ao seguinte – quando os livros eróticos eram recolhidos, os editores me pediam para transformar os originais eróticos em livros românticos para que pudessem ir para as bancas. Passado algum tempo, quando os eróticos já podiam ser vendidos, a editora punha na minha mesa originais de livros românticos e pedia para transformá-los em eróticos. [...] Eram feitos sem nenhum cuidado, traziam incoerências flagrantes. Ninguém assinava. Os nomes eram todos falsos”. Ainda segundo o autor, essa experiência – cujo sabor pitoresco não diminui a ferocidade lucrativa da produção “para o povo” – trouxe-lhe como ganho a superação

do “medo de escrever” (Em “Lições do atrito”, entrevista de Rubens Figueiredo a Augusto Massi, *Rodapé. Crítica de Literatura Brasileira contemporânea*, nº 2, ago./2002. São Paulo: Nankin, p. 209)

³ Remeto às reflexões de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

⁴ Rubens Figueiredo escreveu, na orelha da segunda edição de *Esta maldita farinha*: “Onde anda o autor deste livro? Ainda existirá a mão que batucou uma parte desta história em uma máquina de escrever mexicana, junto a uma perna engessada até o joelho, erguida sobre a mesinha para o pé não inchar? Não sei. E ninguém mais do que eu deveria saber. Pois convivi com o autor, partilhei dia a dia seus pensamentos, mesmo quando ele não os enunciava em voz alta. Mais do que ninguém, eu estava ao seu lado. O fato é que de uma hora para outra o perdi completamente de vista [...] Se o autor ainda vive, na certa rirá ao ler esta orelha. Achará graça do meu esforço de entender o que ele deixou para trás sem dar explicação. Em todo caso, duvido que ele volte para tomar satisfações” (“Lições do atrito”, cit., p. 210).

⁵ Talvez valha a pena ressaltar que o brutalismo tem a ver com a tentativa de criar a impressão de captar diretamente a barbárie instalada nos grandes centros urbanos por meio de recortes fulgurantes. No mais das vezes, porém, tais recortes – à força de se repetirem, com pequenas variações – tornam-se tão inofensivos como *sketches* jornalísticos, que alimentam a audiência com a falsa “fidelidade” às cenas sangrentas.

⁶ A “era da suspeita” envolve, decerto, também a desconfiança dos escritores quanto à possibilidade de a linguagem ser capaz de representar a totalidade da significação que não está mais dada na realidade objetiva. Sobre o assunto, ver o sempre excelente “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld. In: *Texto/Contexto*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 75-98. Também para Erich Auerbach a questão é decisiva, quando se trata de figurar a dimensão da “verdade dos fatos” (quase sempre lançados à óptica da subjetividade) no realismo moderno (cf.: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*).

⁷ Tal “dignidade” é, evidentemente, problemática, pois está fundada, na obra de Rubens Figueiredo, numa certa utilização dos padrões (tradicionais) da linguagem “poética” e não raro resvalam para o *kitsch*.

⁸ Há pedreiros, operários, jovens, milionários, prostitutas etc. Em *Contos de Pedro*, os tipos sociais representados são bastante numerosos.

⁹ Sobre isso, é preciso assinalar as contribuições de José Antonio Pasta em “Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)”, in: *Cahier*. Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – Crepal. Paris, nº 10, pp. 159-171, 2003; e em “Singularité du double au Brésil”, in: *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2002). Suas pesquisas sobre o duplo no romance brasileiro permitem tratar da recorrência do tema ao longo do século XIX, do XX e até em nossos dias, a despeito das diferenças e dos contrastes advindos das diferentes épocas e estilos literários. Decerto o paradigma da identidade e as reflexões sobre a presença do duplo têm forte presença em toda a cultura ocidental, mas no caso brasileiro há uma especificidade que merece, e exige, que se interogue sobre seu significado formal. Em *Lugar do mito* (São Paulo: Nankin, 2006), Ana Paula Pacheco investiga o tema a partir do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, trazendo importantes contribuições para a compreensão da sua recorrência e das diferenças de significação ao longo da produção moderna e a transformação, ou permanência, do tema romântico por excelência (cf. pp. 243-256).

¹⁰ Não será demais lembrar que boa parte da literatura brasileira tem de se haver com o problema, até por reproduzir a ilusão da autonomia do sujeito burguês em cenário periférico, em que ou não existiam condições materiais para sua constituição ou, quando passaram a existir (com o desenvolvi-

mento do “trabalho livre”), deixaram rapidamente de ter validade objetiva, dado que a própria existência do trabalho entra em colapso e o “sujeito autônomo” se rende às necessidades da luta pela sobrevivência a qualquer custo. Desse desajuste, sairá, para o bem e para o mal, boa parte da configuração de nossos personagens mais emblemáticos. Não é preciso dizer que o primeiro Machado de Assis, herdando de nossa tradição (brasileira) certo desconforto com os heróis de “tamanho fluminense”, fará exatamente do desconcerto entre material histórico e modelo literário a pedra de toque de sua literatura de mestre. O rosto de Jacobina, de “O espelho”, se refletirá em diversas outras personagens da literatura subsequente, com sentidos nem sempre à mostra.

¹¹ Avaliar (esteticamente) a realização lingüística da narrativa é um problema crítico na obra de Rubens Figueiredo. A “precisão” e a “elegância” do estilo caminham lado a lado com o *kitsch*, com o emprego de fórmulas metafóricas a serviço do embelezamento. Não é possível decidir, mas parece-me que essas fórmulas são uma *estratégia* do autor que constrói seu personagem também como um suporte (paródico) lingüístico condizente com seus anseios sociais. Gaspar Dias fala segundo as “regras do bem dizer”, seguindo a norma discursiva da burguesia, segundo a qual as frases de efeito, a retórica, as imagens grandiloqüentes servem para esconder a realidade. Não é de todo incorreto, porém, colocar o procedimento sob a suspeita de que pode indicar a *adesão* do autor à ideologia do “bem dizer”. Somente o processo da produção posterior de Rubens Figueiredo poderá dar a resposta correta ao sentido do procedimento – o que, aliás, será decisivo para avaliar seu teor de verdade.

¹² No que pese a repetição do já-sabido: as esferas “arcaicas” da produção se prestam ao desenvolvimento peculiar de nossa “modernização”, sempre incompleta. Isto é: o atraso está a serviço do desenvolvimento das formas capitalistas da exploração mundial.

¹³ Refiro-me às reflexões de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, anteriormente citado.

¹⁴ Sobre a auto-atribuição de um poder que o sujeito julga deter, ver, de Slavoj Žižek, os ensaios reunidos em *La subjectivité à venir* (Paris: Flammarion, 2006).

Resumo: A partir da produção de Rubens Figueiredo, especialmente o romance *Barco a seco*, busco delimitar o problema crítico da configuração da identidade e da ilusão da autonomia do sujeito.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo; configuração da identidade e da imagem identitária; processo histórico e representação literária

Abstract: I aim to circumscribe the critical problem of the configuration of identity and of the illusory autonomy of the subject through Rubens Figueiredo's works, particularly the novel *Barco a seco*.

Keywords: Contemporary Brazilian novel; configuration of identity and of the image of identity; historical process and literary representation

EXPERIÊNCIA RURAL E URBANA NO ROMANCE DE 30

Luís Bueno

1. Uma questão de ordem: amplitude e especificidade do romance de 30

Antes de discutir o tema que interessa diretamente aqui, vale a pena tratar de uma questão que o precede: afinal de contas, o que se quer dizer com a expressão “romance de 30”? Sempre é bom esclarecer do que se fala, especialmente quando se trata de termos que remetem a um conjunto muito grande de obras. No caso do romance de 30, convém ainda mais delimitar sua amplitude, por um lado, e sua especificidade, por outro, uma vez que define um período que não se preocupou em descrever-se, mostrando-se avesso aos manifestos literários e ao comportamento “de escola” – para aproveitar um termo usado pelos escritores daquela geração para se referir com ironia aos escritores da chamada “fase heróica” do modernismo brasileiro. Além disso, a expressão “romance de 30” em si, pela inscrição apenas temporal que encerra, pode abrigar em princípio qualquer romance.

A esta complicação – a da amplitude dos usos possíveis da expressão – acresce uma outra, a ela contrária – a da redução que se operou na utilização prática desse conceito. Como se estabeleceu uma espécie de consenso, em nossa história literária, de que foi o chamado romance “regionalista” que teve importância na produção daquele período, o “romance de 30” parece ser entendido apenas como essa modalidade do romance que se produziu naqueles anos, de tal forma que José Lins do Rego, Rachel de Queiroz ou Graciliano Ramos são reconhecidos como representantes do romance de 30, ao passo que Jorge de Lima, Lúcio Cardoso ou Cornélio Penna ficam numa espécie de limbo histórico – o dos “outros autores”. Isso tudo leva a uma situação paradoxal em que tudo pode ser romance de 30, mas a apenas um grupo específico de autores – escolhidos algo aleatoriamente, uma vez que, para ficar no exemplo óbvio, pensar Graciliano Ramos como regionalista é no mínimo inadequado – a caracterização caberia. Foi assim que, no correr das décadas cristalizou-se uma visão de que o romance de 30 é algo bipartido. De um lado ficam os autores do romance de 30 “de verdade” e do outro ficaria o romance dito “psicológico” do período, significativamente descrito por Luciana Stegagno Picchio como a “segunda via” do moderno romance brasileiro.

Neste artigo, a exemplo do que acontece em outro trabalho nosso, muito mais longo, dedicado ao tema, a expressão “romance de 30” despreza essa divisão em dois grupos estanques e considera desfocada a visão que reduz o romance de 30 ao dito “regionalismo” daqueles anos. Assim, romance de 30 compreende uma volumosa produção publicada entre o final da década de 1920 e o final da década de 1930 que, em termos amplos, compreende o romance de corte realista (seja ele introspectivo ou não) que se preocupou sobretudo com o “problema”, seja social seja espiritual (para lançar mão da formulação como sempre concisa e precisa de Antonio Candido no artigo “A revolução de 1930 e a cultura”). Em duas palavras: trata-se do romance realista que focou sua atenção na realidade brasileira a partir de uma perspectiva pessimista.¹

Mas se, para nós, o chamado romance intimista pertence ao corpo do romance de 30, por outro lado ficam de fora, embora publicados na década de 1930, o romance histórico de Viriato Correia e de Osvaldo Orico, ou a produção de um autor como Paulo Setúbal, por exemplo, distantes do tipo de preocupação fincada nos problemas do presente, basilar para a definição que interessa aqui.

Um problema que surge com grande destaque no romance de 30 é o das transformações por que passava a relação entre a experiência rural e a urbana no Brasil, de tal forma que é possível demonstrar a validade do sentido aqui atribuído à expressão “romance de 30”, ao caracterizar em linhas gerais como aquela produção tratou dessa questão.

2. Ainda antes da década de 1930

No decorrer da década de 1920, e ainda antes da publicação de *A bagaceira* (1928), livro geralmente tido como inaugurador do romance de 30, foram lançadas algumas narrativas que encaminham uma figuração da experiência urbana brasileira a partir de um claro contraponto com a experiência rural. Vale a pena ressaltar que essa não foi a forma de representação que prevaleceu nos autores do período a que João Luiz Lafeté se refere como o do “modernismo heróico”. Em Oswald de Andrade, o mundo rural brasileiro tem escasso interesse. O mesmo acontece no *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Mesmo em *Macunaíma*, narrativa que se funda sobre o encontro do primitivo, não-urbano, com o moderno, urbano, o que se apresenta é a clara passagem de uma experiência para a outra. O que *Macunaíma* figura pode ser visto, em resumo e a grosso modo, como uma espécie de processo histórico inevitável

em que o primitivo desaparece – o que fica marcado com a também inevitável morte do herói – depois de ter contaminado, se é que cabe o termo, o espaço moderno que o substitui, corporificado no livro pela cidade macota de São Paulo.

Mas, se não estamos falando dos modernistas, de que romances então se trata? São livros hoje esquecidos, como *Senhora de engenho*, de Mário Sette, e *Dentro da vida*, de Ranulpho Prata, ambos publicados em 1922, ou ainda *Os exilados*, de José Maria Bello, de 1927. Todos eles têm como protagonistas personagens que vivem na cidade – nestes casos, na mais importante cidade brasileira, a capital da República –, mas que têm suas raízes no universo rural e para ele voltam sua atenção. É como se a experiência urbana, num país como o Brasil, estivesse de saída esgotada, e o país precisasse buscar, numa volta ao campo, seus verdadeiros valores, ou sua verdadeira vocação. Nos três casos, esses homens voltam ou planejam voltar ao mundo rural para lá agirem e transformarem a realidade, de forma a deixar claro que é na experiência rural que o Brasil, por um lado, deixará de ter uma cultura artificial, de empréstimo, e, por outro, será capaz de superar a injustiça social. Depois da leitura desses livros, ficamos com a imagem de que, se o proprietário rural utilizasse os benefícios da modernização para melhorar a vida de seus empregados em vez de ir para a Europa, para o Rio ou para o Recife viver uma vida dissoluta e artificial, o Brasil resolveria todos os seus problemas econômicos e sociais.

Mais no final da década, essa ingenuidade tem a tendência de ser substituída por uma vaga sensação de que as coisas não são tão simples assim e que a mera modernização da forma de exploração da velha propriedade rural era uma solução artificial, mais uma manifestação do desejo de que a mesma estrutura social, herdeira recente da escravidão, permanecesse intocada, atualizando seus meios. Ou, dizendo de outra maneira, uma espécie de utopia da permanência, em que tudo se resolve, a justiça social se instaura, mas a estrutura de poder e de produção se mantém.

Lido nessa perspectiva, em confronto com esses livros hoje quase desconhecidos, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, avulta não mais como o início de uma nova era do romance brasileiro, tal como é usualmente descrito nas histórias literárias. Um pouco ao reverso disso, é como uma espécie de fecho dessa vertente que pode ser visto – o que, aliás, está em perfeito acordo com a forma ambígua em que está escrito, naquele estilo que mescla a experiência modernista mais concisa e cheia de “coloquialismo” com o fraseado coelhonetiano rebuscado que é, no fundo, sua opção primeira.

Em *A bagaceira*, o representante da nova geração de senhores de engenho, Lúcio, é alguém que se formou na cidade e se irrita com os hábitos antigos dos velhos coronéis – e nisso se aproxima muito do Nestor de *Senhora de engenho*, mencionado há pouco. Diferentemente de Nestor, no entanto, que obtém sucesso na modernização que empreende na velha propriedade, a experiência de Lúcio será, pelo menos em parte, fracassada. O final algo surpreendente do romance, por um lado, deixa claro uma desconfiança na eficácia da simples aplicação dos métodos modernos de produção. O curioso é que esse fracasso vem menos da estrutura de poder arcaica, que Lúcio apenas reproduz, do que da resistência daqueles que seriam, em princípio, seus grandes beneficiários, os trabalhadores rurais.

É dessa maneira que *A bagaceira* pode ser recolocado em nossa história literária: como esse romance que chamou a atenção e pareceu, para os críticos do tempo – especialmente o mais influente deles, Tristão de Athayde –, uma grande novidade, mas que de fato era apenas mais um integrante de uma curta tradição que via na volta ao campo, atualizadas as formas de produção e mantido o sistema de exploração, a saída para o país. O que aconteceu é que Tristão de Athayde supervalorizou seu final disfórico (assim como suas pontuais ousadias estilísticas) e declarou-o um romance que rompia com a ingenuidade da literatura nordestina até ali,² sem se dar conta de que ele escapava da ingenuidade da solução fácil para uma outra ingenuidade, talvez mais engenhosa, de manter a solução ao alcance da modernização dos trabalhos do campo, só dificultada pela incompreensão dos explorados. Afinal, Lúcio fecha o romance reconhecendo os limites de seu projeto, mas atribuindo seu fracasso aos outros, ao exclamar: “Eu criei o meu mundo; mas nem Deus pôde fazer o homem à sua imagem e semelhança...”³

É em outro lugar, algo inesperado, que, ainda antes do início da década de 1930, encontraremos um romance que pode ser visto como aquele que deu um novo passo na exploração dessa questão – ou seja, que poderia ser compreendido como uma antecipação da forma com a qual o romance de 30 lidou com esse problema. Trata-se do romance publicado em edição restrita em 1929 (e relançado apenas em 1934), *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, escrito pelo católico Barreto Filho, que o dedica a Jackson de Figueiredo. Nele já se começa a forjar aquilo que se poderia chamar de um intervalo entre experiência urbana e experiência rural no qual se move um personagem típico do romance de 30: o desenraizado.

André Lins, o protagonista, vive no Rio, e não encontra sentido algum em sua vida de moço rico – exatamente como ocorria com os protagonistas

dos livros já referidos. Sua crise é espiritual ou, para usar os termos do movimento católico do tempo, moral. Também como aqueles personagens, decide retornar à velha propriedade rural da zona da mata nordestina, numa tentativa de reencontrar suas raízes e, nelas, os valores morais tradicionais que a cidade fez desaparecer. Mas essa volta é a mais infrutífera possível – na verdade, chega a ser trágica. Depois de um primeiro instante de encantamento, em que reencontra até mesmo a língua da infância, André Lins conhece a moça com quem decide se casar e acaba voltando à sua velha crise, exatamente porque se pega desejando ardentemente a esposa – o que ele interpreta, por estranho que pareça ao leitor de hoje, como uma permanência da licenciosidade a que se permitia no Rio. A experiência rural não serve de refúgio. Diante disso, e por conta de uma crise moral séria, termina enlouquecendo.

Apesar de pouco típica, se mantivermos em mente o lugar-comum sobre o romance de 30, essa insolução de André Lins termina por figurar uma situação de impasse que, comparada com a solução fácil de *A bagaceira*, coloca a questão do confronto entre experiência rural e experiência urbana num nível de problematização muito mais complexo. Afinal, parece haver algo estrutural que impede essa retomada da vocação rural brasileira. A culpa não é da cidade, a culpa não é dos pobres camponeses explorados incapazes de ver os benefícios dos novos ventos que a evolução técnica, manejada por proprietários bonzinhos, traz. Não há como atribuir culpas. O que há é um proprietário vivendo uma crise sem solução fácil porque nascida de um processo histórico complicado, que sobrepõe o moderno ao arcaico de qualquer maneira, ou seja, desvinculando esquizofrenicamente conjuntura e estrutura. Embora fuja bastante da representação direta dos conflitos de classe nos quais *A bagaceira* toca, ainda que de leve, *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, através da falta de solução desse protagonista, projeta sobre apenas uma classe – e exatamente aquela que nos outros romances aparece como a afinada com o que há de novo no ocidente e, portanto, capaz de modificar a situação de miséria em que vivem os da outra classe – o desencaixe que há na tentativa de se implantar uma modernidade brilhante mantendo uma estrutura social ainda muito marcada pela experiência da escravidão.

3. A volta impossível

O desencaixe mencionado acabou tomando forma em vários romances surgidos no início da década de 1930 e, muitas vezes, isso nem foi percebido pela crítica. O caso mais chamativo, nesse sentido, é o de um dos maiores

sucessos do período, o romance *O quinze* de Rachel de Queiroz. A leitura que se firmou desse livro foi a de que se tratava de um romance sobre a seca, simplesmente. O mesmo Tristão de Athayde que recebera tão calorosamente *A bagaceira* chegou a dizer que as outras questões tocadas pelo romance acabavam por atrapalhar seu resultado final, que deveria se concentrar na família de Chico Bento – ou seja, nos retirantes. Mas é bem possível fazer uma leitura diferente dessa e identificar no drama vivido pela professora de Fortaleza, descendente de uma família de proprietários rurais, o centro da trama.

Conceição é essa professora que, perfeitamente adaptada à vida na capital, vê a vida rural como uma espécie de ideal. É na velha propriedade da família, em companhia da avó – essa sim, mulher perfeitamente integrada à experiência rural – que passa as suas férias. A velha propriedade surge, então, como essa espécie de paragem ideal, onde tudo está em suspenso porque não é lá que a vida se desenrola de fato.

A seca vem, atinge a todos e vai embora. O que fica? Conceição, sozinha, incapaz de casar-se com o primo, homem que ainda tem no campo suas raízes. Incapaz também de casar-se com alguém em Fortaleza. Presa entre esses dois mundos, resulta uma figura algo trágica que, como a infeliz Antígona, terminará seus dias sem gerar novas vidas. Essa imagem de uma vida sem desdobramentos é emblemática como representação do intervalo entre experiência rural e urbana no Brasil daquele momento. Estrada sem saída, situação sem controle.

Mas em nenhum outro romance do início da década o problema que estava no centro de *Sob o olhar malicioso dos trópicos* aparecerá de maneira tão acabada quanto em *Menino de engenho* (1932), a grande estréia de José Lins do Rego.

A própria voz narrativa se configura naquele intervalo, e o que o leitor tem diante de si é um adulto, que jamais fala do momento em que conta sua história, lembrando um mundo ideal, gerido pelo velho proprietário perfeito: um mundo que já não mais existe. E é assim que esse romance – no fundo mais inovador do que a crítica em geral o tem percebido – desbarata qualquer visão conciliatória que permita aventar a idéia de que uma simples volta ao campo – ou mesmo sua simples modernização epidérmica – represente qualquer saída para os impasses do presente.

Esse raciocínio pode ser estendido para os romances seguintes de José Lins. *O moleque Ricardo* e *Usina* são mesmo a declaração de falência de qualquer utopia. No primeiro, o menino pobre nascido e criado no engenho vai para a cidade e só consegue encontrar mais pobreza – e a prisão, quando resol-

ve agir e participa de uma greve. No segundo, não só esse menino incorpora a impossibilidade de volta, já que em seu retorno encontra a morte, como também os representantes da outra classe, a dos proprietários, dão com os burros n'água ao tentar modernizar apressadamente o engenho, transformando-o em uma usina improvisada – que terminará falida, incorporada pelas usinas geridas já por um capitalismo internacional moderno.

Essa metáfora sempre reiterada vai se reconstruindo na obra de José Lins, a ponto de estar na base de um romance como *Riacho Doce*, que conta a história de alguém nascido muito longe dos engenhos, uma mulher sueca que também jamais encontra um lugar no mundo e termina se matando.

Ao mesmo tempo em que José Lins desenvolvia sua obra, um outro escritor, poeta já reconhecido e imediatamente antológico, também vai escrevendo esse romance do visceral deslocamento. Trata-se de Jorge de Lima, com *O anjo* (1934) *Calunga* (1935) e *A mulher obscura* (1939). Nesses três casos – como já ocorrera com *Salomão e as mulheres*, de 1927 – sempre alguma forma de volta será ensaiada. Em *O anjo* essa volta às origens constitui apenas um episódio, mas bem representativo daquele intervalo insuperável que se apresenta no romance de 30. Vale a pena ver, ainda que apenas a título de exemplo, como essa impossibilidade se revela desde o princípio, na ausência de reencontro com o cotidiano, com as pequenas coisas para sempre perdidas:

Herói beliscou, beliscou, disse que o café estava péssimo. (Tinha perdido o sentimento do *chez soi*, do *home*. Esqueceu o paladar. Mel de abelha com farinha não gostava mais. Sua memória não tinha mais braços abertos para o ambiente da meninice. Procurou as sombras que o antigo candeeiro fazia tremer nas paredes. Agora a lâmpada elétrica iluminava tudo diferente. Mãe-preta já não existia. Tio Agnello morrera. Cidade e as serras, uma ova.⁴

Já em *Calunga*, a volta é o tema central, e o protagonista encarnará aquela tentativa de, depois de passar muitos anos na cidade, voltar ao lugar de origem – no caso a região do mangue alagoano – com o duplo propósito de encontrar-se a si mesmo (que era o propósito do André Lins de *Sob o olhar malicioso dos trópicos*) e de interferir na vida atrasada do local, promovendo uma modernização dos métodos de produção, nas medidas de higiene e nas relações com os camponeses (que foi o projeto bem-sucedido do jovem proprietário em *Senhora de Engenho* e daquele suspirosamente fracassado em *A bagaceira*).

Quem faz a experiência da volta ao mundo rural é Lula Bernardo, rapaz que fugira para a cidade vários anos antes e que, tendo conseguido sucesso, retorna ao ambiente rural em que nasceu com o desejo de, através de uma ação que eliminasse as mazelas sociais do lugar, redimir-se da culpa por ter abando-

nado sua terra e, nela, sua família. A natureza dessa volta já se coloca no capítulo inicial, no modo como decorre a viagem: à medida que o trem avança, afastando-se dos centros urbanos, é como se varasse os tempos rumo ao Gênese.

Já com olhos de quem esteve na civilização, nesse “começo da terra” o que chamará a atenção de Lula é a indigência em que vive aquela população: sem higiene, sem saneamento, comida pela frieira e pela maleita, sendo dominada por coronéis e por místicos apocalípticos. A exemplo do que fez o jovem dono da terra do romance de Mário Sette, Lula implanta um regime moderno de produção em sua propriedade, inclusive introduzindo ali, na zona dos mangues de Alagoas, a criação de carneiros. Os resultados, no entanto, são muito diferentes. É impossível a Lula, como fora possível a Nestor de *Senhora de Engenho*, passar por cima da política de influências e dos hábitos locais a que se submetiam os pobres: não há qualquer possibilidade de uma solução vir da ação das elites. Uma verdadeira inversão de suas expectativas iniciais acaba acontecendo. Em vez de redimir sua gente, é ele quem acaba contraindo a maleita e se tornando mais um cambembe. Se, no início de sua aventura, olha com pena e asco aqueles que, roídos pela doença, viciam-se em comer barro e consomem mesmo pedaços de barro cozido vendidos nos armazéns ao lado dos gêneros alimentícios, numa manhã ele próprio se pega com o mesmo desejo o dominando. E o barro, princípio original da vida, acaba sendo, para Lula, seu fim temporal. Voltando à terra natal para recompor suas origens, ele acaba necessariamente frustrado, já que o único tipo de ligação que consegue com ela se dá no sentido mais terrivelmente físico: ingerindo-a e, ao final, deixando-se afogar no mangue e sendo ingerido por ela.

4- Um amanuense macunaímico

O tema da volta à vida rural – e do fracasso dessa volta – será desenvolvido de maneira muito complexa no romance de Cyro dos Anjos, *O amanuense Belmiro* (1937). E essa complexidade se cria, curiosamente, pelo fato de que não há qualquer volta – embora ela seja anunciada a todo instante. Ao contrário do Carlos de Melo adulto, que desaparece ao narrar a vida do Carlinhos que vivia no engenho, é o Belmiro Borba do presente que assumirá todos os espaços da narrativa – e a impostura marcará essa invasão do presente, de forma a figurar a experiência rural como uma espécie de fantasma.

É curioso que, para a crítica que se ocupou do livro, haja um grande consenso em torno da identificação de um conflito central entre passado e presente que encaminha ao conflito que interessa aqui, entre experiência rural

e urbana. Mas nem isso é seguro, e é possível ler *O Amanuense Belmiro* como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 produziu. As ações se passam em 1935, um ano decisivo da história brasileira, e decisivo não apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi um ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual poderia integrar um movimento contra o regime de Vargas e contra o integralismo.

É claro que Belmiro afirma estar interessado no passado, declarando solenemente que escreve suas memórias. É claro também que ele é o primeiro a apontar o quanto a realização vai fugindo desse seu projeto original, e o faz logo no oitavo capítulo. Seu passo seguinte é, em nome da sinceridade, assumir logo que o que está compondo é um diário, e não um livro de memórias.

Essa desistência assim tão rápida, ainda na fase inicial do livro, faz duvidar da consistência do plano inicial tal qual se apresenta ao leitor. Além disso, a forma trata de desmentir as palavras, e os cadernos de Belmiro se constituem, desde o início, como um diário e em nenhum momento como um livro de memórias. O primeiro capítulo se chama “Merry Christmas” e trata da noite de natal de 1934, que Belmiro compartilha com os amigos num bar de Belo Horizonte. O segundo capítulo ainda se refere ao presente imediato e conta o que acontece depois de Belmiro deixar os amigos e voltar para casa, onde se encontram as suas irmãs, Emília e Francisquinha. É aqui que surge a primeira imagem do passado. De forma nenhuma, no entanto, essa referência ao passado ganha qualquer autonomia em relação ao presente ou toma o primeiro plano da narrativa. Apenas esclarece as condições da mudança das duas mulheres, por ocasião da morte do pai, da fazenda para a cidade.

Se o passado não interessa *realmente* a Belmiro, o que dizer do conflito que haveria nele entre a vida rural e a vida urbana? Se suas origens, seu passado portanto, estão na vida rural, e esse passado não importa, o conflito fica esvaziado. Mais esvaziado fica se pensarmos que o universo rural simplesmente não faz parte das cogitações de Belmiro, exceto quando relacionado às suas irmãs. Todas as vezes em que Belmiro trata de seu passado, não é a fazenda do velho Borba que avulta, mas sim a Vila Caraíbas, o espaço da pequena cidade mineira que pode ser considerado, no máximo, uma espécie de transição entre o universo rural e o urbano.

Com isso, *O amanuense Belmiro* participa de uma maneira muito particular, pode-se dizer irônica, da ampla figuração que o romance de 30 fez desse

tema. Aqui, o universo da velha propriedade rural surge não mais como uma possível via do desenvolvimento do país, mas sim como uma espécie de experiência já esgotada, que permanece como uma espécie de bem simbólico que estaria ao alcance somente da nostalgia. Mas uma nostalgia muito diferente daquela que é construída por José Lins do Rego. O mundo viril e sisudo dos antepassados de Belmiro – o mundo do velho avô – não tem mais existência real, assim como o mundo do velho José Paulino. Só que, no romance de Cyro dos Anjos, não há nada de mau nisso porque aquele universo não parece ser um mundo em equilíbrio, como surge quando evocado pelas lembranças de Carlinhos de Melo.

O que *O amanuense Belmiro* acaba por construir é uma imagem que poderíamos, com um pouquinho de abuso, caracterizar como “em abismo”, no sentido de que, mais do que figurar o conflito tão precioso para sua geração, figura nele a sua própria geração figurando aquele conflito.

É claro que essa leitura não foi feita à época, e até hoje o romance é visto como um texto cheio de nostalgia, uma tentativa proustiana tupiniquim de recuperação do passado pessoal. Nada mais enganador. A atitude de Belmiro é macunaímica: o mundo rural existiu, integra sua identidade, mas não existe mais. Os Borbas estão no fim, já que as irmãs de Belmiro são solteironas e ele próprio é um celibatário. O que está em plena atividade é a rua Erê, o espaço da nova capital de Minas, fundada há pouco, onde se projeta um novo começo, em novas bases.

Não há, portanto, em *O amanuense Belmiro*, qualquer ingenuidade, qualquer possibilidade de modernização do que é arcaico. Tudo convive num tempo de transição, mas, como dirão outros mineiros, décadas depois, nada será como antes. É uma nova experiência, que nasce da velha, mas que não a reproduz.

5- Um dedo fundo na ferida: *S. Bernardo*

É impossível falar do romance de 30 sem, em algum ponto, tratar da figura de Graciliano Ramos. Sua obra, embora se resuma a quatro romances curtos, é uma espécie de enciclopédia do tempo, e parece enfrentar todos os desafios, sejam eles os temáticos, sejam os estéticos, que se colocavam ao intelectual brasileiro àquela altura. Não seria difícil, inclusive, discutir longamente aqui um romance como *Angústia*, cujo protagonista é um deslocado, filho de uma classe de proprietários rurais decaídos que vive intensamente o drama do deslocamento social experimentado também pelos personagens de José Lins do Rego ou Jorge de Lima.

Mas talvez seja mais interessante fazer um deslocamento e, em vez de perseguir um personagem que cogita voltar à experiência rural, observar um outro, que de certa forma jamais saiu dela: Paulo Honório, de *S. Bernardo*.

E Paulo Honório interessa particularmente aqui porque sua história encarna radicalmente, por um lado, e sem qualquer sentimentalismo, por outro, o fracasso de uma tentativa de modernização da propriedade rural sem a transformação da estrutura social que a sustenta. O sentimental, aliás, é o Padilha, de quem ele arranca a velha propriedade. Este sim é o herdeiro decadente, criatura urbana cuja relação com o universo rural é bastante artificial, já que se trata de experiência sobre a qual tudo ignora.

Apesar de se descrever como um ignorante, Honório é um homem atualizadíssimo. Não é semi-analfabeto como se anuncia no início da narrativa, até porque, a uma certa altura, revela-se assinante de revistas estrangeiras que tratam das modernas técnicas de produção agrícola, acessíveis apenas a quem domina outras línguas. E essa sua capacidade se vê na prática, quando renova a velha propriedade e ali introduz máquinas de última geração e as mais novas linhagens de plantas e animais, importando-as todas.

Mas algo de fundamental escapa a ele completamente: o caráter artificial, e portanto sem raízes, dessas inovações. E ele não percebe isso porque construiu uma concepção de mundo e de sociedade que considera imutável: a velha lógica dos senhores de terras, acostumados ao mando absoluto que nasce com a experiência da escravidão.

E a todas as relações ele aplica uma forma de pensar que deriva dessa visão de mundo. Só consegue compreender o que cabe nesse círculo. Por isso compreende a autoridade do juiz, único vizinho a quem jamais rouba um único palmo de terra. Por isso compreende o Mendonça, um igual, que só pode ser derrotado pela destruição – e então manda que Casimiro Lopes o mate. Por isso compreende Marciano, o cabra que submete em tudo, explorando seu trabalho, dormindo com sua mulher e lhe dando bofetões ao menor sinal de descontentamento. Por isso entende o próprio Casimiro Lopes, seu empregado fiel, chegando mesmo a considerar-se a mesma pessoa que ele, assumindo como seu um ato que, em princípio, poderia alegar que fora dele, o do assassinato do Mendonça. E, em certo sentido, são a mesma pessoa porque vivem num mesmo sistema de mando claramente dividido.

É daí que advém a crise de Paulo Honório. Ao interessar-se por Madalena, expõe-se demais a um outro mundo, que não consegue reduzir ao seu. Vale a pena lembrar que, ao pensar pela primeira vez em fabricar um herdeiro para a

fazenda, a mulher que lhe vem à mente é a filha do juiz, descrita como fisicamente potente, com grandes peitos e pernas fortes. Mas acaba se interessando por uma figura que em tudo lhe é oposta: a loirinha franzina, sem qualquer proteção. Como dominar uma mulher forte e filha da autoridade capaz de prejudicá-lo? Não é mais natural apaixonar-se por alguém que se encaixe em seu sistema, alguém tão sem eira nem beira quanto Casimiro ou Marciano, alguém que precise ser protegido pelo proprietário, alguém fácil de dominar?

O protagonista não é capaz de imaginar como se manifestaria mais tarde aquela fragilidade. É uma fragilidade que, por um lado, revela-se na incapacidade de resistir até o fim, mas por outro, aceita a própria destruição, abraça a morte e, com isso, se coloca fora do círculo em que Paulo Honório exerce todo seu controle.

A perda simbólica do controle sobre Madalena acaba equivalendo à perda do controle sobre a propriedade. Afinal, a modernização que ele implantou ali foi epidérmica e rapidamente poderia ser colocada de lado. Exatamente como aconteceu ao seu Ribeiro, décadas antes. Para Paulo Honório, o infortúnio de seu Ribeiro foi não ter acompanhado a evolução inevitável da modernização. O engenho primitivo da bolandeira do velho major Ribeiro tinha que morrer diante do poder da automação. Por consequência, o poder do velho major teria que cair também, e ele se converteria apenas no “seu” Ribeiro. O que escapa a Paulo Honório – e mesmo alimenta a idéia de que, se ele quisesse, poderia se reerguer rapidamente – é que a sua própria ruína se deu apesar de ele ter acompanhado e até estado à frente de um processo de modernização da produção rural. O que o arruinou foi a falta de percepção de que de nada adiantam técnicas modernas diante de uma estrutura social que se mantém intocada.

Com esse romance, Graciliano, ainda na primeira metade da década de 1930, deu tratamento lapidar para o problema do conflito fundamental entre a experiência rural e a urbana que tanto interessou aquela geração de escritores. Aqui a questão da modernização das técnicas de produção se desloca para o ponto fulcral das relações de produção. O modelo de modernização implantado por Paulo Honório é exatamente aquele pelo qual o Brasil passava, ou seja, o de importação de técnicas e de idéias nascidas noutros contextos, sem tocar naquilo sobre o que se assenta a produção: as relações sociais. São técnicas fora do lugar que geram uma modernização capenga, que só faz aumentar a exploração, a injustiça e a infelicidade.

O que se figurava como uma recuperação do paraíso rural brasileiro num romance como *Senhora de engenho*, não coincidentemente apreciado e elogi-

ado pelo jovem Gilberto Freyre,⁵ acaba se convertendo, no decorrer da produção da década de 1930, num impasse nos romances de José Lins e Jorge de Lima. Ou num inferno, como o que vivem Padilha, seu Ribeiro, Madalena, Marciano e Paulo Honório.

6- Breve volta ao começo para chegar ao fim

Como se percebe no panorama que ficou esboçado aqui, o conflito entre experiência urbana e experiência rural atravessa todo o romance de 30. Poderiam ser evocados outros autores e outros romances. Esse conflito interessou também a Lúcio Cardoso, a Cornélio Penna, a Jorge Amado e a tantos outros. O que se quis com a escolha dos autores aqui referidos – de Ranulpho Prata a Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos – foi dar idéia de como, tomando para a análise um tema fundamental para o período, fica fácil perceber que a designação “romance de 30” faz sentido, apesar de sua abrangência inicial e da restrição com que tem sido utilizada na prática da história literária brasileira.

Afinal, o regionalismo tido como mais típico, aquele de José Lins do Rego, acaba ficando ao lado do regionalismo católico de Jorge de Lima ou da experiência estranha ao regionalismo que resulta em *O amanuense Belmiro*. Autores que muitas vezes aparecem distantes têm muito em comum, portanto. A preocupação com a realidade brasileira, mesmo que compreendam como bem diferentes os problemas do país, e sobretudo as suas soluções. A identificação de um ponto central para se debruçar sobre o problema de ser brasileiro em seu tempo, figurando essa questão como uma busca seja pela identidade pessoal, seja pelos caminhos do desenvolvimento econômico.

O tratamento realista, cheio de referências à história concreta do país, dado a esse tema – como a outros temas.

Notas

¹ Remeto àquele trabalho mais longo referido no início do parágrafo, o meu livro *Uma história do romance de 30* (São Paulo: Edusp/ Campinas: Unicamp, 2006), especialmente sua primeira parte, “Dois problemas gerais”, em que se discutem as questões rapidamente referidas aqui.

² O ensaio de Athayde está publicado em *Estudos – 3ª série*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930, p. 137 e seguintes.

³ José Américo de Almeida. *A bagaceira*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 163.

⁴ Jorge de Lima. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934, pp. 64-65.

⁵ Ver, a esse respeito, o estudo de Moema Selma D’Andrea, *A tradição re(des)coberta*.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 27ª ed., 1989. Edição crítica por PAIVA, Milton, MADRUGA, Elisalva de Fátima e AZEVEDO, Neroaldo Pontes de.
- ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1938.
- ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 3ª série*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.
- BARRETO FILHO. *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 2ª ed., 1934.
- BELLO, José Maria. *Os Exilados*. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papéis, 1927.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/ Campinas: Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LIMA, Jorge de. *Salomão e as Mulheres*. Rio de Janeiro: Paulo Pongetti & C., 1927.
- _____. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934.
- _____. *Calunga*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PRATA, Ranulpho. *Dentro da Vida*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 45ª ed, 1985.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Adersen, 1932.
- _____. *Doidinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., 1937. (1ª ed.: 1933)
- _____. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- _____. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1936. (1ª ed.: 1935)

LUIS BUENO

_____. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. *Riacho Doce*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

SETTE, Mário. *Senhora de Engenho*. Recife: Imprensa Industrial, 2^a ed., 1921.

Resumo: Por meio da análise sucinta de uma série de romances publicados nas décadas de 1920 e 1930, este trabalho procura identificar como, de maneira geral, o romance de 30 figurou o conflito, tão marcante na história social do país naquele período, entre experiência rural e urbana. Deriva desse panorama a defesa de um conceito de história literária: o de que “romance de 30” define não apenas um tempo, mas uma forma de fazer literatura.

Abstract: This paper intends to show how, as a whole, brazilian novel published in the 1930's represented the conflict between urban and rural experience, which is so important in brazilian social history at the time. Besides that, it is also our intention to show the viability of the use of the expression “romance de 30” as a coherent concept of literary history.

GÊNESE DA LITERATURA DA DEFESA¹

Ricardo Pinto de Souza

Levo um susto quando percebo as distorções. Chegamos ao ponto de nos alegrarmos com uma liberdade que nasce do estéril, vem do destruído. A menos que esteja aí a nossa vitória, a permanente possibilidade de reconstrução. Nosso conceito de viver tem de ser modificado, para nos adaptarmos.

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, *Não verás país nenhum*

Vou, venho e me atrapalho, a cidade me foge. O que estas ruas, esquinas, praças me dão, dão noutra cidade, não minha; esta nada tem a ver. Também me falta, agora, intimidade para reavê-la. Houve, alguma coisa rompeu.

JOÃO ANTÔNIO, *Abraçado ao meu rancor*

Toda literatura tem um compromisso com seu tempo, é sempre “literatura dos homens presentes, da vida presente”, como diria Drummond. Este compromisso pode assumir as mais diversas formas, do descritivismo puro e simples à alegoria, da tentativa de ser fiel aos fatos à fidelidade a uma pretensa essência, da procura de tipologias à criação de personagens excepcionais e que na sua excepcionalidade revelam o comum dos homens. Embora a “literatura da defesa” possa perfeitamente ser caracterizada como realista, pois formaliza uma série de questões históricas, propor uma leitura destes textos em termos estritos de um realismo clássico, o da literatura de costumes ou dos romances históricos, significaria perder o aspecto irônico destas obras: elas se estruturam como discussão pública de várias questões, e, embora não haja nenhuma contradição entre realismo e ironia, esta, na “literatura da defesa”, projeta o narrado para além do simples descritivo, tornado-o matéria polêmica, de inquisição e revisão de valores, próximo a um modelo que no teatro, por exemplo, estaria ligado a Brecht.

A matéria narrada é, portanto, flexível: o que é afirmado nas obras desta literatura tem muito mais a ver com aquilo que se deseja criticar do que com algum tipo de dever para com os fatos. Seu traço fundamental é a crítica ideológica, e se concebe alegremente como literatura exagerada, e ainda mais

Terceira Margem • Rio de Janeiro • Número 16 • pp. 157-173 • janeiro/junho 2007 • 157

alegremente como literatura que passa publicamente como a voz última da realidade, embora seja na verdade negaceio. Há um sorriso constante na boca dos autores que estudamos, como se dissessem “olhem agora como eu vou lhes dar este monstrinho, como eu vou desenhá-lo exatamente como vocês imaginam, olhem agora como ele escapa de suas mãos e faz o que vocês não esperavam”. O personagem fundamental para esta prática narrativa é o bandido, sempre um reflexo distorcido de uma sociedade excludente, sempre no limite entre o discurso público sobre o bandido e o ataque ao público que o engendra. Esta distorção invariavelmente nos remete para uma discussão sobre nossa identidade e o estatuto da exclusão, seus mecanismos e catástrofes.

Espetáculo e contra-espetáculo

A “literatura da defesa” deve sua existência à espetacularização: seu funcionamento só é concebível dentro de uma sociedade que transforma a experiência em produto a ser consumido e que institucionaliza a separação entre indivíduo e sociedade, ao mesmo tempo que propõe uma falsa experiência coletiva através da mídia. Segundo Debord,

o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada.²

Uma sociedade que transforma a experiência em produto: que vende o medo e a violência em doses diárias, ao mesmo tempo que impossibilita qualquer reflexão sobre eles. A violência como produto é tornada o mesmo que qualquer produto: podemos falar em uma mais-valia da violência-produto, um *déficit* entre a realidade que a gera e suas vítimas e esta mesma realidade em sua representação midiática. A violência surge de uma ampla falência da sociabilidade, mas ao ser televisionada sustenta e alimenta um novo tipo de sociabilidade – perversa –, que a gerou. Como o suor que constrói meu ventilador impede que eu mesmo sue, as nervuras e falhas abissais da realidade que criam a violência impedem que eu me julgue parte da mesma. Defendemos ao longo de todos estes textos que a violência não é mais que o sintoma terrível da nossa sociedade excludente em sua forma última e atualizada. Quando a mídia vende a violência, automaticamente estabelece que dentro de nossa sociabilidade, de nosso pacto social, ela não existe: nós, os espectadores, embora possamos ser

vítimas da brutalidade, não pertencemos ao mesmo universo. Embora os soldados que invadem a favela estejam a alguns poucos quilômetros, às vezes a metros, vê-los na tela cria distância, é sempre um outro mundo o que está sendo violentado. Um distanciamento não só acrítico, mas, acima de tudo, anti-crítico.

Uma sociedade que institucionaliza a separação entre indivíduo e sociedade: em termos midiáticos nunca é a comunidade que sofre a violência, tampouco seu agente pertence ao “nosso” mundo. Há um limite muito tênue que faz com que simultaneamente todos sejam vítimas, pois todos temem serem vitimados, e que ninguém seja vítima: os corpos nos jornais são invariavelmente imagens sem história. Têm vagamente emprego e família; em geral, se vistos nas vitrines das bancas, nem isto. Já os bandidos são plenos de histórias, ou de uma história ao menos: menino pobre e drogado, adolescente sádico, homem monstruoso. Há uma tipologia do crime, mas que se auto-renega na medida em que não estabelece o elo do bandido com a realidade em que está inserido; uma psicologia do crime, então, mas que também se renega, pois, embora sempre proponha porquês, não chega a entender nada. É sempre um outro mundo agonizando, são sempre outros os moribundos. Não tememos, diante dos jornais ou dos filmes, que o chão nos escape sob os pés, mas sim que a doença daquele outro chão infeccione o nosso.

Uma falsa experiência coletiva: os locutores que nos saúdam com notícias terríveis raramente se referem à palavra ‘justiça’. A lei, mesmo naquilo que ela tem de mais primitivo, é sempre pervertida e tornada hábito: a lei dos locutores não transita nunca sobre o porquê fulano ou beltrano devem ser presos, mas sim em sua prisão; nunca se a polícia deveria ou não ter atirado em determinada situação, mas sim se atirou ou não. Esta é uma voz pública que age como se a lei já houvesse, cabendo a ela apenas conferir a sua aplicação. Em nenhum momento retorna-se à consciência do quão frágil é a lei por aqui. O que há é sempre a experiência do ritual, de invocar males e exorcizá-los: mostrar mil mortes, convocar uma manifestação pela paz, mostrar o diabo e fazer o exorcismo. Não existe, é lógico, experiência pública que não seja ritualizada. Mas, o que torna o ritual legítimo é exatamente a memória dos valores que o geraram ou dos outros valores que propõe. Daí que no carnaval tenhamos pobres vestidos luxuosamente: lembramos que pobres não se vestem de fato luxuosamente e de que poderiam se vestir em um outro lugar. É diferente das passeatas pela paz: concebemos, sim, uma terra pacificada, mas dificilmente chegamos a entender do que exatamente ela deveria ser pacificada. De qualquer forma, os bárbaros, como os monstros, são afastados por um cordão

sanitário. A “literatura da defesa” vai, então, estar inserida nesta paisagem de mitos, e se proporá exatamente, como qualquer literatura na modernidade, a negar o mito existente.

A violência transita publicamente através da espetacularização. O mito que constrói é aquele fundamental para uma sociedade excludente: o da pureza, da imobilidade, da higiene, da “nossa” permanência.³ Apesar de dia após dia o jornal das oito mostrar o câmbio e a destruição, o jornal ele próprio permanece, e, apesar de em nenhum momento se perguntar ou mesmo propor em nome de que lei denuncia, age como se fosse em nome da Lei. A grande narrativa da mídia é sempre a exclusão, não por defendê-la abertamente, o que seria obviamente impossível, mas sim por a todo instante esquecer de dizê-la. O servo sempre imagina que o melhor dos mundos é o do senhor, embora se esqueça que é o mundo do senhor que gera seu sofrimento. A mídia, ela também, está sempre propondo ao espectador um mundo justo, mas faz isto fingindo que não há injustiça. A não ser, talvez, lá fora.

Começamos a entender o funcionamento cultural da “literatura da defesa” se percebemos que sua proposta fundamental é revelar esta aliança entre a violência espetacularizada e o mito da pureza — mito da exclusão. O trabalho de autores como Ferréz ou Bonassi gira em torno de demonstrar ironicamente como a todo instante esta ‘voz pública’, que é a voz da mídia — mas é também o sistema, o poder, etc. —, está afirmando o contrário do que aparenta. Demonstam que as instituições que constituem o espaço da subjetividade brasileira — a mídia, o Estado, a religião, os mitos de brasilidade — são legitimadores e propagandistas da exclusão, embora tenham o hábito de negá-la formalmente. Há, é claro, um exagero paranóico por trás desta proposição, mas em certos momentos a paranóia é bastante criativa.

A ‘voz pública’ é constante na obra destes autores: será sempre um ponto de partida, um princípio de estrutura que será negado posteriormente, causando um curto-circuito de representação. É exatamente neste curto-circuito que reside a força crítica destas obras.

O fato de as obras da “literatura da defesa” dependerem para seu funcionamento das vias de circulação espetaculares estabelece a princípio um limite de validade: serão compreensíveis por um curto período, enquanto os produtos culturais com que dialogam, que, repetimos, ganham o *status* de princípios de composição, permanecerem. Há trinta anos dificilmente uma figura como Zé Miúdo,⁴ de *Cidade de Deus*, seria compreensível publicamente: faltaria a cultura do medo para fornecer um modelo interpretativo. Possivelmente, daqui a trinta anos a cultura do medo, um dos elementos da narrativa

da exclusão, terá desaparecido e com ela um modelo de leitura. A permanência ou não desta literatura está diretamente relacionada à sua capacidade de reconstituir, a partir destes materiais espetaculares, o maquinário da exclusão. Nos melhores momentos destes autores podemos perceber uma tentativa de retornar a uma exclusão fundadora, original, de narrar o estatuto da exclusão brasileira.

Gênese da literatura da defesa

A “literatura da defesa” surgirá em um momento de crise, e aqui é necessário definirmos muito bem o sentido da palavra. A crise a que esta literatura estará ligada não é exatamente, ao contrário do que possa parecer, crise do Estado democrático ou crise econômica. Por mais desastres que as políticas neo-liberais dos últimos anos tenham causado, elas apresentaram bastante coerência, caracterizando um projeto do Estado brasileiro e em vários sentidos a atualização de uma série de instrumentos de poder excludente que existem há séculos. Não haveria crise econômica porque, por mais terrível que pareça admitir, a economia segue de acordo com o esperado por quem dirige o país, o que não depende de orientação partidária. Não temos tampouco crise política: os partidos e as eleições seguem regularmente, sem nenhum grande problema. Isto não significa que o sistema político atenda de fato às necessidades para as quais foi concebido, mas sim que há estabilidade no jogo hegemônico, sem nenhuma perspectiva de mudanças que não sejam as já definidas como possíveis pelas regras do jogo político. Podemos falar, talvez, em crise cultural, mas, em termos hegemônicos, de cultura massificada, por um lado, e de atividade acadêmica, por outro, não há nenhuma diferença fundamental, apesar da pauperização das universidades públicas.

A crise a que nos referimos é mais profunda, uma crise de contrato social, ou ainda, a última versão da resistência ao contrato social típico do Brasil, a exclusão. Estaríamos passando por uma crise de modelo civilizacional, que se coordena e radicaliza diante de fenômenos como a globalização ou as políticas neo-liberais. A violência não seria exclusivamente sintoma desta crise, surgindo também de outras causas, como o crime-negócio ligado ao narcotráfico e a popularização das armas de guerra. No entanto, tanto o crime organizado quanto as pequenas violências cotidianas serão interpretadas pela “literatura da defesa” como signos desta crise, sua expressão privilegiada. Podemos falar em crise da Democracia, no sentido em que a angústia surge da falta de uma vivência democrática concreta, com a garantia de direitos mínimos para cada cidadão.

Partimos do princípio de que a sociedade brasileira é fundamentalmente uma sociedade excludente, ou que encontra na exclusão seu instrumento mais típico de poder. Da escravidão colonial ao sub-emprego pós-moderno é um longo caminho, mas, acima de tudo, um caminho em linha reta. Há poucas mudanças reais entre o poder colonial e o poder republicano, inclusive com as mesmas famílias formando as elites de nosso país. Se, por um lado, a exclusão é o contrato social básico de nossa sociedade, por outro podemos identificar tentativas constantes de transformar ou de ao menos suavizar este estatuto. O momento atual corresponderia a uma destas tentativas, e, embora de uma forma um pouco capenga, representaria a continuidade das lutas democráticas que podemos datar de um momento tão antigo quanto as manifestações pela anistia e pelas diretas da década de 1980.⁵

É um momento de crise porque, como toda crise, é também um limite e um impasse. A década de 1980 foi frustrante em vários aspectos, mas representou uma ampliação considerável dos direitos de cidadania. A grande pretensão por trás das movimentações em nome da democracia é que um arcabouço legal fosse criado para garantir a ampliação da cidadania, e que novos instrumentos políticos surgissem para que esta ampliação se concretizasse. Os anos posteriores provaram que as estruturas de exclusão são poderosas o bastante para se perpetuarem mesmo em um ambiente formalmente democrático. Por outro lado, foi criada e permanece a esperança de uma sociedade que pare de ser sistematicamente excludente.

A partir daqui gostaríamos de pensar em termos de uma genealogia da “literatura da defesa”: quais seriam as expressões culturais a que ela se vincularia, seja por influência, seja por afinidade, e, especialmente, tentar entender como esta literatura se localizaria dentro da tradição literária brasileira.

Anteriormente nos referimos ao fato de a “literatura da defesa” surgir como uma espécie de anti-espetáculo. Ela trava um diálogo crítico com as várias instâncias da espetacularização do Brasil moderno. Seu principal objetivo seria criticar o discurso usual da modernidade brasileira, o discurso da exclusão, em suas várias formas. A partir de agora vamos nos referir a um ‘mito da pureza’, que seria o discurso de base desta narrativa.

O ‘mito da pureza’ está relacionado à capacidade que o espetáculo possui de criar desejos: a máquina espetacular pode plenamente ser identificada com uma máquina de desejos. No caso, a criação obsessiva de um desejo específico, o desejo de imobilidade social, de não-transformação, de não-porosidade entre as várias classes sociais brasileiras. Será Bauman que chamará a atenção para o quanto o ideal da pureza está relacionado à estabilidade, à imobilidade:

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; e é uma visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há uma maneira de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente” por sua livre vontade. O oposto da “pureza” — o “sujo”, o “imundo”, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”. Não são características intrínsecas das coisas que as transformam em “sujas”, mas tão somente sua localização, e, mais precisamente, sua localização na ordem das coisas idealizada por aqueles que procuram a pureza. [...]

Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. [...] Mais freqüentemente estas são coisas móveis, coisas que não se cravarão no lugar que lhes é designado, que trocam de lugar por sua livre vontade. ⁶ (BAUMAN, 1998, p.)

O confuso, o incerto, o novo, o móvel, o misturado são o que podemos identificar como “impurezas”. Acima de tudo, a pureza é uma questão de localização: as coisas no seu devido lugar são puras, as coisas fora do lugar são impuras. E é exatamente este sentido do impuro, como deslocado, como estranho e mutável, que irá alimentar a ideologia da pureza brasileira. Assim, não é tanto a mestiçagem, a mistura de ricos e pobres ou a existência incontornável de brancos e negros que angustia uma possível ideologia brasileira, mas sim a possibilidade de que os últimos, os pobres, os negros, os “de fora” entrem sem serem convidados nos reinos dos ricos, dos brancos, dos “de dentro”. A possível mobilidade do subalterno é o risco contra o qual o “mito da pureza” é construído. O que é móvel, o que pode surpreender e agir como um coringa é o que deve ser negado.

A existência da praia, onde pobre e rico compartilham o mesmo espaço, ou da paixão do branco pelo negro, nas poucas vezes que é representada pela mídia, um convite do primeiro ao último para partilhar seu mundo, não são ameaçadoras. A ameaça está na “invasão”, no espaço que, não sendo franqueado ao subalterno, é mesmo assim penetrado. O “mito da pureza” é midiaticamente construído de modo a constituir estes espaços. O lugar do branco: o carro, a residência de classe média, a empresa, o *shopping*. O lugar do negro:⁷ a favela, o trem, a cozinha. Há, é claro, lugares de encontro. Nas propagandas de Havaianas as celebridades aparecem junto das crianças, dos feios, dos gordinhos. Nos festivos subúrbios televisivos, vemos brancos e negros se divertindo ao mesmo ritmo. Em idílicas praias podemos ter brancos e negros se apaixonando. No final, se trata de definir o espaço de cada um, a função de cada um, especialmente, de evitar que haja a familiaridade dos “de fora” no lugar “de dentro”.

Isto será matéria para a “literatura da defesa”: virar as coisas de pernas para o ar, provocar uma sensação de estranhamento, indicando a dureza e o perverso da imobilidade proposta pelo “mito da pureza”. Em um de seus romances, *O céu e o fundo do mar*⁸, Fernando Bonassi chama a atenção para o quanto a pobreza, na sensibilidade de um dos protagonistas, chamado apenas de rapaz, está relacionada à higiene, a toalhas xadrez de plástico, que não são simplesmente limpas, mas que marcam também uma fronteira entre o pequeno mundo a que se pertence e a rua, entre o ficar no mesmo lugar e o ir embora, esta possibilidade de abertura.

Sobre o tampo da mesa o plástico xadrez. Todas as mesas do passado do rapaz são forradas de plástico xadrez. Para ele, aquela forração está indissociavelmente ligada à pobreza. A pobreza higiênica da sua família, do seu bairro. A limpeza será o bem mais precioso. A última fronteira antes da rua. Do fim. Por isso é executada com tanto vigor. O rapaz fala das mulheres que têm as mãos devastadas pela limpeza. (BONASSI, 1999, p. 71)

O romance é uma história de amor, a relação entre a “mulher” — exilada política da ditadura que sofre com o desaparecimento do marido sem saber se foi assassinado ou não — e o “rapaz”, pequeno traficante que faz o elo entre produtores e diretores de comerciais e o mundo pobre e nada glamouroso das drogas. Tanto a “mulher” quanto o “rapaz” estão presos às suas próprias experiências, sofrem a tragédia da imobilidade, da espera. Ela enlouquece ao se perceber ainda esperando o retorno do marido desaparecido, mesmo após ter sido anistiada. O rapaz, exatamente por ser um elo entre dois mundos, duas formas de decadência, consegue salvar, a princípio, a si mesmo, embora não possa salvar a mulher. A mobilidade do rapaz, sua existência entre ricos e pobres, entre a mulher, mais velha que ele, e a “mulher jovem”, a infância do bairro operário, de uma limpeza e estabilidade aparentes, e o seu compromisso com a transformação, com o presente, com o entregar-se, tornam-no um possível herói, problemático, no entanto, pois a solução para si é ser veículo de decadências. Sua experiência é marcada pelo encontro com o túmulo do guerrilheiro Marighella:

O rapaz diz à mulher que é irresistível. Que é irresistível que ele se aproxime desse monte de terra onde as formigas fazem a festa. A cruz de madeira que caíra tem a metade de um dos braços enterrada, escondendo parte de sua inscrição.

Tenta ler:

— Mar... i...

Continua:

— Gella... quella... ghella...

...

— “Isso é túmulo de terrorista.”

Diz isso. E mais: que a polícia podia estar vigiando.

O rapaz afirmou que iria demorar a entender o interesse da polícia em vigiar os mortos naqueles tempos. Que também não lhe parecia correto aquela sepultura em bagunça. E que, por isso, “terrorista” passou a estar associado com “terra”, a terra fofa e varada de formiga do maior cemitério da América Latina. (BONASSI, 1999, p. 51)

O rapaz se apaixona pela terra, sua mobilidade é, em vários sentidos, também terrorista. Embora *O Invasor*, de Marçal Aquino, não faça parte de nossa análise, gostaríamos de chamar a atenção para o quanto o personagem do matador profissional segue este modelo de herói decaído ou herói perverso que descrevemos em Bonassi.

Outro exemplo de herói terrorista é o Zé Bonito de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Sua mobilidade não é apenas a do bem e a do mal, daquele que desejando justiça irá se tornar traficante e agente da violência. Zé Bonito vive no limiar entre o corpo feio e o corpo bonito, entre o corpo “de fora” e o corpo “de dentro”: é negro, alto e belo (“era um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis.”),⁹ tem uma namorada loura (estuprada por Zé Miúdo, esta violação da possibilidade de uma cultura mais aberta, não-excludente), é pobre, mas em vários sentidos bem-sucedido: trabalhador, honesto etc. Zé Bonito está no limiar porque é modelo do bom subalterno, do “bom crioulo”, logo engrenagem da máquina de opressão, e simultaneamente algo de novo, um homem novo, grande e nobre apesar da exclusão, logo parte da liberdade. Não é à toa que será Zé Bonito quem sofrerá uma experiência epifânica em relação ao “mito da pureza”. Quando sai da favela para atacar um inimigo, vai perceber os jovens na rua, se divertindo, e perceber sua miséria:

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior que a pobreza, nem mesmo a doença. [...] Numa esquina, uma patrulha parada, de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de uma outra forma, o objetivo deles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. Aceleraram para as proximidades da Cruzada.

(LINS, 2002, 347)

Pardalzinho, o bandido parceiro de Zé Miúdo que servirá como contraponto para sua crueldade, pertence à mesma estirpe de Zé Bonito: herói no limiar, que não tem um onde adequado.¹⁰ Em grande parte, a tragédia de personagens como o rapaz, Zé Bonito ou Pardalzinho é exatamente serem terroristas da pureza. Onde está seu lugar, senão no conflito?

o narrador canônico

Temos de entender que o funcionamento público da “literatura da defesa” depende da relação que ela trava com o “mito da pureza”. Relação irônica e subversiva, ela será responsável também pela maneira com que estes autores configurarão em suas obras o cânone literário brasileiro.

Vamos evitar aqui falar de “influência”, que só nos parece clara no caso de Paulo Lins e Guimarães Rosa e de Marçal Aquino e Graciliano Ramos. Mas, lembrando o que nos diz Calvino,¹¹ os clássicos são aqueles livros que estão sempre sendo relidos: sua presença em um sistema literário é, de certa forma, inevitável, são um a priori de uma determinada tradição. O que nos interessa é a maneira com que alguns temas e questões de certos nomes dentro deste cânone serão retomados pela “literatura da defesa” pelo viés da exclusão. O tipo de desvio específico que a releitura de, por exemplo, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa¹² toma nestas obras, representa a operação típica de cada momento da tradição em relação ao cânone que o precede: chamar estes gigantes pelos nomes próprios, meio que os diminuindo, meio que os aproximando, especialmente assimilando-os.

Roberto Schwarz¹³ chama a atenção para o capricho do narrador machadiano, essencialmente uma forma de representar a sociedade de privilégios do século XIX. Acreditamos que este narrador caprichoso possa ser encontrado, dados os devidos limites, em Riobaldo e Paulo Honório, de Grande Sertão: Veredas e de São Bernardo. A relação de ambos com o público é difícil: em Riobaldo não há a revelação até o final de que Diadorim é mulher, em Paulo Honório nunca há uma admissão de culpa pela morte de Madalena, embora toda a narrativa seja construída como uma confissão desta culpa. São também as narrativas *de grandes derrotas, de grandes perdas*. *Este narrador caprichoso*, possivelmente um legado machadiano à tradição brasileira, será problematizado e tornado, na “literatura da defesa”, narrador solidário com as vítimas. Há a preservação da ironia e do jogo de expectativas que caracterizará a desfaçatez do narrador, mas pouco a pouco estas se tornam uma aversão à matéria narrada, primeiro perplexidade, depois horror. O sem-sentido que está por trás do narrador machadiano (e de Rosa e Ramos) é tornado normalmente matéria de acusação contra a platéia: o que falta para que Bentinho una os pontos da sua vida é o mesmo que falta ao Brasil da jovem República. A violência que furta a felicidade de Riobaldo ou de Paulo Honório são típicas do mundo que os ouve, do mundo a que pertencem, do mundo de que são grandes símbolos: sua acusação ao mundo é, em grande medida, auto-acusação. Por outro lado, pas-

sam pela alegria do naufrágio: sua queda e tragédia acontecem como derrota para o mundo, mas também como conhecimento parcial de seu pertencimento ao mundo, uma superação problemática do princípio de individuação, na verdade mais aniquiladora do que propriamente trágica.

Estes traços do narrador canônico – a pirraça, a acusação, o naufrágio na realidade que simbolizam – serão retomados em vários momentos da “literatura da defesa”, mas com uma diferença fundamental: enquanto os narradores de Assis, Ramos e Rosa são ao mesmo tempo vítimas e agentes do universo narrado – não à toa narradores-protagonistas – o narrador da “literatura da defesa” não consegue se identificar com o que narra. Sua atitude é de repulsa ao que conta, põe-se, possivelmente em um traço de ingenuidade subjacente a estas narrativas, como vítima solidária às outras vítimas, como testemunha, talvez. Da mesma forma que o narrador aqui chamado de “narrador canônico” precisa estar em primeira pessoa – precisa se identificar totalmente com o narrado para dar a dimensão tanto do sem sentido quanto do seu naufrágio – o narrador típico da “literatura da defesa” deve estar a um meio termo dentro e fora do que narra: sofre o sem sentido como os que sofrem a ação dos bandidos, da violência e da exclusão.

O narrador da “literatura da defesa” apresenta uma neutralidade televisiva que aparentemente o afastaria da possibilidade da ironia e do negaceio. Seria um narrador que preferiria o descrever ao narrar, lembrando os termos utilizados por Lukács.¹⁴ Mas esta neutralidade é mesmo apenas aparente, e é um dos arsenais técnicos mais e melhor utilizados por estes narradores: a sucessão de episódios não parece ter um fio a ligá-los, mas o fragmentário aos poucos se torna recorrência de discursos, como tentativa de dar conta do fenômeno da exclusão, e as pontas da narrativa se unem. De qualquer forma, a ironia nestas narrativas não é, em nenhum momento, criada por um comentário do narrador. São os próprios episódios que armam o jogo irônico. Ironia pirracenta como a machadiana, pois a todo instante tenta demonstrar ao leitor a tolice ou a brutalidade de suas expectativas. Um bom exemplo da ironia e da provocação à audiência do narrador da “literatura da defesa” é o episódio do galo, de *Cidade de Deus*. Nele, o bando de Zé Miúdo se reúne para um almoço em que o prato principal será um galo. O episódio se inicia de uma forma farsesca, com um galo que, desconfiado de que será comido, malandramente se prepara para fugir.

O galo, de tanto ouvir comentários a respeito de sua existência, antes mesmo de o sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o prendia a um bambu fincado no chão [...] (LINS, 2002, p. 258)

O episódio evolui no mesmo tom, um humor tolo e agradável, e tentamos acompanhar o destino do galo, torcendo para que se salve. O galo foge, e os bandidos saem em perseguição. Ainda humor:

A quadrilha saiu atrás do galo, porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como uma onça, fingia que ia e não ia, fingia que ia e ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas quinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo [...] A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço [...] (LINS, 2002, p. 259).

É a partir deste momento que vemos o dedo irônico do narrador. A cena toda é construída de forma a criar uma ambiência de humor, e tanto o galo quanto os bandidos parecem elementos de uma piada ou de uma letra de pagode. A questão é que logo o bom humor gera violência, e a inofensiva perseguição ao galo revela o potencial de destruição daquele grupo de homens. Os traficantes começam a atirar no galo sob as ordens de Miúdo, e o almoço entre amigos é tornado uma zona de guerra, em que os poderes do traficante se manifestam nefastos:

Nunca se ouviram tantos tiros nos Apês. Mesmo as pessoas que sempre botavam o rosto na janela em dia de tiroteio, para dar uma espiadinha, desta vez não ousaram, tiveram medo de bala perdida.

A quadrilha se empenhava em resgatar o galo. Quem o matasse, aumentaria o conceito com Miúdo, que, ainda no beco, dava coronhadas no panelheiro para ele nunca mais trombar com sua pessoa e nem revidar seus xingamentos. (LINS, 2002, p. 260)

A impostura está em fazer o leitor reconhecer uma cena de idílio suburbano, com pagode, amigos e um galo pegador, criar uma cena típica de uma tradição de identidade brasileira, de alegria, cordialidade e malandragem, para, logo após, projetar o leitor na violência. É uma estratégia narrativa bastante próxima, por exemplo, ao episódio do capítulo XXI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando Cubas, após ser salvo de um tombo por um almocreve, decide-se primeiro por lhe dar três moedas de ouro até que, após pensar que seria excessivo, dá-lhe um cruzado de prata. É o mesmo jogo de quebra de expectativas do leitor: este primeiro se espanta com a benevolência de Cubas produzindo o reconhecimento com uma imagem de fidalguia, para depois ser obrigado a suportar seu cinismo.

Há uma diferença fundamental, no entanto: enquanto em Cubas este jogo de imposturas é promovido pelo protagonista, que se identifica com os

valores e o mundo que os produz (como Riobaldo em relação ao universo da jagunçagem, Paulo Honório em relação à dureza da fazenda), a identificação do narrador da “literatura da defesa” é com a vítima.

[...] O bruto, sem poder voar, entrou em pânico, aumentou sua velocidade naquele terreno acidentado e se machucou, mas sem tempo para sentir dor. [...]

O galo, depois de uma hora, desentocou-se, encaminhou-se para o sítio de um casarão abandonado, correu por toda a sua extensão, saiu na Edgar Werneck e sumiu dali para sempre.

(LINS, 2002, p. 260).

Assim, o final do episódio do galo humaniza o animal, e abre a leitura para o fato do bicho ser um símbolo de toda a comunidade de Cidade de Deus, em uma metonímia típica destas narrativas. Não é casual que, após este episódio, em que o poder de Zé Miúdo é absoluto e imita uma ordem, começará a desorganização do tráfico, com a morte de Pardalzinho e o caos com a guerra contra Zé Miúdo. É como se o episódio do almocreve fosse narrado do ponto de vista deste, e não de Brás Cubas.

De um modo geral o narrador desta literatura poderá ser tratado nos termos que descrevemos acima. Gostaríamos de trazer mais um exemplo, significativo por ser de um narrador em primeira pessoa. É o conto de Marçal Aquino “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54 quilos)”, do livro *Do amor e outros objetos pontiagudos*.¹⁵ É a história de um casal, ele, um técnico trabalhando na construção de uma usina hidrelétrica no Brasil Central, ela, a esposa de um figurão, um dos políticos interessados na obra. Os dois se envolvem, ela deseja fugir do marido, e diante da recusa do amante, tenta se suicidar. Mais tarde deixarão de se relacionar, ele será transferido por conta do caso para Tucuruí, e, mais tarde, descobrirá que ela morreu em um acidente de carro. É o técnico que conta a história, construída ao redor da negação e da admissão da paixão pela mulher. A impostura, no caso, não está na sua recusa em admitir que ama a dama branca, isto é previsível, está presente desde o início. O jogo de expectativas está em misturar um discurso amoroso, que marca a descrição do técnico sobre a mulher, com um discurso econômico, especialmente a indiferença do técnico em relação às circunstâncias que cercam a construção da usina. O discurso econômico é dado como pano de fundo para a relação dos dois, mas o fracasso da sua paixão vai estar diretamente relacionado à impossibilidade do técnico abandonar uma série de compromissos já feitos, sua impossibilidade de se mover para fora de sua vida de empregado de usina. As questões de fundo, com as quais a

dama se identifica, merecem uma calculada indiferença por parte dele. O momento mais representativo é quando ele a leva para uma visita a uma tribo que será engolida pelo lago da represa. A maneira como a dama se sensibiliza com aquele mundo que desaparecerá e a maneira totalmente distinta que ele o faz são exatamente uma confissão de fraqueza por parte do homem, de impotência diante do progresso que destruirá a aldeia e de si mesmo. Assim:

“Que lugar...”, ela disse e o azul de seus olhos parecia ter ficado mais intenso.
“Aproveite bem. Em breve tudo aqui vai estar coberto pelas águas da barragem.”
“Mas isso é um crime.”
“Eu também acho”, eu falei, preparando a câmera que havia trazido. “Por isso eu tiro fotos toda vez que venho até aqui. Não dá pra guardar tudo isso de memória.” (AQUINO, 1999, p. 21)

As fotos que o homem tira são a medida da sua impotência: daquele mundo não há a pretensão de salvar nada, senão o pequeno fetiche das fotos. Até aqui temos um narrador bastante próximo ao machadiano, que esconde as questões principais mantendo uma distância que é crítica e cínica ao mesmo tempo. Teremos este personagem narrador transformado naquele típico da “literatura da defesa” quando é obrigado a se identificar com a vítima, a ser afetado por ela. A mulher se entrega ao momento e se joga nua no lago, e o efeito que isto causa ao técnico, o gesto a mais a que é obrigado e que o leva a apaixonar-se pela mulher, abandonando sua indiferença, é o que criará sua identidade com a dama branca.

Primeiro, tirou o tênis e, em seguida, o vestido, puxando-o pela cabeça. Não estava usando sutiã, apenas uma calcinha branca, que despiu e jogou sobre o vestido antes de descer a elevação e entrar na água. Eu e o cacique ficamos imóveis por um momento. Então, ele fez um comentário sobre a beleza da floração dos ipês naquela época do ano e eu voltei a tirar fotografias. Como se aquilo não estivesse acontecendo à nossa frente. [...]
Daí mergulhou e juntou-se aos indiozinhos. Em pouco tempo estavam brincando de jogar água uns nos outros, em meios a gritos e risos. Os dois índios que acompanhavam o cacique se aproximaram da margem para acompanhar a cena. Um deles tirou o calção e entrou também no igarapé. Aquilo me incomodou. E eu não gostei nem um pouco do que estava sentindo. (AQUINO, 1999, p. 22)

Esta, ao ser vitimada pelo absurdo, pelo acidente que a mata, vitimará também o técnico. A passagem da indiferença ao afeto, do não se sensibilizar com o outro tornar-se uma simpatia tão profunda que se torna identidade, contaminação, é, talvez, um resumo perfeito para o tipo de narrador pretendido pela “literatura da defesa” e que obviamente nega o “mito da pureza” na

medida em que exige um deslocamento de subjetividade, uma re-identificação e o acolhimento do outro – uma re-significação do outro in-significante.¹⁶

Vale a pena observar que nas obras de Graciliano Ramos já temos o esboço deste processo de sensibilização. Em *Angústia*, especialmente, e em alguns dos contos de *Insônia* vamos encontrar este narrador que se afunda no amor que os outros lhe provocam. Também em Graciliano vamos encontrar o dever ético, premissa das obras de que estamos tratando, de se abismar junto do abismo humano que está narrando.

A presença de Graciliano é, sem dúvida, a mais poderosa nestas obras, seja devido ao estilo, seja pelo entrelaçamento de tragédia social e tragédia dos personagens, seja pelo pessimismo. Acima de tudo, Graciliano será um dos primeiros romancistas brasileiros a pensar a matéria narrada em termos de exclusão, o que o torna, sem dúvida, o precursor fundamental desta literatura.

Finalmente, Guimarães Rosa. A princípio, não há nada mais distante do estilo da “literatura da defesa” que o estilo roseano. De fato, dos três nomes que apresentamos, ele seria o mais insuspeito para ser assimilado pelo momento atual. A blague do personagem autor no conto “Intestino grosso” (de *Feliz Ano Novo*), de Rubem Fonseca, que “Não dá mais para Diadorim”, daria conta de seu possível deslocamento. No entanto, devemos lembrar que uma literatura que elege o bandido como personagem típico dificilmente poderia se livrar do fantasma do maior bandido da literatura brasileira, Riobaldo. Rosa é uma referência fundamental dado que os termos em que Riobaldo nos apresenta sua angústia, o fato de o mundo ser “muito misturado” são exatamente os mesmos com que a “literatura da defesa” trabalhará. Riobaldo se angustia com a ambigüidade e a mobilidade das coisas, mas devemos lembrar que seu sentido final e destino, Diadorim, é a personificação desta mistura. Embora Rosa não estruture *Grande Sertão: Veredas* em termos de exclusão, ele nos apresenta Riobaldo refletindo sobre o “mito da pureza” na mesma forma em que iremos encontrar na “literatura da defesa”: o horror à mistura, ao movimento e ao câmbio, mas, ao mesmo tempo, a eleição inequívoca dos mesmos como signos do humano.

Notas

¹ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo/ comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. §3, p. 14.

² A palavra mito é aqui entendida como *grand récit*, como “grande narrativa”, no sentido que Lyotard lhe confere: um discurso de legitimação institucional.

³ A perversidade de Zé Miúdo não é nova por ser inédita. Os soldados e jagunços de Euclides da Cunha, o Hermógenes de Guimarães Rosa ou os maníacos de Rubem Fonseca são facilmente personagens tão terríveis quanto Zé Miúdo. Mas, ao contrário deste, estão inseridos em uma matriz cultural bastante antiga, que lhes fornece um modelo interpretativo, qual seja a questão da civilização e da barbárie. A novidade de Zé Miúdo está na possibilidade de interpretá-lo fora desta matriz e não como um exemplo de barbárie, irracionalidade, os avessos do homem, etc, logo, como aberração e exceção da realidade. Zé Miúdo, ao contrário, é o produto típico da cultura brasileira pós-moderna. Suas motivações e a lógica de seus gestos são interpretáveis segundo uma lógica de desejo e de consumo, de exclusão e de espetáculo, facilmente apreensíveis pela audiência que lê *Cidade de Deus* e não prevista pelos autores que citamos anteriormente. Embora o mal seja o mesmo, o mal é diferente.

⁴ Obviamente, as lutas por ampliação de cidadania são muito mais antigas, confundindo-se inclusive com a formação da identidade brasileira. Toda a geração de Cândido, Freyre, Hollanda, Andrade tinha isto em mente quando produziu suas obras seminais. Mas a luta democrática dando-se em um ambiente plenamente massificado e espetacularizado, onde as reivindicações são *necessariamente* mediadas por veículos de comunicação em massa, este tipo específico de luta vai se dar a partir da Anistia.

⁵ BAUMANN, Zygmunt. *O Mal Estar da pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.114.

⁶ Ou quase-negro, como nos lembram Caetano e Gil em *Haiti*.

⁷ Bonassi, Fernando. *O céu e o fundo do mar*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

⁸ Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (p. 307)

⁹ Deveríamos chamar a atenção também para um dos poucos personagens com final feliz em *Cidade de Deus*: o travesti Ana Rubro Negro, meio homem e meio mulher, que consegue um improvável príncipe encantado na figura de uma pai de família, gerente do Banco do Brasil. A mistura de Ana, sua força e coragem aliados a sua delicadeza, não deixa de ser uma homenagem a uma possível redenção pela mobilidade.

¹⁰ Cf. Calvino, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nelson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

¹¹ Vamos nos ater a estes três nomes porque seus fantasmas nos parecem os mais presentes nas obras que estudamos, mas também por questões operacionais. Obviamente, um “cânone narrativo brasileiro” teria de ser alargado com, no mínimo, o nome de Clarice, Euclides os dois Andrades etc. Gostaríamos de chamar a atenção para o caso de Lima Barreto: embora seu nome seja uma referência básica para a tradição com que estamos trabalhando, tentamos nos concentrar na herança do cânone brasileiro em termos de técnica narrativa, de categorias como narrador, tempo, espaço, etc. Assim, a ironia dos autores da “literatura da defesa” estaria mais próxima da complexidade machadiana do que da sátira de Lima. No entanto, admitimos que Lima Barreto poderia perfeitamente ser estudado como parte desta herança irônica que a “literatura da defesa” utiliza.

¹² Cf Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. ; Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

¹³ E será o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será antes a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? —

Lukács, Georg. “Narrar ou descrever”. In. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 50.

¹⁴ Aquino, Marçal. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

¹⁵ Vale dizer que a maioria dos contos do livro de Aquino segue este esquema: mostrar o amor como arma que sensibiliza, às vezes para a perdição, às vezes para a salvação.

RESENHA: ERA UMA VEZ EM 1934 – MILTON OHATA

Cemitério – Paulo Emilio Sales Gomes
Organização de Carlos Augusto Calil
Cosac Naify, 2007, 150 pp.

Quando estreou na literatura com *Três mulheres de três PPPês*, em 1977, o crítico Paulo Emilio Sales Gomes era um nome mais que consolidado na área de cinema, dentro e fora do Brasil. As três novelinhas surpreenderam até mesmo seus amigos mais chegados, como foi o caso de Antonio Candido, que algum tempo depois saudou a “modernidade serena e corrosiva” do livro, vertida “numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII”. Para ele, no momento em que a literatura brasileira atingia uma boa média em qualidade técnica, fazendo surgir dúvidas “sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”, o melhor parecia vir de autores de fora do meio, que estrearam tardiamente com uma segurança artística extraordinária, como o próprio Paulo Emilio, o Pedro Nava das *Memórias* e o Darcy Ribeiro de *Matra*.¹ Na ocasião, outro crítico notou – num longo ensaio analítico – que se tratava simplesmente da nossa melhor prosa desde Guimarães Rosa, “por força da

coerência de seu trabalho artístico”.² Paulo Emilio não chegou a ver essas primeiras recepções do livro pois faleceu precocemente alguns meses após a sua publicação, deixando uma obra fundamental de crítica só reunida postumamente pelos seus discípulos, sem falar no muito que ainda estava por conceber e redigir. Agora se vê que *Três Mulheres de três PPPês* não era uma experimentação avulsa e que a vertente literária estava ganhando um espaço maior nos planos futuros de Paulo Emilio.³

Cemitério une a ficção à memória política e estava em elaboração quando foi interrompido pela morte do autor. Passados trinta anos, o caderno manuscrito foi reencontrado pela família e, após um cuidadoso estabelecimento de texto realizado por Carlos Augusto Calil, vem à luz acompanhado de *Destinos*, peça teatral de juventude, escrita e encenada durante a prisão de Paulo Emilio na esteira da repressão ao levante da Aliança Nacional Libertadora em 1935. A rigor, um rascunho interrompido e um texto de circunstância escrito aos vinte anos seriam apenas documentos de interesse limitado aos biógrafos. Não é possível tratá-los como obras elaboradas, muito embora em *Cemitério* aqui e ali saltem os temas, preocupações e obsessões de toda uma fecunda vida inte-

lectual, como adiante tentarei mostrar. Lidos em conjunto, no entanto, creio que formam uma unidade problemática verdadeiramente moderna, tensionada entre o esquematismo do teatro político que respondia à conjuntura dos anos 1930 e as dúvidas que dão o tom do manuscrito esboçado quarenta anos depois, vividas sob novo regime de exceção. A clareza dos anos de militância juvenil, num contexto de crise do capitalismo e ascensão do regime soviético, cede lugar à meditação angustiada de um socialista democrático, agora às voltas com a reafirmação da hegemonia capitalista na América Latina, sob a roupagem de ditaduras militares que mais uma vez espalharam o terror pelo continente.

Embora guardando uma relação estreita por intermédio da matéria de que tratam, entre *Cemitério e Destinos* é nítido o trabalho do tempo, com a vivência oposicionista de duas ditaduras, o próprio amadurecimento intelectual e o que Paulo Emilio chamava “a revelação crucial do século – o apocalipse stalinista – que ferreteou tantas gerações [...] de uma forma que a mesquinha conservadora nunca compreenderá”. O trecho citado está numa evocação de um antigo companheiro de lutas morto em 1973, Arnaldo Pedrosa d’Horta, líder da Juventude Comunista no início dos anos 1930 e que posteriormente, diante das notícias dos processos de Mos-

cou, também rompeu com o partido para seguir a trajetória independente da esquerda democrática.⁴ Intelectualmente esclarecido e no entanto politicamente limitado frente ao crescimento do PC, é justamente este ponto de vista, de esquerda mas não-alinhado, que salvo engano confere um estatuto superior a obras como, por exemplo, a de Drummond entre *Sentimento do Mundo* (1940) e *Claro Enigma* (1951), ou como a crítica de rodapé praticada na mesma época por Antonio Candido, para não falar em *Formação da Literatura Brasileira* (1959), muito superior em concepção ao nacionalismo estrito pregado pelo PC. Nos anos 1960, quando a massa de trabalhadores criada pela industrialização foi mobilizada para um salto adiante em política, a estratégia do PC – forte em nacionalismo e antiimperialismo e fraca em confronto de classes – revelou suas limitações e nos fez acordar para o presente que ainda hoje vivemos.⁵ No entanto, a despeito das desautorizações da história, o horizonte democrático que durante anos guiou os passos da esquerda no Brasil de fato existiu e se materializou em larga escala na literatura, nas artes, no teatro, no cinema e na música. Para ficar apenas no romance, o exemplo mais conhecido e popular é a obra de Jorge Amado. A partir dos anos 1930, “a força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não *assunto*, mas realidade criadora. Os escritores apren-

deram, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima *criou*, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia”.⁶ Embora limpa de oficialismo partidário e de pitoresco, muito dessa empatia com os “de baixo” move a prosa de *Cemitério*.

Cemitério é um livro dentro de um livro. Nos anos de chumbo pós-1964, o funcionário faz-tudo de uma editora medíocre inadvertidamente indica para publicação um original assinado por um certo J. de Costas. Para o editor, seria mais um sucesso fácil de um público que já acolhera bem a sublitteratura de *O Drácula de Vila Clementino*, *O novo Nero* e *O defunto assassino*, títulos que, na mesma época em que *Cemitério* era rascunhado [1973], evocam certo universo do cinema B nacional que provocava a imaginação de Paulo Emilio.⁷ Mas desta vez não se tratava de livros populares pois, uma vez na praça, *Cemitério* provoca a reação ofendida da sociedade paulista tradicional, que vê como objeto de crítica algumas de suas mais caras personalidades políticas. Um cortejo de fantasmas, mortos-vivos e próceres do autoritarismo, estes vivíssimos, toma a cena, ressurgido da derrota paulista na revolução de 1932 e reavivado pelo Golpe de 1964. Os protestos chegam à imprensa

alinhada com a ditadura e, é claro, pegam de surpresa a pequena editora. Sob pressão, o narrador busca justificar-se com um senso instintivo dos interesses das classes populares mobilizadas pela Era Vargas. “Que cemitério é esse, por que cemitério se parte de sua gente está viva, gente em geral desconhecida por mim, mas às vezes conhecida? Tem os que andam escrevendo para os jornais, mandando cartas ou aparecendo na editora para discutir, protestar, como se não bastasse a gritaria dos filhos e netos dos mortos, além dos filhos-da-puta que não têm ninguém nesse cemitério mas querem, como dizem, desagrar São Paulo: são os que mais berram” (p.7) Tem a palavra um modo próprio de experiência da vida política brasileira, raras vezes formulado porque protopolítico e cifra de uma condição de infra-cidadania mantida à força ou quase sempre abandonada. “Umás duas vezes por ano, às vezes menos, recebo uma leve brisa no quintal cimentado da casa de minha mulher. Claudina e Rosália lavam roupa, inclusive a minha, ou na cozinha ao lado preparam uma sopa de que gosto. Elas cantam música do rádio mas sem estardalhaço e eu olho para o cimento e para a roupa estendida no varal. Nessas ocasiões eu tive uma vez a impressão de ter visto o povo, mas não tinha certeza porque a distração foi interrompida na hora mesma em que ele ia falar” (p. 28). A narrativa errática

em primeira pessoa – mais do que empréstimo das técnicas do *stream of consciousness* – cai sob medida para expressar as indecisões de um baiano de meia-cultura nascido em Feira de Santana, que migrou há vários anos para São Paulo. Embora tenha o coração à esquerda, creio que algo de seu tom pode ser encontrado, com mais ambigüidade ou violência interiorizada, na fala de Riobaldo ou na de Sargento Getúlio.

No entanto, esse ponto de vista também acolhe outras vozes. Mais precisamente, a composição solta do manuscrito, interrompido em processo de elaboração, faz surgir outros narradores e, a certa altura, o próprio Paulo Emilio Sales Gomes toma as rédeas da narrativa e conta sua vivência dos episódios em torno da chamada Batalha da Sé (1934), onde confrontaram-se a esquerda, os integralistas e a polícia, e em que tombou morto Décio Pinto de Oliveira, amigo que iniciara o autor na militância política. São os trechos emocionalmente mais significativos para Paulo Emilio e, talvez por isso, os mais literariamente trabalhados do livro. Sem favor nenhum, o leitor poderá sentir neles a atmosfera da grande arte. Noutras passagens menos elaboradas, pode-se identificar certas preocupações que desde sempre delinearão o perfil intelectual do autor, como por exemplo, a afinidade entre revolução, cinema e amor, campos em que “a apre-

ensão de conhecimentos, para agir e julgar, se processa num esquema dialético anárquico que torna rapidamente irrisórios o planejamento e as intenções. [...] O curioso é que somos condenados a possuí-los mas obrigados a esquecê-los diante dos fatos novos, o que quer dizer todos os casos da espécie. Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos”.⁸ Talvez por isso a presença de amores vividos ou platonicos de importância apenas presentida na lógica narrativa de *Cemitério*, em trechos memorialísticos onde surgem a prostituta baiana Doya – uma personagem real que poderia muito bem viver em *Mar Morto* ou em qualquer outro romance de Jorge Amado passado na beira do cais em Salvador – ou Patrícia Galvão, a Pagu, encarcerada no mesmo presídio Maria Zélia onde Paulo Emilio passou vários meses em 1936.

Tão diferente na forma e no tom em relação a *Três mulheres de três PPPês*, *Cemitério* parece indicar que o autor tinha um plano de obra em que, a cada livro, a matéria do melhor romance realista seria explorada em minúcia. Se os narradores de *Três mulheres*, em linha com a tradição machadiana, podem ser vistos como atualizações de Brás Cubas e Bentinho, expondo o ridículo dos interesses da

classe dominante sobretudo paulista, *Cemitério* não deixa de criticá-la, mas traz ao primeiro plano uma voz situada no andar de baixo – inarticulada e hesitante mas desejosa de se exprimir, como a de tantos populares brasileiros. O narrador, aliás, já estivera preso com Paulo Emílio em 1936 e agora o reencontra para tentar entender o rebo causado por *Cemitério*. A certa altura, diz ao caderno em que anota o que está vivendo para tentar pôr alguma ordem na cabeça: “Tem você, tenho eu, o *Cemitério* e agora Paulo. Juntos e mais aqueles que também pensam, agem ou escrevem, será menos penosa a procura de São Paulo e do povo, todos dizendo cada um, uns retomando quando os outros cansam, como fizemos o buraco de dez metros no Paraíso e fomos embora na quarta-feira de cinzas de 1937. Seja bem-vindo, Paulo, este caderno é seu, considere-se na sua vida” (pp. 33-4).

Nesse sentido, a revisão lúcida do stalinismo empresta força a um salto de concepção literária entre *Destinos* e *Cemitério*. Na peça, os operários parecem títeres, enquanto a voz narrativa do romance é viva, inquieta e real, mesmo em suas ilusões quanto a uma possível aliança de classes. Num plano mais específico, a concepção de *Destinos*, um drama de tom moral entre dois irmãos vindos da burguesia agrária, de posições politicamente opostas, expressa uma situação que ainda hoje predomina no teatro político brasileiro – confinado

no espaço social da consciência culpada de franjas da classe média. “O ângulo é o único que Paulo Emílio conhecia: o da burguesia. O debate não se desenvolvia entre ela e o operariado, como no marxismo estrito, mas dentro dela mesma, entre a sua parte ainda sã e aquela que se deteriorava inclusive sexualmente”. Assim, como bem nota Décio de Almeida Prado, *Destinos* é parecida com *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, nessa época uma espécie de tutor intelectual de Paulo Emílio.⁹ Entretanto, a diferença de qualidade entre as duas peças não deixa de apontar para um problema de fundo que nos leva de volta a *Cemitério*: qual o poder de articulação das camadas pobres da população brasileira? Pergunta que passou a ter lastro real a partir do momento em que a Revolução de 1930 quebra a política oligárquica e parcelas radicalizadas da classe média tendem a uma aliança de classe com os de baixo. Aliança que poderia ter, mais ou menos, um ingrediente de nosso velho paternalismo. O golpe de 1964 interrompe esse processo.

De um modo que não haveria por ora como precisar, em sua crítica à política da oligarquia paulista *Cemitério* toca o nervo do que Francisco de Oliveira chamou de “hegemonia inacabada”, em que a questão regional – como para todos os furtadianos – é uma questão antes de tudo nacional. Como carro-chefe da industrialização, São Paulo tinha condições po-

líticas para construir uma hegemonia nacional que integrasse as demais regiões no processo de desenvolvimento econômico. Mas renunciou a isso, perpetuando a fratura econômica brasileira, justamente porque uma hegemonia desse tipo *não se faz somente através do mercado*. A falta de jeito de São Paulo com o Brasil é quase absoluta. Como diz o narrador de *Cemitério*: “Os paulistas pensam que o Brasil inteiro tem obrigação de saber o que fazem” (p. 21). Na verdade, e ainda seguindo os passos de Francisco de Oliveira, tratou-se de perpetuar o atraso através de formas rebaixadas de progresso concentradas em São Paulo, escolha que deixou fundas conseqüências. “A hegemonia inacabada criou um monstro, que foi, durante muito tempo, uma aliança de interesses entre a burguesia industrial e oligarquias agrárias retrógradas. O famoso mistério do país que se industrializava sob a batuta de dois partidos de base rural – PSD e UDN – é esclarecido quando pensado de outra forma: tratou-se da aliança entre a burguesia industrial e poderosas e reacionárias oligarquias rurais, latifundiários para sermos mais precisos. Esse monstrengo deixou intacta a questão agrária, irresoluta a questão do mercado de trabalho no campo, com o que reiterava a própria questão agrária e, por extensão, também sem resolução a questão negra no coração da própria industrialização. [...] Uma hegemonia inacabada signi-

ficou, do ponto de vista dos direitos sociais, pesada herança. Tal como na história de países cuja unidade também foi realizada autoritariamente – a Alemanha é o exemplo mais notável –, a ausência de hegemonia torna a burguesia tão irresponsável politicamente que o próprio autoritarismo é levado a corrigir sua irrefreável volúpia dilapidadora.”¹⁰ Essa irresponsabilidade política tem um passado glorioso num país que durante 400 anos foi escravocrata e recebeu o maior contingente de africanos na história do tráfico negreiro – como nos mostrou Roberto Schwarz, está na raiz da posição de narradores machadianos como Brás Cubas e Bentinho e também nos Polydoros de *Três mulheres de três PPPês*. A despeito da vivacidade doída e desamparada de seu narrador, *Cemitério* não aponta para um contracampo popular articulado diante de uma elite de feições bárbaras. Como para Machado de Assis, parece que resta apenas o testemunho literário de seu acanhalamento.

Notas

¹ Antonio Candido, “A nova narrativa”, in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 215.

² Roberto Schwarz, “Sobre as *Três Mulheres de três PPPês*”, in Paulo Emilio Sales Gomes, *Três Mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 146.

³ O possível “vínculo entre a natureza da ficção, do ensaio e da ação prática”, bem como da pró-

pria presença física de Paulo Emilio foi muito bem definido por Zulmira Ribeiro Tavares num ensaio que pode ser o ponto de partida de uma biografia intelectual do Autor. Ver, “Paulo Emilio: cinema e Brasil – um ensaio interrompido”, in Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª. edição, 1986, pp. 11-21. O presente texto tenta seguir as formulações do ensaio de Zulmira R. Tavares.

⁴ “Arnaldo Pedrosa d’Horta”, in Paulo Emilio Sales Gomes, *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*, (orgs.) Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/ Rio de Janeiro: Brasiliense/ Embrafilme-Ministério da Cultura, 1986, p. 211.

⁵ uma análise notável do período foi feita por Roberto Schwarz em “Cultura e política – 1964-1969”, in *O Pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

⁶ Antonio Candido, “Poesia, documento e história” [sobre os romances de Jorge Amado até *Terras do sem fim* (1942)], in *Brigada ligeira e outros escritos*, S. Paulo, Editora UNESP, 1992, p. 48.

⁷ V. do autor, “Nas margens da Ipiranga”, “Os mansos sem braveza”, “Mazzaropi no Largo do

Paissandu”, in *Paulo Emilio – um intelectual na linha de frente*, respectivamente pp. 268-70, 271-3 e 274-6.

⁸ Paulo Emilio, “Revolução, cinema e amor” [1961], in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, org. Zulmira Ribeiro Tavares. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, vol. 2, pp. 377-8. Comentando outros ensaios de Paulo Emilio, todos porém sobre as relações entre intelectuais e política, Roberto Schwarz nota que para o autor “a idéia não é suprimir o excepcional, ou torná-lo inócuo, e sim encontrar uma ordem que não o exclua e dentro da qual a particularidade encontre ressonância, deixando de ser uma esquisitice improdutiva. A seu modo o trabalho artístico, a reflexão dialética e a luta por uma sociedade justa são impulsos dessa mesma natureza”. Roberto Schwarz, “A imaginação como elemento político”, in *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 50.

⁹ Décio de Almeida Prado, “Paulo Emilio na prisão”, in *Cemitério*, p. 143.

¹⁰ Francisco de Oliveira, “A questão regional: a hegemonia inacabada”, in *Estudos Avançados*, volume 7, número 18. São Paulo: IEA-USP, 1993, pp. 59-61.











