Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Dossiê "América Latina entre os anos 60 e 70 - Novos Olhares"

2019
DTLLC/FFLCH/USP
29

Literatura e Sociedade

Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Marcos Piason Natali
Vice-chefe Betina Bischof

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996)
São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 – Semestral

Descrição baseada em: n. 29 (2019.1)
ISSN /2237-1184

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa: Aryanna Oliveira
Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa, reformulado por Aryanna Oliveira
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley.

Realização:

USP DTLLC

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 29. Volume 24. São Paulo. 2019.1. ISSN 2237-1184

CONSELHO CIENTÍFICO
Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido – *in memorian* (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes – *in memorian* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memorian* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memorian* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

CONSELHO EDITORIAL DTTLC/USP
Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pìnheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO EDITORIAL
Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Marcus Vinícius Mazzari (USP)
Samuel Titan Jr. (USP)

COMISSÃO TÉCNICA
Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

ESTAGIÁRIAS
Aryanna Oliveira
Cíntia Eto

LITERATURA E SOCIEDADE. NÚMERO 29. 1

Organização do dossiê: **Viviana Bosi**
Composição e produção técnica: **Aryanna dos Santos Oliveira**
Diagramação: **Aryanna dos Santos Oliveira e Cíntia Eto**
Revisão: **Aryanna dos Santos Oliveira, Beatriz Rodrigues Ramos e Cíntia Eto**
Revisão final: **Edu Teruki Otsuka e Viviana Bosi**

EDITORIAL

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p5-6

Este número de *Literatura e Sociedade,* o primeiro de 2019, traz em sua seção principal um conjunto de estudos que oferecem ao leitor portas de entrada para uma reflexão ampla e diversificada sobre a experiência política, cultural e artística de um período conflituoso, marcado por opressões e aspirações libertárias, na América Latina.

Resultado do "Simpósio América Latina entre os anos 60 e 70: novos olhares", realizado em 2018, em colaboração entre o Departamento de Literatura da Universidade do Chile e o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, o dossiê focaliza aspectos da narrativa, da poesia, do teatro e da vida intelectual e política latinoamericana em um momento histórico crucial do século XX. A seção reúne trabalhos de pesquisadores chilenos e brasileiros, que trazem olhares contemporâneos sobre a experiência do período, elaborada na literatura e na arte entre o sufocamento político e a imaginação criadora. Para a descrição mais detalhada dos artigos, remetemos o leitor ao texto de apresentação assinado pela professora Viviana Bosi, organizadora do dossiê.

Em seguida, na seção Ensaios, este número traz quatro artigos que, na confluência de história, sociedade, crítica e literatura, abordam questões significativas dos séculos XIX e XX, no Brasil e em Portugal.

Leonardo Affonso de Miranda Pereira escreve sobre *O Guarani,* de José de Alencar, revisitando o problema da construção do romance como um mito da nacionalidade fundado na mestiçagem. Analisando a particularidade da configuração de *O Guarani,* e situando o romance nas discussões do período sobre a história do país, o artigo discute o lugar da escravidão na obra de Alencar, considerando tanto a posição política do escritor em face da questão quanto a figuração ficcional das relações entre as personagens no interior do romance.

O artigo seguinte, de José Lucas Góes Benevides, Sandro Adriano da Silva, Wilma dos Santos Coqueiro, aborda a figura e a obra de Luiz Gama. Os autores discutem as *Primeiras trovas burlescas,* publicadas pelo poeta em 1859, indicando a importância histórica do livro como uma das primeiras obras antiescravagistas da literatura brasileira. Para tanto, o artigo reconstitui os discursos vigentes no século XIX brasileiro acerca da escravidão, da suposta inferioridade racial dos negros e do branqueamento da população, situando os poemas de Luiz Gama no embate contra o ideário e a política predominantes no período.

Rosa Maria Sequeira e Maria Cecília Vieira, por sua vez, escrevem sobre Eça de Queirós e Mário de Carvalho. Propõem aproximação e comparação

entre os dois autores sobretudo nos seus modos de intervenção na vida pública portuguesa, delineando em suas literaturas uma "crítica da realidade com intenção formadora e reformadora". Para tanto, fazem um apanhado temático em que se dá a ver em operação essa crítica, passando, entre outras coisas, pelo jornalismo, pela política e pela igreja. São duas representações realistas de forte apelo ético que permitem, segundo as autoras, entrever "uma força subversiva" advinda da consciência estética, seja no Portugal do século XIX, seja no contemporâneo.

Noutra chave, mas ainda sobre realismo, temos o artigo de Ronaldo Tadeu de Souza. O autor procura explicitar e interpretar o que Antonio Candido, por meio da obra de Marcel Proust, entende por realismo. Depois de um pequeno histórico da recepção da obra proustiana no Brasil, é apresentada, mediante contraponto com o "realismo referencial" (documental) de Lukács, que condena o modernismo literário, a concepção de um "realismo imaginativo", espécie de transrealismo em que os pormenores "se transfiguram em realidade expressiva". Nisso mesmo se daria então uma modalidade singular de realismo como teoria literária.

Comissão Editorial

SUMÁRIO

Editorial • **05**
Comissão editorial

Dossiê:
América Latina entre os anos 60 e 70 – Novos Olhares

Nota editorial • **10**
Viviana Bosi

Quarup: uma educação sentimental pelo povo • **13**
Horst Rolf Nitschack

Escenas del debate cultural latinoamericano en los años sesenta:
encuentros y revistas en la Cuba revolucionaria • **33**
Matías Marambio de la Fuente

História de um distanciamento:
a memória de Piglia nos *Diários* de Renzi • **52**
Júlio Pimentel Pinto

Formas narrativas em Samuel Rawet • **62**
Jaime Ginzburg

Ar luz razão certa: João Cabral vendo Franz Weissmann • **72**
Renan Nuernberger

La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos.
Una aproximación a los textos tardíos de *Galáxias* • **86**
Jorge Manzi Cembrano

60/70: da participação ao comportamental • **105**
Celso Favaretto
Papa Highirte, de Oduvaldo Vianna Filho:

apontamentos de análise dramatúrgica • **115**
Maria Silvia Betti

Poesia para depois do fim do mundo:
Nicanor Parra, a ditadura militar e a antipoesia do Apocalipse • **122**
João Gabriel Mostazo Lopes

Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: Pasodoble e Melodrama • **141**
Laura Janina Hosiasson

A prosa de Luiz Vilela • **150**
Ariovaldo José Vidal

Aspectos do tempo em *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu • **166**
Carlos Moacir Vedovato e Ivone Daré Rabello

Ensaios

182 • O avesso do mito:
escravidão e relações de dependência em *O Guarani*
Leonardo Affonso de Miranda Pereira

204 • Orfeu de carapinha rendido à musa de guiné:
A burlesca poética de Luiz Gama e o ideário de branqueamento racial
no império do brasil
José Lucas Góes Benevides, Sandro Adriano da Silva e Wilma dos Santos Coqueiro

227 • Literatura e vida pública. Eça e Mário de Carvalho
Rosa Maria Sequeira e Maria Cecília Vieira

241 • Antonio Candido Leitor de Marcel Proust:
ou o Realismo como Teoria Literária
Ronaldo Tadeu de Souza

DOSSIÊ:

América Latina entre os anos 60 e 70 – Novos Olhares

APRESENTAÇÃO

Se, dada a nossa conformação histórica, compartilhamos com a América Latina tantas características culturais e políticas, o período à volta das décadas de 1960 e 70 do século XX assinala uma era de conflitos especialmente semelhantes entre nós, à volta da modernização desigual, das ditaduras e dos movimentos de resistência que se disseminaram pela região. A literatura concorreu intensamente para a reflexão sobre os destinos pessoais e coletivos que marcaram a época.

Fruto do "Simpósio América Latina entre os anos 60 e 70: novos olhares", ocorrido em 2018, este dossiê reúne vários dos trabalhos nele apresentados. Participaram do encontro pesquisadores das áreas de literatura brasileira e hispanoamericana, assim como historiadores e críticos de arte. Para o presente número da revista *Literatura e sociedade*, conseguimos congregar uma amostra significativa do que foi então debatido. O ponto de partida dessa iniciativa deve-se ao convite de Horst Nitschack, professor do Departamento de Literatura da Universidade do Chile, para que integrássemos projeto de pesquisa conjunto sobre as teorias culturais nos anos 60 em ambos os países, a partir do qual desenvolvemos esse evento, como parte das atividades continuadas que compõem o grupo ampliado de trabalho.

Para abrir o dossiê, o ensaio de Horst Nitschack discute as alterações radicais sofridas pela sociedade brasileira à volta da década de 60, seja do ponto de vista econômico seja do ponto de vista político. No romance *Quarup* (1967) de Antonio Callado, as expectativas utópicas de transformação social são experimentadas pelas personagens principais, que vivenciam processos de descoberta e amadurecimento em relação à realidade do país. Apesar de serem mantidos traços do romance de formação, nele os afetos se afastam das metas do mundo burguês para se identificar com o povo – entidade até então idealizada a ser objeto de desconstrução...

Mas, enquanto entre nós acontecia a reviravolta da democracia para o regime militar, aproximadamente na mesma época em Cuba desenrolava-se um processo em direção oposta. Matias Marambio comenta as controvérsias geradas pela nova situação na literatura produzida na ilha nos mesmos anos 60, através dos debates de intelectuais e escritores, entre a experimentação vanguardista e o compromisso com ideais socialistas, transcritos na representativa revista *Casa de las Américas*.

A seguir, caminhamos pela dupla face de *Os diários de Emilio Renzi* (1957-1967), de Ricardo Piglia, que nos remetem à indeterminação de fronteiras entre ficção e confissão, assim como entre história pessoal e coletiva.

A formação do jovem escritor e leitor vai se constituindo através de um alter ego tão imaginário quanto real. Desvela-se e configura-se, de modo íntimo, uma parcela do quadro geral chileno desses anos.

O ensaio de Jaime Ginzburg sobre o livro de Samuel Rawet, *Os sete sonhos* (1967), propõe a interpretação dos contos entre a vida onírica e a vigília de um escritor ainda pouco estudado. O estranhamento nas relações humanas prevalece, quando afloram impulsos de violência e desejo como ecos secretos e interditos.

Em contraste com esse mundo noturno, o projeto de construção de um país moderno, cuja confiança na racionalidade e no desenvolvimento transparece na arquitetura de Brasília, vem associado a tensões que a poesia de João Cabral de Melo Neto e a escultura de Franz Weissman revelam. Renan Nuernberger, em seu ensaio, acompanha a trajetória de ambos os artistas de modo a observar as oscilações em suas obras em um arco de tempo entre os anos 60 e 80.

Por sua vez, Jorge Manzi Cembrano aborda *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que foi sendo escrito por mais de uma década ao longo dos anos 60 e meados dos anos 70. O autor, além de analisar alguns trechos, intenta ir além das definições sempre problemáticas dessa obra inclassificável. Para tanto, formula o conceito de "semi-abstração", tendo em vista tendência análoga nas artes plásticas do período, as quais voltavam a se interessar pela representação figurativa sem abandonar elementos da pintura abstrata.

Já Celso Favaretto aponta para a radicalização do aspecto experimental da arte brasileira, a partir de meados da década de 60, que passa a implicar a participação política em sua composição, ora através do engajamento do seu discurso, que se torna mais crítico da situação do país, ora por meio das rupturas comportamentais que a contracultura fez eclodir. Nas variadas manifestações da Tropicália e do underground que o ensaísta examina, a centralidade do corpo como veículo da liberdade e do sensível converge para a inovação na vida.

Não menos relevante foi o desenvolvimento do teatro político, representado com destaque por Oduvaldo Vianna Filho, apelidado de Vianninha. Aqui, Maria Silvia Betti comenta o texto teatral *Papa Highirte* (1968), complexa alegoria da situação política latinoamericana, com suas contradições entre submissão ao imperialismo, arbítrio, nacionalismo... e que muito vem a calhar para a compreensão de nossos problemas atuais.

Nicanor Parra, o longevo poeta chileno conhecido pela "antipoesia", utiliza um procedimento retórico original para denunciar os desmandos do regime militar em seu país. Encarna a figura de um místico popular, o Cristo de Elqui, homem simples que profere críticas contundentes contra a opressão. Assim João Gabriel Mostazo Lopes apresenta os livros de Parra publicados nos anos 70 e 80, os quais também predizem, profeticamente, catástrofes ecológicas.

Outro autor chileno comparece em nosso dossiê. Laura Hosiasson nos introduz à atmosfera melodramática do romance *Tengo miedo, torero* (2001), de

Pedro Lemebel, que recupera a época da ditadura dos anos 70. O autor combina o universo musical das canções populares, considerado cafona, com a paixão do protagonista, homossexual já velho, por um jovem revolucionário que prepara um atentado contra Pinochet. Ambos fracassam, no amor e na política...

Ariovaldo Vidal também retoma o clima dos anos 70, agora no Brasil, propriamente em Minas Gerais, ao adentrar a obra do escritor Luis Vilela, prosador com aspectos líricos. Seus personagens, muitos deles estudantes universitários, sentem-se deslocados ante a vida e fazem tentativas tímidas de sair do marasmo, procurando algum respiro. O artigo delineia as diversas estratégias de construção dos contos de Vilela, que variam das peripécias mais dramáticas para a sutileza do desenlace discreto.

Por fim, Carlos Moacir Vedovato Junior investiga a estrutura temporal de *Quatro-olhos* (1976), romance de Renato Pompeu. Dois momentos principais se alternam e contrastam: de um lado, o presente do cotidiano repetitivo e cíclico em um hospital psiquiátrico; de outro, a rememoração do passado do narrador e de suas aspirações juvenis, com projetos intelectuais, o casamento e a militância política da mulher – toda uma fase de esperanças de realização pessoal e revolução social nos anos anteriores ao golpe militar.

Assim, o dossiê se propõe a ser um companheiro de viagem, contribuindo para a compreensão de um período histórico dramático, cujas consequências se desdobram até os dias atuais. Nele, diferentes formas de resistência foram experimentadas: combate político, criação artística, sonho, estudo, introspecção, denúncia irônica e irada.

Viviana Bosi, organizadora deste dossiê.

QUARUP: UMA EDUCAÇÃO SENTIMENTAL PELO POVO[1]

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p13-32

Horst Rolf Nitschack
Universidade do Chile (UChile)

RESUMO

A década de 1960 não é apenas um período de profundas transformações sociais, técnicas e culturais, mas mudanças decisivas se produzem também no âmbito dos afetos dos sujeitos, seja dos sujeitos coletivos, seja dos individuais. Ao mesmo tempo, esses novos afetos que se formaram, por sua vez, vão influenciar a transformação social e cultural. O romance *Quarup* corresponde, em sua estrutura fundamental, a um romance de formação, apesar de apresentar — conforme a nossa leitura — duas modificações básicas, as quais exatamente correspondem às circunstâncias da década de 1960: o processo de aprendizagem do protagonista não mais se orienta em valores e normas (burgueses) aparentemente objetivos, mas sim na relação afetiva do protagonista com o "povo". Com isso, contudo, o seu processo de aprendizagem necessariamente se torna ao mesmo tempo em uma experiência de "deseducação", levando-o ao afastamento e à libertação dos valores e das normas tradicionais. No entanto, o povo enquanto sujeito, no qual essa transformação afetiva busca se orientar, nesta década entra mesmo em uma crise que é encenada no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, tendo sido muito discutida por Fernando Gabeira, Roberto Schwarz e Caetano Veloso.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance de formação [Bildungsroman];
povo;
afetos;
década 1960.

ABSTRACT

The 1960s is not only a decade of profound social, technical and cultural changes, but also of effects within the scope of the subjects' affections, whether of the collective subjects, or of the individual subjects. At the same time, the shaping of these new affects influences social and cultural transformation. In its fundamental structure, the novel Quarup *corresponds to that of a coming on age novel (Bildungsroman), although it presents — according to our reading — two basic modifications, which exactly correspond to the circumstances of the 1960s: the protagonist's learning process is no longer oriented towards apparently objective (bourgeois) values and norms, but rather follows the protagonist's affective relationship with the "people". This learning process necessarily becomes an experience of "diseducation", leading the character to the release of traditional values and norms. However, the people as subject, in whom this affective transformation takes place, evinces also a crisis during the period that is staged in Glauber Rocha's film* Terra em transe, *which has been widely discussed by Fernando Gabeira, Roberto Schwarz and Caetano Veloso.*

KEYWORDS

*Coming on age novel [Bildungsroman];
people;
affects;
1960s.*

[1] O artigo faz parte dos resultados do projeto Fondecyt regular 1188230: "*Urbanidad, subjetividad y afectos en la literatura brasileña contemporânea*". Foi traduzido do original em alemão por Roberto H. Seidel.

O romance Quarup, de Antonio Callado, talvez seja o exemplo mais representativo da utopia revolucionária do período, no qual se valorizava acima de tudo a ação organizada das pessoas para mudar a história
Marcelo Ridenti, "Que história é essa?"

A década de 1960 é um período em que ocorrem profundas mudanças em todas as áreas, em todo o mundo. Nas áreas política, econômica, técnica e cultural foram liberadas forças que tanto provocaram mudanças concretas em todos os âmbitos quanto liberaram simultaneamente um potencial utópico. Ambos esses aspectos levaram a reações drásticas por parte das forças tradicionais que se empenhavam em manter sob controle os processos históricos de transformação. Os movimentos de independência política na África (Argélia) e na Ásia (Vietnã) foram combatidos com força militar. Nos Estados Unidos, na França, Itália, Alemanha, Tchecoslováquia e também no México (Tlatelolko) os movimentos das massas, preponderantemente de estudantes e jovens contra a política estatal, foram logo controlados pelos aparatos repressivos desses estados. O potencial crítico-cultural da nova cultura da juventude, sobretudo da cultura musical (festivais de música como o da legendária Woodstock), foi rapidamente absorvido por uma indústria de consumo crescente. As possibilidades de esclarecimento das novidades técnicas na área da comunicação — o rádio com transistores e a TV — foram transformadas, de uma indústria cultural orientada no lucro, em uma cultura de massas afirmativa. Tantas possibilidades, tantas medidas disciplinadoras e controladoras. Mas, mesmo assim, depois da década de 1960, o mundo claramente se transformou em um outro. A modernidade e a modernização não podiam ser detidas, mas lhes foi dada uma fisionomia que nós hoje ainda conhecemos. O capitalismo e as sociedades capitalistas demonstraram uma flexibilidade e uma abertura à inovação, que claramente mostrou estar superada a alternativa histórica que nesses anos ainda vigorava, o socialismo. O pano de fundo da política e do poder, diante do qual se desenrolaram todos os conflitos dessa década e por intermédio do qual arrecadaram sua importância política, foi o da guerra fria, o da constante confrontação entre as duas potências mundiais, a União Soviética e os Estados Unidos, sob o perigo permanente da

irrupção de uma nova guerra mundial com o uso de armas atômicas. No contexto das duas potências mundiais se contrapunham dois modelos econômicos e políticos opostos irreconciliáveis: o socialismo contra o capitalismo. O modelo socialista baseava-se em um desenvolvimento da industrialização controlado e regulado pelo estado e pela política, com base na estatização dos meios de produção e da posse da terra (reforma agrária e desapropriação), com uma economia planificada e uma democratização policiada e dirigida por um partido único que se orientava pela igualdade de todos os seus cidadãos e, de acordo com isso, procurava garantir a ordem social. Em contraposição, o modelo capitalista baseia-se na livre concorrência, cujo sucesso — mas também as suas consequências negativas — nós vivenciamos nas últimas décadas. Esse modelo assenta na liberdade e não na igualdade; consequentemente significa economia de mercado livre, sociedade de consumo, internacionalização e globalização.

Naquela década, decidir-se-ia qual viria a ser o caminho para a modernidade e sob quais signos o próximo projeto histórico da modernização viria a ser executado. O iminente triunfo do sistema capitalista a partir dos anos 1970 levou, então, a um crescimento intensivo da economia, apenas regulado pela rentabilidade capitalista; levou a uma modernização técnica acelerada; a uma redistribuição da riqueza; a movimentos migratórios regionais abrangentes, em cujo bojo os fatores "puxa" *(pull)* e "empurra" *(push)* ainda estavam em equilíbrio, de forma que era possível, ao menos no médio prazo, a integração dos migrantes.[2] As consequências foram o crescimento das metrópoles; a redistribuição drástica da população de espaços rurais para espaços urbanos, assim como a transformação dos espaços rurais em urbanos; a tecnologização do cotidiano; a aceleração de todos os processos sociais — anonimato, de um lado, e a constituição de um novo sujeito social, de outro.

Os anos 1960 configuram-se, portanto, como uma época de transformação: os países afetados pela II Guerra Mundial superam a fase do "pós-guerra"; o mercado capitalista e os novos meios tecnológicos aceleram a integração internacional; o aprimoramento da tecnologia aérea encurta os tempos de viagem entre os continentes, mas também entre a América do Sul e a América do Norte; a indústria televisiva invade as salas de estar e os quartos de dormir do mundo assim chamado "subdesenvolvido" com imagens das metrópoles desenvolvidas. Do rádio de pilha portátil ecoa "mundo afora" a mesma música (desse "mundo afora" ainda estão excluídas grandes porções do mundo, sem que isso seja tematizado: "mundo" é aquele que encontrou a sua ligação à eletricidade,

[2] É o que distingue as migrações daquela época das da contemporaneidade. Atualmente os fatores "empurra" *(push)* — pobreza, catástrofes, guerras civis, incerteza política — nos países de origem são sensivelmente maiores do que os fatores "puxa" *(pull)* — vagas de emprego, estabilidade política e social — nos países de destino das migrações.

às novas mídias e sua produção, o "resto" se encontra no esquecimento). As demonstrações em massa nos Estados Unidos, na França, Itália e Alemanha aceleram uma "revolução" cultural.

O conflito entre a via capitalista e a socialista se concentrava na pergunta pelo sujeito da história. Ao "estado de trabalhadores e camponeses" da sociedade socialista se contrapunha a pouco visível e difusa comunidade civil de indivíduos livres do mundo ocidental, cujo sujeito de fato é o capital. Dentre todos aqueles que se colocavam de forma crítica contra o "mundo ocidental livre" da maximização dos lucros, encontravam-se poucos, para os quais surgia como desejável um estado de trabalhadores e camponeses, com suas organizações centradas em um partido único, por intermédio do qual a capacidade de decisão e a espontaneidade individuais se tornam impossíveis.[3] Por conta disso, até mesmo o modelo cubano rapidamente perdeu a sua atratividade. Ao modelo chileno, que no início da década de 1970 se transformou mais uma vez na esperança de todos aqueles que simpatizavam com uma sociedade socialista, foi concedido apenas uma curta duração, antes que os militares lhe preparassem um fim violento.

Diante desse dilema, apareceu um outro sujeito, o qual, na representação de artistas e intelectuais, desde os tempos do romantismo, compensava as incertezas e o caráter imponderável da modernidade: o povo. O povo como um sujeito que significava igualdade, comunidade e estabilidade de valores. O povo como berço, contra a alienação cultural, contra o anonimato, contra a internacionalização capitalista. O povo como cerne essencial da nação, como a sua substância.[4] Roberto Schwarz

[3] Isso também se demonstra entre os grupos revolucionários do Brasil, bem como a relativamente pequena importância que o PCB teve na resistência contra o governo militar (cf. RIDENTI, Marcelo. "Que história é essa?" e REIS FILHO, Daniel Aarão. "Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60". *In:* REIS FILHO, Daniel Aarão *et alli. Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997, pp. 11-30 (cf. pp. 14 e 21); pp. 31-46 (cf. p. 43). Para uma leitura mais aprofundada, recomenda-se a leitura de REIS FILHO, Daniel Aarão. "Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória". *In: Idem, ibidem,* pp. 101-6.

[4] Em "Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 de 1970)", Viviana Bosi distingue três correntes artísticas principais "a partir de meados dos anos 1950", que "entram em conflito ao longo da década de 1960 e deságuam, já transfiguradas, nos anos 1970" (p. 18): a "constructivista", a de tendência "engajada" ou "nacional-popular" e a "contracultural" (p. 20). No entanto, ela destaca: "Por vezes, a arte engajada nem sequer provinha do próprio povo que julgava representar e sim de uma tipificação supostamente 'conscientizadora', mentada por intelectuais que se enleavam numa contradição: queriam acercar-se da cultura popular para na verdade convertê-la em instrumento ideológico, dela selecionando aspectos potencialmente politizadores" (p. 33). (Ver: BOSI, Viviana. "Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 de 1970)". *In:* BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. *Neste Instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970.* São Paulo: Humanitas /FAPESP, 2018, pp. 11-62).

observa, de forma um tanto irônica, em seu artigo "Nunca fomos tão engajados"[5]:

> Outra fase de engajamento intenso foram os anos de 1962 a 64, em que os impasses da política populista empurraram a Presidência da República a estimular a reivindicação popular como forma de pressionar os adversários. Partes da intelectualidade mais desperta, em especial os estudantes, começaram uma verdadeira "ida ao povo" e tomaram o partido da reforma social profunda, fora dos planos governamentais. […] As novas alianças e simpatias de classe operavam transfusões também novas de forma e conteúdo: a cultura do cinéfilo dava de encontro com o movimento camponês, o estudante educado no verso modernista se arriscava na música popular etc.[6]

Em todos os casos, esse "povo" também não irá sair incólume das transformações da modernização, ou seja, dito de maneira mais precisa: por intermédio das transformações da modernização, quanto mais aqueles que viam no "povo" uma panaceia entraram em contato, seja com a população rural, seja com os habitantes das periferias pobres urbanas — ambos sendo o substrato do povo —, tanto mais o mito do povo foi sendo destruído.

Nesse aparte, há uma cena em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, que pode servir de chave, sendo como tal interpretada, de maneiras bastante distintas, por Roberto Schwarz, por Fernando Gabeira e por Caetano Veloso — por três intelectuais e artistas que estavam envolvidos de forma muito direta nas transformações sociais daquela década.
Caetano descreve, em *Verdade tropical*[7], a cena que segue:

> durante uma manifestação popular — um comício — o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes […]: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!"[8]

Trata-se de uma cena brutal, mas sobretudo é também uma cena muito emocionante, que desperta uma reação afetiva no poeta, a qual, por

[5] SCHWARZ, Roberto. "Nunca fomos tão engajados". *In: Idem, Sequências*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 173-4.
[6] *Idem, ibidem*, pp. 172-7.
[7] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2008 (a primeira edição foi publicada em 1997).
[8] *Idem, ibidem,* p.100.

sua vez, assusta o público e provoca a discussão sobre sua razão de ser, mas também sobre sua causa. As expectativas do intelectual de esquerda no povo, de que, por meio de sua ação política, esse povo se tornasse o sujeito da história, não são preenchidas. Quanto a isso, a sua decepção provoca-o a essa reação emocional.

Já com relação à cena final do filme *Terra em transe*, a personagem principal acaba desfalecendo completamente sozinho, com a arma na mão, sob a amplidão do céu, ao som de fundo das sirenes dos carros da polícia. O povo ainda a poucos minutos estava sendo exibido aplaudindo o populista Felipe Vieira, este que no momento seguinte se rende aos novos donos do poder (a ditadura militar).

Fernando Gabeira interpreta, em *O que é isso, companheiro?* (1979)[9], o conflito entre o intelectual e o povo, em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, como a representação da questão, de como o povo pode tomar o poder e de qual papel compete ao intelectual neste contexto:

> O caminho da tomada do poder é ou não é pacífico? […] Lembro-me do debate sobre o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. […] tive ousadia de me opor às teses do filme […] havia duas coisas no filme que era preciso combater [contra o público entusiasta HN], achava eu. O filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas: o ator principal, Jardel Filho (o poeta Paulo Martins), saía com sua metralhadora dando tiros a esmo, simbolizando desta forma uma revolta quase pessoal e desesperada. Para mim essas duas coisas se harmonizaram. [HN: ou seja, o desapreço pelo povo e a decisão a favor da ação individual, anarquista]. Dentro mesmo do filme havia uma personagem, Sara, que propunha algo diferente: o trabalho paciente e cotidiano de organização para solucionar os problemas daquele País hipotético [Eldorado, HN] que todos nós sabíamos ser o Brasil.[10]

Naquele momento (1967), Gabeira, em sua crítica ao filme de Glauber Rocha, ainda está bem convencido da possibilidade da "lenta e organizada ação da massa"[11], por intermédio da qual o povo se torna sujeito de sua história. Algum tempo depois, ele mesmo terá suas dúvidas quanto a essa possibilidade e vai se juntar ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) (8 de outubro é uma referência ao dia da morte de Che Guevara). As massas populares servirão, a partir de então, apenas ainda como massa amorfa, na qual os guerrilheiros submergem para fugir da

[9] GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980, 18ª edição (a primeira edição foi publicada em 1979).
[10] *Idem, ibidem,* p. 32-3.
[11] *Id., ib.,* p. 33

perseguição dos militares. É isso o que acontece de forma bem concreta no caso da libertação do embaixador norte-americano Elbrick, que havia sido sequestrado pelo Movimento: os guerrilheiros se aproveitam do final de um jogo de futebol no Rio de Janeiro para libertá-lo no meio da densa multidão e eles mesmos sumirem no meio dela.

O caminho para a clandestinidade e a luta armada apela para o povo com a exigência radical por um "povo armado", contra uma exigência mais ponderada de um "povo organizado"[12]; em ambos os casos, no entanto, o povo somente é objeto da revolução, de uma elite revolucionária autoritária, não sujeito de sua própria libertação. "Povo" é a projeção de tudo aquilo de que se acha que tenha sido perdido pela transformação radical do presente: comunitarismo e solidariedade, ordem harmônica, a sintonia com a natureza e as suas paisagens, o trabalho não-alienado do pescador e do pastor. Ao mesmo tempo, trata-se do horizonte daquilo que deve surgir no lugar de uma sociedade dominada por interesses capitalistas internacionais e por tecnologias desumanizadoras: uma sociedade socialista da igualdade, da liberdade individual e da autorrealização. Povo é o horizonte de todas as projeções dos desejos produtivos (Deleuze/Guattari), o espaço de todos os afetos construtivos.

Esse desenvolvimento demonstra que: quanto mais o povo for cobrado como sujeito de forma duradoura e ideológica, tanto mais distantes do povo real estão aqueles que representam essas ideologias.

Roberto Schwarz, em sua análise dos anos 1960, em "Cultura e política, 1964-1969"[13], também faz referência ao filme de Glauber Rocha, *Terra em transe*. Ele aborda a crítica que Glauber Rocha faz ao populismo e à glorificação do povo, crítica essa que se abstém de distinguir entre grupos que são muito distintos do ponto de vista social, político e cultural.

> No plano ideológico, resultava uma noção de "povo" apologética e sentimentalizável, que abarcava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzinato, a *intelligentzia*, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em *blue jeans*.[14]

[12] *Id., ib.,* p. 72.
[13] SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". *In:* _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, pp. 70-111.
[14] *Idem, ibidem,* p. 76.

Trata-se de uma crítica a um populismo que não quer admitir, em que medida este "povo" se tornou alienado ele mesmo por intermédio de uma política e uma prática do colonialismo dos últimos séculos. Em consequência, "O artista precisava atualizar suas noções de 'nacional' e de 'popular'. A música da Tropicália, o teatro, a poesia, as artes plásticas, estavam sensíveis a este Brasil em mutação, propondo-se a adentrar criticamente a nova realidade: 'consumir o consumo'".[15]

Com a Tropicália, Caetano Veloso trilhou naqueles anos um caminho de resistência bem diferente, o qual também o levou a que fosse preso pela ditadura militar e, na sequência, ao exílio. Igualmente ele vai comentar a cena, à qual Fernando Gabeira já tinha se referido: "Vivi essa cena — […] — como o núcleo de um grande acontecimento […]: a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme".[16]

Caetano constata que Glauber Rocha põe em cena a morte do populismo e, nesse sentido, se mostra em concordância com o filme, mas critica que, ao mesmo tempo,

> […] era a própria fé nas forças populares — e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo — o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e entrever-lhe as consequências. Nada de que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático.[17]

Caetano está assim decidido a manter a crença no potencial revolucionário do povo, o que, no final das contas, vai protegê-lo de um terrorismo revolucionário, cujo caminho Gabeira — se bem que por pouco tempo — vai trilhar. Em todo caso, essa força "natural" da resistência no povo faz com que uma organização revolucionária — enquanto partido ou enquanto sindicato, sempre sob a direção de intelectuais revolucionários — se torne supérflua.[18]

---

[15] BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. *Op. cit.,* p. 41.

[16] *Idem, ibidem,* p. 100.

[17] *Id., ib., ib.*

[18] Uma visada na discussão cubana desses anos é esclarecedora, já que ela servia de guia para muitos intelectuais latino-americanos desses anos. Refiro-me aqui à tese de doutorado de Matías Marambio "Comunidad en la polémica. Debates en la crítica cultural latinoamericana durante los años sesenta: prácticas intelectuales, conceptos y estrategias retóricas" (Cf. MARAMBIO, Matías. *Comunidad en la polémica. Debates en la crítica cultural latinoamericana durante los años sesenta: prácticas intelectuales, conceptos y estrategias retóricas*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, 2019 – ainda não publicada). Todas as citações são retiradas desse trabalho. Assim se lê no número 36/37 de *Casa de las Américas*: "No existe un nivel cultural homogéneo, que pueda ser cubierto por la palabra pueblo […] ¿hacia qué etapa de su desarrollo debíamos dirigirnos? ¿Hacia el nivel cultural en que [fue] dejado por la burguesía, o hacia el nivel hacia el que lo estaba

A mistificação política do povo, por parte dos intelectuais, teve o seu ponto máximo no início dos anos 1960, para então ruir em um curto espaço de tempo, ainda durante esta mesma década (ver também Süssekind[19] e Bosi). O único lugar em que o povo ainda vai ter reconhecimento inquestionável como sujeito é na Música Popular Brasileira (MPB). Ainda que não apareça como sujeito da emancipação política, é na MPB que ele permanece como garantia de uma autêntica cultura brasileira, o que certamente favoreceu para que a MPB se transformasse em um tipo de música de entretenimento de sucesso mundial. A Tropicália de Caetano Veloso será aqui um tanto mais radical e vai ousar um sincretismo de elementos da cultura popular brasileira com elementos da música pop e do jazz, assim como também vai utilizar textos que deixam para trás o "interior" brasileiro, de forma que vai, com isso, contribuir para uma reconstrução consciente da cultura popular. É o caso da conhecida "Soy loco por ti América" (Gilbeto Gil e Caetano Veloso, 1968), uma canção em que se misturam português e espanhol, com a referência à morte de Che Guevara, o qual é identificado com o povo, e com a alusão à morte nos braços de uma camponesa, uma guerrilheira ou um manequim. Trata-se de uma canção em que a revolução ainda consta intacta no programa. (Caso se vá assistir uma gravação de 1986, em que Chico Buarque e Caetano Veloso cantam juntos a canção, ver-se-á que, na estética desta encenação, não resta mais nenhum vestígio daquele espírito revolucionário[20]).

Encarada a partir de uma distância temporal, fica evidente o quanto essa década estava carregada de emotividade por sentimentos que insistiam em uma modificação radical do existente. Os atos e as ações políticas eram motivados emocionalmente ou, ao menos, sempre prenhes de emoções, embora o julgamento emocional jamais tenha sido tomado como argumento. A necessidade e a justificativa da luta contra o "imperialismo americano", da luta pela libertação do próprio povo, assim como a luta por direitos — tudo isso sempre foi fundamentado por argumentos racionais. Era a "necessidade objetiva" que assim o exigia. Emoções apenas eram aceitas enquanto causa de uma avaliação racional e

elevando la Revolución?" (Otero, p. 205). Retamar constata: "Vivir en un país subdesarrollado quiere decir vivir en un país que es […] saqueado, cuya población es semianalfabeta, a menudo con escasa confianza en sus valores, complejo de inferioridad y fascinación consecuente por otras formas de existencia" (*Casa* 40, p. 16). — Estas posições obviamente debilitam o povo como sujeito revolucionário. O povo não é um sujeito revolucionário — mas como todos —, interpretamos assim o romance *Quarup*, o povo pode, por suas próprias experiências, transformar-se neste sujeito.

[19] SÜSSEKIND, Flora. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. *In:* BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (1967-1972). São Paulo: Cosac naify, 2007, pp. 31-56.

[20] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=22hVo-mhwQk>.

de um julgamento da situação, mas não enquanto razão de um agir político legítimo. Gabeira cita as argumentações daqueles tempos, da forma como eram divulgadas nos panfletos: "o capitalismo está numa crise agonizante e o socialismo avança em todo o mundo"[21]; ou ainda: "a realidade mais uma vez comprovou o acerto de nossas análises".[22]

Isso, contudo, não significa que provocar emoções não fosse também considerado como fazendo parte da estratégia revolucionária. A declaração do movimento MR-8, por ocasião do sequestro do embaixador do Estados Unidos, em setembro de 1969, no Rio de Janeiro, o torna evidente:

> Com o rapto do embaixador, queremos mostrar que é possível vencer a ditadura e a exploração, se nos armarmos e nos organizarmos. Apareceremos onde o inimigo menos nos espera e desapareceremos em seguida, desgastando a ditadura, levando *o terror e o medo* para os exploradores, *a esperança e a certeza da vitória* para o meio dos explorados (Declaração do grupo MR-8. Disponível na Wikipedia — grifos meus).

O sujeito oprimido — o povo, as massas — deveria despertar e assumir seu papel histórico de sujeito revolucionário, como resultado de um processo de conscientização e da luta armada. Contudo, essas massas, conforme Fernando Gabeira, "[…] estão coladas no seu radinho de pilha, ouvindo os gritos do locutor, estão presas à televisão assistindo a uma partida decisiva".[23] A consequência necessária dos grupos mais radicais era a convicção de que, para esta revolução, não seriam necessários nem o povo, nem as massas: "Nesse momento da revolução, não precisamos das massas".[24] "A guerrilha urbana conquistaria armas e dinheiro para a montagem da guerrilha rural. A guerrilha rural despertaria os camponeses, que despertariam os operários, que despertariam o povo em geral" (p. 95).

A situação objetiva obrigava à ação e legitimava a ação — não a simpatia, a compaixão, a raiva ou o ódio, apesar de que as demonstrações massivas de solidariedade ou de resistência, também as reações violentas das autoridades do estado, assim como os festivais de música e as novas formas de vida em comunidade estivessem permeadas por emoções e sensações intensas ("*Soy loco por ti, América*"). Tais emoções e sensações eram o resultado de afetos e, ao mesmo tempo, a causa para novos afetos. Esses afetos eram provocados por novos espaços urbanos e suas dinâmicas, por diversos choques de uma modernidade ainda nova, ainda

[21] *Idem, ibidem,* p. 102.
[22] *Id., ib., ib.*
[23] *Id., ib., ib.*
[24] *Id., ib., ib.*

não transformada em hábito: os novos ritmos dos meios de transporte, a democratização do carro, a mudança célere de um lugar para outro, a multiplicidade de conhecidos e amigos, sua volatilidade, mas também sua intensidade. A transformação acelerada da sociedade brasileira desde a segunda metade da década de 1950, cujo símbolo monumental é a cidade de Brasília, a nova capital desde 1960, expõe a todos aqueles que são atingidos por essa mudança a um turbilhão de afetos, que antes tem que ser novamente reordenado. O protagonista de *Quarup*[25], de Antonio Callado — Nando —, e a sua transformação de monge em guerrilheiro, é um exemplo drástico para os efeitos desses afetos múltiplos, que surgem imprevisíveis e incontroláveis para o indivíduo, que agora precisa processá-los emocionalmente.

O "giro afetivo", que toma lugar desde a última década do século XX, também se torna o ensejo de agora revisitar a década de 1960 com um novo olhar. Provavelmente a consequência mais importante desse giro seja que ele consiste em que essas realidades psicofísicas — tradicionalmente colocadas do lado da irracionalidade e, desse modo, menosprezadas em sua importância na composição da sociabilidade — estejam sendo encaradas como forças decisivas nos processos sociais, políticos e culturais. E mais: descobre-se a sua potencialidade para constituir laços sociais criativos (é neste contexto que M. Hardt fala de "trabalho afetivo"[26]).

Contudo, a relação entre estes quatro conceitos — a saber, afetos, sensações, emoções e sentimentos — é complexa e controvertida: alguns críticos preferem separá-los (como, por exemplo, Gilles Deleuze), enquanto que outros tendem a misturá-los ou tomá-los como sinônimos. De toda forma, o conceito de "afetos" e o adjetivo "afetivo", em tais propostas teóricas, não possui o sentido de "amável", nem se refere a emoções "afetivas", no sentido estrito de "terno", "amoroso", "caloroso". A teoria dos afetos, em suas duas grandes linhas atuais — no pensamento filosófico representado principalmente por Gilles Deleuze[27] e na teoria política associada ao nome de Michael Hardt (mais conhecido pela obra *O império*, publicada com Antonio Negri, em 2000) —, retoma o conceito de afetos provindo do barroco e dos aportes filosóficos na Ética de Spinoza. Cito Michael Hardt[28]:

---

[25] Para esta análise foi utilizada a edição: CALLADO, Antônio. *Quarup.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, 12ª edição.

[26] Sobre Hardt ver: HARDT, Michael. "Affective Labor". Source: *Boundary 2,* Vol. 26, n. 2 (Summer, 1999), pp. 89-100.

[27] Sobre Deleuze ver: DELEUZE, Gilles. "Ética. Afección, afecto y esencia. Sexta clase de 'En medio de Spinoza' por Gilles Deleuze", 2009.
Disponível em: <https://baruchspinoza.wordpress.com/2009/07/07/las-cartas-del-mal-quinta-clase-de-%E2%80%9Cen-medio-de-spinoza%E2%80%9D-por-gilles-deleuze-2>.

[28] *Apud* TICINETO CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean (eds.). *The Affective Turn: Theorizing the Social.* Durham: Duke University Press, 2007.

> One of the central challenges for research posed by this Spinozian perspective of the affects, then, resides in the fact the affects straddle these two divides: between the mind and the body, and between actions and passions. The affects pose a problematic correspondence across each of the divides: between the mind´s power to think and the body´s power to act, and the power to act and the power to be affected[29]

Em outras palavras: "Afetos fazem uma ponte entre os dois extremos, entre duas realidades opostas: espírito (mente) e corpo, ação e paixão; entre o poder do espírito (da mente) para pensar e o poder do corpo para atuar, e o poder de atuar/agir e o poder de ser afetado".

A pretensão da teoria dos afetos de se situar no centro do debate antropológico e cultural contemporâneo é também expressa pelos editores da obra *Affect Theory and Early Modern Texts*[30], Amanda Bailey e Mario Di Gangi:

> In the past decade, new approaches to embodiment, power, and materialism have transformed our understanding of the relation between subjects and objects, agency and causation, the individual and the collective, and the somatic and the social[31]

Afetos, portanto, não como algo secundário, ou ainda como emoções prejudiciais à luta política e à luta por transformações sociais, mas afetos como uma força social produtiva nas duas dimensões que lhes são características, segundo Spinoza e Deleuze: como forças de composição e decomposição. Eles podem resultar nas emoções de medo, ódio, raiva, mas também podem provocar as emoções de alegria, felicidade, amor.

Se os afetos, as sensações e as emoções por muito tempo não foram tematizados nos estudos teóricos, isso não significa que foram completamente deixados de lado. A mídia literatura: romances, memórias, autobiografias, mas também textos de testemunho, se demonstram como

---

[29] *Idem, ibidem,* p. X-XI.

[30] BAILEY, Amanda; DIGANGI, Mario. (eds). *Affect Theory and Early Modern Texts. Politics, Ecologies, and Form*. New York: Palgrave Macmillan, 2017. De maneira muito parecida argumentam Gregg, Melisa e Seighworth, Gregory em *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010: ""Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces […] that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations." (p. 1) – Cf. GREGG, Melisa; SEIGHWORTH, Gregory. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

[31] *Idem, ibidem.,* p. 1.

sendo o meio privilegiado para representar e analisar o impacto das experiências afetivas nas disputas e nos conflitos políticos.

O romance de Antonio Callado deve ser lido como uma pré-história para essa mudança na esperança depositada no povo na década de 1960, que nós aqui delineamos com base na recepção e na discussão do filme *Terra em transe* e dos comentários auto-críticos de Fernando Gabeira, em *O que é isso, companheiro?*. A experiência de formação vivida por Nando, que é simultaneamente uma aprendizagem da ação política e da aceitação da violência política, é sobretudo o resultado de suas experiências emocionais e sentimentais. O diálogo que fecha o romance, entre Manuel e Nando no caminho para o sertão para se alistarem à guerrilha, não deixa dúvidas quanto a isso. Nando responde à pergunta de Manuel, sobre o fato de ter recebido uma carta de sua amada Francisca:

> — Tinha, Manuel. Mas não é mais preciso. Sabe o que é que eu descobri?
> — Diga, seu Nando.
> — Que Francisca é apenas o centro de Francisca[32]

Sua luta para ganhar a mulher de sua vida se transformou inteiramente na luta política.

Antonio Callado escreve o romance *Quarup* durante os primeiros anos da ditadura militar brasileira (1964-1985). O enredo do romance termina em 1964 com o golpe militar. O romance é publicado em 1967, ainda durante a primeira fase da ditadura militar, que endurece drasticamente a partir do final de 1968, com o Ato Institucional número 5 (AI-5). A estrutura do romance poderia corresponder à de um romance de formação clássico, no qual indivíduo e sociedade estão em uma tensão conflituosa, mas que ao cabo não é trágica, ou seja, não surge como irreconciliável. A pressuposição, para fazer com que uma tal estrutura seja possível e, do ponto de vista da narrativa, verossímil, é uma compreensão hegeliana da história, com uma relação dialética entre os dois polos extremos indivíduo-sociedade: o indivíduo em sua particularidade representa a totalidade da sociedade, suas contradições históricas, econômicas e culturais. As experiências subjetivas do indivíduo refletem a realidade objetiva da sociedade. O protagonista do enredo literário transforma-se em herói na medida em que seus conflitos são determinados, não por uma contingência pessoal, mas pela realidade social objetiva. Conforme o dito hegeliano, é o indivíduo quem retira para o espírito do mundo as castanhas do fogo.

Após uma primeira leitura, o leitor poderia ter a impressão de que o romance confirma essa estrutura. De fato, ele parece se desenrolar em um

[32] CALLADO, Antônio. *Op. cit.,* p. 600.

movimento dialético, ou melhor, a experiência educacional de Nando explicita um desenvolvimento dialético: a vida monástica de Nando e suas ambições messiânico-missionárias no início; a negação dessas ilusões por meio do contato com as distintas realidades brasileiras e a sua adequação a essas realidades; e, ao final, a negação da negação, a "suspensão" *(Aufhebung)* que se manifesta na sua decisão de assumir a luta revolucionária. Aqui a realidade concreta, mas limitada, vai ser superada por meio da intervenção revolucionária efetiva. Com essa decisão, as ideias messiânico-missionárias da sua primeira fase são suspensas e transformadas para um nível completamente novo, o qual revoluciona a história real.

Essa estrutura fundamental do romance, na qual a apropriação de uma compreensão hegeliana da história pode ser descoberta, é cruzada por uma história (ficcional) concreta de todas as pessoas, história essa em que nós não podemos encontrar uma estrutura dialética. Nesse nível, as experiências concretas das personagens são determinadas por um outro campo de forças. Não pelas necessidades históricas, essas sempre surgem de fora para dentro de suas histórias individuais, certamente que de forma decisiva, mas elas não as fundamentam. As forças que determinam os destinos dessas pessoas são determinadas pelos afetos, aos quais elas em certa medida estão entregues. Com e contra estes afetos elas constroem a sua individualidade. Por intermédio desses afetos é que elas estão enredadas em uma rede rizomática de eventos e ações, e, ao mesmo tempo, se movem dentro dessa rede, estando em dependência das condições concretas, mas também como atores em meio a estas condições, enquanto vítimas ou enquanto perpetradores. Elas são sujeitos na dupla significação do conceito: elas estão subordinadas a seus afetos, mas estes mesmos afetos simultaneamente lhes dão a possibilidade e a energia de se tornarem sujeitos de sua própria história. Compreender esses movimentos nos permite entender o acima já referido "giro afetivo". Não é possível descrever as personagens desse romance, sobretudo as personagens principais Nando e Francisca, como tipos, no sentido de Lukács. Enquanto tipos, estariam muito pouco determinadas por seu ambiente social e histórico no romance e esse ambiente, além disso, é muito pouco representativo para o desenvolvimento geral do Brasil das décadas de 1950 e 1960. Elas não são representadas como corporificação do geral. Do ponto de vista histórico e social, Nando é definido de maneira bastante vaga — ele certamente provém da classe menos favorecida, provavelmente do campo. No romance, contudo, não ficamos sabendo nada acerca disso. O mesmo vale para Francisca, ela provém de uma família abastada. Seu pai é proprietário de uma fábrica de ladrilhos e azulejos.[33] No final do

[33] *Id., ib.,* p. 46.

romance, quando os pais percebem o tamanho do perigo a que a filha está exposta, eles sem problemas financiam-lhe uma estadia na Europa, para fugir da ameaça. Não é a origem social o que determina a ação das pessoas, nem no caso de Nando, nem no de Francisca — o mesmo vale para todas as demais personagens do romance —, é o desejo delas, são as emoções delas, por meio das quais a ação delas é determinada. Em todos os casos, esse desejo e essas emoções não são o resultado de sua subjetividade, mas são o resultado de afetos que são estimulados, de diferentes maneiras, pelos eventos e pelas condições concretas que, por sua vez, não se "refletem" dentro delas. Estes são processados nos afetos, simultaneamente transformados em vida, na vida dessas pessoas. Em comparação com o romance realista tradicional, ocorre uma inversão: o Brasil desse romance não é a tradução ficcional de discursos históricos, sociológicos ou até mesmo nacionalistas, por intermédio dos quais a "realidade" desse país fosse definida. O Brasil desse romance é constituído pelas experiências, expectativas, ações concretas ou ainda pela incapacidade de ação das personagens. Elas não são o resultado de uma "história brasileira", mas são o resultado de sua história concreta e é a partir deste ponto de vista que olham para a história do Brasil, a qual, com seus representantes e suas representações oficiais, está em tensão e contradição com a sua própria história, desta que é definida pelos seus próprios afetos. É isso que concede a esses personagens a sua liberdade de ação.

A história real do Brasil está presente no romance por intermédio de três momentos decisivos, os quais são significativos para o destino das pessoas, especialmente para Nando, mas não são a causa das transformações delas. Essas transformações são provocadas pelos três acontecimentos decisivos, mas não são determinadas em seu conteúdo por eles.

A primeira transformação é marcada pelo suicídio do presidente Getúlio Vargas (em 1954), que coincide com a festa do Quarup no Alto-Xingu, na qual o presidente estava sendo esperado como convidado de honra.

O segundo ponto decisivo — igualmente um ponto significativo na política brasileira — é a inesperada renúncia do presidente Jânio Quadros no ano de 1961. Com isso, chega ao poder o vice-presidente João Goulart, cuja política decisiva de esquerda (reforma agrária, estatização, controle das empresas estrangeiras) levou ao golpe militar em 1964 — esta a última virada histórica do romance. Por meio desses eventos são marcadas as etapas do processo de formação de Nando. Tais eventos o guiam, desde o momento em que é monge, passando por missionário no Xingu (em 1954), até chegar a funcionário do Serviço de Proteção ao Índio (a partir de 1967 chamado de Funai) e integrante da expedição ao centro geográfico do Brasil (em 1961), para então, de volta ao Nordeste, durante a gestão do governador socialista de Pernambuco, Miguel Arraes, fundar um coletivo

anarquista de liberação sexual (até 1964) e, ao final, se alistar na resistência armada contra a ditadura militar no Sertão.

Nesse percurso, é encenado para o leitor um processo de aprendizagem detalhado, processo esse que leva Nando a entender, desde as suas ideias messiânicas, passando pelas etapas que acabamos de referir, que violência apenas pode ser combatida com violência. Esse processo de aprendizagem ocorre em dois âmbitos extremamente distintos, os quais ao final acabam por coincidir ou por se fundirem um no outro: de um lado, no campo da aspiração social, pelo desejo por comunidade, pela procura pelo "povo"; e, por outro, no campo do desejo individual, da sexualidade. A dependência recíproca entre o desejo sexual e a ação social perpassa todo o enredo do romance, não só na personagem de Nando, mas também na da configuração de todas as demais personagens.

Já no primeiro dos sete capítulos, intitulado "O ossuário", o tema que guia a narrativa — o *leitmotiv* — é, dentre constelações bem diversificadas, a tensão e a contradição entre o desejo sexual individual, por meio do qual a coletividade é questionada, e o desejo simultâneo pela comunidade. É o que ocorre no caso de Nando: sua decisão de se dedicar à missão da população indígena do Xingu, ainda quase que completamente sem ter tido contato com a civilização, é por ele (Nando) reiteradamente adiada, até que seu superior, D. Anselmo, lhe dá um ultimato. É o que ficamos sabendo a partir de uma conversa de Nando com Winifred, uma jornalista inglesa[34] que, junto com seu marido, está preparando um livro sobre o Brasil: a razão de Nando protelar a sua viagem é o medo de perder o controle da sua própria sexualidade diante da nudez dos índios. Winifred, uma mulher europeia esclarecida e sexualmente emancipada, vai seduzi-lo para tirar dele o seu medo sexual. A estadia de Nando no Rio de Janeiro, para os preparativos de sua viagem à reserva indígena, vai contribuir mais um tanto para livrá-lo de seus medos sexuais. Desse modo, o seu pré-requisito individual para se dedicar a seu projeto missionário está preenchido: a fundação de um novo estado indígena segundo o modelo das "missões", das reduções indígenas dos séculos XVII e XVIII na área que hoje é parte do Paraguai, do norte da Argentina e do sul do Brasil.

No decorrer do romance, essa constelação plena de tensão entre um anseio pessoal (o da sexualidade) e um anseio social (o desejo por uma comunidade ideal) vai se repetir reiteradamente para Nando, em correspondência a seu desenvolvimento ideológico e pessoal. A fundação de um estado indígena vai fracassar diante das condições e circunstâncias da realidade concreta e o projeto vai rapidamente após sua chegada se mostrar como uma utopia ilusória. Ao mesmo tempo, as eventuais

[34] *Id., ib.,* p. 18.

aventuras sexuais com diferentes mulheres em sua volta (mas nunca com índias) não vai de fato preencher o seu anseio.

Vários anos depois (em 1961) ele vai participar, junto com Francisca, da expedição ao centro geográfico do Brasil. Ela tinha sido engajada como documentarista, completamente por acaso por Ramiro, o organizador da expedição. Nesta expedição, uma ilusão vai abater definitivamente Nando e, ao mesmo tempo, uma nova ilusão vai ser alimentada: a ideia de encontrar um centro do Brasil intacto, ainda virgem de civilização e pleno de energias naturais. Os carregadores indígenas que os acompanhavam, em sua maioria morrem no caminho, por conta de alguma das muitas doenças introduzidas, contra as quais o seu sistema imunológico estava indefeso. O centro geográfico mesmo vai se demonstrar um imenso cupinzeiro, em cima do qual Fontoura, o único membro da expedição que realmente defendeu as culturas indígenas, vai encontrar a morte. Simultaneamente, contudo, a expedição é para Nando a realização de seu amor — também no sentido sensual — por Francisca. Felicidade subjetiva e realidade objetiva colidem com toda energia e mostram-se inconciliáveis.

Depois da desilusão da expedição, Nando e Francisca retornam ao Nordeste. No contexto do legado de Levindo, Francisca vai se dedicar ao projeto da alfabetização política das populações do campo; Nando, depois que ele é dolorosamente forçado a aceitar que Francisca não consegue corresponder ao desejo dele por uma felicidade individual em meio à infelicidade e exploração social generalizada, vai se dedicar a um novo projeto: vai viver uma sexualidade liberada em uma nova sociedade livre de base anarquista. Junto com prostitutas, mendigos e pescadores pobres — os "lumpen" urbanos — eles vivem uma "comunidade" aberta de amor ao próximo, de ajuda mútua e de amor livre. Esse projeto vai ser permitido, de forma compulsória, pela sociedade estabelecida da cidade do Recife, durante o período em que o governador socialista Miguel Arraes está no poder. Com a chegada ao poder da ditadura militar, vai surgir uma revolta da burguesia moralista contra essa comunidade. Nando é preso, torturado e vivencia agora no próprio corpo a violência política e as suas práticas.

Vai ser salvo por Hosana, seu antigo confrade no mosteiro e o assassino do abade Anselmo. Nesse meio tempo, ele foi solto da prisão, casou com sua prima e cultiva hortaliças no antigo jardim do mosteiro, as quais vende no mercado público. Nenhuma existência revolucionária, trata-se tão somente, segundo a sabedoria de vida de Candide, de um "*cultiver son jardin*", para sobreviver na paz privada.

Com isso inicia a última fase formativa de Nando, que vai terminar como expresso no romance: "Sua deseducação estava completa".[35] Essa "deseducação" leva-o a sua última descoberta, de que contra a violência

[35] *Id., ib.,* p. 599.

apenas a violência ajuda e de que, no lugar de seu amor individual por Francisca, entra a sua identificação com o povo, com o povo concreto do interior do Brasil.

Esse entrecruzamento contraditório e cheio de conflitos, da paixão individual e da identificação (problemática) com uma comunidade almejada é retomado, ao longo do enredo do romance, sob diferentes variações, em várias constelações de casais, que eu gostaria aqui de apenas esboçar brevemente:

Levindo — Francisca: neste caso, a sexualidade é completamente sacrificada em prol do projeto da revolução. O radicalismo revolucionário de Levindo, em favor da libertação do povo e da realização de uma nova sociedade, deixa Francisca intocada do ponto de vista sexual, apesar do seu amor por ela.

Ramiro — Sonja: a paixão de Ramiro por Sonja, a quem ele subordina toda a sua própria ação política, sendo ela também o motivo de ele organizar a expedição ao centro do Brasil, na esperança de reencontrá-la nessa experiência.

Sonja — Anta: Sonja que, por ocasião da festa do Quarup, se afasta de Ramiro e desse modo também do mundo civilizado, e que desaparece, com o índio Anta, nas florestas sem fim de um Brasil autêntico (sobre isso, veja-se também o nome "Anta" e a referência ao manifesto do movimento vanguardista brasileiro "Verde-Amarelismo"; ver também Alma, no romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro).

A relação de Nando e Francisca, dentre todos os pares do romance, é a que passa pelas transformações afetivas mais profundas. Nas representações do juízo final, na cripta do mosteiro, que são descritas logo no início, encontram-se monges franciscanos. São indícios de que se trata também de um mosteiro franciscano e que Nando pertence a esta ordem. No início, ambos, Nando e Francisca, são devotos da mística Santa Teresa. Francisca copia representações da Santa, encontradas nos azulejos no claustro do mosteiro. No texto são citados versos da Santa mística espanhola, como se eles fossem um monólogo interior de Nando: "*Vivo sin vivir en mí,/ y de tal manera espero,/ que muero porque no muero*".[36]

A identificação entre Nando e Francisca (a devoção de ambos à Santa; o nome da ordem se repete no nome da jovem) é retomada com a relação amorosa entre eles durante a expedição, em um novo patamar, agora de ordem sensual. Os versos de Dante, oferecidos a Beatriz[37] (pp. 283-4), estão dedicados a seu modelo real e histórico, a Francesca de Rimini. Dessa forma se repete entre Nando e Francisca a história de Francesca e Paolo que, por sua vez, se identificam com Lancelot e Genebra.

[36] *Id., ib.,* p. 45.
[37] *Id., ib.,* pp. 283-4.

No entanto, o leitor se pergunta acerca do tipo de "adultério" de que se trata no caso do amor entre Nando e Francisca, já que ambos são solteiros. Trata-se da quebra simbólica da fidelidade — em todo caso, Francisca vai senti-lo assim — em relação ao Levindo dela, o qual foi assassinado na luta política pelo povo oprimido. A possibilidade do amor individual correspondido surge como uma traição em relação à luta política necessária. O fato de Nando se libertar da paixão por Francisca é, por isso, a pressuposição para a sua dedicação à luta armada.

Explicar conflitos históricos e sociais como contradição entre o desejo sexual individualizado e a ordem social e cultural, à qual todos estão presos, isso também se repete em outros contextos. O romance tem seu início no mundo do mosteiro. Ao se proceder a trabalhos arqueológicos nas abóbadas, descobre-se um corredor subterrâneo que levava ao mosteiro das freiras, localizado nas cercanias. Tais corredores naturalmente podem ser explicados como parte de uma rede oculta, através da qual os mosteiros trocavam informações ou, em momentos de perigo, poderiam vir a se ajudar mutuamente. De toda forma, essa explicação cai por terra diante do achado de ossos de recém-nascidos nos corredores! No trânsito entre os mosteiros, crianças aparentemente não só nasceram, mas também foram mortas.

Sujeito a tentações sexuais também está o confrade de Nando, Hosana. Seu comportamento em geral sensual para com a sua prima é proibido pelo abade e violentamente interrompido com a consequência de que Hosana, em um ataque de fúria, acaba por assassiná-lo. Energias sexuais e os afetos atrelados a elas, enquanto energias da criação, enquanto forças sociais construtivas, mas também enquanto energias da agressão e da destruição, isso era uma lição que a geração da década de 1960 tinha aprendido primeiro de Freud, e depois também de W. Reich e H. Marcuse (*Eros e civilização*). Essas energias não obedecem a um esquema mecânico de causa-e-efeito, mas antes abrem para si seus percursos em redes rizomáticas, segundo o modelo proposto por Deleuze e Guattari.

Não só a vida monástica está exposta às tensões sexuais, mas igualmente as relações de dominação social no Nordeste brasileiro são encenadas no romance pela arbitrariedade de abusos sexuais e por estupro. Por ocasião da visita ao Engenho Nossa Senhora do Ó, Lázaro Neguinho fala sobre o estupro de sua filha Maria do Egito pelo capataz Belmiro e a recusa do fazendeiro em responsabilizar o seu empregado pelo delito. O pai está decidido a matar a sua filha, caso ela tenha ficado grávida.

Ao final do romance, delineia-se, como solução, a esperança no ato revolucionário em nome do povo e a partir do povo. Trata-se de uma solução que, somente alguns poucos anos mais tarde, vai sofrer uma dupla crítica. Ou — como mostrado na discussão da cena chave do filme *Terra em transe* — ela vai ser questionada por meio da descrença do intelectual no

povo enquanto sujeito revolucionário, ou — como descrito por Fernando Gabeira na obra *O que é isso, companheiro?* — grupos políticos radicais vão reivindicar para si o papel do sujeito revolucionário, para agir no lugar de um povo, que não mais é reconhecido por esses grupos como "povo".

De certo, *Quarup* é o romance mais impressionante que, em meados da década de 1960, ainda mantém a crença de que seria possível uma experiência política, em que potenciais com origens tão distintas, como as expectativas messiânicas (o milenarismo de Padre Vieira), o misticismo (a devoção a Santa Teresa), a história das reduções indígenas dos jesuítas, os sindicatos de trabalhadores rurais e a revolução sexual da época, pudessem ser transformadas em uma força que possibilitasse a transformação de toda a sociedade, na qual os intelectuais e o "povo" se tornariam juntos em um único sujeito revolucionário.

A convicção de que não deveria haver contradição entre a realização da felicidade individual e a reivindicação coletiva por igualdade, justiça e bem-estar é a energia utópica desses anos. Contudo, de maneira muito rápida e no curso de alguns poucos anos, tal energia utópica, em sua confrontação com os sujeitos reais da história e as suas reações prenhes de afetos (a confiança ilusória nas forças transformadoras contra os medos da mudança e da perda, mas também a solidariedade espontânea e os movimentos massivos contra o ódio e a ira, em contraposição) vai se reverter em incerteza e resignação. Com o seu romance seguinte, *Bar Don Juan* (1971), lançado quatro anos mais tarde, Antonio Callado vai abrir o próximo capítulo da resistência contra a ditadura militar: a malograda luta armada no interior do país (no Mato Grosso do Sul) e a reflexão sobre esse fracasso.

Horst Rolf Nitschack é professor do Centro de Estudos Culturais Latino-americanos (CECLA) e do Departamento de Literatura na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Chile. Ele recebeu seu doutorado na Universidade de Freiburg, Alemanha, com uma tese sobre os escritos estéticos de Kant e Schiller. Lecionou como professor e professor visitante em universidades da Alemanha, França, EUA, Brasil, México, Costa Rica, Colômbia, Peru e Chile. Tem numerosos artigos e capítulos sobre cultura comparativa e literatura latino-americana em revistas e livros. Última publicação de livro: *Incursiones en la literatura brasileña:* De la colonia a la marginalidad (2018). Contato: hnitschack@u.uchile.cl

ESCENAS DEL DEBATE CULTURAL LATINOAMERICANO EN LOS AÑOS SESENTA: ENCUENTROS Y REVISTAS EN LA CUBA REVOLUCIONARIA*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p33-51

Matías Marambio de la Fuente
Universidad de Chile (UChile)
Universidad Alberto Hurtado (Chile)

RESÚMEN

El artículo realiza un análisis y descripción de las dinámicas del debate en el campo de la cultura latinoamericana durante los años sesenta enfocándose en Cuba. El objetivo del ensayo es ofrecer algunas apreciaciones sobre la práctica de la discusión en su desarrollo histórico en medio de un contexto continental de alta politización y de transformación en las lógicas internas de las distintas esferas de la producción cultural. Bajo el impulso de radicalidad que emana desde la experiencia cubana, los intelectuales de América Latina se dieron cita en la isla al menos por dos vías: en el ámbito de la cultura impresa y de forma presencial. Tras hacer una caracterización del campo intelectual cubano post-revolucionario y sus cruces con la política, me concentro en las modalidades y temas de la controversia cultural a partir del análisis de la revista *Casa de las Américas*. Sostengo que en su experiencia editorial puede observarse un proceso de politización de la cultura que busca mantener un balance entre la participación dentro de la actividad revolucionaria y la utilización de códigos modernos para la creación estética.

PALABRAS-CLAVE:

Debates;
campo cultural;
Casa de las Américas;
congresos intelectuales.

ABSTRACT

This paper analyses and describes the dynamics of debate within the field of Latin American culture during the 1960s, with a focus on Cuba. The essay's aim is to offer some appreciations on the practice of discussion in its historical development in a continental context of high politicisation and of profound transformation of the inner logic of different spheres of cultural production. Following a radical drive that emanated from the Cuban experience, Latin American intellectuals met in the island at least in two ways: in print culture and face to face. After characterising the intellectual field of post-revolutionary Cuba and its intersections with politics, I concentrate on the forms and topics of cultural controversy by analysing the cultural journal Casa de las Américas. *I suggest that in its editorial experience we can observe a process of cultural politicisation that seeks to uphold a balance between the participation in revolutionary activity and the use of modern codes for aesthetic and intellectual activity.*

KEYWORDS

Debates;
cultural field;
Casa de las Américas*;*
intellectual conferences.

* El presente texto es parte de mi investigación doctoral "Comunidad en la polémica. Debates de la crítica cultural latinoamericana en los años sesenta: prácticas intelectuales, conceptos y estrategias retóricas", financiado por el programa de becas de doctorado nacional de CONICYT.

El estudio de los vínculos entre cultura y política en América Latina durante los años sesenta ha sido un campo de fértil desarrollo en las últimas décadas. Textos como el de Claudia Gilman[1] demarcan un conjunto de preguntas que se dan cita una y otra vez en la investigación sobre la década: ¿cómo se expresa la radicalización política en el ámbito de la cultura? ¿Qué estrategias despliegan los intelectuales latinoamericanos para intervenir en las luchas revolucionarias animadas por el ejemplo de la Revolución cubana? ¿Cómo se enfrentan las respuestas autoritarias y represivas de las dictaduras militares instaladas hacia mediados de la década? ¿Qué relaciones se establecen entre la vanguardia política y la vanguardia estética? ¿Cómo inciden los nuevos medios de masas en la producción cultural del período? ¿De qué manera responden los conflictos locales a una realidad regional y global marcada por la tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética? Este ensayo tiene por finalidad aportar a una amplia línea de pesquisa desde una perspectiva específica: el estudio de las prácticas intelectuales. Para ello, he elegido concentrarme en algunos de los aspectos sociales de la vida cultural, aquellos que conforman la trama que vuelve posibles los intercambios entre agentes de un campo. Se trata al mismo tiempo de un quehacer tangible y simbólico, actual y virtual, que constituye a los intelectuales como un grupo social con una ocupación definida. Una de estas ocupaciones es el debate colectivo, la confrontación de posturas frente a las temáticas del mundo de la cultura, en sentido estricto, y de su contexto socio-político. Podría decirse que este pronunciamiento frente a hechos de relevancia colectiva es una suerte de *Urszene* de la historia de los intelectuales en el mundo occidental. El caso Dreyfus parece instaurar una tradición que equipara la acumulación de capital simbólico con la presencia pública de los intelectuales a partir de su intervención frente a asuntos contingentes.[2]

Para efectos de este ensayo, estudiaré la práctica del debate en la esfera de la cultura a partir de su desarrollo en el ámbito de las publicaciones (concretamente, en la revista *Casa de las Américas*). La hipótesis que guía mis reflexiones es que en ambos niveles puede observarse la politización de actividades definidas por la coexistencia de

[1] GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Dilemas y debates del escritor revolucionario en América Latina.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012 [2003].
[2] ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación para una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013, p.20.

opiniones — a veces más y a veces menos contenciosa —.[3] Sin embargo, este vínculo con lo que podemos denominar como política ocurre de varias maneras e involucra a distintos actores. Examinaré algunos cambios en el orden temático — los ejes del debate — y conceptual — las categorías desplegadas — que involucran a un conjunto de escritores, críticos y artistas de América Latina (y, en ocasiones, de Europa) que se dan cita en Cuba. En el nivel editorial, debatir les sirve a sus practicantes para pronunciarse sobre la política desde su particularidad como grupo productor de artefactos simbólicos. Dichas instancias son, también, una expresión de las transformaciones políticas generales que experimentan las sociedades latinoamericanas de los sesenta. En ellas se expresa el deseo de cambio radical con un lenguaje que también se hace eco de la modernización en el ámbito de los procedimientos y códigos de la creación estética. Durante ese proceso se produjo una "tercermundialización" del horizonte de sentido del trabajo intelectual, una caracterización del subdesarrollo y sus expresiones culturales y un combate contra las acciones de "penetración imperialista". Los desacuerdos entre intelectuales refirieron, muchas veces, a las distintas articulaciones entre lo político y lo cultural, antes que a la defensa exclusiva de *un solo* tipo de producción cultural (esto es, de una sola estética). Sugiero que la revista *Casa de las Américas* funcionó como una instancia en la que se intentó combinar múltiples aspiraciones de radicalidad, con resultados cuya eficacia fue puesta en tela de juicio por los acontecimientos que cierran la década, pero que no por ello debieran descartarse como impertinentes. Trabajaré estos argumentos de la siguiente forma: primero ofrezco una breve caracterización de las relaciones entre política y cultura en la Cuba de los sesenta; en un segundo apartado reviso la experiencia de la revista *Casa de las Américas* en su dimensión institucional; y, en un tercer apartado, analizo sus aportes a la práctica del debate cultural a partir de dos publicaciones que registran encuentros presenciales

1. Cuba: intelectuales, revolución y cultura

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 constituye un umbral en las relaciones entre la esfera intelectual y la política. Dentro de un contexto de

[3] Sigo aquí, en parte, la genealogía de la esfera pública que se ha realizado para el caso de la modernidad europea, que destaca la pluralidad de opiniones como parte de su aparición. Ver HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública.* Barcelona: Gustavo Gili, 2009; EAGLETON, Terry. *La función de la crítica.* Barcelona: Paidós, 1999. Aquí Eagleton basa parte importante de su argumento en HOHENDAHL, Peter Uwe. *The Institution of Criticism.* Ithaca: Cornell University Press, 1982. Para el caso latinoamericano ver GUERRA, François-Xavier; LEMPÉRIÈRE, Annick (eds). *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas, siglos XVIII-XIX.* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Guerra Fría marcado por el autoritarismo, la intervención extranjera y las percibidas limitaciones de la política de izquierda de los partidos comunistas y socialistas, la experiencia guerrillera ofrece un modelo alternativo para la transformación social radical. La proyección que el proceso revolucionario tuvo en el mundo de la izquierda abarcó tanto a la región latinoamericana como a amplios segmentos de lo que se entendía como el "mundo occidental", esto es, Estados Unidos y los países europeos que no integraban el bloque socialista.[4] En muchos ámbitos, la Revolución cubana fue experimentada como un quiebre completo con el orden precedente, y lo cierto es que sus primeros momentos –incluso en la lucha armada– estuvieron más definidos por sus características negativas que por las afirmativas: un movimiento *contra* Fulgencio Batista y *contra* la hegemonía de los EEUU sobre la isla. La flexibilidad ideológica demostrada por la dirigencia del Ejército Rebelde, en especial por la conducción que Fidel Castro impuso al Movimiento 26 de Julio (M26). Ello se explica, en parte, por la cobertura internacional recibida por los rebeldes, apuntalada por reporteros como Herbert Matthews, quienes contribuyeron a ampliar el campo de operaciones semánticas en el cual los revolucionarios podían moverse: "Matthews sostenía que los revolucionarios cubanos se autodenominaban 'socialistas', término que el periodista traducía como una mezcla de 'nacionalismo' — en el sentido 'antiyanqui' que el adjetivo adoptaba en América Latina —, 'radical', 'democrático' y 'anticomunista'".[5]

El rechazo categórico a la Cuba de Batista se amplió a una crítica profunda a la historia republicana de Cuba, particularmente dura en el caso de la vida cultural. Así, en 1966, el cubano Lisandro Otero envía una carta al escritor mexicano Emmanuel Carballo en la que reflexiona sobre las condiciones sociales previas y posteriores a la revolución. Su lectura de la sociedad republicana es la de un vacío y una precariedad que impedía cualquier conformación relativamente autónoma de la vida cultural. Por una parte, la clase dominante era una "una casta de administradores de propiedades cuyos verdaderos dueños estaban en oficinas de New York o Washington".[6] Acto seguido, enfatiza la carencia de una creación cultural de esa clase dominante, en gran medida debido a su carácter dependiente y colonial, su debilidad como clase: "No existían, por tanto, escritores de la

[4] Los casos más estudiados han sido Estados Unidos, Francia y el Reino Unido. Ver: GOSSE, Van. *Where the boys are: Cuba, cold war america and the making of the new left*. London: Verso, 1993; ARTARAZ, Kepa. *Cuba and western intellectuals since 1959*. New York: Palgrave Macmillan, 2009; NEUNER, Thomas. *Paris, Havanna und die intellektuelle Linke. Kooperationen und Konflikte in den 1960er Jahren*. Konstanz: UVK, 2012; ROJAS, Rafael, *Traductores de la utopía. La Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

[5] ROJAS, 2016, p. 44.

[6] OTERO, Lisandro. "El escritor en la Revolución cubana". *Casa de las Américas* 36-37, mayo-agosto 1966, p. 203.

burguesía porque no existía una cultura burguesa ni un mercado para la cultura. La clase social dominante no era reflejada en nuestra literatura".[7] Bajo tales condiciones, para Otero tampoco podía hablarse de una producción cultural autónoma, pues no existían las instituciones que permitieran una dedicación especializada para la literatura: "Nos veíamos forzados a acudir a la cátedra, al periodismo, al radio, a la televisión para poder subsistir. Las editoriales solo publicaban libros de texto que eran los únicos que proporcionaban una entrada segura y cuantiosa".[8]

Sin embargo, es necesario matizar esta apreciación. La intelectualidad cubana no parte desde cero en 1959. Por un lado, hay varios intelectuales que se desempeñaron durante el período pre-revolucionario y que se quedaron en Cuba, sobre todo figuras ligadas a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y también del circuito literario de *Orígenes* y *Ciclón*. Existe hoy un reconocimiento de la importancia de la actividad intelectual previa al triunfo revolucionario, en especial de aquella facción que, oponiéndose al régimen de Batista, no se embarcó en el proceso de radicalización de la década de los sesenta.[9] Existe, también, un espacio de publicaciones impresas que anteceden a la revolución y que sufren variadas mutaciones. Algunas de ellas son de orientación política, como *Hoy*, órgano del Partido Socialista Popular (PSP), y otras son de corte magazinesco, como *Bohemia.*[10] Al mismo tiempo, la caída de Batista produce un efecto centrípeto que atrae a intelectuales, escritores y artistas que se encontraban "exiliados" o "expatriados" a causa de la precariedad cultural que veían en Cuba o, directamente, por motivos políticos. Es el caso de Roberto Fernández Retamar, quien eventualmente dirigirá revista *Casa de las Américas*, de Edmundo Desnoes, Antón Arrufat y Pablo Armando Fernández, escritores que participan del suplemento cultural *Lunes de Revolución*.

Dentro de este contexto, es importante señalar que la Revolución cubana no tiene una política cultural prescriptiva, definida previamente a la toma del poder en 1959. Como mencionó Fidel Castro en 1961: "Nosotros no tuvimos nuestra conferencia de Yenan con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución".[11] Puede explicarse esta indefinición como

[7] OTERO, Lisandro. *Op. cit.*, p. 203.
[8] *Idem*, *ibidem*, p. 204.
[9] IBER, Patrick. *Neither peace nor freedom. The cultural Cold War in Latin America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015, pp. 116-131; ROJAS, Rafael. "Anatomía del entusiasmo. Cultura y revolución en Cuba (1959-1971)". *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX. Carlos Altamirano (dir.). Buenos Aires: Katz, 2010, pp. 372-394.
[10] Un recuento de publicaciones cubanas activas en los sesenta que incluye a varias revistas y periódicos fundados antes de 1959 puede verse en PÉREZ, Liliana Martínez. *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: FLACSO/Porrúa, 2006, pp. 16-17.
[11] CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Casa Editora Abril, 2007, p. 9. Algunos de los textos que abordan de forma panorámica las relaciones entre cultura y política en Cuba

una consecuencia de los aspectos orgánicos de los actores políticos que intervienen en la revolución. Una de las características de la experiencia cubana es la inexistencia de un partido revolucionario único previo a la toma del poder; por el contrario, el proceso que va desde la caída de Batista hasta la formación del Partido Comunista de Cuba (PCC) tiene varios hitos organizativos que toman la forma de una convergencia entre las fuerzas revolucionarias.[12] Por lo tanto, existe un cierto grado de "improvisación" en la creación de nuevas instituciones y la reorientación de espacios culturales previos. Los dos ejemplos más claros de las instituciones nuevas, creadas en 1959 y que representaron la mirada cultural revolucionaria hacia el resto de América Latina, fueron el Instituto Cubano de Industria y Arte Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas, dirigidas respectivamente por Alfredo Guevara y Haydée Santamaría, dos miembros del M26.

La inexistencia de un programa cultural antes del triunfo de la revolución no significa, sin embargo, que no se hubiese desarrollado una política cultural durante los años sesenta o que los intelectuales cubanos no tuviesen ideas sobre la articulación entre cultura y política. Por el contrario, quienes se encontraban vinculados al PSP, como Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Edith García Buchaca o Mirta Aguirre fueron activos promotores culturales del PSP durante las décadas previas. Desde los medios culturales del partido difundieron una concepción de la cultura marcada por una mirada clasista, recelosa de los procedimientos experimentales y partidaria de un arte que privilegiara la colectividad por sobre lo individual. En palabras de Alina López Hernández: "El sectarismo del Partido Comunista afectó las relaciones con una parte significativa de la intelectualidad no marxista y también con escritores y artistas que militaban en esa organización".[13] La fricción entre los comunistas del PSP y el resto de los actores en el campo cultural cubano, especialmente aquellos recientemente incorporados a las filas de la revolución, tuvo varias expresiones durante el primer lustro de los sesenta, y se expresó –por primera vez– en la confrontación que suscitó la exhibición del corto *PM*, vinculado al grupo de *Lunes de Revolución*. El episodio derivó en la exclusión de la obra de los cines nacionales por parte del ICAIC y fue el

durante los sesenta son: PÉREZ, Martínez. *Op.cit.*, pp. 23-68; SABORIDO, Emilio José Gallardo. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: CSIC, 2009; MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009, pp. 29-85.

[12] PAZ, Juan Valdés. *La evolución del poder en la Revolución cubana*. Tomo I. México: Rosa Luxemburg Stiftung, 2018, pp. 47-51.

[13] HERNÁNDEZ, Alina López. *Segundas lecturas. Intelectualidad, política y cultura en la república burguesa*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2013, p. 119. Este ensayo de López Hernández es explícito en su vocación por interrogar el mundo cultural cubano pre-revolucionario.

elemento disparador de una serie de reuniones de intelectuales en la Biblioteca Nacional.[14]

Con la intervención de Castro en la Biblioteca Nacional, conocida como *Palabras a los intelectuales*, se marca uno de los hitos constitutivo de las relaciones entre cultura y política en Cuba. Ella ha servido hasta hoy como una vara de medida para las discusiones sobre temas culturales dentro de la isla (y también fuera de ella). No tengo me detendré en un análisis profundo de esa intervención[15], por lo que me limitaré a señalar y comentar la consigna que sirvió para estructurar las intervenciones políticas de la esfera cultural cubana y que se ha transformado en una suerte de mantra ideológico.[16] Frente a la pregunta por el derecho a la libertad de expresión y la posible imposición de una estética oficial, Castro es categórico: "[…] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir".[17] Así se instituye un espacio amplio y en principio no sectario, similar al espíritu que animaba el proceso de convergencia de las fuerzas políticas de la revolución: "El programa resumido en aquel apotegma resultaba amplio e indefinido, salvo que se anteponía el criterio de la revolución a cualquier otro y, naturalmente, todo dependía de saber qué o quién abogaría por esa revolución cuyos derechos eran considerados máximos".[18] Eso permitió mantener la unidad entre sectores heterogéneos, con distintas miradas sobre el futuro (y el pasado) de la cultura cubana. La forma de esta coexistencia fue la de una heterodoxia en términos ideológicos y estéticos, una apertura a lenguajes artísticos experimentales para la creación y un lugar para lo político que no estaba predefinido. Pero, al mismo tiempo, varios agentes a cargo de las instituciones culturales fueron parte de la intelectualidad del PSP. Por caso, el Consejo Nacional de Cultura tuvo entre sus integrantes a García Buchaca y Aguirre, la Unión de Escritores y

[14] Para un recuento de los hechos, con un énfasis en la disputa por la exhibición de la película, ver: RIVERA, Guillermo Rodríguez. *Decirlo todo. Políticas culturales (en la Revolución cubana)*. La Habana: Ojalá, 2017, pp. 47-61. En rigor, la disputa se produjo entre el ICAIC y el grupo de *Lunes de Revolución*, por lo que intervención de la esfera de influencia del PSP es indirecta.

[15] Un análisis riguroso es el de Par Kumaraswami, "Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los intelectuales (Words to the Intellectuals)", *Bulletin of Latin American Research* 28/4, 2009, pp.527-41.

[16] "Sacado de su contexto y en manos de toda clase de hermeneutas y exégetas circunstanciales, ese versículo de las que en adelante serían conocidas como 'Palabras a los intelectuales' daría muestras de una extraordinaria polisemia que le permitiría ser el principio rector reconocido por los sucesivos períodos y tendencias en lucha". NAVARRO, Desiderio. "*In medias res publicas*: Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana". *Las causas de las cosas*. La Habana: Letras Cubanas, 2006, pp. 8-9.

[17] CASTRO, 2007, p. 16.

[18] GILMAN, 2012, p. 195.

Artistas de Cuba (UNEAC) fue presidida por Guillén y la Universidad de La Habana tuvo a Juan Marinello como rector.

Podrían señalarse dos hitos adicionales en la articulación de cultura y política durante los años sesenta en Cuba. Uno viene a dispersar las ansiedades que provocaba la virtual equiparación de cultura revolucionaria con la estética del realismo socialista, y corresponde al texto "El socialismo y el hombre en Cuba", de Ernesto Che Guevara.[19] Las reflexiones de Guevara son amplias e involucran una mirada sistemática sobre las etapas del proceso revolucionario, el carácter de la vanguardia, los cambios que debe realizar el proceso revolucionario sobre el plano subjetivo, entre varios temas. Sin embargo, un pasaje en particular resultó estratégico para aquellos sectores que se oponían a una comprensión estrecha — en lo estético — de la libertad de expresión que se infería de las *Palabras a los intelectuales*. Tras argumentar a favor de la centralidad de los estímulos morales y los cambios en la esfera del trabajo, la técnica y la producción, el guerrillero entra en la pregunta por la creación artística dentro del proceso revolucionario a partir de las confusiones que suscitan las herencias de un pasado social burgués. Para ello compara la experiencia de otros países que atravesaron por una revolución socialista, en los cuales la búsqueda compensación ideológica de las estéticas defendidas por quienes desertaron de la revolución — o, más aún, por quienes se oponen a ella —, llevó a la promoción dogmática de ciertos parámetros formales, todo a título de la defensa de los intereses del pueblo y de su educación. La frase decisiva en el rechazo de esta política es la siguiente:

> Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado.[20]

Una autoridad política como Guevara, pronunciándose de forma clara y ácida contra el burocratismo artístico, era una señal clara a favor de quienes abogaban por mantener el tándem de compromiso revolucionario y experimentación formal; o, dicho de otro modo, el bando de quienes

[19] GUEVARA, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba", *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Tomo 1, Leopoldo Zea (comp.) México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 321-33.

[20] *Idem*, *ibidem*, p.329. Unas líneas más arriba, Guevara inscribe esta solución en las confusiones que acosan a una revolución en sus primeros momentos, a la vez que plantea la escisión entre cuadros políticos y cuadros artísticos ("No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria"). El fenómeno involucra, por lo tanto, la estructura misma de la acción política y reconoce su separación de la cultura en términos de las fuentes de legitimidad — su autonomía relativa —, aun cuando ello no impide privilegiar a un término por sobre otro en última instancia.

rechazaban de plano la virtual imposición del realismo socialista. Así lo estimaba a inicios de 1967 Fernández Retamar, aun cuando detectaba también en la intervención de Guevara una distancia crítica respecto de un formalismo desencajado de los cauces revolucionarios.[21]

El segundo hito de la política cultural cubana en el período revolucionario no es, propiamente, un solo acontecimiento.[22] Los primeros meses de 1971 presencian un encadenamiento de sucesos que luego serían leídos como las señales del endurecimiento de las relaciones entre políticos e intelectuales, de los cuales se destacan la detención de Heberto Padilla y Belkis Cuza Malé (a fines de marzo) y la realización de Congreso Nacional de Educación y Cultura (a fines de abril). Ambos momentos tuvieron una importante proyección internacional y fueron ampliamente leídos por sus coetáneos en términos del dogmatismo, la cerrazón política y la ortodoxia en términos culturales.[23] Con la imposición de las políticas que posteriormente Ambrosio Fornet designaría como el "quinquenio gris" se produjo un quiebre de confianzas entre el mundo de la cultura y la dirigencia revolucionaria cubana, tanto en el plano nacional como en el internacional.[24]

2. *Casa de las Américas*: una revista cultural para América Latina

Antes de analizar la práctica del debate en la revista *Casa de las Américas*, creo necesario ofrecer algunas informaciones mínimas para situar su trabajo.[25] La revista se funda en 1960 y existe hasta el día de hoy como una iniciativa inserta en la institución del mismo nombre, cuyo objetivo era proyectar culturalmente a la Revolución cubana a otros países latinoamericanos, con tal de evitar los efectos del aislamiento diplomático tendido sobre la isla.[26] Durante la década de los sesenta tiene dos grandes momentos institucionales: hasta 1965 es dirigida por Antón Arrufat y,

[21] RETAMAR, Roberto Fernández. "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba". *Casa de las Américas* 40, enero-febrero 1967, p. 13.

[22] El estudio más completo sobre este proceso es el de Jorge Fornet, *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas, 2013.

[23] Para un análisis de las reacciones a la detención de Padilla, ver GILMAN, 2012, pp. 233-63. Un análisis contemporáneo clave es el de Ángel Rama, "Cuba. Nueva política cultural". *Cuadernos de Marcha* 49, mayo 1971.

[24] FORNET, Ambrosio. "El Quinquenio Gris: Revisitando el término". *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2008, pp. 25-46. Fornet denomina de esta forma el período entre los eventos de inicios de 1971 y la creación del Ministerio de Cultura, con Armando Hart a la cabeza, en 1976.

[25] Los párrafos que siguen son una síntesis de dos de los textos principales sobre revista *Casa de las Américas*: LIE, Nadia. *Transición y transacción. La revista cubana* Casa de las Américas *(1960-1976)*. Gaithesburg/Leuven: Hispamérica/Leuven University Press, 1996), y, WEISS, Judith. *Casa de las Américas*: *An Intellectual Review in the Cuban Revolution*. Madrid: Castalia, 1977.

[26] Cf. IBER, *Neither Peace nor Freedom*, 2015, pp. 131-2.

posteriormente, por Roberto Fernández Retamar. La revista también tiene algunos antecedentes editoriales que vale la pena mencionar, siendo los más importantes el vínculo de Arrufat con *Lunes de Revolución* y el de Retamar con la *Nueva Revista Cubana*. Tanto Arrufat como Retamar se relacionaron, también, con *Orígenes* y *Ciclón*, de manera más o menos directa, lo que permite reforzar la tesis de que la cultura cubana no sufre un quiebre radical o un replanteamiento desde cero a partir de 1959. Por el contrario, quisiera sugerir que *Casa de las Américas* es un punto más dentro de una historia más larga, un proyecto que se alimenta de experiencias editoriales previas — o contemporáneas, en el caso de *Lunes* — y que da forma a una revista de nuevo tipo en lo que respecta a su proyección internacional y su agenda temática.[27]

Ante todo, la revista *Casa de las Américas* no es un boletín institucional, esto es, sus contenidos no son un mero registro documental de la vida del organismo, aunque recoge actividades organizadas por este. Ostenta un perfil centrado en lo literario durante sus momentos iniciales, pero de forma muy temprana se pronuncia sobre temas culturales, en sentido amplio, y también políticos. Muchos textos editados por revista *Casa* son ofrecidos por sus autores tras su paso por Cuba y la visita de rigor a la Casa de las Américas: conferencias, textos premiados en el concurso literario organizado desde 1959, declaraciones, actos. Sin embargo, existe una autonomía en lo relativo al funcionamiento de la publicación y que se expresa en una línea editorial que no es sectaria y que, a la vez, tiene un perfil propio. Esa línea editorial sigue, en parte, el derrotero de la misma revolución: un nacionalismo revolucionario que va tiñendo de marxismo, aunque este caso un marxismo heterodoxo, abierto a la valoración de las expresiones culturales modernas (y al diálogo cómplice con la izquierda no-marxista o no-comunista), preocupado por el rol de los intelectuales y comprometido con la lucha anti-imperialista y anti-colonial.

Bajo este marco, el ejercicio del debate se realiza en diferentes formatos, lo que da cuenta de una práctica editorial abierta al ensayo y error. Es posible identificar posicionamientos contenciosos en editoriales, cartas, secciones temáticas destinadas a presentar diferentes puntos de vista, encuestas y mesas redondas. La periodicidad bimensual de la revista

[27] Con la dirección de Retamar se consolida un comité de colaboración cuya primera forma había aparecido durante el período de Arrufat. El grupo es integrado por Mario Benedetti (Uruguay), Emmanuel Carballo (México), Julio Cortázar (Argentina), Roque Dalton (El Salvador), René Depestre (Haití), Edmundo Desnoes (Cuba), Ambrosio Fornet (Cuba), Manuel Galich (Guatemala), Graziella Pogolotti (Cuba), Ángel Rama (Uruguay), Mario Vargas Llosa (Perú), David Viñas (Argentina), Jorge Zalamea (Colombia). El comité realiza tres reuniones (1967, 1969 y 1971) antes de auto-disolverse. Otros nombres lo integraron también. Ver: CAMPUZANO, Luisa. "La revista *Casa de las Américas*: 1960-1995". *La revista* Casa de las Américas*: un proyecto continental*, Ambrosio Fornet y Luisa Campuzano. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2000, pp. 39-44.

hace difícil una respuesta rápida a los acontecimientos y, por lo tanto, obliga a sus editores a buscar otros mecanismos de intervención. Uno de ellos, de aparición muy temprana y adoptado con posterioridad en un formato más modesto, es la impresión de insertos para referirse a la contingencia, como lo demuestran dos hojas plegables sobre el asesinato de Lumumba (ver imagen 1) y con una reproducción de la "Declaración de La Habana" (el segundo y el cuarto número de la revista, respectivamente).

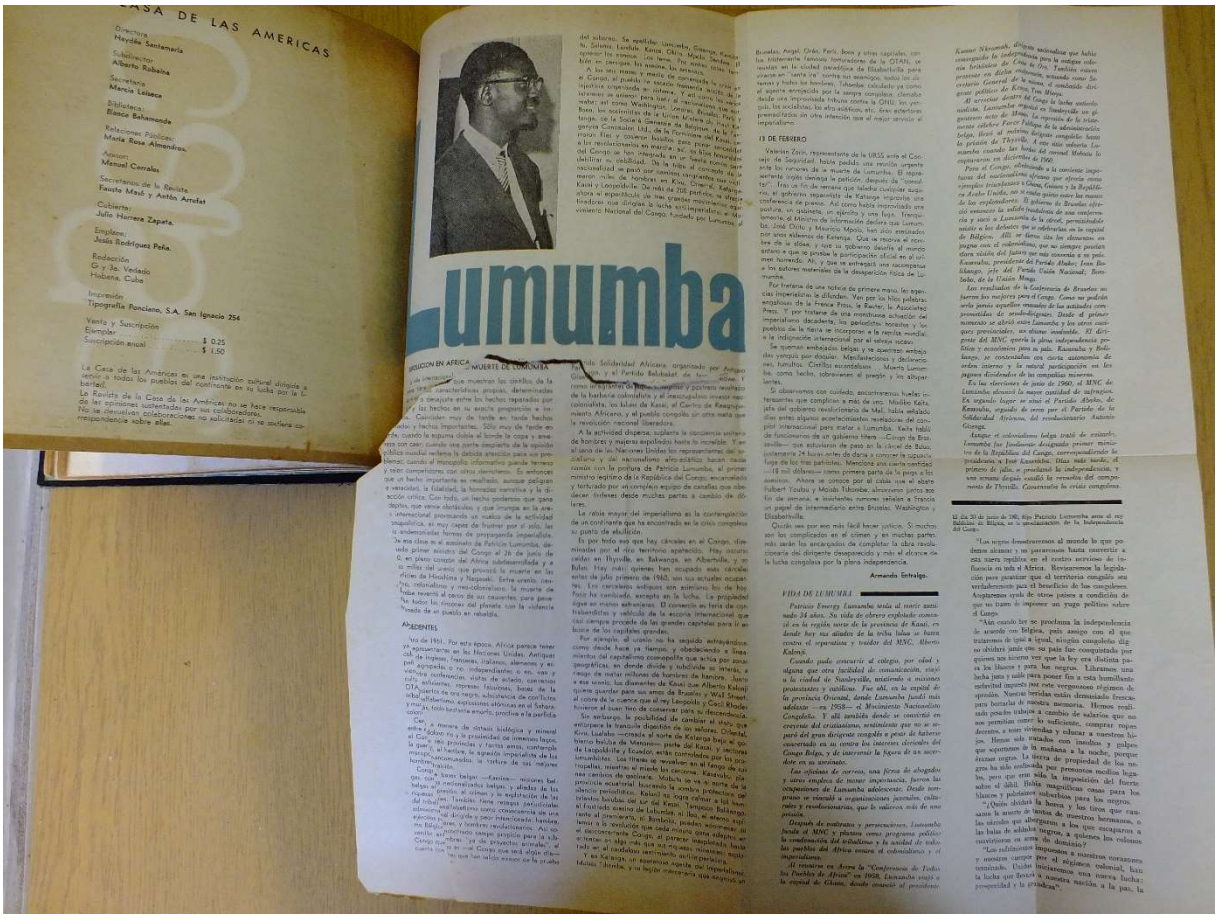

Figura 1: Inserto en el N°2 de Casa de las Américas (1960) sobre Patrice Lumumba.

Con este ejemplo quisiera ilustrar que una revista siempre es más que los textos que publica, y que su relación con los hechos políticos no se da solamente en el plano ideológico. En el mundo editorial, el debate va más allá y más acá de los textos y sus argumentos. En sus páginas, la revista *Casa de las Américas* permite una confluencia discursiva que permite la elaboración de definiciones sobre el rol de los intelectuales y las relaciones entre cultura y política. Para ello recurre a ensayos monográficos como los

de Paul Baran sobre el compromiso intelectual[28] o dos de Roque Dalton.[29] O, también, a mesas redondas de funcionamiento más o menos abierto, del que mencionaré dos casos: una es el texto de 1964 titulado "Mesa sobre arte y literatura"[30], que consiste en una conversación entre intelectuales cubanos y estudiantes de EEUU, y otra es "Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad"[31], una reunión entre intelectuales latinoamericanos en Cuba ocurrida en 1969 y que luego fue publicada por la revista *Casa* y reeditada por la editorial Siglo XXI en México.[32]

3. Editar el debate: dos mesas redondas en *Casa de las Américas*

Quisiera ahora reflexionar sobre algunos aspectos de estos dos textos que permiten caracterizar la práctica del debate en su circulación en medios impresos. Lo primero se refiere a los contenidos. Si bien hay diversas posturas entre un momento y otro (1964/1969), que expresan también cambios en las condiciones socio-políticas de Cuba y América Latina, la temática (o *quaestio*) es común: la definición de los intelectuales, su rol dentro de los procesos revolucionarios, el tipo de estética que se corresponde con una revolución, los lineamientos de política cultural que debiera tomar un gobierno revolucionario, los valores que se salvaguardan dentro de la revolución (como la libertad de expresión). En parte esto se explica por la continuidad de algunos actores entre ambos eventos, como es el caso de Otero y de Retamar; otros, como Desnoes o Fornet se encuentran en una "esfera de influencia" de la intelectualidad cultural cubana producto de sus inserciones institucionales.[33] Ambos textos son el registro de discusiones presenciales y colectivas, lo que implica un proceso de mediación editorial en el que se requiere de la transcripción, revisión, corrección y diagramación de las intervenciones. Utilizar este formato es una manera de producir la colectividad y la polifonía que, asumimos, caracterizan la esfera pública moderna. Sin embargo, no se trata de la coexistencia de posiciones individuales que habitan el mismo espacio

[28] BARAN, Paul. "El compromiso del intelectual". *Casa de las Américas* 7, julio-agosto, pp. 14-21.
[29] DALTON, Roque. "Poesía y militancia en América Latina". *Casa de las Américas* 20-1, septiembre-diciembre 1963, pp. 12-20 y "Literatura e intelectualidad: dos concepciones", *Casa de las Américas* 57, noviembre-diciembre, pp. 95-101.
[30] OTERO, Lisandro. Roberto Fernández Retamar; SUARDÍAZ, Luis; BLANCO, Juan. "Conversación sobre arte y literatura". *Casa de las Américas* 22-23, enero-abril 1964, pp. 130-8.
[31] DALTON, Roque; DEPESTRE, René; DESNOES, Edmundo; RETAMAR, Roberto Fernández; FORNET, Ambrosio; GUTIÉRREZ, Carlos María. "Diez años de revolución: el intelectual y la sociedad". *Casa de las Américas* 56, septiembre-octubre 1969, pp. 7-48. En mis referencias directas a este texto citaré según la numeración de la separata o sobretiro que se publica junto con el ejemplar para aumentar su circulación.
[32] DALTON, Roque *(et al). El intelectual y la sociedad.* México: Siglo XXI, 1969.
[33] En el caso de Desnoes, pienso en su trabajo en la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) y en el de Fornet, su participación en el ámbito editorial. Cf. PÉREZ, 2006, p. 25.

virtual y que, en virtud de ello, chocan o desarrollan relaciones de complicidad. Antes bien, el género crea su propia pluralidad de voces una vez que las contiene a todas dentro del mismo marco textual; las presenta en una secuencia en la cual el diálogo — o el dialogismo, para ser más preciso — es, simultáneamente, un efecto de la lectura y su supuesto.

La mesa de 1964 funciona como un buen ejemplo de escenificación del debate mediado por los dispositivos editoriales. Se trata, como dice el título, de una conversación entre cubanos y estadounidenses, por lo que el diferendo tiende a expresarse más bien en las respuestas que los cubanos ofrecen, en las cuales se hacen cargo de supuestos problemáticos en las preguntas de sus visitantes. Así parece ocurrir cuando se formula siguiente inquietud: "¿Se consideraría a un escritor contrarrevolucionario si presentara a una familia burguesa como buena?", frente a lo cual Otero contesta: "Eso sería una concepción simplista que está fuera de consideración por nosotros. Sería un maniqueísmo idiota. El bien y el mal no están repartidos en estratos sociales".[34] El tono agresivo se repite, más adelante, cuando una estudiante del grupo estadounidense indica que la Editora Nacional ha disminuido su selección de títulos: "Yo no sé de dónde ella ha obtenido información, pero creo que es exactamente todo lo que contrario de lo que ha dicho".[35] A lo largo de todo el texto las respuestas de Otero insisten en la defensa cerrada de la Revolución cubana frente a potenciales cuestionamientos respecto de su historial en el ámbito de las libertades culturales.

Uno de los temas que aparece en el centro de las reflexiones ofrecidas por esta instancia peculiar de diálogo entre representantes de dos países ubicados en campos geopolíticos disímiles es el del tipo de cultura que se produce en el seno de la sociedad revolucionaria. Para ello tanto Retamar como Otero parten de un análisis de las condiciones de la creación del momento pre-revolucionario. Para Retamar:

> No había una alta burguesía culta que tuviera a su servicio, digamos, escritores y artistas […] Esta burguesía, que no era cubana ni norteamericana, era analfabeta en dos lenguas. En consecuencia, no sólo ignoraba la literatura norteamericana, sino también la literatura escrita en español. Y no existía un grupo de escritores que escribiera para esa burguesía, entre nosotros.[36]

La consecuencia principal de este cuadro sería la inexistencia de un campo literario propiamente dicho, como apunta Otero en su texto de 1966. Por lo tanto, uno de los ejes discursivos de la mesa es la relación entre formas culturales y condiciones socio-políticas, bajo la ecuación de que el

[34] OTERO *et al,* "Conversación", p. 131.
[35] *Idem*, *ibidem*, p. 135.
[36] *Id.*, *ib.*, p. 131.

momento previo a la revolución sería aquel del subdesarrollo, el neocolonialismo y la desarticulación cultural. Con la toma del poder se produce lo que Otero designa como un "desencadenamiento de fuerzas"[37] en las masas populares, frente a lo cual se plantea el desafío de qué escribir y cómo escribir; esto es, ¿cuáles serían los criterios estéticos que debiesen primar en un sistema literario-cultural orientado hacia las grandes masas? Aquí Rematar reflexiona:

> Esta es una cuestión extraordinariamente delicada. Escribir para las masas ¿en qué estado de desarrollo de las masas? Si, por ejemplo, las masas no saben leer, escribir para ellas es una falsedad, porque no saben leer. Yo vuelvo a citar esta idea marxista que me parece excelente: el hombre es, antes que nada, una posibilidad. Nosotros escribimos para la mejor de esas posibilidades.[38]

La tesis instalada por el conjunto de la mesa que dialoga con los estudiantes de EEUU es que el hecho revolucionario no sólo es perfectamente compatible con la libertad de creación — que no existiría censura —, sino que su realización plena estaría en el maridaje de modernización estética y radicalidad política.[39] En algunos casos, como en la opinión del compositor Juan Blanco, existe una aspiración a servirse de todos los medios para la generación de nuevas obras, aun si ellos derivan de la experiencia de países modernos y occidentales. Para Blanco, las técnicas musicales no tienen "partido o patria. Todas ellas, dondequiera que hayan surgido, son patrimonio de la humanidad".[40] Si existe algo así como una política cultural de la Revolución cubana sería este deseo de utilización de todas las vías disponibles para llegar a concretar la utopía de una sociedad más humanizada; la cultura revolucionaria por excelencia sería la combinación de una avanzada sobre el futuro y la transformación masiva del presente.

En 1969 el escenario cubano e internacional ha cambiado un tanto, y el optimismo irresistible que se lee en el texto de 1964 se ha reorientado a causa de varios factores, de los cuales destacaría dos. En primer lugar, los reveses de la lucha armada en el continente, en especial la muerte de Guevara, que provoca una reevaluación de la estrategia de la izquierda revolucionaria frente al percibido aumento en las respuestas represivas. El propio comité de colaboración de la revista *Casa* levanta este diagnóstico en la declaración que emana de su reunión de enero de ese año: "En la

[37] *Id., ib.,* p. 134.
[38] *Id., ib.,* p. 132.
[39] Juan Blanco refuerza este punto al comentar la experiencia de conciertos con públicos populares y su apertura a corrientes modernas (como Stravinsky). *Id., ib.,* pp. 133-4.
[40] *Id., ib.,* p. 134.

América Latina, ciertas vanguardias políticas tradicionales se han vuelto inoperantes; la lucha armada y la resistencia popular se enfrentan a una implacable represión. El imperialismo va abandonando sus maniobras reformistas y se encamina exclusivamente hacia una política de fuerza".[41] Un segundo orden de cambios remite al ámbito intelectual, y es la trayectoria dibujada por 1968, ese año que Gilman interpreta como "partido en dos".[42] A inicios de ese año se realiza el Congreso Cultural de La Habana, con la participación de más de 400 delegados de todos los continentes y, hacia los últimos meses, ocurre lo que ha sido identificado como el primer acto del caso Padilla: el conflicto en torno al premio otorgado por la UNEAC a *Fuera del juego*[43], poemario de Heberto Padilla. Otros acontecimientos, como el problemático –por ambiguo e inesperado– apoyo de Fidel Castro a la intervención soviética en Checoslovaquia, ayudaron a configurar un escenario marcado por incertidumbres y desconciertos en el ámbito de la intelectualidad latinoamericana de izquierda.

Así las cosas, me parece que las motivaciones para realizar el encuentro que luego se publica en el número 56 quedan enmarcadas en un deseo por clarificar posiciones y ofrecer líneas para la acción política en un momento que se experimentaba como confuso. Quizás por esto mismo el gesto es la reunión de un grupo que ya se encontraba vinculado por el trabajo en la revista. Se trata de un segmento de los miembros del comité de colaboración residentes en Cuba (faltan Galich, Otero y Pogolotti), con la adición del uruguayo Carlos María Gutiérrez (periodista cercano a los movimientos de guerrilla urbana). En su formato se trata de una transcripción de grabaciones que atraviesa un proceso de edición por parte de sus propios autores, por lo que el resultado es una especie mixta entre oralidad y escritura:

> Con el texto de esas grabaciones frente a sí, cada cual volvió sobre sus palabras, añadió aquí o allá algo que más que haber dicho hubiera querido decir entonces, y hasta nos sugerimos mutuamente, discutiendo, aclaraciones o precisiones. El resultado es este intercambio de ideas, que esperamos que no parezca una mera yuxtaposición de ensayos, y cuyo texto final, por el trabajo en común, nos permite decir que, si bien muchas opiniones corren a cuenta de quien las expuso, implica en

[41] "Declaración del comité de colaboración de revista *Casa de las Américas*", *Casa de las Américas* 53, marzo-abril 1969, p. 3.
[42] GILMAN, 2012, pp. 204-19.
[43] El *affaire* involucró también el premio concedido a *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat. Sin embargo, la posteridad ha relegado a la obra de Arrufat a un lugar secundario. El arresto de Padilla en 1971 y sus proyecciones internacionales en la época explican en parte este protagonismo.

> algunos puntos centrales una elaboración colectiva, y se ofrece como un simple material para ulteriores discusiones.[44]

Producto de la intervención sobre el texto se produce esta oscilación de lo individual y lo colectivo que, sin embargo, se resuelve más de forma coral. A diferencia de la mesa de 1964, aquí las opiniones son más claramente divergentes, y no hay una estructura de pregunta/respuesta que vaya marcando pautas. Tampoco se produce la división entre el campo de los intelectuales cubanos y los visitantes de EEUU. Más bien, la publicación funciona como un foro, una rueda de intervenciones que intentan un tipo de desarrollo orientado a la clarificación y al tratamiento de temas cada vez más específicos. Casi al final del texto, una intervención de Retamar explicita el punto: "Como era de desearse (y de esperarse), hemos pasado de ciertas cuestiones generales, que por supuesto era imprescindible clarificar, a otras concretas, específicas de nuestra tarea".[45] Ausente una tabla que fije el camino, la propia conversación lleva a las referencias cruzadas e interrupciones que refuerzan tanto la evocación de coloquialidad como el sentido plural de la instancia.

Pero no es el formato la única diferencia entre los textos. También las temáticas evidencian un giro que es menester señalar. La pregunta por la política cultural de la revolución no desaparece por completo, pero se reorienta en términos de su perspectiva, pues ahora aparece bajo el signo de sus gestores, los intelectuales. "En estos momentos, cuando queremos plantearnos la relación entre el intelectual y la revolución, este problema se nos presenta casi en la forma de una pregunta: ¿es posible un intelectual fuera de la Revolución? […], ¿es posible pretender establecer normas del trabajo intelectual fuera de la Revolución?".[46]

Los términos que escoge Retamar en este cuestionamiento constituyen, en gran medida, los ejes en torno a los cuales gira el debate: la definición del rol de los intelectuales a partir del trabajo y la dicotomía dentro/fuera. Respecto de este último núcleo discursivo, se trata, al mismo tiempo, de una reactualización y relectura, por algunos participantes, de la frase de *Palabras a los intelectuales* ("Dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada")[47], mientras que también se reflexiona a propósito de las

---

[44] DALTON (et al), 1969, p. 1. El encuentro es el 2 de mayo de 1969 y el texto de presentación aparece firmado el 19 de mayo del mismo año. Algunos elementos estilísticos (como la expresión "para más señas") me hacen suponer que es de Retamar.

[45] *Idem*, *ibidem*, p. 38. En otros momentos, Retamar y Gutiérrez refuerzan este interés meta-reflexivo del texto. Cf. *Id.*, *ib.*, p. 19 y p. 21.

[46] *Id.*, *ib.*, p. 1.

[47] Así aparece en Dalton, a propósito del problema de la integración de los intelectuales a la lucha popular: "El pueblo trabajador en revolución *permite* al aliado incorporado un margen de acción social que puede expresarse por ejemplo en la frase de Fidel: 'con la Revolución todo; contra la Revolución, nada'. El pueblo trabajador en revolución permite a la pequeña burguesía revolucionaria que lo apoye y que comparta el honor de la construcción socialista". Mientras

diferentes actuaciones entre intelectuales dentro y fuera de Cuba. Esto es, los participantes de la conversación reconocen la heterogeneidad de posiciones desde las cuales es posible la acción política: quienes se ubican en un país que ya ha experimentado una revolución, quienes pertenecen a sociedades que aspiran a la liberación y, por último, los intelectuales de los países industrializados. Las variadas percepciones del proceso revolucionario desde estas tres locaciones provocan ansiedades frente a la potencial confusión en la índole de los apoyos que pueda recibir la política cubana, como indican Desnoes, Gutiérrez o Depestre.[48] A causa de su desdoblamiento, el concepto de intelectual amplía sus alcances semánticos: *intelligentsia*, grupo dirigente u orientador, para Gutiérrez[49]; figura de izquierda definida gramscianamente por su función, para Fornet[50]; agentes de transformación subjetiva y de descolonización, para Depestre[51]; profesionales de la crítica, o incluso dirigentes revolucionarios, en las intervenciones de Retamar.[52]

En medio de esa expansión conceptual, la comprensión de las tareas de los intelectuales a partir del *trabajo* sirve para aglutinar parte de la discusión. Por una parte, esto significa referirse a la ubicación de los intelectuales dentro de la estructura de clases, reactualizando parte de las sospechas en torno a su origen burgués. Bajo esa perspectiva, el concepto de transición sirve para mediar entre el momento pre-revolucionario y la integración a las tareas de construcción del socialismo, por cuanto la participación en las tareas revolucionarias permite que los intelectuales continúen ejerciendo una función crítica desde el interior del proceso político con miras a su fortalecimiento.[53] Ahora bien, en otro nivel, la reflexión sobre los intelectuales a partir del trabajo remite al punto de mayor desacuerdo en todo el texto: la especificidad del trabajo intelectual dentro de la revolución, con particular énfasis en la literatura. Aquí la intervención de Gutiérrez no parece suscitar mucho consenso, mira con sospecha el pluralismo formal (una especie de concesión que sirvió para la legitimación internacional del socialismo cubano) y manifiesta reservas en su valoración de la experimentación artística como aporte a las tareas revolucionarias.[54] Intervenciones de Fornet, Depestre y Retamar apuntan en un sentido que resulta, al menos, divergente, dado que insisten en buscar la nota específica de las colaboraciones culturales a la revolución.

tanto, Gutiérrez varía su citación: "Ya lo había dicho Fidel en 1961: 'Dentro de la Revolución, todo; *fuera* de la Revolución, nada'" (cursivas mías). *Idem*, *ibidem*, p. 35 y p. 9.

[48] *Id.*, *ib.*, p. 7, p.10 y p. 16.

[49] *Id.*, *ib.*, p. 8.

[50] *Id.*, *ib.*, p. 11.

[51] *Id.*, *ib.*, pp. 18-9.

[52] *Id.*, *ib.*, p. 21 y p. 32.

[53] *Id.*, *ib.*, p. 21 y p. 23.

[54] *Id.*, *ib.*, pp, 7-8 y pp. 28-31.

Para Retamar "la Revolución tiene todo el derecho a esperar que las hazañas extraordinarias que están ocurriendo encarnen de alguna manera en nuestro arte […] A *nosotros*, como técnicos en esta materia, nos corresponde escoger o inventar la *forma concreta* en que se producirá esa encarnación".[55]

Vale la pena notar que esta disputa se perfila hacia el final de la mesa redonda, y que esta cierra con una intervención de Desnoes que marca más bien el fin de los intercambios y no una síntesis propiamente dicha. Apela, como es de esperar, al público que se busca en la producción cultural socialista: el pueblo. Y, también, a la necesidad de no apegarse de forma dogmática a los esquemas de análisis. El fin del texto parece invitar a una revisión que termina por abrir los problemas en vez de clausurarlos; impone un cierre de paréntesis que ofrece la chance de disparar nuevas discusiones como parte de las claves de lectura del mismo debate.

Conclusiones

He querido examinar algunas de las dimensiones socio-culturales de la práctica del debate político entre los intelectuales latinoamericanos de la década del sesenta mediante un análisis del funcionamiento de la revista *Casa de las Américas*. Al concentrarme en las propuestas editoriales emanadas de la revista he querido poner el acento en las estrategias utilizadas para textualizar espacios de discusión pública. El objetivo implícito que puede inferirse de esta decisión de revista *Casa* es ofrecer a un conjunto de lectores en el continente un modelo de debate, a la vez que orientaciones políticas a partir de la experiencia cubana. En la articulación de una política cultural marcada por el eclecticismo — pero no exenta de conflictos internos entre facciones de la intelectualidad local —, la experiencia de Cuba operó a la vez como horizonte de posibilidad y como referente obligado; en la isla del Caribe aparecían unificadas utopía y canon.

Aunque distantes en su origen, naturaleza y características formales, los textos que analicé funcionan como ejemplos de las alternativas que la revista desarrolla. Evidencian las eventuales limitaciones de presentar el debate en un medio impreso, y no agotan todas las posibilidades exploradas por *Casa de las Américas*, pues existen otras estrategias que buscan recoger el debate cultural o, derechamente, inducirlo: declaraciones, encuestas o la publicación de intervenciones realizadas en reuniones intelectuales. En consecuencia, no creo que las mesas de 1964 y 1969 agoten las modalidades de la discusión. Por el contrario, sirven de ejemplos o ventanas para pensar la práctica de la controversia, pequeños

[55] *Id.*, *ib.*, p. 38.

laboratorios en los que podemos ver a los intelectuales del mundo de la cultura en acción. Sus contenidos registran cambios en las herramientas conceptuales que articulan la conversación, al igual que una suerte de *bajo continuo* que vuelve a ambas instancias inteligibles y las integra a un proceso histórico: la presencia incremental de la política como clave de sentido para la práctica de la reflexión y la creación. Una política que, lejos de entenderse como neutra o abstracta, manifestó una vocación por el socialismo tal y como se realizaba en Cuba. Con la isla como centro discursivo, la decisión de publicar posiciones y diferendos desde la propia experiencia revolucionaria adquirió, así, un carácter estratégico.

Matías Alfredo Marambio de la Fuente tiene Magíster (2011-2013) en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Beca CONICYT, con la tesis: "Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana". Doctorado (2015 a la fecha) en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, orientado por Prof. Dr. Horst Nitschack. Beca CONICYT, con el proyecto de tesis: "Comunidad en la polémica. El debate dentro de la izquierda cultural latinoamericana en los años sesenta: prácticas, conceptos y retóricas". Contactos: matias.marambiodlf@gmail.com; mmarambio@ug.uchile.cl

HISTÓRIA DE UM DISTANCIAMENTO: A MEMÓRIA DE PIGLIA NOS DIÁRIOS DE RENZI

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p52-61

Júlio Pimentel Pinto
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O texto explora o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* (1957-1967), de Ricardo Piglia, seus mecanismos de construção da memória, sua problematização da figura do autor — também narrador e personagem — e seu exercício crítico.

PALAVRAS-CHAVE:

Ricardo Piglia;
Los diarios de Emilio Renzi;
diário;
memória e ficção;
crítica.

ABSTRACT

The text explores the first volume of Ricardo Piglia's Los diarios de Emilio Renzi *(1957-1967), its mechanisms of memory construction, its problematization of the figure of the author — also narrator and character — and its critical exercise.*

KEYWORDS

Ricardo Piglia;
Los diarios de Emilio Renzi;
journal;
memory and fiction;
criticism.

Quase no final do primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*, o narrador explica:

> de todos os signos da linguagem, o Eu é o mais difícil de controlar, o último que a criança adquire e o primeiro que o afásico perde. A meio caminho entre ambos, o escritor adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro.[1]

De quem são as memórias lançadas, entre 1957 e 1967, em cadernos esparsos, por um candidato a escritor que então vivia seus "anos de formação" e que quase seis décadas depois — sabendo-se condenado à paralisia e a uma morte triste e provavelmente rápida — as organiza, seleciona, recorta, remonta, reescreve e finalmente publica? Seria — à semelhança do que Gérard Genette escreveu sobre a maioria dos diários — um *"livro sobre nada"*?[2] Na "Nota do autor" do primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*, o narrador admite o risco: *"No começo as coisas foram difíceis. Ele não tinha nada para contar, sua vida era totalmente trivial."*[3]

Nos três volumes dos diários, os registros funcionam como uma das máquinas narrativas que tanto fascinaram Piglia: eles contam a história alinear da formação de um escritor. Acompanhamos sua infância e os casos que ouviu do avô Emilio — que lutou na Primeira Guerra Mundial por causa de uma paixão. Conhecemos os cursos que fez na Universidade de La Plata, os debates com professores e colegas, as relações familiares e com as mulheres, os amores e a redação de seus primeiros textos. Estrategicamente, no volume 1 e no volume 3, os capítulos alternam o dia-a-dia com material ficcional — pequenos contos, esboços de textos —, novamente indeterminando as fronteiras entre realidade e ficção. Não por acaso, o aprendizado do narrador deriva mais do mundo que lê do que do mundo que ele vê:

> É com os escritores imaginários que eu aprendo o que quero fazer. Por exemplo, Stephen Dedalus ou Nick Adams. Leio suas vidas como um modo de entender do que se trata. Não tenho interesse em me inspirar nos escritores 'reais'.[4]

---

[1] PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi.* Vol. 1. *Anos de formação*. São Paulo: Todavia, 2017 (original: 2015; tradução: Sérgio Molina), p. 354.
[2] GENETTE, Gérard. *Figures IV*. Paris: Seuil, 1999, p. 344.
[3] PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, p. 11.
[4] *Idem, ibidem,* p. 63.

Passear pelas páginas de *Os diários de Emilio Renzi* permite, ainda, compilar a vertiginosa lista de livros e leituras que movem Renzi/Piglia nesses dez anos: Proust, Lionel Trilling, Melville, De Amicis, Dickens, Verne, Gadda, Sarmiento, Flaubert, Gombrowicz, Virginia Woolf, Kipling, Güiraldes, Chesterton, Sartre, Andréiev, Faulkner, Camus, Onetti, Salinger, Gógol, Heidegger, Bioy Casares, Scott Fitzgerald, Kafka, Bellow, Dostoievski, Walsh, Henry James, Roa Bastos. A lista é imensa e incrivelmente variada. Como o leitor habitual de Piglia pode imaginar, Joyce, Pavese, Arlt, Hemingway e Borges têm lugar privilegiado. É borgeana, aliás, a insistência do narrador em ressaltar o primado da leitura sobre a escrita. Logo no início do primeiro volume, ao comentar sua relação com os livros que leu, atesta:

> *Como li alguns dos meus livros* poderia ser o título de minha autobiografia (caso a escrevesse). Primeiro ponto, portanto, os livros da minha vida mas nem todos os que li, e sim aqueles dos quais lembro com nitidez a situação e o momento em que os lia. Se eu me lembro das circunstâncias em que estava com um livro, isso para mim é a prova de que ele foi decisivo.[5]

Autobiografia fragmentada, descrita como colagem de leituras feitas; passado cifrado nas lembranças dos momentos vividos com livros cujo significado literário pode ser irrelevante, pois eles valem pela persistência na memória, pela capacidade que tiveram de iluminar uma cena vivida, pelas *"emoções associadas ao ato de ler. E muitas vezes atribuo a esses livros a paixão da época (que já esqueci)."*[6] O autor como leitor: o Piglia — jovem espelhado e concentrado em livros esparsos e desordenados pelo tempo — e o olhar ordenador do Piglia-maduro lançado ao passado:

> Não são necessariamente os melhores, nem os que me influenciaram: são os que deixaram uma marca. Vou seguir esse critério mnemônico, como se eu contasse somente com essas imagens para reconstruir minha experiência. Um livro na lembrança tem uma qualidade íntima somente *se vejo a mim mesmo lendo*. Estou do lado de fora, distanciado, e me vejo como se fosse outra pessoa (sempre mais jovem).[7]

"Do lado de fora, distanciado": na capa do livro, quem assina é Ricardo Piglia, mas os diários não são do eu, são do outro: Emilio Renzi. Nem o

[5] *Id., ib.,* p. 17.
[6] *Id., ib.,* p. 19.
[7] *Id., ib.,* pp. 17-8.

mais incauto leitor que abra as páginas dos três volumes em que Piglia resumiu seus cadernos pode, portanto, se sentir enganado: a sobreposição de telas sobre o passado é explicitada desde o título: *Os diários de Emilio Renzi*.

Mas quem é Emilio Renzi? Para o leitor, Renzi é um personagem recorrente de Piglia. Ele aparece em sua obra desde a década de 1960, assina textos de crítica, protagoniza contos e atua nos cinco romances que Piglia escreveu, desde *Respiração artificial* (1980) até *O caminho de Ida* (2013). Muitos críticos preferem descrever Renzi como alter ego de Piglia: seu segundo eu, seu outro lado, sua projeção e sombra no texto. A associação Piglia/Renzi soa ainda mais perfeita se lembrarmos que o nome completo do escritor é Ricardo Emilio Piglia Renzi — ou seja, Renzi está em Piglia, faz parte de Piglia.

A relação entre os dois, porém, é mais complexa, como já mostram as primeiras linhas de *Anos de formação*. No texto intitulado "Nota do autor" — logo, supostamente indicativo da pessoalidade do relato — o narrador alerta para a duplicidade Piglia/Renzi ao usar a terceira pessoa para se referir ao autor do diário e ao empregar aspas, recurso de citação, para lhe dar voz:

> Tinha começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda continuava a escrevê-lo. Muitas coisas mudaram desde então, mas ele permanecia fiel a essa mania. 'Claro que não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Você imediatamente vira um *clown*', afirmava. Mesmo assim, ele está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada.[8]

Ao caracterizar os diários como a origem e a condição da obra futura, Piglia estabelece um vínculo definitivo entre a suposta verdade contida no diário e o registro imaginativo da ficção; ele cria um "intervalo" e nele combina descompasso e encontro.[9] É nesse intervalo que se imiscui a imaginação; é esse é o caminho de Piglia na organização de seus cadernos. Nas páginas dos três volumes dos diários, expõem-se as estratégias de especulação e de burla, e a proliferação de sentidos e vozes deslocadas e distanciadas: da leitura dos cadernos à escolha (ou descarte) dos fragmentos, da reescritura às sucessivas revisões, da mão que os escreveu por anos e anos à intermediação da assistente que acompanhou Piglia, bastante doente, nos últimos anos. Assim, a agilidade e a instantaneidade do registro diário foram trocadas pelo ritmo necessariamente lento da construção de um livro e, sobretudo de significados para a experiência

[8] *Id., ib.,* p. 11.
[9] BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 15.

perdida. Também a ordem cronológica das anotações de cinquenta e tantos anos sucumbiu ao trabalho seletivo:

> Transcrevo meu diário sem seguir uma ordem cronológica, isso seria terrível e muito tedioso, disse. Viajo no tempo, pego os cadernos ao acaso e às vezes estou lendo minha vida em 1964 e de repente já estou no ano 2000 [...] meus cadernos são minha máquina do tempo.[10]

O diário, gradualmente transposto para a forma de livro, reitera a resposta à sua pergunta inicial sobre o motivo de escrever um diário: Piglia não pretendia procurar a realidade; queria recriá-la ou negá-la, como admite ao falar de seus dezesseis anos e dos dias difíceis em que iniciou seus cadernos — logo depois do golpe que derrubou Perón em 1955, seu pai passou quase um ano preso e, uma vez libertado em 57, a família tinha que se mudar de Adrogué e buscar abrigo mais seguro:

> Nesses dias, em meio à debandada, num dos cômodos desmantelados da casa, comecei a escrever um diário. O que eu procurava? Negar a realidade, recusar o que estava por vir. Ainda hoje continuo escrevendo esse diário.[11]

Na fronteira volátil entre a história e a ficção, a memória aproveita a brecha que os cadernos oferecem para perscrutar e reencenar o passado, para analisá-lo, interpretá-lo, restaurá-lo seletivamente[12] e recriá-lo na narrativa; é nela que Piglia estetiza o real e conecta a escrita do diário ao registro do romance, combinando memória, realidade e ficção. A operação é semelhante à de falar de si como se fosse de outro — olhar para si a partir de fora (*"gostaria de escrever sobre mim mesmo em terceira pessoa"*[13]), posicionar-se "a meio caminho" entre o eu e o outro, enfatizando mais uma vez a decisão de externalizar a autoria de um relato que a princípio parece tão pessoal, verídico e intransferível, como um diário. Mesmo sem endossar plenamente a "*negação autobiográfica*", sem "*desejar ser um outro*"[14] e nele concentrar a figura e a possibilidade da autoria, a estratégia deslocadora de Piglia é clara e, ao revelá-la, ele responde ao que Georges Didi-Huberman considera um desafio central na composição de diários:

> É terrivelmente difícil apresentar claramente a que estamos nós mesmos direta e vitalmente expostos. Como escrever o que

[10] PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, pp. 373-6.
[11] *Idem, ibidem,* p. 29.
[12] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980 (tradução para o espanhol: Pablo di Masso; original: 1977).
[13] PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, p. 240.
[14] COUTURIER, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995, p. 197.

> sofremos, como construir um *lógos* — ou se fazer uma categoria de espécie, uma ideia, um *eidos* — com seu próprio *páthos* do momento?[15]

O *lógos* pigliano é construído pela estratégia de deslocamento e distanciamento desenvolvida em *Os diários de Emilio Renzi*, traduzida nos gestos de circular livremente pela cronologia, olhar para si como se estivesse fora, combinar o eu ao outro e jamais discerni-los na — como diz, a bonita epígrafe proustiana que abre *Anos de formação* — "*multiplicação de si mesmo, que é a felicidade*". Nesse processo cheio de contrastes, o que eram documentos íntimos e pessoais metamorfoseiam-se em material literário a ser publicado — tornado público; o que se supunha desmistificador era um lance a mais na construção de uma obra e de uma persona literária.

Em suma, a assinatura de Renzi no lugar da de Piglia ajuda a afastar qualquer compromisso com a verdade, reivindica o espaço da ficção e desvela o estatuto literário do texto. Da mesma forma, esse distanciamento da autoria e de toda responsabilidade sobre a memória e a evocação do passado orienta o esforço de transpor para o presente a experiência vivida no passado, transmutando-a. Para Didi-Huberman, trata-se de uma "*tomada de posição*" e ele enfatiza que

> é preciso compreender que não há nada de simples em tal gesto. [...] distanciar supõe [...] aguçar seu olhar. [...] Distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando — para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido, *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidencias para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. [...] Distanciar é saber manipular seu material visual ou narrativo como uma *montagem de citações* referidas à história real.[16]

O leitor que acompanha a construção dessa memória enviesada não enxerga o passado, mas o diálogo entre os diversos estratos do tempo[17] e o recurso à ficção como forma de produzir significados para a experiência histórica e de possuir o passado — e a consciência dele — a partir de fragmentos sutis.[18] Jacques Rancière, em *O fio perdido*, analisa o papel revelador que a ficção pode exercer para a apreensão, necessariamente ambígua — e por isso fértil — do real:

---

[15] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O olho da história*. Vol. I. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017 (original: 2009; tradução: Cleonice P. Barreto Mourão), p. 27.
[16] *Idem, ibidem,* pp. 61-3.
[17] KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014 (original: 2003; tradução: Markus Hediger).
[18] LOWENTHAL, David. *Possessed by the Past. The Heritage Crusade and the Spoils of History*. New York: Free Press, 1996.

> a ficção não é [apenas] uma invenção de mundos imaginários. Ela é, em primeiro lugar, uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário. [...] E os desregramentos da ordem ficcional permitem, contrariamente, pensar as relações entre as palavras e as coisas, as percepções e os atos, as repetições do passado e as projeções no futuro, o sentido do real e do possível, do necessário e do verossímil do qual se tecem as formas da experiência social e da subjetivação política.[19]

Regrar e desregrar, nos termos enunciados por Rancière, são os movimentos a que Piglia recorre — por meio da oscilação na autoria ou do trabalho da memória — para afastar-se da experiência e lhe atribuir significados, para restaurá-la, não mais como realidade, e sim como ficção. No segundo volume dos diários — *Os anos felizes* —, Piglia esclarece a opção pela narrativa imaginativa:

> Nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência.[20]

O comentário, anotado num domingo, 29 de setembro de 1968, antecipa em mais de dez anos a escolha da epígrafe de seu romance mais intenso e mais colado ao momento vivido: *Respiração artificial*.[21] Escrito durante a escabrosa ditadura militar argentina, *Respiração* enfatiza a necessidade de construir o passado para compreender o presente, teoriza sobre as contingências e as possibilidades da história e tenta alcançar, por meio de uma viagem à ficção, alguma compreensão do presente. Sua epígrafe, que pressagia as vertiginosas aventuras de Emilio Renzi e de Marcelo Maggi, é composta por dois versos do célebre "The Dry Salvages", de T.S. Eliot:

> Vivemos a experiência mas perdemos o significado,
> E a proximidade do significado restaura a experiência

[19] RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017 (original: 2013; tradução: Marcelo Mori), p. 11-4.
[20] PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 2. *Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 69. Tradução minha.
[21] PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987 (original: 1980; tradução: Heloisa Jahn), p. 8.

Vale a pena buscar o poema e prosseguir a leitura por mais alguns versos:

> Vivemos a experiência mas perdemos o significado,
> E a proximidade do significado restaura a experiência
> Sob forma diversa, além de qualquer significado. Como já se disse,
> A experiência vivida e revivida no significado
> Não é experiência de uma vida apenas
> Mas a de muitas gerações — não esquecendo
> Algo que, provavelmente, será de todo inefável:
> O olhar para além da certeza
> Da História documentada, a olhadela,
> Por cima dos ombros, lançada ao terror primitivo.[22]

Nenhuma verdade sobre o passado é acessível, pois o significado de toda experiência vivida é volátil e jamais sobrevive aos estratos que se acumulam do tempo, à interferência de novas temporalidades — e "gerações" —, às outras vidas que vivemos posterior ou simultaneamente àquela que pretendemos revisitar. A história, com seus caprichos de dama elegante e seu compromisso com a verdade possível e tangível, documenta poucas e precárias certezas; daí a necessidade de lançar *"a olhadela,/ Por cima dos ombros* (...) *ao terror primitivo"* e a todos os terrores que devamos enfrentar. David Lowenthal já observou que a sensação de perda do passado provoca a contínua evocação da experiência vivida e o esforço de de reinventá-la na memória ou na ficção.[23] Esse anseio de evocar o passado justifica as duas faces e os dois tempos do diário: sua escrita "a quente" e a edição posterior que o reconstrói e restaura, alterados, seus significados. Num tempo ou no outro, o diário é sempre o negativo da realidade. Nega-se a realidade por meio da mentira — algo próprio da ficção —; nega-se a realidade para conhecê-la e compreendê-la, para se recriar os significados possíveis da experiência passada, para ordenar o tempo vivido.[24]

Nega-se a realidade para produzir literatura — esta, a preocupação central de *Anos de formação*. Embora os dois volumes posteriores de *Os diários de Emilio Renzi — Os anos felizes*, lançado em 2016, e *Um dia na vida*, de 2017 — também reflitam prioritariamente sobre a literatura, é no livro inicial que ela desponta como objetivo de vida e trabalho do narrador. Piglia/Renzi se prepara para ser escritor, imergir no mundo da ficção e da crítica. A literatura é sua única aposta (*"tenho que entender que somente minha literatura interessa (...). Sou alguém que apostou a vida numa única cartada."* [25]),

[22] ELIOT, T.S.. "The Dry Salvages". *Quatro quartetos*. *Obra completa*. Volume I. *Poesia*. São Paulo: Arx, 2004 (original: 1941; tradução: Ivan Junqueira), p. 364-5.
[23] LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 259.
[24] *Idem, ibidem,* p. 191 e p. 227.
[25] PIGLIA, 2017, p. 179.

mas a escrita ainda é um alvo na noite, um caminho enigmático a ser trilhado num mundo que precisa ser criado, em que o Eu e o outro se confundem, ora se expõem, ora persistem secretos:

> Na literatura, acho, o fundamental é ter um mundo próprio. No meu caso, esse material é secretamente autobiográfico e depende da infinidade de histórias familiares que fui escutando ao longo da vida.[26]

A anotação de janeiro de 1964 é seguida por observação sobre as hesitações da memória e a sobreposição de temporalidades:

> Por alguns momentos estou em outro tempo, não se trata de uma lembrança, e sim, antes, de voltar a viver as emoções do passado. [...] Enfim, queria estabelecer uma distinção entre recordar e viver — ou ver-se viver — no passado.[27]

O desassossego do narrador não se restringe à esfera pessoal; ele inclui a constatação acerca do lugar da literatura num período de fortes tensões políticas dentro e fora da Argentina, como quando afirma — talvez antecipando a noção de "ficção paranoica" a que se dedicou tantos anos depois — que "*a literatura seria uma alternativa às manipulações da linguagem e aos usos da ficção por parte do Estado*"[28] ou na interpretação que ensaia a partir da leitura de Dashiell Hammett:

> por que se narra dessa maneira? Porque nesse mundo tudo está em perigo, todos se sentem vigiados e a violência pode explodir a qualquer momento. O procedimento narrativo dá a entender tudo isso sem dizê-lo.[29]

Nesse "mundo em perigo" a ficção tem também o papel de instigar a imaginação moral — noção que surgiu com Edmund Burke, no final do século XVIII, e que remete à capacidade de conceber e representar a diversidade do humano e de reconhecer suas peculiaridades e ambiguidades. Nos diários de Piglia, ela assume a condição de imaginação acerca das contingências, ironias, ambiguidades e ambivalências dos textos e dos sujeitos com quem, desde o lugar de leitura e da perspectiva imaginativa que assume, partilha a experiência histórica das frementes décadas de 1960 a 1980 na América Latina.

Sabemos que a tradição literária argentina, desde a metade do século XIX — ou mais especificamente a partir do *Facundo*, de Sarmiento, um dos

[26] *Idem, ibidem,* p. 163.
[27] *Id., ib.,* p. 164.
[28] *Id., ib.,* p. 165.
[29] *Id., ib.,* pp. 158-9.

objetos da leitura frequente e da obsessão analítica de Piglia —, indeterminou as fronteiras entre gêneros e o ensaísmo pôde se misturar com a ficção, a história, o jornalismo, a etnologia, o comentário político e o relato pessoal. É nessa confluência de muitos registros, diferentes entre si mas intercambiáveis, que *Os diários de Emilio Renzi* mesclam história, memória, ficção e exercício da crítica. É nesse terreno que constrói seus duplos: público e privado, instantaneidade e longa duração, memória e história, leitor e escritor, passado e presente, verdade e ficção, Piglia e Renzi.

Mais de uma vez Piglia referiu-se aos diários como "*o romance de uma vida*": uma reflexão sobre a figura do autor, fazendo-a vagar entre as condições de narrador e personagem; um gradual desvelamento das leituras e das experiências vividas; uma autobiografia produzida no cotidiano, e décadas depois reinventada ficcionalmente; um olhar de estranhamento e vertigem sobre o passado; uma radiografia dos mecanismos de construção da memória, com a recorrente apropriação individualizada da experiência coletiva; um assombro face à importância da imaginação moral, sobretudo em tempos sombrios; a história de um distanciamento e a reafirmação da centralidade da ficção como gesto crítico para lidar com a inquietante prolixidade do real — prolixidade do real que, já disse Borges, é nossa maior angústia; pode nos paralisar; mas permite também que reconheçamos — tal qual constata o hesitante Emilio Renzi do final de *Anos de formação* — que mesmo nos momentos mais pérfidos sempre haverá alguém, ou algum texto de ficção, para nos sustentar no ar: "*Isso que é narrar, disse em seguida, arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar.*"[30]

Júlio Pimentel Pinto é professor no Departamento de História da USP. Pesquisa e estuda as relações entre história e ficção. É autor, entre outros, de *A pista e a razão:* uma história fragmentária da narrativa policial, editado e distribuído em formato digital em 2019 pela e-galaxia. Contato: juliop@uol.com.br

[30] *Id., ib.,* p. 363.

FORMAS NARRATIVAS EM SAMUEL RAWET

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p62-71

Jaime Ginzburg
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Neste artigo são estudados três contos de Samuel Rawet publicados em seu livro *Os sete sonhos*. Através das reflexões, podemos observar o emprego de recursos oníricos, suspendendo os limites entre imaginação e realidade. Nessas narrativas, a elipse é muito importante, assim como estratégias estéticas de choque. Para fundamentar o artigo, consideramos trabalhos de Berta Waldman e Rosana Kohl Bines sobre o autor.

PALAVRAS-CHAVE:

Samuel Rawet;
narrativa;
elipse;
estética do choque.

ABSTRACT

We discuss in this article three short stories from Samuel Rawet's book Os sete sonhos. *According to our approach, we can find a dreamlike language, blurring boundaries between imagination and reality. In these narratives, Ellipse is very important, as much as aesthetics of shock. To develop our reflection, we focused on critical essays written by Berta Waldman and Rosana Kohl Bines.*

KEYWORDS

Samuel Rawet;
narrative;
ellipse;
aesthetics of shock.

Publicado em 1967, o livro *Os sete sonhos*, escrito por Samuel Rawet[1], inclui dezoito contos. Por suas especificidades temáticas e formais, a obra consiste em um desafio para a crítica e a historiografia literárias. Rawet, escritor pouco conhecido e estudado, publicou obras desde os anos 50 até o início dos anos 80, desenvolvendo uma trajetória singular na literatura brasileira, escrevendo contos, novelas e ensaios.

Este artigo é dedicado ao estudo de três contos desse livro*:* "Raiz quadrada de menos um", "Os sete sonhos" e "O encontro". Com esses textos, é possível realizar um movimento de aproximação das especificidades de Rawet, de modo a elaborar, ainda que de modo incipiente, uma proposição referente à relevância do autor.

"Raiz quadrada de menos um"

O narrador desse conto se constitui como um escritor, que desenvolve um processo de planejamento de sua criação. Entre os elementos apresentados nesse planejamento, está um esboço de uma narrativa sobre oniromancia. Dois personagens, designados como "tolo" e "sábio" interagem, a partir do interesse do primeiro em que o segundo o ajude com seus sonhos, que seriam excessivos, constituindo um "transbordamento onírico".[2] Surge um conflito entre os personagens, que leva o sábio a decidir castigar o tolo, levando-o à insanidade. A estratégia utilizada é a de "tornar real seu mundo onírico e seus temores"[3], eliminando a diferenciação entre sonhos e realidade. Ao apresentar essa estratégia do sábio, o narrador afirma: "Pretendo me estender bastante sobre este ponto que me parece fértil para a ficção".[4]

São três níveis de elaboração imaginativa que se articulam: Samuel Rawet criando uma narrativa sobre um escritor; este criando uma segunda narrativa, sobre o tolo e o sábio; e este último suspendendo a distinção, na vida do tolo, entre sonho e realidade. É estabelecida uma relação entre o trabalho criativo do escritor e a matéria dos sonhos do tolo. Ao chamar a atenção para a exploração ficcional do assunto, o escritor criado por Rawet

[1] RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.
[2] *Idem, ibidem,* p. 167.
[3] *Id., ib.,* p. 168.
[4] *Id., ib., ib.*

articula diretamente duas formas de pensamento, a ficção e o sonho. Neste ponto da enunciação, a vida onírica do tolo é considerada relevante para a criação de que se ocupa esse escritor. A sua literatura se ocuparia das possibilidades de significação da linguagem onírica.

O desejo do sábio, tornar a matéria onírica uma realidade, remete a um texto de Jorge Luis Borges, "As ruínas circulares". O protagonista desse conto tinha como objetivo "sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade".[5] Afinidades eletivas entre contos de Borges e de Rawet podem ser encontradas com frequência. A ultrapassagem do limite do sonho, em passagem para a realidade, configura um desafio para a percepção humana. Uma vez suspenso esse limite, a interação com o mundo está arriscada a se afastar das percepções partilhadas socialmente, isolando o sujeito em sua maneira única de olhar o que está à sua volta. O sábio quer agir de modo destrutivo sobre o tolo; este, depois de sofrer com o excesso de sonhos, ficaria exposto a um mundo sem limite. Afirma o narrador: "Com esses elementos o ilustre oniromante cria um clima infernal para seu ex-cliente, deixando-o num estado de pura irrealidade".[6] A suspensão do limite entre sonhos e realidade é caracterizada como uma catástrofe, em que a irrealidade ocupa de forma total a existência do tolo.

Em parte, essa narrativa remete a uma estrutura de parábola, como se contivesse uma espécie de saber: aquele que não sabe lidar com os próprios sonhos acaba por perder-se dentro deles; ou talvez, por outro ângulo, aquele que confia a outro "todos os episódios de sua vida"[7] se expõe a uma situação de vulnerabilidade e acaba por ser destruído. A estória do tolo e do sábio poderia ser interpretada, nesse sentido, como uma orientação para que os seres humanos saibam resolver, por si mesmos, os sofrimentos que seus sonhos causam; ou ainda como uma demonstração cética de que confiar em outros, mesmo que sejam considerados sábios, é um risco que pode levar ao aniquilamento.

No entanto, o escritor criado por Rawet aborda a interação entre esses personagens sem um esforço de síntese. Trata-se de um esboço, em que as ideias ainda não ganharam forma definitiva. O escritor sustenta, de modo interrogativo: "Há possibilidade de vida num clima de transição entre o real e o irreal? Optará o tolo pela irrealidade de sonhos tornados realidade?".[8] Com os questionamentos, o narrador se afasta da convenção da parábola para escolher um discurso meditativo, que não encontra acomodação. É como se o narrador estivesse explorando possibilidades,

[5] BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 60.
[6] RAWET, Samuel. *Op.cit.*, p .168.
[7] *Idem, ibidem,* p. 168.
[8] *Id., ib.,* p. 169.

imaginando hipóteses de criação, sem ter clareza suficiente sobre como delimitar seus personagens.

A pergunta "Há possibilidade de vida num clima de transição entre o real e o irreal?", especificamente, desperta uma reflexão, que pode ser ampla e instigante, sobre a relação entre vida e realidade. Seria possível viver quando não é certo o que é ou não real? Como lembra Irene Klein, na ficção, não se trata de definir certezas, mas de ultrapassar e transgredir os parâmetros do que definimos como real.[9] A compreensão que temos de nossas próprias vidas depende de termos certezas quanto a nossas percepções? Em caso positivo, o que ocorre quando essas certezas são eliminadas?

Além da estória do tolo e do sábio, existe um interesse do escritor por uma biografia de Sócrates. O narrador integra esses dois assuntos, pensando em uma "fusão em um conto ou novela".[10] Em "Raiz quadrada de menos um", essa fusão não está delimitada, e em um único ponto é exposta uma razão para que ela fosse realizada: "O que me preocupa mesmo é o real".[11] Tanto na estória do tolo, como na biografia de Sócrates, o narrador está atento ao "real". O título do conto, que se refere a um problema da Matemática, contribui para essa ênfase, uma vez que, para pensar em um cálculo de raiz quadrada de um número negativo, é necessário ultrapassar conhecimentos tradicionais de álgebra[12] e adentrar no campo dos números complexos. Metaforicamente, a expressão "menos um" pode fazer referência a uma negatividade constitutiva do sujeito. Essa concepção negativa corresponderia a uma vida na "irrealidade", como ocorre com o tolo em razão da vingança do sábio.

"Os sete sonhos"

Esse segundo conto apresenta, como o anterior, afinidades com "As ruínas circulares". No conto de Borges, o sonhador lida com detalhes do processo de criação onírica de um homem, de tal modo que constitui uma ambiguidade entre as propriedades espontâneas e involuntárias esperadas de um sonho, e as determinações necessárias para o cumprimento de um objetivo. Essa ambiguidade é desenvolvida em alta potência em "Os sete sonhos". Chama a atenção que o protagonista, um sonhador, se move em seu universo onírico. Assim como em "As ruínas circulares", o conto de Rawet propõe uma "crítica à lógica racional moderna", de modo a questionar a respeito de "modos alternativos de experiência".[13]

[9] KLEIN, Irene. *La narración*. Buenos Aires: Eudeba, 2009, p. 88.
[10] RAWET, Samuel. *Op.cit.,* p.167.
[11] *Idem, ibidem,* p. 170.
[12] MILIES, César Polcino. *Breve história da álgebra abstrata*. Salvador: UFBA, 2004, p. 38.
[13] OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p. 81.

Em um importante momento do conto, o narrador diz: "A questão intrigava-o ainda mais porque no sexto sonho, já de volta, tinha um argumento do último e a reminiscência dos cinco anteriores".[14] Essa caracterização do processo sugere que existe um movimento, com etapas nítidas e consequências determinadas.

Sendo o sonho, de acordo com Freud, um processo que envolve "conteúdos dos pensamentos pré-conscientes e do desejo reprimido"[15], sem operar com uma temporalidade linear, como seria possível transformar a vida onírica em uma série numerada que, para além de ser delineada em uma ordem, é regida por uma memória que delimita com clareza o que já se passou?

Sem apresentar explicações ou justificativas, o conto explora as condições de elaboração do material onírico através de uma ambiguidade: ora os conteúdos parecem corresponder a expectativas determinadas, ora surgem como forças imprevisíveis. Em alguns momentos, o sujeito está distanciado de seu sonho, como se pudesse avalia-lo criticamente; por exemplo, quando o sonhador se refere à "realidade concreta de cada etapa".[16] A presença da expressão "realidade concreta" remonta ao modo como o sábio se vingou do tolo, em "Raiz quadrada de menos um". Nos dois casos, os sonhos e a realidade se integram em vivências, sendo suspensa a diferenciação clara entre eles.

O conto apresenta manifestações oníricas diversas. Berta Waldman, comentando a ficção de Rawet, afirma que seus contos são como "criptonarrativas que transformam o leitor em releitor e anunciam constantemente que o sentido não está à tona, e que há um "resto" difícil de submeter".[17] Com efeito, no caso desse conto específico, é como se estivéssemos diante de fragmentos de criptonarrativas no interior de uma criptonarrativa maior, que não admite síntese. A narração indica a movimentação do sujeito entre os sonhos que constituem um conjunto de sete, conforme define o título. A combinação entre a diversidade de imagens e o caráter não linear da movimentação resulta em uma exposição elíptica e fragmentária, na qual os limites entre os momentos de visão não são inteiramente precisos, nem a duração de cada percepção.

Várias imagens apelam, ostensivamente, a sentidos corporais — a visão, o tato e a audição. Três aspectos entre as vivências oníricas merecem destaque:

[14] RAWET, Samuel. *Op.cit.,* p.144.
[15] FREUD, Sigmund. "Alguns complementos à Interpretação dos sonhos". In: *Idem*. *O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p.324.
[16] RAWET, Samuel. *Op.cit.,* p.143.
[17] WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003, p. 72.

a) A violência, que se expressa no golpe com o joelho na boca de um homem;
b) A sexualidade, exposta diretamente em uma cena de sexo oral entre dois homens;
c) A configuração abstrata do mundo, observada nas imagens de retângulos e quadrados.

Além destas, cabe mencionar a cena inquietante de uma onça dando uma patada em uma criança de dois anos, a imagem de um "sol de carne"[18], e as referências a um fetiche de coprofilia. Os casos de (a) e (b) estão em convergência, pois a narração sugere que o sujeito vivencia um mal-estar após a realização do ato sexual, o que motivaria a agressão do homem que nele praticou a felação. Por outro lado, a intensidade física dessas imagens contrasta com o caso de (c), em que a intensidade das sensações corporais é substituída por formas geométricas. Esse contraste indica que o sonhador não tem uma única maneira de sonhar, mas que ele explora diferentes condições de vivências oníricas. Isso acentua a fragmentação do processo. As ocorrências das imagens de uma cadeira de balanço e de um moinho d'água instabilizam ainda mais essas vivências, como se a percepção de esboços de narrativas fosse substituída por imagens isoladas.

Apesar das indicações claras de prazer sexual do sujeito, o contexto em que a cena do ato sexual é exposta não contribui para uma atmosfera erótica. Ao contrário, o sexo integra um universo marcado por opressão, em que o prazer é sucedido de imediato pela emergência da violência. O fato de que o golpe é dado pelo sujeito especificamente na boca do outro é expressivo, pois foi a boca que provocou o prazer, na felação. A violência dentro do sonho sugere uma espécie de punição, como se o ato homossexual fosse governado por uma interdição, que visualmente o associa à contemplação de fezes.

Se os elementos (a) e (b) estão de fato configurados em um contexto de repressão sexual, as imagens em (c) apontam para um horizonte diferente. Às vivências incômodas do corpo, se opõem as imagens geométricas do mundo, segundo as quais existe uma ordem que delimita a percepção. No entanto, as formas de retângulos e quadrados não produzem harmonia, e não pacificam a aflição do sujeito sonhador. Prevalece, ao longo do conto, a dificuldade de lidar com o corpo como uma matéria constitutiva importante nos sonhos.

Uma passagem que exemplifica isso é a "busca de uma dor mais violenta que lhe sugerisse algo entre aquilo e a cadeira de balanço, entre a

[18] RAWET, Samuel. *Op.cit.,* p.147.

cadeira de balanço e o moinho d'água".[19] As vivências oníricas estariam sendo conduzidas na direção de uma aproximação da dor. Segundo o narrador, existiria uma proporção entre a intensidade da dor e a necessidade de transformar suas vivências. É como se o sujeito procurasse deliberadamente o sofrimento, pois isso levaria a mudar sua vida.

A imagem de um homem que se aproxima do sujeito, por trás, pode ser observada como uma ameaça, um risco de violência, mas também, em sua polissemia, como uma potência erótica, uma fantasia homossexual. Essa imagem não é desenvolvida o suficiente para que fique claro para o leitor de que exatamente se trata. Especificamente por essa razão, em sua construção elíptica, ela tem um efeito liminar, em que a possibilidade do erotismo é, ao mesmo tempo, uma possibilidade de risco.

Em sua parte final, o conto explora a ambiguidade de modo mais abrangente, articulando elementos dos sonhos com informações que, conforme é sugerido, se referem a fatos concretos da vida cotidiana do sujeito. Essa referência a uma realidade que se distingue da vida onírica, no entanto, é substituída, na última frase, em um movimento similar ao da abertura do conto, pelo anúncio de outros sete sonhos, "mas sonhos descendentes, negativos, impregnados de sua ação cotidiana".[20] Os adjetivos "descendentes" e "negativos", a rigor, poderiam caracterizar, pelo menos em parte, os sonhos narrados ao longo do conto. A presença da palavra "mas" indica que existe uma diferença substancial entre os anteriores e os que estão anunciados como novos, o que pode causar inquietação. Seriam, talvez, sonhos inteiramente negativos, nos quais o prazer não tenha qualquer presença?

"O encontro"

Em "Raiz quadrada de menos um", a narrativa do tolo e do sábio sugere que a perda da distinção entre sonhos e realidade pode ser catastrófica. Em "Os sete sonhos", a vida onírica é tratada com ambiguidade, entre a espontaneidade e a determinação, entre a obtenção de prazer e a busca da dor. "O encontro" permite refletir sobre o ato de fantasiar.

O protagonista é caracterizado por sentir prazer ao pensar em violência ou praticá-la. Esse prazer não se restringe a um sentimento de satisfação; ele se manifesta explicitamente como sexual. No terceiro parágrafo do conto, é apresentado um "serviço"[21] pago; embora a narração apresente essa informação de modo elíptico, é possível inferir que se trata da encomenda de um assassinato, o que acaba sendo confirmado ao final do conto.

[19] *Idem, ibidem,* p.146.
[20] RAWET, Samuel. *Op.cit.,* p.148.
[21] *Idem, ibidem,* p.156.

De acordo com o narrador, quando é efetuado o pagamento de metade do valor combinado, o protagonista é tomado de ódio pelo seu alvo, mesmo sem conhecê-lo. O terceiro parágrafo explicita, sem sutileza e com intensidade, a força da antecipação mental do ato de violência a ser cometido. A cadeia de associações de elementos, das notas de dinheiro até a ejaculação, expõe uma continuidade direta entre o assassinato e o prazer genital. Embora a violência tenha uma causa explicada — um serviço encomendado — ela é atravessada pelo prazer individual do matador.

Ao guardar as notas de dinheiro, o protagonista toca no próprio pênis. Uma rememoração de ações similares à que planeja faz com que tenha uma ereção e seu corpo fique tenso. Ele pensa em mulheres que poderiam estar próximas, como se um corpo feminino pudesse aliviar a tensão; mas, em seguida, pensa que essa excitação "não pedia afagos e beijos", apenas uma "ejaculação intensa".[22]

O fato de que o ódio surge no contato com o dinheiro, independente de quem seja especificamente o alvo, indica que odiar seria uma circunstância que pode se mover de uma situação a outra, variando o objeto, e que seu fundamento está no prazer daquele que odeia, e não em uma frustração ou um sofrimento.

Com a mesma convicção com que constituiu o ódio, ao ver a face do homem que vai matar, o protagonista "principiou a amá-lo"[23]. Guardada a polissemia da expressão "amá-lo", que pode ser interpretada de muitas maneiras, não há dúvida de que, semanticamente, ela está em oposição com a manifestação anterior de ódio. Essa transformação, motivada unicamente por uma visão, causa estranheza.

A partir do quinto parágrafo, o narrador passa a se referir ao assassino e ao seu alvo como dois personagens que desempenham ações comuns, o que contribui para essa estranheza. Ao invés de firmar um distanciamento entre eles, o narrador os aproxima pelos verbos — "atravessaram", "deixaram", "tomaram", "avançariam"[24]. É como se aos dois personagens coubesse um movimento articulado, no qual a perseguição é observada como se fosse uma coreografia com movimentos coordenados. Entre o momento em que recebe as notas e os períodos de insônia, o assassino estabelece seu ódio; a partir do ponto em que vê o outro homem, define que sente amor por ele.

Nada disso resulta de interações, conversas, de nenhuma aproximação concreta. A decisão de aceitar o serviço motiva uma fantasia; a visão do homem, outra. Nos dois casos, é o próprio protagonista, e não qualquer interação, que define seus sentimentos. Tanto o ódio como o

[22] *Id., ib..,* p. 156.
[23] *Id., ib.,* p. 157.
[24] *Id., ib., ib.*

amor prescindem de estarem motivados por ações do outro, que ao longo do conto permanece alheio a tudo o que se passa na mente do assassino.

A cena final é apresentada da seguinte maneira: "E se aproximou do tipo que o esperava tendo já na mão o brilho de uma faca, lâmina larga, dois gumes, e ainda conseguiu abraçá-lo e beijá-lo antes que um reflexo de prata e sangue lhe tingisse os olhos".[25] A narração elíptica não deixa claro quem foi atingido pela faca, nem de qual deles vem o sangue, ou ainda se os dois se feriram. A ambiguidade permite a percepção, por um lado, de acordo com os momentos precedentes, de que o assassino usou a faca para matar o homem que buscava. No entanto, seria aceitável, por outro lado, a hipótese de que este usou a faca para se defender, e com isso atingiu o corpo do protagonista. A polissemia do texto não permite decidir com certeza qual o desfecho do enredo.

Nessa cena, cabe destacar o trecho que diz "ainda conseguiu abraçá-lo e beijá-lo". O ato violento é ao mesmo tempo uma manifestação de desejo. Se o ódio move o protagonista para o assassinato, o amor enunciado o move ao beijo. A cena final leva ao paroxismo o que estava anunciado no trecho sobre masturbação: com a destruição do outro, o protagonista sente um gozo. O objeto do desejo de destruição é também, nesse momento, simultaneamente, um objeto de desejo amoroso. Nesse aspecto, o conto pode ser aproximado da tela "Two figures", de Francis Bacon, de 1953, na qual dois corpos estão desenhados em uma posição que, ambiguamente, pode corresponder a um ato sexual ou a uma luta corpo a corpo.[26]

Considerações finais

De acordo com Rosana Kohl Bines, Samuel Rawet criou uma "literatura do desregramento"[27], em que "a parataxe favorece a apresentação de universos fragmentários" em que são encontrados "personagens errantes" contrários a convenções de pensamento.[28] Nos três contos, em especial em "Os sete sonhos", a parataxe é um recurso fundamental de construção. Diversos pensamentos do assassino de "O encontro", em particular em seu enunciado sobre o amor, são estranhos ao senso comum. A categoria "desregramento" é adequada para o processo de criação em "Raiz quadrada de menos um", cujos esboços de enredos não chegam a se completar, e também para os movimentos do sonhador em "Os sete sonhos", que não estão submetidos à explicitação de nenhuma norma prévia.

[25] *Id., ib..,* p. 158.
[26] GARCÍA-BERMEJO, José, ed. *Francis Bacon*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, s.d., p. 29.
[27] BINES, Rosana Kohl. Na frequência de Samuel Rawet. *Revista Brasileira*. n. 71, 2012. p. 132.
[28] *Idem, ibidem,* p. 130.

As formas narrativas, nesses contos de Samuel Rawet, são caracterizadas pela ênfase nas funções poética e expressiva da linguagem, reduzindo o alcance da função referencial. A indeterminação prevalece com relação à delimitação dos acontecimentos; as obras se valem de estratégias de choque, como deslocamentos bruscos no foco narrativo, e acontecimentos que expressam rupturas com premissas lançadas pelos narradores. Nos três casos, figuras de linguagem potenciam a polissemia dos textos, tendo a elipse uma destacada importância. Para citar Berta Waldman, as personagens de Rawet são construídas "à sombra da elipse".[29]

A aproximação entre os três contos permite observar um interesse, por parte de Rawet, em construir situações narrativas nas quais a diferenciação entre realidade e imaginação é problematizada. Entre um espaço intervalar e uma entrega à vida onírica, são constituídos a "irrealidade" da vida do tolo, o conhecimento estabelecido no sexto sonho, e os sentimentos do assassino, à revelia do homem que ele persegue.

Cabe reforçar a importância de uma das características mencionadas anteriormente: a ambiguidade entre a construção involuntária da vida onírica, referente ao movimento de constituição de sonhos, e a atitude que numera, situa e explora esse movimento. Essa ambiguidade, metaforicamente, pode se referir a uma tensão entre espontaneidade e controle, entre deslocamento e fixação. Essa tensão é muito importante no contexto dos anos 60, período que viveu rupturas e contradições, e foi atravessado por antagonismos entre forças de repressão e forças libertárias. Os antagonismos sociais impregnam a escrita de Samuel Rawet; nenhum desses contos propõe um pensamento sintético.

Jaime Ginzburg é professor de Literatura Brasileira na FFLCH – USP desde 2003. Pesquisador da CNPq. Autor de *Crítica em tempos de violência* (2012; 2ª edição, 2017) e *Literatura, violência e melancolia* (2013), entre outros trabalhos. Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e cinema no Brasil contemporâneo. Foi professor visitante em: UFMG, UNESP, University of Minnesota, King's College London e Universitat Bielefeld. Contato: ginzburg@usp.br

[29] WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. *Op.cit.,* p. 72.

AR LUZ RAZÃO CERTA: JOÃO CABRAL VENDO FRANZ WEISSMANN*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p72-85

Renan Nuernberger
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo propõe uma breve análise de "Exposição Franz Weissmann", texto publicado por João Cabral de Melo Neto na década de 1960 e recuperado em *Museu de tudo* (1975), a fim de compreender a reflexão do poeta sobre a produção do artista plástico. Tendo em vista a similaridade entre os projetos estéticos de Weissmann e João Cabral, o artigo também pretende repensar o lugar específico do poema na própria obra do autor como um momento de problematização interna de seu ideário construtivista.

PALAVRAS-CHAVE:

João Cabral de Melo Neto;
Franz Weissmann;
poesia moderna;
arte concreta;
literatura comparada.

ABSTRACT

This article intends to analyse the "Exposição Franz Weissmann", published by João Cabral de Melo Neto in 1960's and recovered at the Museu de tudo *(1975), in order to understand the poet's thoughts on the visual artist's production. Keeping in mind the resemblance between aesthetic projects of Weissmann and João Cabral, the article will reconsider the specific place of the poem as a questioning of the constructive ideology inside Cabral's own work.*

KEYWORDS

*João Cabral de Melo Neto;
Franz Weissmann;
modern poetry;
concrete art;
comparative literature.*

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

No segundo pavimento do Palácio do Itamaraty, uma laje suspensa ligada ao térreo por uma escada helicoidal, há uma única escultura, disposta num dos cantos do salão, que parece reduzida a um ínfimo detalhe diante da amplidão daquele espaço vazio e bem iluminado pela luz natural. Alguns turistas passam distraidamente pela obra, uma estrutura metálica não-figurativa, caminhando até a outra ponta do pavimento à espera das explicações do guia. Após algumas informações genéricas sobre as cerimônias oficiais ali realizadas, o guia propõe que todos percorram o salão traçando um semicírculo em torno da escultura: a cada passo, o emaranhado de ferro pintado adquire novas formas geométricas, num jogo entre contornos, vazados e sombras que surpreende os visitantes, agora mobilizados na própria fruição dinâmica da obra.

Trata-se da *coluna neoconcreta nº 1*, peça forjada por Franz Weissmann originalmente em 1957, no momento de cisão do grupo Frente, do Rio de Janeiro, com o Ruptura, de São Paulo. Ali, naquele amplo salão do Ministério das Relações Exteriores, podemos *vivenciar* a proposta neoconcretista, cuja flexibilização da racionalidade concreta intentou uma nova relação com o público, entendido não mais como um espectador estático, mas como um agente implicado na constituição plena do objeto artístico. Afinal, são os corpos em movimento que dão ritmo à peça, que se *transforma* na medida mesmo em que nos deslocamos ao seu redor.

Sem abolir a distância entre observador e obra, como fariam seus colegas mais radicais[1], Franz Weissmann nos convida a essa participação acionada pelo caminhar, indiciando com isso sua vocação latente para projetos adequados ao espaço público — é dele, afinal, o primeiro monumento concretista brasileiro, construído em 1954, na Quinta da Boa

[1] "Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do 'humanismo', em duas vertentes amplas: na ala que aspirava a representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amilcar de Castro), esse humanismo tomava a forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua 'aura') e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape), ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente". BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac naify, 1999, p. 58.

Vista, Rio de Janeiro.[2] Instaladas, na maior parte das vezes, diretamente no chão, sem pedestal, essas obras públicas de Weissmann, que se tornariam mais recorrentes a partir da década de 1970, reafirmam e expandem a nova relação com o espectador, já que sua própria disposição, no mesmo nível do passante, relativiza seu estatuto de monumento e, ao mesmo tempo, galvaniza sua presença como um dos elementos integrados ao espaço.

Há nisso muito da utopia estética que animava a arquitetura moderna brasileira, cujas realizações entre as décadas de 1940 e 1950 pareciam tornar palpáveis as promessas de uma sociedade mais justa e desenvolvida a partir do planejamento criativo e racional do desenho urbano. Embora hoje, à distância, seja possível observar com mais nitidez as fissuras desse projeto, não se pode ignorar que essa aposta animou parte significativa do melhor pensamento brasileiro da época: a miragem, se assim podemos dizer, de uma emancipação que derivaria das próprias transformações impulsionadas pela nova configuração das cidades — e, no campo artístico, pelos novos modos de fruição — ganhava mais consistência à cada obra que assinalasse as possibilidades reais de concretização desse projeto, tendo como ápice a inauguração da nova capital, Brasília, cidade que se tornaria um marco arquitetônico de relevância mundial.

Entretanto, como bem observa Lorenzo Mammì,

> se o concretismo brasileiro — como a Bossa Nova, que é do mesmo período — ainda permitia pensar numa modernização que fosse uma espécie de versão doce e sem conflitos do processo de industrialização, o projeto da nova capital em Brasília traz à luz quanto de atípico havia nesse projeto, que negava os processos históricos e pulava todas as etapas, misturando sem mediações natureza e tecnologia, arcaísmo e projeção no futuro.[3]

Brasília, assim, é a prova dos nove do projeto construtivo nacional dos anos 1950: suas contradições revelam o quanto havia de idealização naquelas ambiciosas propostas artísticas, cujas inovações formais não foram capazes de alterar, de todo, a sensibilidade do espectador e, com isso, incitar mudanças estruturais no próprio tecido social. Por outro lado, essas mesmas contradições permitem uma leitura retroativa mais

[2] As principais informações sobre as obras de Weissmann, bem como uma pequena fortuna crítica, podem ser encontradas no site: <http://www.fw.art.br/> (Acesso em 27 de setembro de 2018). Para uma cronologia mais pormenorizada, ver o catálogo *Franz Weissmann: uma retrospectiva* (org. Reynaldo Roels Jr.). Rio de Janeiro: CCBB, 1998.

[3] "Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira". *In:* MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, pp. 219-20.

matizada, capaz de distinguir, na fatura de algumas obras, certas modulações que formalizam tensões específicas da matéria brasileira daquele momento.

Figura 1: escada entre o térreo e o segundo pavimento do Palácio do Itamaraty. À direita, a coluna neoconcreta nº 1 de Franz Weissmann (foto do autor).

É o caso, em poesia, de João Cabral de Melo Neto. O poeta, que também incorporou esse ideário, estabeleceu, desde meados da década de 1940, uma correlação estreita entre seu próprio fazer poético e os preceitos da arquitetura moderna: a clareza do risco, a acuidade do cálculo, a resistência do concreto armado são características dessa arquitetura que, traduzidas em termos metalinguísticos, se tornariam valores fundamentais de sua poética. Como um "pulmão de cimento e vidro"[4], o poema cabralino se constitui de maneira rigorosamente estruturada, não para encerrar-se em si mesmo — essa é apenas uma etapa de sua construção —, mas para dar a ver sua matéria de maneira mais contundente.

Esse programa poético, cujo ápice apareceria em *A educação pela pedra* (1966), instaura-se por meio de um mecanismo relativamente simples, mas de grande rendimento artístico: mobilizando, sobretudo, elementos minerais que remetem a um reconhecido ideal de poesia pura ("pedra", "deserto", "sol"), João Cabral constrói uma linguagem mineral (resistente, enxuta, clara) a qual, por sua vez, depois de bem definida, tensiona seus próprios termos ao contextualizá-los em situações concretas (o Sertão nordestino, a região de Andaluzia[5]). Em outras palavras, por sua própria dinâmica, essa linguagem asséptica não abole a sujeira de sua matéria, antes a intensifica: a *pedra*, que ensina à contenção ao poema ("A educação pela pedra"[6]), também ulcera a boca do sertanejo ("O sertanejo falando"[7]); o *deserto*, espaço puro da criação ("Fábula de Anfion"[8]), converte-se na região

[4] Imagem de "O engenheiro" (p. 70), poema homônimo do livro de 1945. Para facilitar as referências, todos os poemas de João Cabral de Melo Neto foram retirados do volume *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

[5] Esse esquema foi cuidadosamente descrito por João Alexandre Barbosa em *A imitação da forma: uma leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975. Embora o crítico explique bem a constituição da metalinguagem cabralina, seria interessante explorar também a outra ponta do mecanismo para compreender melhor suas estratégias de formalização tensa da matéria social.

[6] *Idem*, *ibidem*, p. 338.

[7] *Id.*, *ib.*, p. 335.

[8] *Id.*, *ib.*, p. 87.

superpovoada pela "melhor mostra de estilos de aleijão" ("O hospital da Caatinga"[9]); o *sol*, que traz a claridade amena ao sonho do engenheiro ("O engenheiro"[10]), torna-se um "despertador acre" para quem precisa sobreviver à seca ("Graciliano Ramos"[11]).

Desse modo, apesar das evidentes semelhanças entre o "dar a ver" da poesia de Cabral e a arquitetura "toda esquadria" do plano-piloto, esse mecanismo acaba expondo aquilo que, em última instância, a construção de Brasília recalca[12], i. e., os entraves do país real, cuja condição subdesenvolvida não era somente uma etapa que seria em breve superada, mas uma característica que determinaria a própria marcha de sua modernização. Afinando o senso construtivo *a partir* desses entraves — e não a despeito deles —, o poeta definiria grande parte de seus emblemas poéticos (a "linguagem *a palo seco*") pelos mesmos signos com os quais tematiza, entre outras questões, a pobreza material (a "morte e vida severina"), colocando assim os dois polos em perspectiva conflitiva. Ou, para falar de maneira mais explícita, a linguagem árida não coincide com a aridez do Sertão, embora a tome como modelo, e a distância entre uma e outra é justamente o conteúdo social dessa poesia.

Isso, obviamente, não explica tudo, pois é na fatura de cada poema — ou do conjunto de poemas serializados — que esse processo se constitui, com particularidades que não podem ser desconsideradas. O que importa, por ora, é assinalar que a poética de João Cabral estabelece uma mediação entre "arcaísmo" e "projeção de futuro", aspectos indistinguíveis no projeto original de Brasília[13], impondo uma reverificação de ambos os termos, de modo que um problematize o outro. Quer dizer, no fim das contas, o ideário construtivista é colocado à prova no embate com a matéria que ele pretende corrigir e, com esse choque, vemos com mais nitidez tanto as tensões da própria matéria quanto os limites desse ideário enquanto projeto estético-político.

---

[9] BARBOSA, 1975, p. 353.
[10] *Idem*, *ibidem*, p. 70.
[11] *Id.*, *ib.*, p. 311.
[12] Essa afirmação deriva de outra passagem do ensaio de Mammì: "De fato, como já lembramos, a verdadeira paisagem brasiliense é a plana e desértica que aparece no fundo das fotos antigas do Itamaraty. Hoje, ela foi vedada por outras construções e fileiras de árvores: a utopia de uma conciliação sem corte entre natureza e civilização exige que essa paisagem se torne de certa maneira invisível, que a ela seja retirada a palavra. Se reaparecer, reaparecerá como folclore, como regionalismo, como problema – a seca, a miséria, o latifúndio – ou como potência inquietante do arcaísmo (por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha)". *Op. cit.*, p. 223.
[13] Essa ambiguidade aparece na própria celebração da nova capital feita pelo poeta em "Uma mineira em Brasília" ("No cimento de Brasília se resguardam/ maneiras de casa antiga de fazenda", p. 343). Faço uma leitura, ainda em aberto, dessa questão em NUERNBERGER, Renan. "Projeto em interregno: reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral". *In: Opiniães – revista dos alunos de literatura brasileira*, FFLCH-USP, n. 9, 2016, pp. 89-100.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/124621>
(Acesso em 27 de setembro de 2018).

Também Franz Weissmann, com suas esculturas, daria uma feição muito particular à linguagem construtiva, desde seu *Cubo vazado*, estrutura metálica que, emoldurando o vazio, cria um espaço geométrico virtual — e nem é preciso sinalizar a proximidade desse gesto com o "construir o aberto"[14] da arquitetura moderna. Essa peça de Weissmann, pioneira na arte concreta brasileira, teve a participação negada pela mesma comissão que premiou a *Unidade tripartida* de Max Bill na I Bienal de Arte de São Paulo de 1951, devido ao "mau acabamento" da obra, aspecto que, para o próprio escultor, depois se mostraria como um elemento constitutivo[15]. Se, por um lado, a defasagem técnica – num país sem aparato industrial consolidado — impedia um tratamento siderúrgico impecável, por outro essa mesma limitação seria *formalmente* assimilada por Weissmann, sobretudo após a virada neoconcreta, resultado da desconfiança no excessivo tecnicismo dos concretistas.

Sem desconsiderar as diferenças entre Franz Weissmann e João Cabral de Melo Neto, é possível aproximá-los por esse "construtivismo crítico", dentro do qual a aposta no projeto é balanceada pela consciência de suas contradições. Por isso mesmo, não causa espanto algum que o poeta tenha sido responsável pela apresentação do escultor no catálogo de sua primeira exposição individual na Europa, realizada em 1962, na galeria San Jorge, em Madri. Todavia, essa pressuposta confluência entre poeta e escultor é relativizada pelo conteúdo da exposição, uma série inédita intitulada *Amassados*, cujas características, à primeira vista, contrariam as premissas construtivas que até então norteavam o trabalho de Weissmann. Residindo na Europa, longe de seu ateliê, o artista abandonava a rigidez das placas de ferro e a precisão dos fios de aço para experimentar a maleabilidade do zinco e do alumínio, além de incorporar materiais ainda mais frágeis, como o gesso e a estopa, compondo objetos informes, excessivos, bem diversos do cálculo geométrico de suas obras anteriores.

Em 1966, de volta ao Brasil, Weissmann retomaria o senso construtivo ao longo de toda sua trajetória posterior. Os *Amassados*, com isso, se tornariam uma série lacunar, considerada pela maior parte dos críticos mais recentes como um hiato neoexpressionista do artista, cujas

[14] "A arquitetura como construir portas,/ de abrir; ou como construir o aberto", escreve João Cabral em "Fábula de um arquiteto" (p. 345).

[15] "Mas não é o caráter precursor do *Cubo* que importa salientar em primeiro lugar, como se já houvesse um projeto construtivo brasileiro engatilhado nas supostas promessas racionalistas de sua matéria metálica e de sua forma geométrica; eloquente era o fato de que ele instava a arte brasileira a se manifestar perante a nova cultura urbana e industrial que emergia no país, e que fazia isso em uma posição frágil e temerária, mergulhado em uma situação cultural que desenganava qualquer garantia objetiva de continuidade. Ao relembrar, quatro décadas depois de ter produzido o *Cubo*, o episódio da recusa da escultura pela mesma Bienal que premiara Max Bill, Weissmann não deixava dúvida quanto à natureza constitutiva – propositiva, poder-se-ia dizer – que o 'mau acabamento' técnico da obra adquiria em contexto brasileiro". SALZSTEIN, Sônia. "Jogos de armar". *In: Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac naify, 2001, p. 81.

obras em si teriam pouca importância.[16] De todo modo, no início da década de 1960, o aparecimento desses *Amassados* despertou o interessante imediato de figuras como Murilo Mendes, Frederico Morais e Mário Pedrosa, os quais procuravam compreender e mesmo justificar, a partir de suas diferentes perspectivas, a nova postura do escultor. Todos, a sua maneira, respondem diretamente ao texto de João Cabral, "Exposição Franz Weissmann"[17], o primeiro a comentar a série:

> apresentar esta exposição weissmann
> não é apresentar a escultura weissmann
> o escultor weissmann
> as esculturas desta exposição
> são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função
> fora sempre fazer da pedra cristal
> no método de um escultor cujo gosto foi
> sempre o perfil claro e solar
>
> e eis que um dia weissmann que viera à europa como turista de pevsner gabo maxbill escola de ulm e de outras cidades de claro urbanismo e que fora ao japão como turista de suas leves arquiteturas de gaiola
> eis que weissmann passou pela índia e por trópicos mais estentóricos do que os de seu planalto brasileiro e nos quais as coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas
> eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida parece ter levado weissmann a duvidar se a realidade pode verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada e a duvidar se a atitude do homem diante da realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização nativa dela do que impor-lhe qualquer organização
> e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa como vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta sala de madri mas já não mais para refinar o grão grosso que têm o gesso e a estopa em seu pobre estado industrial mas sim destrabalhando-os para devolvê-los ao estado de fibra desgrenhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original

[16] "A produção desse período conta mais pelo que aportou posteriormente à escultura de Weissmann do que como incursão mais ou menos bem-sucedida por um provisório neoexpressionismo. Ela ensinou ao artista notável liberdade de ação, e o lançou ao campo da experimentação sem fronteiras da arte contemporânea, que durante cerca de seis anos o submergiu em uma linguagem indefinível entre a performance, a escultura, o relevo, o objeto e a pintura. Quando a obra retornou à ordem construtiva, em meados do decênio de 1960, estava renovada pela experiência de uma forma que se espessara com um substrato orgânico, doravante tendo apenas o corpo como medida da intervenção do artista". *In: Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac naify, 2001, p. 101.

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 404. O texto aparece também no catálogo *Franz Weissmann: uma retrospectiva* (org. Reynaldo Roels Jr.). Rio de Janeiro: CCBB, 1998, pp. 128-9.

e eis weissmann agora destrabalhando as placas metálicas de perfil e superfície simples que saem dos laminadores só que já não mais para equilibrá-las nas colunas aéreas de antes mas para massacrá-las e amarrotá-las como querendo reensinar-lhes o rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho
e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construtivista weissmann transformado neste destrutivista weissmann que não só martiriza a matéria mas tenta estraçalhá-la e destruí-la submetendo-a à explosão dessa fúria em que ele habita ou que nele habita nestes dias e que nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia que vivem de copiar texturas convencionalmente domesticadas
e eis porque agora aqui dentro da sala desta exposição estamos como que no mesmo centro da explosão weissmann e cercados por todos os lados pelos destroços que ela lançou com tanta violência hoje contra estas paredes espanholas
e eis weissmann

quem sabe de weissmann
quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
é para weissmann chegar ao fim do carretel e quem sabe
que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
que ele chegara ao diamante weissmann de antes mais
quem sabe
e por isso antecipa
que antes mesmo de que pouse de todo
o pó desta explosão
estará weissmann
com toda essa caliça e essa sucata
de volta às construções de razão como as de antes
das que irradiam em torno
o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
portanto
justo

Dividido em três blocos, o texto começa apontando a diferença entre as obras da presente exposição e aquilo que, para o poeta, seria "*a* escultura weissmann". Longe do senso construtivo que caracterizara até então o artista, essas novas esculturas aparecem como uma "explosão" que relativiza o que "sempre" fora seu trabalho (o "fazer da pedra cristal", o "perfil claro e solar"). Por sua vez, a diagramação do texto reconstitui a visualidade geométrica que faltaria às obras da exposição, remetendo a características da poesia concreta — letras minúsculas, ausência de pontuação, espacialização isomórfica, etc. Essas características, que usualmente não comparecem na poesia do próprio João Cabral, sinalizam certo descontentamento do autor com relação a "*esta* exposição", como se

a mancha gráfica do texto salvaguardasse algo da estética que o escultor parece ter abandonado. Enquanto isso, parte do vocabulário empregado para qualificar a verdadeira "escultura weissmann" ("edifício", "função", "método") reforça a analogia entre o trabalho anterior do artista e os preceitos da arquitetura moderna — analogia esta que, podemos dizer, se perde com a "explosão do edifício".

No segundo bloco, Cabral abandona essa visualidade concretista, compondo o texto em pequenos parágrafos anafóricos ("e eis que…"). Sua prosa, todavia, mantém-se sem pontuação ou letras maiúsculas, o que num primeiro momento dificulta a leitura corrente pela justaposição de sintagmas. A enumeração de nomes ("pevsner gabo maxbill escola de ulm") que, de início, conjuga ideias de fácil assimilação — no caso, a linhagem de escultores construtivistas à qual Franz Weissmann estaria atrelado — pulveriza-se nos parágrafos seguintes, nos quais a linguagem saturada, com evidentes redundâncias, coaduna-se com o fenômeno das coisas que "se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas".

Desse modo, o poeta aproxima-se sensivelmente da nova fase de Weissmann, refletindo sobre os motivos que o levaram à explosão: após o contato com os "trópicos mais estentóricos", o escultor construtivista duvidaria agora de seus pressupostos, "destrabalhando" a matéria para devolvê-la a seu estado original. De um lado, na Europa e no Japão, Weissmann visitaria — "como *turista*" — as cidades de "claro urbanismo" e "leves arquiteturas", que estavam no horizonte de seu antigo programa artístico; do outro lado, na Índia encontraria uma esparramada "desorganização nativa" que o faria "duvidar se a realidade pode vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada". Entre um e outro, como um trópico mais ameno, aparece a irresolução do "planalto brasileiro", região geográfica onde foi construída a cidade de Brasília.

Se a criação da nova capital, com suas contradições, foi um embate entre o "claro urbanismo" da arquitetura moderna brasileira e a "desorganização nativa" de uma região inóspita, os *Amassados* de Franz Weissmann poderiam ser entendidos como o reverso desse projeto, que nos anos 1950 intentara uma "mudança de sensibilidade" a qual, nas palavras de Mário Pedrosa, se traduziria:

> (…) numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescente-se a pressão enorme, contínua,

> passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente.[18]

Contra a tradição acomodada, cúmplice da manutenção da miséria social, cristalizava-se uma "vontade profunda de construir", agora aparentemente negada pelo escultor.[19] As placas metálicas, antes equilibradas em "colunas áreas", são massacradas para que nelas reapareça o "rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho". Do mesmo modo, gesso e estopa são desfeitos até voltarem ao "calcário bruto" e à "fibra desgrenhada". No lugar da razão construtiva, a "fúria" destruidora, cuja ação resulta em "destroços". Entretanto, há nisso tudo uma violência que afasta o gesto de Weissmann do mero conformismo. Não se trata apenas de aceitar a desorganização de modo resignado, mas de *aprofundá-la* — o que, para o próprio João Cabral, "nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia".

Por fim, circunscrevendo a destruição de Weissmann "agora aqui dentro da sala desta exposição", o poeta assinala, no terceiro bloco do texto, um possível retorno à ordem construtiva "antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão". Ou seja, mesmo compreendendo a exasperação do escultor, João Cabral reafirma os valores positivos das "construções de razão", que traçariam o "espaço de um mundo de luz limpa e sadia/ portanto/ justo". A própria sintaxe desse bloco, costurada em versos livres, vai progressivamente tornando-se mais clara, culminando no signo isolado ("justo") que explicaria a insistência do poeta no projeto construtivo. Desse modo, ainda que permeado por certa dubiedade ("quem sabe"), João Cabral aposta numa retomada do

---

[18] "Bienal de cá para lá". *In: Arte: ensaios* (org. Lorenzo Mammì). São Paulo: Cosac naify, 2013, p. 487.

[19] Comentando os *Amassados*, o próprio Mário Pedrosa relativizaria essa suposta negação: "Ao passar ao real, Weissmann ajusta, mais uma vez, suas contas com a matéria. É esta sua tarefa, sua faina de escultor. Nas suas construções espaciais anteriores era exatamente a mesma sua problemática. Apenas então ele queria construir o espaço, independentemente da matéria. Negava, no fundo, sua existência; dela só se servia no mínimo necessário aos seus vazados, que se articulavam em ritmo calculado. Dentro desse ritmo, algo ficava indeciso, inacabado, com indefinido poder de atração. (…).

Na ambiência europeia existencial e mais pessimista, terminou Weissmann vencido diante da matéria. Deixou de construir no espaço, para operar com ela. Para submeter-se à matéria, porém, não. Mas para travar com ela um duelo que continua". *In: IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965, pp. 108-109.

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4397> (Acesso em 04 de outubro de 2018). Sem me aprofundar por ora nessa questão, assinalo a semelhança entre esse duelo da construção com a matéria, constatado por Pedrosa, e o esquema poético de João Cabral de Melo Neto que descrevi acima.

"diamante weissmann", justificando os *Amassados* como o ato necessário de "chegar ao fim do carretel" para, assim, desembaraçar o "fio de um trabalho paciente".

Por outro lado, de maneira um tanto sutil, o poeta pontua a possível incorporação dessa entressafra destrutiva no trabalho futuro do escultor: "estará weissmann/ *com* toda essa caliça e essa sucata/ de volta às construções de razão como as de antes". A escolha da preposição "com", para um poeta como João Cabral, certamente não é arbitrária: um pouco do "pó desta explosão", assim sugere o texto, talvez ainda esteja no ar quando Weissmann recuperar o cálculo e o rigor geométrico, impondo-lhe maior exigência na formalização de suas obras. Mesmo inicialmente contrariado com "esta exposição", o poeta indicia seu sentido dentro do projeto do escultor como um *momento negativo* que, ao levar a termo sua própria decomposição, daria novo fôlego ao artista construtivista.

Curiosamente, o diagnóstico de João Cabral se mostraria bastante acertado: na IX Bienal de São Paulo em 1967, retomando sua pesquisa anterior, Franz Weissmann apresentaria sua *Arapuca*, escultura geométrica de cinco metros de altura, feita com sarrafos de madeira pintada. Nas décadas seguintes, trabalhando novamente com aço, o escultor construiria uma série de obras públicas, que — como já apontado — expandiriam aquela convocação ao espectador presente desde, pelo menos, a *coluna neoconcreta*. Essas peças de grandes dimensões, dispostas em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, receberiam especial atenção da crítica, justamente por realizarem, *em termos*, certas ambições do projeto construtivo brasileiro:

> Ali, à vontade no que pessoalmente considero o seu autêntico habitat, as ruas e parques dos grandes centros urbanos, uma escultura de Franz Weissmann constitui um feliz paradoxo: a miragem concreta. Feita da mesma matéria anônima da arquitetura ao redor, confiante na sensibilidade comum, prenúncio de cosmo em meio ao caos, ela atrai o nosso olhar para detê-lo num instante de reflexão visual autônoma.[20]

É assim, como "prenúncio de cosmo em meio ao caos", que as esculturas de Franz Weissmann mantêm ainda hoje algo do otimismo que nutriu o trabalho de tantos artistas construtivistas entre as décadas de 1950 e 1960. Sua presença quase anônima, integrada ao espaço urbano, está aberta ao contato e pode, com isso, promover em alguns passantes aquela "mudança de sensibilidade" sugerida por Mário Pedrosa. De todo modo, sendo "miragem", esse prenúncio desloca a transformação social, que

[20] BRITO, Ronaldo. "Discreta épica da forma". *In:* ROELS JR, Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998, p. 45.

antes parecia iminentemente palpável, para um futuro indefinido, formalizando-a como uma promessa latente.[21] Quer dizer, a partir da década de 1970, apesar do horizonte bloqueado, o escultor revigora sua aposta na razão construtiva como projeto vindouro, criando pequenos "espaços abertos" em meio à desagregação geral do desenho urbano.

Por seu turno, a poesia de João Cabral tomaria um rumo diferente nos anos 1970. Se, na década anterior, o poeta tornava-se progressivamente mais exigente na organização de sua obra, tomando o livro como uma estrutura arquitetônica previamente planejada[22] — desde a serialização das quadras em *Quaderna* (1960) e *Serial* (1961) até a disposição dialética de *A educação pela pedra* —, o mesmo não ocorreria com o livro seguinte, *Museu de tudo* (1975), composto de maneira bastante heterogênea para os padrões cabralinos[23]: ao lado das construções quaternárias, calcadas nos motivos recorrentes do poeta ("No centenário de Mondrian"[24], "A arquitetura da cana-de-açúcar"[25], "O número quatro"[26]), surgem agora poemas com feições e dicções diversas, escritos de circunstância ("Cartão de natal"[27]), sobras de livros anteriores ("O autógrafo"[28], de 1946) e textos já publicados em outros contextos, como catálogos de exposições e apresentações de livros ("Exposição Franz Weissmann").

O texto sobre os *Amassados*, publicado originalmente em 1962, ao ser recolhido neste *Museu de tudo*, torna-se parte integrante da obra poética de João Cabral. Fora de sua circulação original, quando foi debatido *apenas* como apreciação crítica[29] do escultor, "Exposição Franz Weissmann"

---

[21] Vale sinalizar que, em "Uma mineira em Brasília", João Cabral também desloca para o futuro a realização plena do projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer: "Mas ela já veio que o lhano *que virá/* ao homem daqui, hoje ainda crispado" (*Idem*, p. 342).

[22] Na verdade, desde *Psicologia da composição* (1947), João Cabral desenvolve esse tipo de construção estrutural de seus livros. Para uma análise desse processo, e de seu funcionamento na particularidade de cada poema, ver o ensaio de Marcos Siscar, "A máquina de João Cabral", publicado em *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como* topos *da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp. 2010, pp. 287-304.

[23] O próprio poeta ressalta essa diferença em entrevista concedida em 1980 a Benício Medeiros: "Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planificados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. (…). Eu me lembro que, na época em que o livro saiu, um crítico disse que ele não tinha plano. Mas no Brasil é muito raro um sujeito fazer poemas com plano – o sujeito vai escrevendo e, quando chegam a um determinado número, ele os publica em livro. Por que todo mundo tem o direito de fazer isso e eu não?". Esse trecho da entrevista foi recolhido por Félix de Athayde em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998, p. 116.

[24] *Idem*, *ibidem*, p. 376.

[25] *Id.*, *ib.*, p. 395.

[26] *Id.*, *ib.*, p. 396.

[27] *Id.*, *ib.*, p. 412.

[28] *Id.*, *ib.*, p. 409.

[29] No catálogo da IV Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa caracteriza a leitura de João Cabral sobre os *Amassados* como "nostálgica" (*Op. cit.*, p. 109). O mesmo ocorre em "Franz Weissmann: entre dois mundos", texto de Frederico Morais de 1965: "Nostálgicos de suas arquiteturas solares, alguns de seus críticos, como o poeta João Cabral de Melo Neto, querem de volta o construtivo,

aparecia uma década depois *como poema*, ou seja, como um objeto estético, o que permite um pequeno giro interpretativo: agora, participando de sua lógica interna, os signos que caracterizavam o "diamante weissmann" podem também remeter ao programa poético de João Cabral — "camarada diamante", na feliz expressão de Vinicius de Moraes.[30] Não se pode esquecer, afinal, que é a construção desse mesmo "*mundo justo*/ mundo que nenhum véu encobre"[31] que anima o sonho do poeta engenheiro desde 1945.

Nesse aspecto, as modulações formais do poema adquirem um outro sentido, que reverbera no conjunto invertebrado do livro de 1975.[32] Se a saturação informe dos *Amassados* não era "*a* escultura weissmann", essa estranha mescla de visualidade concretista e prosa sem pontuação também não é *o* poema cabralino, tornando-se assim um momento de hesitação dentro de seu projeto poético até então rigorosamente coerente. A linguagem redundante do segundo bloco, que emulava a desorganização daquela série do escultor, pode ser lida também como uma explosão dentro de uma poesia de "perfil claro e solar", que sempre enaltecera sua própria capacidade de contenção.[33] Por outro lado, mesmo espraiando essa desorganização para toda a estrutura de *Museu de tudo* — entendido, aliás, por parte da crítica como um livro de "extrema irregularidade"[34] —, "Exposição Franz Weissmann" já sinaliza o retorno do poeta à razão construtiva, "antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão".

De fato, nos anos seguintes, João Cabral voltaria ao planejamento constitutivo de seus livros, tanto na fixação temática de *A escola das facas* (1980) ou *Sevilha andando* (1990), quanto na organização segmentada de *Agrestes* (1985), para ficar nos exemplos mais óbvios. No entanto, há uma nova inflexão em sua poesia a partir da década de 1970: paralelamente ao elogio do rigor, da precisão, da clareza, há agora também a *ferrugem* que corrói o metal ("Duplicidade do tempo"[35]), o *musgo* que recobre a pedra

como se o mundo não tivesse mudado, e com ele o artista". *In:* ROELS JR, Reynaldo (org.). *Op. cit.*, p. 134. Murilo Mendes, por sua vez, relativizaria a visão de Cabral, aludindo "a um movimento pendular, que se observa há séculos, entre geometrismo e desarrumação, entre objevismo e subjetivismo". *In: Idem*, *ibidem*, p. 130.

[30] "Retrato, à sua maneira", publicado originalmente na *Antologia poética* (1954) de Vinicius de Moraes. O poema está estampado na página de rosto da *Obra completa* de João Cabral.

[31] Mais um trecho de "O engenheiro", p. 70

[32] "Este museu de tudo é museu/ como qualquer outro reunido;/ como museu, tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo./ *Assim não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro*: é depósito do que aí está/ se fez sem risca ou risco." ("O museu de tudo", p. 371).

[33] A ideia de contenção é recorrente na obra de João Cabral. Vale indicar um exemplo do próprio *Museu de tudo*: "Não explode, trabalha/ sua explosão, controla-a: é granada de mão/ mais ferro que sua pólvora" (p. 393).

[34] A expressão é de Luiz Costa Lima. "Pernambuco e o mapa-múndi". *In: Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 177.

[35] *Idem*, *ibidem*, p. 400.

("Forte de Orange, Itamaracá"[36]), a *podridão* escondida sob a superfície aparente ("O ovo podre"[37]), a *desintegração* do espaço das cidades ("História de pontes"[38]).

Não que o poeta abandone, de todo, sua confiança na razão construtiva. A existência dessa confiança comparece ainda nos procedimentos poéticos, na linguagem mineral, na rima toante, no "pouco-verso de oito sílabas"[39], etc. O que há, na verdade, é uma reconfiguração daquela mesma tensão entre linguagem e matéria, que já determinava sua forma, atravessada agora pelo envelhecimento do projeto ao qual se atrelara. Caberia, portanto, compreender o que essa nova configuração revela sobre o processo histórico da passagem entre anos 1960 e 1970, estabelecendo uma distinção mais apurada entre o "invertebrado" de *Museu de tudo* e a destruição dos *Amassados* de Franz Weissmann.

De todo modo, diante do desmanche que parece se anunciar — que pode ser sintetizado pelo incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro[40] —, essa confiança na razão construtiva, mediada pela consciência de suas contradições, mantém ainda sua atualidade. Se a arquitetura moderna brasileira e seus correlatos nas outras artes não puderam construir uma sociedade mais justa e democrática, as próprias obras – sejam elas poéticas, visuais, arquitetônicas – não nos deixam esquecer a promessa desse outro mundo que elas projetam, como um horizonte distante, mas não impossível. É esse horizonte que se mostra, por um instante, no Palácio do Itamaraty, a todos que aceitam participar da escultura de Franz Weissmann.

Renan Nuernberger é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada (bolsista CAPES), orientado pela Profa. Dra. Viviana Bosi. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia moderna e poesia contemporânea. Dentre outras publicações, coorganizou o livro *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (2018). Contato: renannuernberger@gmail.com

[36] *Idem*, *ibidem*, p. 423.
[37] LIMA, Luiz Costa. "Pernambuco e o mapa-múndi". *In: Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 580.
[38] *Idem*, *ibidem*, p. 604.
[39] Verso de "A Augusto de Campos", p. 517.
[40] O museu mais antigo do Brasil estava localizado na Quinta da Boa Vista, o mesmo espaço que abrigou o "Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento", a primeira obra pública construída por Franz Weissmann em 1954, demolida menos de uma década depois devido a reformas na região. Desse monumento, infelizmente, há apenas algumas poucas fotografias.

LA PROSA SEMI-ABSTRACTA DE HAROLDO DE CAMPOS. UNA APROXIMACIÓN A LOS TEXTOS TARDÍOS DE *GALÁXIAS*[1]

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p86-104

Jorge Manzi Cembrano
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

En la primera parte de este escrito presento una aproximación a *Galáxias* de Haroldo de Campos como un proyecto en prosa que explora nuevas posibilidades en un campo artístico paradojal, surgido en los años 60, que he denominado *semi-abstracto*. Sin renunciar a principios básicos del arte abstracto, esta nueva prosa se orientaría hacia la vida cotidiana retomando principios figurativos. En la segunda parte, trabajando dentro de este marco histórico-artístico, he analizado dos pasajes de *Galáxias* con el propósito de elaborar el sentido de crisis que los textos tardíos de esta obra pueden provocar.

PALAVRAS-CHAVE:

Prosa semi-abstracta;
Galáxias;
Haroldo de Campos;
estéticas constructivistas;
estudios pos-1945.

ABSTRACT

In the first part of this text I present an approach to Haroldo de Campos' Galáxias *as a prose project that probes for new possibilities in a paradoxical artistic field, emerged in the 60s, which I have called the* semi-abstract. *While maintaining principles basic to abstract art, this new prose orients itself towards everyday life returning to figurative principles. In the second part, working within this art-historical frame, I have analyzed two passages of* Galáxias *aiming to elaborate the sense of crisis that the late texts of this work can provoke.*

KEYWORDS

Semi-abstract prose;
Galáxias*;*
Haroldo de Campos;
constructivist aesthetics;
post-1945 studies.

[1] La escritura de este texto contó con el apoyo de Becas Chile, Becas de Doctorado en el Extranjero. Para una versión más elaborada y extendida de las ideas y juicios ensayados por primera vez aquí, ver MANZI CEMBRANO, Jorge. *Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos.* Tesis de doctorado en Teoría Literaria, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019, capítulos 6 y 7.

1. Una prosa semi-abstracta

En lo que refiere a *Galáxias*, la nueva prosa que Haroldo de Campos comenzó a escribir en torno a 1964, todo parece conducirnos a problemas de concepción. Concepción de una forma posible o viable en situación de crisis. Durante el tiempo en que he estado estudiando los 50 textos que componen esta obra, no ha dejado de incomodarme, en diferentes momentos, la misma pregunta: ¿estaré aproximándome a ellos desde un ángulo adecuado? Al respecto, un *close reading* de los textos ha sido fundamental. Sin embargo, por sí mismo nunca resolvió el problema referido al ángulo de aproximación. Aprender a tomar distancia de la superficie condensada y difícil de estos textos, y reflexionar respecto a lo que estaría en juego en ellos, en términos formales, pero también histórico-artísticos, se tornó el ejercicio clave y, a mi juicio, el más interesante del estudio. Pues esta nueva prosa, aun en sus momentos menos convincentes, nos presiona a repensar categorías, a ajustar el tipo de preguntas que valdría la pena realizar, e, incluso, a preguntarnos si no estaríamos, en definitiva, frente a un nuevo modo simbólico.

Al leer *Galáxias* el crítico no pisa terreno firme. En principio, no cuenta con modelos previos, es decir, un conjunto de obras del mismo género (p.e. novela, cuento, poema lírico) o una tradición teórica que haya establecido un repertorio de problemas y supuestos capaces de enmarcar nuestra lectura. No contamos con una teoría de este tipo de prosa como contamos con una teoría de la novela, de la poesía lírica o de la poesía épica. Sin un marco común, no sorprende que no haya consenso dentro de la fortuna crítica de *Galáxias* respecto al género o tradición en la que sería posible inscribirla. La obra pareciera mantener la existencia solitaria e incómoda de un ornitorrinco literario; sin términos de comparación en el campo literario que le fue contemporáneo.

La fortuna crítica de *Galáxias* ha estado fijada al ejercicio de asignarle un género reconocido, intentando estabilizar algún ángulo de aproximación, sea afirmando su esencia poético-lírica, o bien, su esencia épico-narrativa. Este ejercicio, creo, ha dificultado el acceso a aspectos relevantes de la forma, así como a una comprensión más precisa del proyecto original. El propio autor no escapó a estas ansiedades al declarar, *retrospectivamente*, que, si bien la obra habría respondido en sus inicios a

una "insinuación épica", se habría "resuelto" en una "epifánica", queriendo decir con eso, en poesía.[2] Críticos como Gonzalo Aguilar (2005; 2015) y Marcos Siscar (2010), en sintonía con esta línea, han concebido la obra como un poema, aproximándose a ella a partir de los términos y principios de la poética de Mallarmé.[3] En la línea opuesta, Luiz Costa Lima (1989) ha insistido en su forma prosística y prosaica, inscribiéndola en la tradición épica e impura de Joyce (Rabelais y Homero), distanciándola polémicamente del lado de Mallarmé.[4] Tanto en una línea como en la otra, los críticos parecen presionados por posicionarse entre lírica *o* épica, y, adicionalmente, por fundamentar su lectura afirmando la primacía de algún maestro del *paideuma* de la poesía concreta (Mallarmé o Joyce).

Una tercera vía, menos fijada a la oposición tradicional entre épica y lírica, y a las ansiedades por resolverla, ha sido la de Marjorie Perloff (2001; 2012). Pionera en el estudio de nuevos modos de prosa publicados en los años 60 y 70 por autores como John Ashbery, Robert Creeley, John Cage, David Antin y Samuel Beckett, la crítica estadunidense se ha interesado en más de una ocasión por *Galáxias*. Según Perloff, se trataría de una "prosa concreta" que, por sus ritmos de repetición y sus rimas obsesivas, sería heredera de la prosa cubista de Gertrude Stein.[5] En otra ocasión, agregó que estaría más cerca del cubismo ideográmico y prosaico de Ezra Pound que del espaciamiento ideográfico de Mallarmé.[6] No obstante, de acuerdo a Perloff, la potencia de *Galáxias* radicaría menos en sus afiliaciones con el pasado literario que con las vías que podría abrir para la prosa literaria contemporánea: "Una serie de 'monólogos exteriores' en prosa, así *Galáxias* apuntaría el camino desde la 'prosa' de modernistas como Joyce y Stein hacia la nueva poesía en prosa de la última parte del siglo XX".[7] Pese a que

---

[2] Me refiero a la conocida declaración realizada por Haroldo de Campos en los 80: "hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo [a *Galáxias*, JMC] como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica" (CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias.* São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s.p.).

[3] Cf. AGUILAR, Gonzalo. "Haroldo de Campos: a transpoética" *In: Idem. Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista.* São Paulo: Edusp, 2005; "Parte III. A vereda para o branco". *In*: *Ibidem. Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980.* Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015; SISCAR, Marcos. "Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos". *In: Ibidem. Poesia e crise. Ensaios sobre a 'crise da poesia' como* topos *da modernidade*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

[4] Cf. COSTA LIMA, Luiz. "Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos." *In: A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa.* Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

[5] Cf. PERLOFF, Marjorie. "'Concrete Prose' in the Nineties: Haroldo de Campos's *Galaxies* and After". *Contemporary Literature.* 42 (2), pp. 270-93, 2001.

[6] Cf. PERLOFF, Marjorie, "Refiguring the Poundian Ideogram: From Blanco/Branco to the *Galaxias*". *Modernist Cultures.* 7 (1), p. 40-55, 2012.

[7] PERLOFF, Marjorie. "'Concrete Prose' in the Nineties: Haroldo de Campos's *Galaxies* and After", *op.cit.*, p.283. Cita original: "A series of 'exterior monologues' in prose, *Galáxias* points the way from the 'prose' of modernists like Joyce and Stein to the new prose poetry of the late twentieth century". El término "poesía en prosa", sin embargo, puede conducir a equívocos. Perloff aclara que con ello quiere referir a "'textos límites' (...) que, como *Galáxias*, desafían la distinción entre

su comentario se ha limitado a pocos textos de la obra, y no alcanza una lucidez y precisión formal comparable a la de sus estudios sobre Ashbery, Antin o Beckett, tiene para nosotros el valor programático de inscribir *Galáxias* en el campo de una nueva prosa que, a partir de los años 60, sedujo a artistas talentosos e innovadores formados en el rigor de las estéticas constructivo-modernistas del período pos-1945. Así, siguiendo esta pista, se torna posible defender una tercera vía en la fortuna crítica, según la cual esta obra participaría, junto a la de otros autores de su generación, de un modo novedoso de prosa literaria que se abre hacia el período contemporáneo.[8]

Para elaborar con más precisión esta tercera vía, centrada en una reflexión sobre las singularidades de una nueva prosa, creo necesario retomar algunos elementos del contexto histórico-artístico específico en el que Haroldo de Campos concibió *Galáxias* como proyecto. Esto nos permitirá definir un campo artístico en el que una tensión estética entre abstracción y figuración se torna central, relegando a un segundo plano la tensión más tradicional entre épico y lírico que ha dominado en la fortuna crítica de la obra. Se trata de un campo o régimen que llamaré *semi-abstracto*.

*

En los años 60, destacados artistas formados en el movimiento abstracto del período pos-1945, sea en su variante geométrica o informalista, se rebelaron contra su regla básica, anti-figurativa o anti-ilusionista, que exigía componer exclusivamente en base a las cualidades

poesía y prosa y enfatizan la materialidad del texto" (*Idem*., pp.283-284, traducción mía). Es decir, Perloff ha evitado inscribir *Galáxias* de modo unilateral en la tradición de la poesía. Cita original: "'limit texts' (...) that, like the *Galaxies*, challenge the distinction between poetry and prose and emphasize the materiality of the text"

[8] Había afirmado que no contamos con una teoría de esta nueva prosa como contamos con una teoría de la novela o de la poesía lírica. Sin embargo, a partir de los 80, esfuerzos de carácter más sistemático, orientados a dar base a tal teoría, han sido realizados por críticos como Perloff y Stephen Fredman. Ambos críticos percibieron que, a partir de los 60, un número importante de artistas de vanguardia eligieron la prosa literaria para proyectos artísticos que no encajaban en géneros como la poesía lírica o épica, la novela o el cuento. En lengua inglesa destacan casos como *Three poems* (1972) de Ashbery; *Mabel: A story* (1976) de Creeley; *How it is* (1961/1964) y *Fizzles* (1976) de Beckett; algunos textos de Cage en *Silence* (1961) y su *Diary: How to improve the world* (1968); *Talking* (1972) y *Talking at the Bounderies* (1976) de David Antin. *Cf.* PERLOFF, Marjorie. *Poetics of indeterminacy. Rimbaud to Cage* [1981]. Evanston: Northwestern University Press, 1999; *Idem., The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition.* [1985]. Evanston: Northwestern University Press, 1996; FREDMAN, S. *Poet's Prose. The Crisis in American Verse. Second edition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990. En lengua portuguesa, en este estudio propondremos *Galáxias* como un caso inaugural. Expandiendo nuestro arco temporal, publicaciones recientes como *Ó* (2008) de Nuno Ramos sugieren que la idea de una nueva prosa inspirada en sensibilidades y concepciones constructivo-modernistas aún está vigente y es capaz de suscitar interés en públicos amplios.

intrínsecas de cada medio específico (fuese pintura, música o literatura). Es decir, se rebelaron contra los límites del principio de abstracción artística que había dominado durante los 50 en países como Brasil y Estados Unidos, defendido por críticos del peso de Clement Greenberg y Mário Pedrosa.[9] La rebelión se manifestó en estos países como una nueva orientación hacia el afuera cotidiano — el lugar donde habitaba el otro de la abstracción —, en una actitud que ha sido descrita por la crítica como anti-arte, *pop*, neosurrealista y neorrealista.[10] Algunos artistas, como Hélio Oiticica o los minimalistas norteamericanos, se expandieron, *literalmente,* desde el marco bidimensional del cuadro hacia el espacio tridimensional de la vida cotidiana. Otros, como Haroldo de Campos en sus *Galáxias*, sin pretender transgredir los límites de la obra de arte, se propusieron incorporar el *afuera* de un modo menos literalista, recuperando recursos como el ilusionismo, la figuración y el *collage*.

Genéricamente, propongo llamar *semi-abstracción* a este retorno de lo prosaico y de la figuración después del ciclo abstracto de la segunda posguerra. Al insistir o conservar la noción de abstracción quiero indicar que la referida tendencia, iniciada en los 60, se caracterizaría menos por la intención de abolir concepciones y sensibilidades abstractas que por la voluntad de expandirla hacia zonas que habían sido excluidas durante los 50, como la figura, el ilusionismo, la imagen y la vida cotidiana. Para tornar más convincente e inteligible esta propuesta, me parece importante inscribirla en el marco de otras elaboraciones teóricas afines, y mejor conocidas. Para ello, retomaré algunas citas que considero particularmente orientadoras.

[9] El principio de la abstracción artística funcionó como idea regulativa básica de la teoría del modernismo de Clement Greenberg, el más influyente crítico de artes visuales de la segunda posguerra. En el contexto brasilero, este principio encontró su defensor más riguroso e influyente en Mário Pedrosa. Para ambos críticos, *abstracción* fue el término general que resumía la tendencia anti-ilusionista del arte moderno, que se manifestaba en una insistencia cada vez más consciente y radical a componer apenas en base a las cualidades intrínsecas de cada medio específico. Para una versión breve y esquemática de esta teoría tardía del modernismo ver GREENBERG, Clement. "Modernist Painting". *In: The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969.* Ed. John O'Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. Para la versión defendida por Pedrosa en Brasil durante los 50, ver PEDROSA, Mário. "Panorama da pintura moderna". *In*: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV (*org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp, 2000.

[10] En los años 60, "nuevo realismo" fue tal vez el término más usado para describir esta tendencia. Entre quienes lo emplearon destaco a Mário Schenberg, Pierre Restany y al propio Haroldo de Campos. Comentando el caso brasilero, mejor conocido como "Nova Objetividade", Otília Arantes ha enfatizado su carácter anti-arte, neo-dadá y *pop*. Cf. ARANTES, Otília. "Depois das vanguardas". *In: Arte em revista*, n. 7. São Paulo: Kairós, 1983, pp.5-24. En Estados Unidos, el grupo de críticos reunidos en torno a la revista *October*, ha insistido en el carácter neosurrealista y neodadaísta de movimientos como el *pop art* y el minimalismo. Cf. FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the return of the century.* Cambridge: The MIT Press, 1996.

La primera corresponde al crítico T. J. Clark, quien en su esfuerzo por entender los impasses que Jackson Pollock enfrentó al reintroducir la figuración a su versión del arte abstracto, afirmó lo siguiente:

> no existen reglas para juntar nuevamente lo figurativo y lo abstracto una vez que lo abstracto ha llegado. No hay criterios disponibles, no hay cómo apoyarse en facilismos. Estas son las circunstancias en donde las pinturas [en nuestro caso, la nueva prosa, JMC] necesitan con mayor urgencia de intérpretes, incluso de aquellos implacables.[11]

En su estudio, Clark ha querido destacar la especificidad de una "segunda venida de la figura", una que tuvo lugar cuando el movimiento abstracto ya se había consolidado (y comenzaba a mostrar sus límites y rigideces):

> El problema era, por cierto, encontrar un modo de reconciliar esa segunda venida de la figura con un trabajo orientado a aniquilar la representación siendo realizado al mismo tiempo. La figura, si fuese a aparecer del todo, tendría que hacerlo *desde* o *contra* tal trabajo, como el estricto opuesto de él — la negación de la negación.[12]

Bastante antes que Clark, Clement Greenberg, al percibir a inicios de los 60 la consolidación de una segunda venida de la figura, inaugurada por artistas como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, propuso una fórmula sugerente para definir nuestro campo semi-abstracto: llamó esta tendencia "representación sin hogar".[13] Es decir, la figura e ilusión retornan, pero no a su casa, no a su contexto artístico familiar. En esta elaboración pionera, muy cercana a la de Clark, Greenberg argumentó que la fuerza de estas formas neofigurativas o neorrealistas dependería de la lucidez con la que

---

[11] CLARK, T. J. "The Unhappy Consciousness". *In: Farewell to an idea. Episodes from a History of Modernism.* New Haven: Yale University Press, 2014, p. 351, traducción mía. Cita original: "There are no rules for putting the figurative and abstract back together once the abstract has arrived. No available criteria, no leaning on facility. These are the circumstances when pictures most need interpreters, even ruthless ones."

[12] *Idem*, *ibidem,* p. 344, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: "The problem, of course, was to find a way of reconciling that second coming of the figure with the work to annihilate likeness being done at the same time. The figure, if it was to appear at all, would have to do so *out of* or *against* that work, as the strict contrary of it — the negation of the negation". "Negación de la negación", pues a la negación de la figura y del ilusionismo realizada por el movimiento abstracto le seguiría una segunda negación, que funcionaría como el impulso básico dentro de un campo o régimen artístico semi-abstracto.

[13] GREENBERG, Clement. "After abstract Expressionism" [1962]. *In*: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969.* Ed. John O'Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 124, traducción mía. Cita original: "homeless representation".

el artista se mostrase capaz de elaborar o revelar una lógica contradictoria o paradojal:

> Todo aquello que usualmente sirve a la representación y a la ilusión comienza a servir a nada sino a sí mismo, esto es, a la abstracción; mientras que todo aquello que usualmente sirve a lo abstracto y a lo decorativo — planaridad, meros contornos, diseño multilateral o simétrico — es puesto al servicio de la representación. Y en cuanto más explícitamente sea trabajada esta contradicción, más efectiva tenderá a ser, en todo sentido posible, la pintura.[14]

Así, siguiendo tanto a Clark como a Greenberg, podríamos sugerir que el campo semi-abstracto sería un régimen artístico que da lugar a formas paradojales, en las que algo parece no cuadrar. En tales formas semi-abstractas convivirían dos impulsos que se interfieren. Un impulso abstracto, centrípeto, que se volvería reflexivamente sobre el propio soporte artístico, "aniquilando" — para retomar la expresión de Clark — la representación y el ilusionismo. Y un impulso figurativo, de carácter centrífugo, que apuntaría hacia el afuera, activando en el receptor, aunque sea de modo inestable o vago, alguna noción de ilusión y referencialidad basado en modelos exteriores al propio medio o soporte artístico.

Este sería, a mi juicio, el régimen o campo general, con especificidad histórico-artística, en el que un proyecto como *Galáxias* se torna inteligible. Un campo que nos exige, en tanto críticos, afinar un conjunto de preguntas y categorías formales para pensar en la tensión estética entre abstracción y figuración, abstracción y neorrealismo, abstracción y vida cotidiana. Dicho esto, debemos agregar que lo que aquí nos interesa, específicamente, es el caso de una *prosa* semi-abstracta.

En 1964, en el cuarto número de la revista *Invenção*, Haroldo de Campos anunció el proyecto de una "nova prosa" que, sin renunciar a principios y técnicas fundamentales del concretismo poético, se orientaría frontalmente hacia la vida cotidiana, retomando recursos como la figuración, la ficción, el *collage* y el discurso narrativo.[15] Anunciaba, de este modo, una combinación singular de principios constructivistas y principios figurativos puestos al servicio de un posible "novo realismo".[16] El resultado fueron 50 textos en prosa, enmarcados estrictamente por los

[14] *Idem*, *ibidem*, p. 127, traducción mía. Cita original: "Everything that usually serves representation and illusion is left to serve nothing but itself, that is, abstraction; while everything that usually serves the abstract and decorative – flatness, bare outlines, all-over or symmetrical design – is put to the service of representation. And the more explicit this contradiction is made, the more effective in every sense the picture tends to be"

[15] Cf. CAMPOS, Haroldo de. "dois dedos de prosa sobre uma nova prosa". *In: Invenção,* n. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964, p. 112.

[16] *Idem*, *ibidem*, *ibidem*.

límites de una hoja en blanco, o, en términos constructivistas, por un plano. Los primeros 25 textos, escritos entre 1963 y 1966, fueron publicados durante la década de 60 en el cuarto y quinto número de *Invenção*. Los 25 restantes, que aquí llamaremos *textos tardíos*, fueron escritos entre 1966 y 1976. Sólo aparecerían en su totalidad en la edición definitiva de *Galáxias* de 1984.[17]

2. El sentido de crisis en los textos tardíos de *Galáxias*

> pulverulenda que eu linho e desalinho que eu cardo e descarto e descardo e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto e disposto o baralho está farto está feito e almaço este fólio que eu passo como o jogo que espaço hier offnen with care breakable attention très fragile attenzione vorsicht molto fragile leicht zervrechlich pena que ela seja uma ptyx she's a whore as paredes de kirchberger forradas de mulheres peladas panóplia de pentelhos e se tomava chá e se discutia sobre culinária torradas com geleia de cereja civilizada atmosfera britânica made in stuttgart pena que ela seja a cadeira sacudida de riso espernava grossas coxas de nylon e ives klein pintava com mulheres desnudas manchas borrachosas de azul carimbando o vazio da tela[18]

La prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos emplea técnicas constructivistas como el montaje, la repetición y operaciones aleatorias, en paralelo a modos discursivos como la narración y el comentario. Considero que estas técnicas y recursos se organizan bajo el principio más general de un contrapunto entre *concreción* y *comentario*. En el primero modo, la concreción, el autor intensificaría el uso de técnicas constructivistas, insistiendo en una noción simultaneísta del tiempo y en una noción multilateral de espacio. Se trata de zonas del texto en donde prima un registro impersonal. En el segundo modo, el comentario, estaríamos más cerca de una prosa *personal*, en donde parecemos escuchar a *alguien* meditando, comentando e interpretando. Usando, por lo general, la primera persona, la línea de comentario funciona bajo la lógica digresiva y voluble de una *prosa libre*[19]: "pulverulenda que eu linho e desalinho que eu

[17] Algunos de ellos fueron publicados a fines de los 60 e inicio de los 70 en revistas como *flor do mal, navilouca, código, qorpoestranho*, circulando en lo que el autor llamó la "'marginália' dos anos 70". (CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias.* São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s.p.). En 1976 Haroldo de Campos publicó una versión avanzada de *Galáxias* (reuniendo 43 textos) en su antología *Xadrez de estrelas. Precurso textual. 1949-1974.*

[18] CAMPOS, Haroldo de. "pulverulenda". *In: Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s. p.

[19] Este término fue propuesto originalmente por Northrop Frye para describir un tipo especial de prosa, de ritmo asociativo, influenciada por la oración (unidad básica de la prosa convencional), pero cuya unidad rítmica sería, en definitiva, la frase. Esta unidad breve le permitiría a la prosa libre un movimiento más espontáneo, voluble y digresivo que el de la prosa expositiva basada en la oración. Cf. FRYE, Northrop. *The Well-Tempered critic.* Bloomington: Indiana University Press,

cardo e descarto e descardo e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto". En esta prosa libre, seguimos los movimientos de una mente ágil, que se mueve entre el ritmo asociativo del intelecto y el de la ecolalia — i. e. un juego permanente de aliteraciones, anáforas, rimas y repeticiones. En el caso citado, sería difícil decidir si el locutor está más atento al contenido intelectual de su discurso, en el que comenta técnicas de composición e inventa neologismos metaliterarios como "pulverulenda", o al juego de aliteraciones que ritman su pensamiento. Un ritmo y otro, el ritmo asociativo del pensamiento y el de la ecolalia, van siempre entrelazados en la línea de comentario del locutor haroldiano, dando forma a su *pensamiento ecolálico*.

Habiendo presentado esta descripción de lo que consideramos el dinamismo formal básico de *Galáxias*, en lo que sigue dejaré en suspenso problemas ligados a la línea del comentario personal del locutor para centrarnos en problemas referidos a las texturas impersonales que hemos denominado concreciones. Esta estrategia de lectura, creo, nos permitirá acercarnos de modo más frontal al sentido de crisis que dinamiza la prosa de *Galáxias*. Para esto, analizando dos pasajes de sus textos tardíos, intentaré discutir lo que podría significar una caída o falencia del espíritu neorrealista, del impulso hacia el afuera prosaico, que inspiró el proyecto original de 1964.

*

Comencemos por releer con atención el pasaje del texto 30 [1967][20], citado arriba. Al inicio, el locutor llama nuestra atención para sus técnicas de trabajo: quiere que notemos que trabaja como un artista constructivista, usando técnicas de montaje y operaciones aleatorias. Quiere que entendamos el texto como un juego de cartas o bloques verbales que corta, recorta, baraja, reparte, descarta, combina, etc. En sentido estricto,

1963, pp. 81-93. La idea de una prosa libre ha sido retomada de modo productivo por Perloff para estudiar la nueva prosa de los años 60 y 70. *Cf.* PERLOFF, Marjorie. *Poetics of indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1999, pp. 39-44; pp. 316-18.

[20] Respecto a esta numeración de los textos de *Galáxias*, una breve aclaración. La obra se compone de 50 textos. El autor llamó al primero y al último "formantes", diferenciándolos de los 48 restantes por el uso de cursivas. En su concepción original, los 48 textos comunes, sin cursivas, serían presentados como hojas "sueltas" y "permutables", pudiendo ser leídos en cualquier orden. Cf. CAMPOS, Haroldo de. "dois dedos de prosa sobre uma nova prosa". *In: Invenção,* n. 4. São Paulo: Obelisco, dez. 1964, p. 112. No obstante, en la edición definitiva (1984), el autor dispuso los textos en formato de libro, en una secuencia fija que responde exactamente al orden cronológico de escritura, indicando con precisión, en cada caso, la fecha de composición. Respetando la diferenciación entre formantes y textos comunes, y buscando enfatizar su carácter serial, he enumerado estos últimos según su orden de aparición en el conjunto definitivo: comenzando por el texto 2, que sigue al formante inicial, hasta el texto 49, que antecede al formante final. En cada caso, indico entre paréntesis el año de composición.

considero que las técnicas constructivistas a las que el locutor refiere aquí apuntan, no a los principios formales que rigen su línea de comentario personal (que definimos como un pensamiento ecolálico en prosa libre), sino a la forma del tipo de texturas impersonales que hemos llamado concreciones. Nos introducimos en tales texturas cuando, en lugar de la dicción del locutor, que realizará una desaparición elocutoria, nos vemos frente a una yuxtaposición de frases *readymade* en diversos idiomas que anticipan la estructura quebradiza y paratáctica de la secuencia que nos interesa comentar. Sus materiales son heterogéneos: una frase enigmática ("pena que ela seja uma ptyx"), una pared callejera con imágenes pornográficas, impresiones provenientes de un café, las mujeres monocromáticas de Yves Klein estampándose sobre una tela en blanco. La forma de este tipo de texturas es, a mi juicio, heredera del cubismo literario de Ezra Pound: una yuxtaposición de bloques verbales con contornos fuertes, que presentan imágenes condensadas provenientes de contextos heterogéneos. Al ser apilados, uno tras otro, estos bloques impersonales forman constelaciones multilaterales y simultaneístas que debemos procesar en una lógica ajena o contrapuesta a la de una sintaxis discursivo-lineal.[21]

La frase "pena que ela seja uma ptyx" y sus retornos merecen un comentario detenido. Esta frase remite al célebre "Soneto en yx" [1899] de Stéphane Mallarmé, un soneto emblemático para la abstracción literaria, en la medida en que presentó una poética radical que afirmaba las cualidades intrínsecas del medio verbal por sobre cualquier subordinación a convenciones y sentidos vigentes en el espacio extra-artístico. En su busca formalista de improbables rimas en yx, Mallarmé inventó la palabra-enigma "ptyx", sin significado alguno fuera del mundo del poema. "Ptyx" contaría como uno de los primeros emblemas literarios de la abstracción artística: una afirmación orgullosa, soberbia, de la primacía y autonomía de la poesía, y de su medio específico. Haroldo, que conocía muy bien la poética de Mallarmé, no recuperó tal emblema de la abstracción y de la

[21] En este sentido, considero que, para leer *Galáxias*, es recomendable familiarizarse con la versión poundiana de cubismo literario, sea en términos de vorticismo o de método ideográmico. Haroldo de Campos estudió a fondo estos métodos desde la década de 50. Su interés tal vez se haya intensificado durante el período de escritura de *Galáxias*. A mi juicio, el cubismo literario que practica en esta obra es de linaje poundiano. (Si tuviese que tomar posición en las batallas del *paideuma* concreto, en relación a *Galáxias*, apuntaría a Pound, y especialmente a sus "Pisan Cantos"). El hecho de que, en 1977, el autor haya publicado *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*, un libro que evidencia el nivel de compenetración con estos métodos, y con sus presupuestos, refuerza esta hipótesis. Para una notable síntesis del cubismo literario de Pound, entendido como bloques verbales o imágenes en relación, ver POUND, Ezra. *Gaudier-Brzeska. A memoir*. Nova Iorque: New Directions Books, 1970, pp. 81-94. Para un comentario más detenido y sistemático, ver KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. [1951] Lincoln. University of Nebraska Press, 1985. Este último fue un libro de cabecera para Haroldo de Campos, citándolo con frecuencia desde los tiempos del concretismo poético de los 50.

poesía pura por acaso. ¿Cómo interpretar, entonces, que haya realizado este gesto de fidelidad a la abstracción literaria al interior de un proyecto neofigurativo y prosaico? ¿Sería viable conservar actitudes propias de la abstracción mallarmeana en una prosa orientada a dejar entrar, de modo masivo, el afuera prosaico?

Al respecto, la posición del autor parece ser ambivalente. Comencemos por notar que, en *Galáxias*, "ptyx", símbolo de la pureza poética, será conectado con "puta", símbolo de la perdición prosaica. Esta conexión es primero insinuada, y lamentada, en la primera oración: "pena que ela seja uma ptyx". Será confirmada de modo abrupto al ser yuxtapuesa a "she's a whore". Nuestra oración reaparecerá más adelante, de modo compulsivo y recortado, en "pena que ela seja/ a cadeira sacudida de riso espernava grossas coxas de nylon". Aquí un montaje interrumpe el predicado esperado ("uma ptyx"/ "a whore"). Pero no lo anula. Siendo un predicado simbólicamente cargado de enigma y erotismo, probablemente quedará resonando en la memoria del lector, que verá como otro bloque de prosa, terminado en "grossas co*x*as de n*y*lon", lo substituye súbitamente, como si fuese una rima en yx. Pero aquí no hay rima sonora.[22] Más bien, estaríamos frente a algo del orden de un *pattern*: la sensación de que algo en la forma se repite, pero sin que podamos definir fácilmente de qué se trata.[23]

Nuestro pasaje parece sugerir que, en el afuera prosaico de *Galáxias*, las *rimas* de la poesía pura (abstracta) pueden ser redefinidas como *patterns* de estímulos sexy que encontramos en todo lugar. Recurrencias que parecemos encontrar al acaso. Cierto tipo de repetición que se expresaría, por ejemplo, en la contingencia prosaica de unas piernas vistas en un café. Pero también en las mujeres monocromáticas de Yves Klein marcando una tela en blanco. ¿Sería una pena que, en este proyecto prosaico, "ptyx", símbolo de la poesía pura, pasase a funcionar como una "puta"? Esta posible degradación de actitudes abstractas y puristas reorientadas hacia el afuera ha sido insinuada aquí y en otros textos de la obra. No obstante, la estrategia de Haroldo será precisamente aproximarse en *yx* hacia la vida cotidiana: con la concentración de un artista abstracto que busca y

[22] Notemos, de todos modos, que este bloque verbal ("grossas co*x*as de n*y*lon") contiene las letras relevantes de la rima (yx), aunque en orden invertido (xy). Si no se tratase de Haroldo, asumiría que esto no ha sido voluntario.

[23] Respecto al término *pattern*, en su *Gaudier-Brzeska*, Pound nos ofrece una definición magistralmente simple y general de un concepto complejo: "por 'pattern' quieres decir algo con una 'repetición' dentro". (POUND, Ezra. *Op.cit.*, p. 87, traducción mía). Cita original: "by 'pattern' you mean something with a 'repeat' in it". La fuerza de esta definición está en su soltura, en su capacidad de indicar el carácter vago de aquello que se repite: no especifica *qué* se repite ni cuál sería su vehículo específico: puede ser una imagen, un sonido, una asociación, una combinación, una insinuación. Siguiendo esta pista, al hablar de *patterns* en *Galáxias* refiero básicamente a aquellas imágenes o bloques de palabras en los que percibimos, aunque sea de modo vago, una repetición — algo ya visto, ya sentido.

presenta, obsesivamente, intensidades, simetrías y repeticiones. Pues, pensándolo en sentido inverso, ¿no sería posible que lo prostibular-prosaico se transfigurase en "ptyx"? Como mencionamos al inicio, retrospectivamente el autor consideró que, en *Galáxias*, una "insinuación épica" se resolvió en una "epifánica". En pasajes como el que leímos, ¿estaríamos frente a epifanías prosaicas? No parece un término ajustado para una prosa que revela cierta estructura compulsiva de la vida cotidiana. Prefiero leer su declaración retrospectiva como una indicación de que, en *Galáxias*, algo en el tratamiento del material prosaico no habría llegado a buen término. Algo se traba, se torna estático y repetitivo.

*

Antes de expandirnos en conclusiones, introduzcámonos en nuestra segunda y última concreción. Corresponde al texto 35 [1968]:

> o se tiene la chispa o no se tiene citava galdós e parecia saído de um disparate de goya abrefechava aspas com dedos-cornos à altura da testa e talhe de louva-deus um louva-deus marron vestindo charpas de barata a garota sentada no colo de lincoln da estátua de distribuía panfletos contra a guerra o professor abraspas citava galdós fechaspas charpas de barata pernas longas róseas no colo da estátua e depois se soube do velho embaixador que dormia com bifes no rosto chuletas bistecas para manter a pele lisa a estátua distribuía panfletos da moça rosipêndula molhado por este caleidoscópio eles dizem teleidoscope você vira também objeto do jogo uma rosa de braços se abre entre vidros e mãos cabeças simetrizam um leque de arestas e este quadro na parede se despenha num abismo de duplos vertiginosos quem não viu a mulata narcisa remoinhando o umbigo op no olho leitoso da tv ou então são paredes e lustres que correm para uma rosácea de brilhos com metais e vasos de flores onde sapatos de camurça verde formam lagartas de borboletas sem asas[24]

Frente a esta textura cubista pesada, formada principalmente por micronarrativas e imágenes condensadas, tal vez lo primero que impresione al lector sea la extrema arbitrariedad o aleatoriedad del material. Pues, ¿qué relación sustantiva podría establecerse entre un académico grotesco, una joven que reparte panfletos anti-Vietnam en Washington, la anécdota de un embajador con bistecs en la cara, una mulata sensual en la tv, cuadros que caen, rosáceas paradisíacas con flores, zapatos de gamuza y larvas de mariposa? En principio, ninguna. Este

[24] CAMPOS, Haroldo de. "principiava a encadear-se um epos". *In: Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s.p.

pasaje no sería más que el resultado de la aplicación técnica y cruda, a la John Cage, de operaciones aleatorias. Difícil negar que un efecto de aleatorismo bruto, informalista y caótico, sea aquí una primera capa de sentido. El propio locutor ficcional ha advertido al lector, en más de una ocasión, que usa operaciones aleatorias. Por otra parte, sabemos que nuestro autor, durante los 60, siguiendo a Umberto Eco y a Pierre Boulez, manifestó su fascinación por versiones fuertes de incorporación del acaso a la obra, siempre y cuando supervisadas por una inteligencia constructivista.[25]

En materias de aleatorismo, el locutor haroldiano nos revela, desde el inicio de *Galáxias*, que ha optado por una estrategia paradojal. En el primer formante [1963] afirma su intención de componer un libro "onde tudo seja fortuito e forçoso".[26] Es decir, máxima arbitrariedad y máxima necesidad.[27] Y, de hecho, pese a la arbitrariedad innegable que atraviesa el pasaje citado, percibimos cierta mediación general. Perloff, comentando otro texto de *Galáxias*, afirmó que el autor buscaría presentar "no el evento en sí mismo sino la respuesta mediada y la regurgitación de ese evento".[28] Este comentario apunta hacia aspectos poco evidentes de la forma. Aquello que aparece o es presentado como evento crudo sería, visto con atención, una regurgitación, es decir, algo que retornaría ya mediado por algún tipo de experiencia o proceso no exactamente orgánico. Breves segmentos narrativos, por ejemplo, los referidos al profesor que cita a Galdós o a la joven que reparte panfletos, son descompuestos en gestos y pedazos estimulantes (las piernas rosa de la joven, el regazo de la estatua, las manos y cabeza del profesor) que retornan de modo compulsivo y condensado, desconfigurando la sintaxis de la prosa. La sintaxis de una oración puede aparecer formalmente desconfigurada, como en "a garota sentada no colo de lincoln da estátua de distribuía panfletos contra a guerra".[29] O semánticamente desconfigurada, como en "a estátua distribuía panfletos da moça rosipêndula", en donde la estatua sustituye a la joven en la

[25] Cf. CAMPOS, Haroldo de. "A arte no horizonte do provável" [1963]. *In: A arte no horizonte do provável e outros ensaios.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

[26] CAMPOS, Haroldo de. "e começo aqui". *In: Galáxias. São* Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s.p.

[27] Considero que este principio expresa una orientación diametralmente opuesta a la poética abierta de John Cage. Para el estadounidense, aprender a concebir lo fortuito simplemente como fortuito, dejando caer ansiedades de control integral, apuntaría en una dirección liberadora, abriendo nuevos caminos para el arte. *Cf.* CAGE, John. "Experimental music". In: *Silence. Lectures and writings* [1961]. Londres: Marion Boyars Publishers, 1995. En *Galáxias*, Haroldo de Campos propuso una versión muy diferente de la incorporación del acaso, en donde máxima aleatoriedad sería, de algún modo, compatible con máximo control formal.

[28] PERLOFF, Marjorie. "Refiguring the Poundian Ideogram: From Blanco/Branco to the *Galáxias*". *In:* <http://marjorieperloff.com/essays/refiguring-pound/>, s.p., vistado en 28 Septiembre 2018, traducción mía. En este escrito, Perloff analiza el texto 8 [1964], "isto não é um livro". Cita original: "Not the event itself but the mediated response and regurgitation of that event"

[29] Reformulando la frase en prosa convencional tendríamos: "a garota sentada no colo da estátua de lincoln distribuía..."

posición de agente. La forma de esta prosa sufre accidentes y desconfiguraciones bajo la presión de estas unidades estimulantes. Como resultado estético podemos comenzar a sentir que, en cualquier momento, pedazos estimulantes de materiales prosaicos pueden retornar con un peso gravitacional propio, de ritmo enigmático, casi aleatorio. De algún modo, entendemos que lo que interesa aquí es seguir la pista, el ritmo o movimiento enrarecido de estas unidades sueltas capaces de minar severamente las formas convencionales de la prosa.

De modo que nuestro pasaje no sólo produciría un efecto de aleatorismo crudo, de intensa inorganicidad, sino, al mismo tiempo, puede producir una sensación generalizada de recurrencia o *déjà vu*. Se torna difícil distinguir entre evento y regurgitación, entre lo que aparecería por primera vez y lo que retorna mediado por cierto tipo de memoria. Esta nueva prosa, en lugar de ser un receptáculo de eventos, sería el resultado de alguna modalidad de recolección compulsiva de material prosaico, de carácter colectivo-anónimo, y orientado a lo estimulante. Notemos que, para revelarse en la forma literaria, esta modalidad de memoria o recolección requiere técnicas y principios propios de la abstracción geométrica o constructivista: montaje de bloques verbales, contornos duros, multilateralismo, operaciones aleatorias. Pero, a diferencia del movimiento abstracto de los 50, aquí este repertorio estaría al servicio de representar, figurar o apuntar hacia aspectos de la vida cotidiana. Como vimos al inicio de este escrito, Greenberg ya había percibido, en su versión de lo semi-abstracto, un desvío neorrealista de principios asociados a la abstracción artística: "todo aquello que usualmente sirve a lo abstracto y a lo decorativo — planaridad, meros contornos, diseño multilateral o simétrico — es puesto al servicio de la representación".[30] Creo que en los dos pasajes analizados hemos podido notar este tipo de desvíos.

Una lectura atenta de estas texturas concretistas revela una infraestructura de repeticiones compulsivas que cohesiona vagamente materiales prosaicos que, vistos desde otro ángulo, parecerían perfectamente arbitrarios y aleatorios. Retornos de piernas, manos y regazos de estatua, pueden ser combinados al baile de una mulata en la tv, todos participando de una lógica general de "duplos vertiginosos num caleidoscopio". Desde esta perspectiva, en su impulso de apuntar hacia la infraestructura de una vida cotidiana espectacularizada y compulsiva, las concreciones del escritor paulista podrían ser aproximadas a versiones

[30] GREENBERG, Clement. *Op.cit.*, p. 127. Sin embargo, no olvidemos que la elaboración de lo semi-abstracto en Greenberg apunta a la paradoja. Pues, por su vez, la figuración y la ilusión puede ser puestas al servicio de la abstracción. Creo que este doble juego, paradojal, está en el centro de la dinámica formal de *Galáxias.*

traumáticas del *pop* como la de Andy Warhol.[31] O bien, a la elaborada por William Burroughs en la prosa de su *Cut-up Trilogy* (1961-68), en la que experimentaba, a la par de Haroldo, con técnicas de montaje y operaciones aleatorias capaces de revelar nuevas dimensiones inorgánicas de la memoria y experiencia cotidiana de los 60.

Sin embargo, no todo en las concreciones de *Galáxias* apunta hacia un cotidiano hipermoderno. Ni todo en la forma responde a la mente de un artista abstracto de linaje constructivista. En esta obra nos enfrentamos, asimismo, al estilo de un alegorista, con un gusto voluntario por la oscuridad, por el simbolismo y por alcanzar momentos extáticos de visión. Es a una mente de alegorista que atribuyo la imagen densa y difícil con la que se cierra nuestro pasaje: una rosácea de luces, metales, vasos de flores, zapatos de gamuza que se transfiguran en larvas de mariposas sin alas. Esta imagen compleja y paradójica, a la vez rosácea paradisíaca y naturaleza muerta, funciona como un vórtice que absorbe los bloques y pedazos del texto. ¿Sería esta rosácea el lugar en donde el movimiento vertiginoso de las imágenes estimulantes del afuera llegaría a su parálisis? ¿Se cifra y se conserva aquí, en estado larvario, o muerto, el material prosaico que había insinuado la posibilidad de un *epos*, de un "novo realismo"? Si tal fuese el mensaje encriptado por el alegorista, sería una visión oscura. Entonces, ¿por qué presentar este material abortivo al interior de una rosácea luminosa, emblema dantesco de la visión paradisíaca?

En definitiva, el cubismo literario que Haroldo despliega en estas concreciones es desconcertante Constelaciones en prosa que combinan aleatorismo crudo, mentalidad alegórica y mediación generalizada por la vía de *patterns* enigmáticos. Máxima arbitrariedad y máxima necesidad. A nivel de experiencia estética, con su condensación extrema y sus disonancias a nivel de sentido y principios formales, estas texturas sobrecargan la mente. Suelen dejarnos aturdidos y perplejos. Pues parecen

[31] Refiero aquí al notable análisis de la infraestructura traumática del *pop* de Warhol realizada por Hal Foster, apoyándose en la lógica de la acción diferida de Jacques Lacan: "'Lo que es repetido', escribe Lacan, 'es siempre algo que ocurre . . . como por acaso' (...) Así ocurre con estos *pops*: parecen accidentales, *pero también parecen repetitivos, automáticos, incluso tecnológicos (la relación entre accidente y tecnología, crucial para el discurso del shock, es un gran asunto warholiano)"*. (FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the return of the century.* Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 134, cursivas mías, traducción mía). Al mostrar que en el *pop* de Warhol aleatoriedad y repetición compulsiva mantendrían una conexión subterránea, la lectura de Foster complementa nuestra discusión sobre *patterns* y compulsiones en *Galáxias*. Los pedazos y unidades estimulantes que retornan compulsivamente, produciendo accidentes y desconfiguraciones en la sintaxis de esta nueva prosa, corresponderían a los *pops* teorizados por Foster. Cita original: "'What is repeated', Lacan writers, 'is always something that occurs... as if by chance' (...). So it is with these pops: they seem accidental, but they also appear repetitive, automatic, even technological (the relation between accident and technology, crucial to the discourse of shock, is a great Warhol subject)".

querer decir demasiadas cosas al mismo tiempo. El efecto es de estridencia: un tipo de experiencia estética que no parece posible sostener por mucho tiempo. Y, dado que concreciones como las que hemos leído aparecen una y otra vez a lo largo de la obra, tal perplejidad y sensación de crisis se torna un estado permanente.

La experiencia de incomodidad que estas texturas estridentes pueden provocar es un problema para el lector y para el locutor. Al respecto, considero que el texto 35 [1968] marca un punto de inflexión mayor en el trayecto de la nueva prosa de Haroldo de Campos. Será precisamente en este texto que el locutor ficcional reconocerá, por primera vez, la falencia de su proyecto épico, de aquella orientación fuerte hacia el afuera cotidiano que había dado sustento, en el proyecto original de 1964, a la idea de un posible "novo realismo". El texto 35 se abre con el siguiente comentario: "principiava a encadear-se um epos mas onde onde sinto-me tão absconso como aquela sombra (...) quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à nudez una do papel para a luta nua do branco frente ao branco".[32] Esta declaración de falencia del impulso épico, del impulso exterior, es seguida por el anuncio de una reorientación programática del proyecto en términos de una "luta nua do branco frente ao branco". Considero que tal fórmula, la noción de un blanco frente a blanco, indica un giro en 180° en relación a la orientación prosaica del proyecto original. El conjunto de los textos tardíos (1966-1976), sobre todo aquellos escritos después de 1968, ensayarán las posibilidades de este nuevo proyecto "branco frente ao branco". Analizar tales ensayos, que el texto 35 anuncia e inaugura, exigiría otro escrito.[33]

*

En esta aproximación a los textos tardíos he intentado introducir al lector de modo frontal a lo que las concreciones pueden provocar. Tal estrategia implicó silenciar la línea de comentario del locutor ficcional, lo que, admito, es cuestionable. No obstante, esto nos ha permitido argumentar, sin mayores desvíos, que el contenido difícil de estas texturas impersonales estaría más cerca de la perplejidad, de la estridencia y de un malestar difuso, que de paraísos, epifanías y éxtasis — que es el tipo de imágenes más cercano al registro del locutor haroldiano y a la de una parte de la fortuna crítica de *Galáxias.* Considero que concreciones como las que hemos leído, que proliferan por toda la obra, provocan un *sentido de crisis*.

[32] CAMPOS, Haroldo de. "principava a encadear-se um epos". *In: Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s.p.

[33] Para una interpretación reciente de esta fase tardía de *Galáxias* ver AGUILAR, Gonzalo. "Parte III. A vereda para o branco". *In: Idem*. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980.* Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015.

En caso de que hayamos logrado dar sustento formal a esta idea, creo que este ensayo habrá logrado un objetivo importante.

A modo de cierre, y reincorporando ahora la figura del locutor ficcional a nuestra reflexión, estamos en condiciones de formular una pregunta relevante sobre la forma general de *Galáxias*: ¿qué función tendría este sentido de crisis en la forma global de los textos y de la obra? A nuestro juicio, la prosa semi-abstracta de Haroldo de Campos no sería una forma de la resolución (llámese epifánica o paradisíaca) sino una forma de la perplejidad, de lo que no cuadra, de lo que incomoda. *Galáxias* pone en escena los esfuerzos y astucias que un sujeto realiza para procesar e interpretar estos descuadres, ensayando modos de situarse y orientarse en contextos inorgánicos e inestables. El protagonista o histrión de tales movimientos e interpretaciones es el locutor ficcional, una especie de Virgilio que media y orienta la relación del lector con la forma intrincada de estas nuevas texturas.

Galáxias sería una obra que, a través de un contrapunto reflexivo entre concreción impersonal y comentario personalista, dramatiza o teatraliza el procesamiento de una crisis de difícil definición, que toca nervios sensibles de una comunidad. No sólo por referir a aspectos enigmáticos de una vida prosaica o común, sino también, y quizás principalmente, por usar de modo intensivo técnicas y presupuestos de un movimiento estético, la abstracción geométrica, que en el Brasil del período pos-1945 fue portador de grandes ilusiones colectivas respecto a la forma que adoptaría la modernidad industrial en el país. Que, a partir de 1964, el uso intensivo de técnicas y principios constructivo-geométricos comenzase a producir ansiedades y perplejidades en lugar de satisfacciones y convicciones; a cristalizar un sentido de lo amorfo y de lo estridente, en lugar de un sentido de orden y planificación, no debe haber sido algo fácil de procesar, o de admitir, para este colectivo histórico.

Así, el sentido de crisis que las concreciones provocan respondería no sólo a aquello que revelan del afuera cotidiano común, en una llave neofigurativa; respondería, asimismo, al cambio subterráneo de función y valencia que sufrieron las técnicas y principios constructivistas durante el largo período de escritura de *Galáxias* (1963-1976). En otras palabras, para aproximarnos a su sentido de crisis, no basta un marco neorrealista, sino que, adicionalmente, debemos considerar, con perspectiva histórica, el peso simbólico y el destino de su base abstraccionista. Las concreciones de *Galáxias* serían, bajo esta hipótesis, formas ruinosas del movimiento abstracto brasilero. Y como tales, se tornan una incomodidad común para el locutor y para el lector; como si nos hablasen, oblicuamente, de un proyecto colectivo que falló y, cuyo estado actual, parece exigir un ejercicio proliferante de reflexiones, ajustes y reformulaciones, realizados en estado de perplejidad.

En este escrito he intentado establecer una base para leer una forma general, de carácter contrapuntístico, que ensaya ajustes entre un sujeto con pretensiones de liderazgo colectivo y una situación inorgánica. Una forma en donde la inorganicidad se ha tornado presupuesto y motor de una actividad simbólica incansable que, por su vez, debiese ser evaluada críticamente por el lector. Pues el lector también entra en el juego global de la forma. Las concreciones nos sitúan, como lectores, en una posición incómoda que nos fuerza a buscar salidas, distancias y perspectivas. Pues, si no queremos permanecer aturdidos, debemos tomar distancia: revisar, medir, examinar, comparar, meditar. Y luego volver a confrontar estas formas. Es a la posibilidad de establecer una posición más autónoma o escéptica para el lector de *Galáxias*, una que permita calificar los movimientos simbólicos y las visiones extáticas del locutor ficcional como un momento parcial dentro del juego global de la forma, que he dedicado este escrito. Desde este ángulo, el tipo de texturas cubistas que hemos leído pasarían a funcionar como un extraño e inestable principio de objetividad contra el cual los movimientos veloces del locutor haroldiano pueden ser medidos y evaluados.

Para cerrar el círculo, vuelvo a problemas de concepción. No quisiera defender que *Galáxias* procese de modo satisfactorio el sentido de crisis que su forma produce, pues creo que no lo consigue. Mi defensa de la obra se sitúa, más bien, a nivel de concepción. En momentos históricos de crisis, marcados por una transformación subterránea de presupuestos colectivos básicos, concebir una nueva forma o modo simbólico capaz de procesar tales movimientos puede tener mayor urgencia que lograr buena factura en modos que han perdido la capacidad de tocar los nervios de una comunidad. Creo que la prosa semi-abstracta de *Galáxias*, con sus altos y bajos, acierta en términos de los problemas de forma que ayudó a definir a partir de los 60 y 70. Responde, en el nivel profundo de sus presupuestos formales, a la pregunta por su hora histórica. Al respecto, me gustaría finalizar retomando una pregunta con la que Roberto Schwarz intentó formular la incomodidad colectiva que inauguraría el período contemporáneo en Brasil. (Y que me parece válida para muchos otros países de la región). Es la siguiente: "E se a parte da modernização que nos tocou for esta mesma dissoçiação agora em curso, fora e dentro de nós? E quem somos *nós* nesse processo?".[34] Esta pregunta define una situación inorgánica (externa e interna), un malestar colectivo y un problema de perspectiva y de ajustes autorreflexivos. Creo que, más allá de las respuestas específicas, muchas veces insatisfactorias, que Haroldo de Campos haya ofrecido en *Galáxias*, esta pregunta está muy cerca del núcleo

[34] SCHWARZ, Roberto. "Fim de século". *In: Sequências brasileiras. Ensaios.* São Paulo: Companhia das letras, 2014, p. 198, cursivas del autor.

que dinamiza la forma de su prosa semi-abstracta. En tal sentido, estaríamos frente a un modo simbólico que merece atención.

Jorge Manzi Cembrano é chileno e possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, tendo sido orientado pelo Prof. Dr. Jorge de Almeida. Defendeu recentemente o grau de doutor com a tese *Abstração e Informalismo depois de 1945:* de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa de Haroldo de Campos (2019), um estudo comparado sobre a ascensão e crise do movimento da arte abstrata no Brasil e nos Estados Unidos durante o período pós-1945. Na tese, a prosa literária de Haroldo de Campos teve um lugar de destaque. Contato: jamanzi@usp.br

60/70: DA PARTICIPAÇÃO AO COMPORTAMENTAL

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p105-114

Celso Favaretto
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

No período 1965-68, ocorreu uma reconfiguração das relações entre arte e política, resultante do tensionamento das proposições em curso entre radicalidade experimental e significação política. A categoria de participação, que já adquirira especial relevo nas atividades artísticas, passou a admitir o aspecto comportamental, a corporalidade, como constitutivo dessa nova posição estética. A eficácia política de tal mudança estendeu-se até meados da década seguinte, no horizonte das variadas atividades contraculturais, apesar da pressão e censura agravadas pelo AI-5.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte;
política;
experimentação artística;
participação;
comportamento;
contracultura.

ABSTRACT

In the period 1965-68, there was a reconfiguration of the relations between art and politics, resulting from the tensioning of the propositions underway between experimental radicality and political signification.The category of participation, which had alread acquired special importance in artistic activities, began to admit the behavioral aspect, corporality, as constitutive of this new aesthetic position. The political efficay of such a change extended until the middle of the following decade, on the horizon of the various counter-cultural activities, in despite of the repression and censorship aggravated by the AI-5.

KEYWORDS

Art;
politics;
artistic experimentation;
participation;
behavior;
counter-culture.

Os acontecimentos artístico-culturais surgidos entre 1965 e 1968 mobilizaram imagens cheias de paixão, fervor e radicalidade; efeitos de ações que de maneira exemplar realizaram a exigência crítica, o imperativo daquele momento histórico: o imbricamento de experimentação e participação política cujos efeitos se estenderam até meados dos anos 70. Esta visada permite apreender o fundamental das atividades: a reconfiguração das posições artísticas e críticas que tensionaram e produziram profundas transformações nos modos de entender a relação entre arte e sociedade. A irrupção cultural desses anos incorporou nas artes os sinais que colocaram em questão os discursos instituídos sobre a possível eficácia das artes com a crítica das polarizações dos processos culturais que visavam a provocar, nas canções, nos espetáculos teatrais, nos filmes e nas expressões plásticas o levantamento dos recalques históricos e estéticos, a travessia das forças excêntricas em conflito.

Em resumo: de um lado, as manifestações centradas nos efeitos de denúncia e exortação, especialmente nas canções e em algumas encenações que, utópicas, acreditavam no valor mobilizador da arte como eficaz na realização de expectativas de emancipação social; de outro lado, as proposições que, descrendo desse poder da arte, embora não excluindo o interesse crítico de suas produções, valorizavam a ambivalência crítica das ações, como foi o caso de variadas e diferenciadas atividades assimiladas sob a denominação genérica de tropicalismo. Essas posições definiram compreensões diversas, até em oposição, da necessidade, imperiosa naquele tempo, de participação. A análise das diferenças explicita o conflito das interpretações da realidade brasileira responsáveis pelo tensionamento da significação política das atividades culturais e da produção artística dos anos 60 no Brasil.

Importante nesses acontecimentos, e nem sempre valorizado nas análises do período, foi o fato de que nas experimentações artísticas o corpo se torna personagem conceitual. Sintoma das derivas críticas que surgiam, tal fato indicava que uma outra experiência, a comportamental, estava configurando as tensas relações entre arte e política. Esta nova experiência teve nos anos 1967-68 o seu ponto de definição, e nos anos seguintes adquiriu outras figurações, inclusive com desdobramentos originais a partir de 1969 das experiências contraculturais que propunham uma "nova consciência" e uma "nova sensibilidade" como uma espécie de ultrapassamento, não superação, das posições que, embora comprometidas com a emancipação social, eram antagônicas nos modos de conceber tanto a liberação pessoal como a libertação social. Emblematizados nas palavras-signos "desbunde"

e "curtição", os comportamentos contraculturais funcionavam como imagens mobilizadoras de uma vida liberada sob o signo da disponibilidade e do prazer, livre do que se supunham serem as limitações da razão ocidental com seus efeitos sobretudo na cultura, nos valores, nas regras e costumes morais instituídos pelas instituições sociais.[1] As atividades contraculturais foram adquirindo espaço nos rastros das ideias, e atividades tropicalistas, inclusive amplificadas pela circulação de informações que chegavam ao país, referidas às experiências contraculturais do *underground norte-americano* e pela divulgação de obras erigidas em referência dos novos comportamentos, como *Eros e civilização* de Herbert Marcuse, V*ida contra a morte* de Norman Brown e obras de Wilhelm Reich, e muitas dessas ideias aqui disseminadas por jornais e revistas contraculturais, destacando-se nelas os textos de Luiz Carlos Maciel na coluna *Undergorund* e no encarte *Flor do Mal* do *Pasquim* e em revistas marcantes, como *Presença, Rolling Stone, Verbo Encantado, O Bondinho,* entre outras, disseminadas especialmente no eixo Salvador-Rio. Também, tais desdobramentos vieram nos rastros dos desenvolvimentos recentes no Brasil da psicanálise e de variadas terapias corporais ou de grupo pela difusão do interesse por práticas de expressão corporal, pela acupuntura, com a disseminação das experiências com drogas, do rock, da renovação dos costumes e práticas das relações pessoais e da sexualidade aberta assim como a valorização das religiosidades e rituais orientais e dos sincréticos afro-brasileiros.

O núcleo das transformações artísticas e comportamentais estava na explicitação da conjugação de arte e vida, processo que vinha informando as artes desde o romantismo, com ênfase no *rimbaudiano* desregramento de todos os sentidos como visionária recuperação de uma suposta unidade humana que teria sido perdida pela ação do "racionalismo" da cultura ocidental. Aqui e ali, entretanto, em algumas dessas manifestações, não se excluía, ainda que visionariamente, uma outra imagem do político, agora siderado pelas mudanças dos comportamentos. Walter Benjamin, como se sabe, ao pensar o sentido político do surrealismo — em que se ensaiava, com a admissão do inconsciente nas ações políticas e nas artes, a valorização do corpo —, considerou que a conjugação desses fatores na relação de arte e vida aparecia como exigência na atitude de capturar as forças do êxtase para a revolução. Aliás, proposição muito apropriada para se entender algumas das propostas artísticas no Brasil, as tropicalistas, em que o corpo aparecia como desviante político.[2]

---

[1] FAVARETTO, Celso. "A contracultura, entre a curtição e o experimental". *In: MODOS – Revista de História da Arte*, v. 1, n. 3, set-dez 2017.

[2] CÁMARA, Mario. *Corpos pagãos- usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Trad. Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 9.

Assim, este arco de atividades em que se dava a intersecção ou a justaposição de ideias e comportamentos renovados, ressaltava a necessidade, que se impunha como necessidade histórica, de fazer a crítica da "realidade brasileira" e de articular a resistência política face às restrições do regime militar. Tratava-se de levar adiante, agora em condições específicas determinadas pelo golpe civil-militar, o trabalho de renovação que vinha impulsionando o desejo de modernidade artístico-cultural, desde a década de 1950. No notável ano de 1967 apareceram: o filme *Terra em transe,* de Glauber Rocha; as encenações de *O rei da vela* de Oswald de Andrade no Teatro Oficina; o projeto ambiental *Tropicália,* de Hélio Oiticica, instalado na exposição *Nova objetividade brasileira*; a música tropicalista do G*rupo Baiano* e o livro *PanAmérica* de José Agrippino de Paula — e em outra direção, as canções ditas de protesto e as encenações de Augusto Boal no Teatro de Arena em *Arena conta Tiradentes.* É importante acentuar que, se havia uma espécie de unanimidade quanto à compreensão da necessidade de resistência à ditadura, as propostas e ações distinguiam-se quanto aos modos de articular a significação política, nas estratégias específicas que articulavam experimentação e participação, engajamento e desmistificação das ilusões quanto aos poderes da arte.

No amplo espectro dessas atividades, entre 65 e 69, artistas plásticos — como entre outros Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel —, efetuaram de modos diversos a passagem da obra ao objeto, às ambientações, acontecimentos, ressaltando com ênfase crescente a corporeidade como elemento intrínseco à tônica processual e conceitual em evidência em toda a arte contemporânea. Nas encenações de José Celso Martinez Correa, *O rei da vela, Roda viva* (68) e em *Na selva da cidade* (69), a violência da arte articulava táticas visando a mudanças na eficácia política do teatro, rompendo as ligações costumeiras com o público, violentando-o: um teatro da crueldade e da agressão, do absurdo brasileiro; teatro anárquico, cruel, da grossura; das sensações, do prazer e da dor. As encenações do Teatro de Arena, comprometidas com formas de arte engajada, em que a participação política era pensada de modo a obter efeitos de conscientização pela tematização política de questões que totalizavam a realidade brasileira, eram afirmativas, propunham a atitude "sempre de pé" como o horizonte em que a participação provinha da transferência de símbolos históricos e culturais de resistência visando a uma tomada de posição face às questões políticas e sociais imediatas. As canções tropicalistas incorporaram voluntariamente, nos temas, nas formas, procedimentos e linguagens, ritualização, gestualidade, corpo e teatralidade — cuja expressão mais contundente esteve nos programas de TV *Divino maravilhoso* — compondo uma atitude que articulava "o conceitual e o fenômeno vivo", na formulação de Hélio

Oiticica; renovação técnica e de comportamento, em que o político não estava ausente, frequentemente de modo indireto, explorando ou induzindo a novas formas de subjetividade.

Não é descabido se dizer que nessas produções pela primeira vez se evidencia efeitos de um regime estético que, salientando o processo de "incorporação", produzia imagens daquela descolonização visada nos projetos de resistência. Um processo, aliás, que se estendeu até meados de 70, no âmbito das experiências contraculturais ou alternativas. Nelas, a oposição à situação instalada pelo regime militar não se fazia explicitamente, antes estava no gesto subversivo, mescla de candidez e insolência, de aposta na eficácia do gesto articulado à atitude básica de desestetização da arte e, frequentemente, de estetização da vida, vale dizer, dos comportamentos.[3]

Hélio Oiticica foi quem melhor explicitou naquela ocasião, nas suas proposições artísticas e nos escritos, a emergência do corpo nas produções daquele tempo, o interesse dos artistas em "transformar os processos de arte em sensações de vida".[4] Proposição comum aos deslocamentos operados nas artes da modernidade, é uma consequência da inscrição do corpo na arte, da vida como processo criador, com que se acede a uma outra ordem do simbólico. Nesta arte, o corpo não é mero protagonista, como lugar da sensorialidade, antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte. A consequente requalificação estética, que rompe a demarcação entre arte e vida, decorre da percepção do corpo humano na vida cotidiana, assim como do seu poder de afetar, constituindo-se a partir de então em condição indispensável da experiência artística. Este processo, ao mesmo tempo vivencial e cultural, ratifica o fato de que em muitos artistas modernos a variação intensiva dos afetos é atividade constitutiva do sujeito. Aí situa-se também a resistência dessa arte, em que ela é política: pela circulação, mobilidade, fuga, difusão de comportamento singulares — o contrário da "tomada de consciência" que foi o objetivo de grande parte da produção artística "engajada" durante toda a década. Assim, as proposições desses artistas dos anos 67-68 incluem-se no processo em curso de transformação radical da concepção de artista — que se tornou um motivador para a criação. Criar, advertiu Oiticica, citando Yoko Ono, "não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas".[5] Oiticica apontava assim, junto com outros artistas, para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural, em

[3] Este texto retoma, sob este aspecto, com modificações, "Incorporação: corpo e política nos anos 60/70". *In:* FREITAS, Artur *et al.* (orgs). *Imagem, narrativa e subversão.* São Paulo: Intermeios, 2016.
[4] OITICICA, Hélio. Catálogo da *Whitechapel Experience*. Londres, 1969 reproduzido na coletânea de textos *Aspiro ao Grande Labirinto (*org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
[5] OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental". *In:* ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de; SALOMÃO, Waly Dias (orgs.). *Navilouca.* Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974.

que o campo de ação é a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social.

Nesta direção, a da experimentação que acentua a incorporação, na literatura o destaque fica por conta do singular livro de José Agrippino de Paula, *PanAmérica.*[6] Nele circulam as fantasmagorias da sociedade do espetáculo, os estilhaços da cultura e do imaginário do consumo, encenação, em que se observa a volatização do simbólico, a corrosão das identidades, a reificação do desejo nas obsessões eróticas e na pornografia. O que também aparecia com a mesma radicalidade em *Rito do amor selvagem* de 1969. No prefácio da reedição em 2001, Caetano Veloso lembra o impacto do livro antes do aparecimento de suas canções tropicalistas — uma informação importante, pois esclarece ainda mais a concomitância do procedimento de incorporação nas produções que foram identificadas como tropicalistas, na música, no teatro e na literatura e, um pouco depois, no cinema dito marginal e no horizonte das experiências contraculturais. Com efeito, é evidente a sintonia entre o modo de enunciação em muitas dessas canções, a narrativa de Agrippino, as imagens visuais de artistas da *Nova Figuração,* particularmente de Antonio Dias, a canção de Caetano Veloso e a "Tropicália" de Oiticica. As semelhanças são estruturais, de linguagem e operação de descentramento cultural: construtivistas e dessacralizantes, elas recolocam as relações entre fruição estética e crítica social fora dos parâmetros fixados pela oposição entre experimentalismo e participação, enfatizando não os temas, mas os processos e procedimentos. Opõe-se assim, em outra direção, ao outro importante romance de 1968: *Quarup,* de Antonio Callado, modelo da literatura participante, que enfatiza o poder da arte na conscientização política como contribuição para efeitos de realização de utopias de transformação social.[7]

Já em l965 o aparecimento de *Lugar Público*[8], o primeiro romance de Agrippino, foi surpreendente, pois destoava das temáticas técnicas usuais. Pintando uma paisagem cultural em que se notam ressonâncias da literatura existencialista e ecos da *beat generation,* do cinema americano e italiano em circulação nos meios intelectuais e artísticos sintonizados com o desejo de modernidade. A narrativa flui ininterruptamente, sem divisão de capítulos e figurando aspectos fragmentários da banalidade do cotidiano moderno na cidade de São Paulo. Insipidez, maquinismo, velocidade, multidões, anúncios, cinema, mitologias da cultura de massa são índices

[6] PAULA, José Agrippino de - *PanAmérica.* Rio de Janeiro-GB: Tridente, julho de1967. Capa de Antônio Dias. Texto de capa de Mário Schenberg. 2ª. Ed. São Paulo: Max limonad, 1988; 3ª. Ed. São Paulo: Papagaio, 2001.

[7] CALADO, Antonio. *Quarup.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

[8] PAULA, José Agrippino de. *Lugar público.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965. Texto de capa de Carlos Heitor Cony. 2ª. Ed. São Paulo: Papagaio, 2004.

da cultura urbana da sociedade industrial, que reapareceriam em *PanAmérica*, e que compõem uma narrativa sem história, dessubjetivada.

Entretanto, se *Lugar Público* é um romance em que ainda se reconhecem elementos da profundidade, embora não psicológica, da narrativa moderna, *PanAmérica* não é um romance; o livro é assim designado pelo autor: "epopeia de José Agrippino de Paiva". Apresenta características comuns às vanguardas, próximas das tropicalistas, como uma experiência isolada de ficção no Brasil, cuja contundência provém em grande parte de ter dado à mistura de referências culturais um corpo sensível tão emblemático quanto o das canções tropicalistas e o de vários artistas plásticos. Não é à toa que a capa da primeira edição é de Antônio Dias, ilustrada com uma imagem dos seus violentos quadros narrativos no quadro da *Nova Figuração.* Texto delirante que finge um efeito de real, a epopeia de Agrippino funciona como uma alucinação, uma fantasmagoria toda feita de cacos, de "estilhaços da cultura".[9] Blocos narrativos descontínuos se sucedem, construindo hipérboles de aspectos das mitologias contemporâneas: sexualidade, luta política, astros cinematográficos, personagens dos esportes, da política, são agenciados numa narrativa despsicologizada e descentrada, irredutível a um painel ou a uma imagem totalizadora. Procedendo por via expositiva, indiciada pelo uso reiterado da conjunção **e,** o campo onde a narrativa se institui é fragmentário e lacunar. As referências e fragmentos da cultura são articulados em ritmo cinematográfico, com cortes e fusões. Escrita tóxica, violenta, com o excesso de imagens e reiteração dos mesmos elementos, induz o leitor à desvalorização dos objetos designados, com que se dá a destruição da própria imagem. Assim, pulverizando os códigos de produção e recepção, reiterando o visível, hiperbolizando a representação, o texto desmobiliza as expectativas do leitor que nele procuraria um sentido, uma significação profunda, uma crítica. Exterioridade pura, a narrativa corrói o sujeito da representação. O eu reiterado que o narrador dissemina no texto não fixa nenhuma identidade, antes a pulveriza. Não sendo posição de um sujeito, o *eu* é apenas um efeito enunciativo submetido a um regime técnico, homólogo ao da narrativa cinematográfica. Máquina histérica, a enunciação é ritmada pela repetição, o que pode ser associado à forma industrial da produção cinematográfica.

Epopeia contemporânea do império americano, como disse Mário Schenberg na apresentação da primeira edição, o livro tematiza mitologias da cultura da sociedade industrial. Nesta narrativa ciclópica, os tipos gerados pela indústria cinematográfica de Hollywood são apresentados como naturais, quando são, na verdade, convencionais. Astros e estrelas,

[9] HOISEL, Evelina. *Supercaos, os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

intercalados pela aparição de políticos, esportistas e outros personagens, entram na cena e dela saem, sem nada que justifique ou requeira propriamente uma ação. Os atos e gestos que desenvolvem são típicos, indiciando emblemas do imaginário imperialista. O narrador, nem herói, nem anti-herói, vaga por entre camas e outros cenários cinematográficos, às vezes como um herói, logo desmentido, que quer destruir o império, destruindo o gigante Joe Di Maggio e conquistando a bela Afrodite, Marylin Monroe, personagem-ícone de Agrippino. Tomando a forma de uma superprodução hollywoodiana, como *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. de Mille, outro ícone, reconstruindo detalhes das filmagens, cenários, processos e técnicas, expõe a produção da ilusão, como se fosse o desenvolvimento de uma construção romanesca, que configurasse a epopeia de conquista e destruição do grande império do norte. Mas as encenações cinematográficas com as constelações do império são alternadas com outras encenações, como que abastardando as referências: são as cenas da outra América, que não se submete aos planos de uma operação panamericana, referência clara à política norte-americana de intervenção em alguns países, sob a capa de uma operação pela paz, na verdade de dominação, disfarçada de luta contra a propalada influência comunista. Na epopeia, a única possibilidade de resistência é a guerrilha, pois forma política atópica, desterritorializada, a única que age, não com a força, mas com astúcia.

A referência à situação histórica brasileira é óbvia, alegoricamente tratada. O golpe de 1964, as passeatas, a repressão do governo militar, o aparecimento da guerrilha urbana, o clima de terror, a identificação da resistência ao regime com o Partido Comunista, são alguns dos índices. Mas há outros, culturais, como o índio brasileiro, na vitrine de uma cidade americana, nu, enfeitado de penas e com o enorme e mole pênis que caía até o joelho, portanto exangue, desenergizado à custa da exploração. Este objeto exótico, imagem brasileira pronta para exportação e consumo, é um raro signo motivado da narrativa, a única manifestação, salvo engano, de um sujeito historicamente afirmado: "eu sofria internamente, (...) gritei de ódio". Acoplado às referências brasileiras, percebe-se que, intencionalmente, a guerrilha estende-se para toda a América do Sul e Central, indiciando-se nisto o despertar da solidariedade latinoamericana, significada principalmente na figura exemplar de Che Guevara.

Na apresentação de *Rito do Amor Selvagem*, em 1969, — encenação multimídia inovadora, concebidas por ele e Maria Esther Stokler, a partir de alguns fragmentos da peça *Nações Unidas* escrita em 1966, ainda inédita — Agrippino caracteriza o processo de composição do texto e da encenação como mixagem, por analogia com o que no cinema é a mistura de várias faixas de som, diálogos, ruídos e música; nele a mistura dos meios, de diversas mídias, articulam informações, fragmentos, na simultaneidade. A

falta de fé no poder da palavra, diz ele, levou-o ao que denominou "texto de desgaste", todo calcado nos estereótipos, restos e cacos da cultura de consumo, significantes-objetos industriais prontos para a circulação, em que o desejo é reificado. É o mesmo processo da composição de *PanAmérica*, em que uma ritualização sem fundo fixa como realidade a simples aparência, substituindo os valores simbólicos da cultura e a profundidade da experiência interior das tramas romanescas em pura exterioridade de acontecimentos que viram ícones ou emblemas.[10]

Assim, a atitude configurada, nas produções aqui tomadas como exemplares, além de conjugar a reversão artística e o interesse político, enfim as dimensões ética e estética, as transformações da arte, a renovação da sensibilidade e a participação coletiva, implicava o redimensionamento cultural dos protagonistas das ações. As proposições visavam a liberar as atividades do ilusionismo, para que as ações funcionassem como intervenção nos debates daquele tempo. De modo que, o campo de ação das atividades não se reduzia à crítica do sistema da arte: inscrevia-se como uma atividade coletiva, visionária, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações. Portanto, a dessestetização processada nesses âmbitos para comportamentos não significava uma valorização simples das sensações e dos afetos como oposição ao suposto e genérico racionalismo atribuído aos modos de compreender as significações assumidas na arte no Ocidente moderno. Visava, antes, ao devir da experiência, em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da "expansão celular". Aí, nos acontecimentos da vida "como manifestação criadora", brilharia o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo. Conceituais e sensoriais, esses acontecimentos materializariam uma imagem do pensamento e da existência que valorizariam situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, típicas das experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência: transformabilidade.[11]

---

[10] FAVARETTO, Celso. "A outra América". *In: Jornal de Resenhas,* n. 75, 09/06/2001. Reproduzido em: NASCIMENTO, Milton do (org.) - *Jornal de Resenhas,* v. III. São Paulo: Discurso editorial, 2002, pp. 2155-7.

[11] *Idem.* "60/70: viver a arte, inventar a vida". *In:* LAGNADO, Lisette (org.). *27ª. Bienal de São Paulo: Seminários.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 240-9.

Celso Fernando Favaretto é doutor (1988) em Filosofia pela FFLCH da USP, área de Estética. Livre-docente (2004) pela Faculdade de Educação da USP. Atualmente, é professor-associado aposentado atuando no Programa de Pós-Graduação em Educação da FE-USP e no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Autor dos livros *Tropicália, Alegoria Alegria* (1979; 4ª edição, 2008) e de *A Invenção de Hélio Oiticica* (1992; 2ª edição, 2000; reimpressão, 2015). Foi membro fundador e coordenador do Centro de Estudos de Arte Contemporânea e da revista Arte em Revista (1979-1985). Contato: cffavare@usp.br

PAPA HIGHIRTE, DE ODUVALDO VIANNA FILHO: APONTAMENTOS DE ANÁLISE DRAMATÚRGICA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p115-121

Maria Sílvia Betti
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo analisa alguns dos expedientes dramatúrgicos utilizados na peça *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia brasileira;
teatro brasileiro;
obra de Oduvaldo Vianna Filho.

ABSTRACT

This article examines some of the dramaturgical techniques used in the play Papa Highirte, *by Oduvaldo Vianna Filho.*

KEYWORDS

Brazilian drama;
Brazilian theater;
Oduvaldo Vianna Filho's works.

Papa Highirte, peça de Oduvaldo Vianna Filho escrita em 1968, trata de uma questão desafiadora sob o ponto de vista de sua figuração dramatúrgica: a tentativa de retomada do poder pelo ex-ditador deposto da fictícia república latino americana de Alhambra, exilado há já alguns anos na também fictícia Montalva. A deposição de Highirte, supostamente exigida em nome de liberdades democráticas, tinha sido, de fato, agenciada pelas cúpulas militares a serviço dos interesses de uma "potência estrangeira" hegemônica. Construída a partir dessa situação de exílio e da contradição a que ela remete, a peça tem seu foco crítico voltado para a dependência da ditadura em relação a essa potência, e para sua subserviência quanto às demandas impostas por ela.

O ex ditador, cognominado Papa Highirte (Juan Maria Guzamon Highirte), está confinado em um *bunker* em Montalva e procura angariar apoios a seu plano. Ao situar o núcleo dramático no exílio, e, portanto, fora do período ditatorial em Alhambra, a peça não desvia a atenção de seu leitor e espectador sobre esse contexto político e histórico: pelo contrário, exacerba-a alternando cenas do passado sob a ditadura, e do presente, em que as articulações conspiratórias estão em andamento.

Highirte, no exílio, está na mira do jovem Mariz, militante de uma organização de esquerda armada que pretende vingar o assassinato do companheiro e líder revolucionário Manito, vítima da tortura sob o governo sanguinário do ex-ditador. Manito era o sobrinho querido de Grissa, criada de Highirte que o acompanha em Montalva, mas que carrega consigo a dolorosa inconformidade com a explicação dada para a morte do rapaz. Mariz, no presente, tem um estratégico relacionamento clandestino com Graziela, jovem amante do ex-ditador graças à qual consegue, logo no início, ser contratado como seu novo motorista, posição que deverá lhe dar a chance de executar o plano de vingança.

O passado de cada uma dessas personagens contém em si o germe de desdobramentos elucidadores. A alternância cênica com o presente, diferenciada no palco por modulações de luz, vai aos poucos ressaltando as contradições entre a realidade dos fatos sob a ditadura de Highirte e as justificativas oficiais a respeito deles, dando margem a várias sequências reveladoras de cenas.

Em cena do passado em Alhambra, por exemplo, Grissa pede ao ditador pela vida de Manito, que foi preso sob a acusação de assalto ao quartel da Terceira Divisão. No presente, em diálogo com ela, Highirte

alude com impaciência à explicação que alega ter-lhe dado já várias vezes relatando que Manito morreu numa tentativa de fuga, e não em decorrência de tortura.[1] Novamente volta-se o foco cênico para o passado, e nele vemos o próprio ditador perguntar ao General Perez y Mejia sobre a prática de tortura em Alhambra. Denúncias haviam sido feitas pelo jornal de oposição *El Clarin,* cujo fechamento foi sintomaticamente exigido por Mejia.[2]

Ao colocar em foco o contraste entre passado e presente, essa sequência evidencia o falseamento dos fatos pelo governo de Highirte e pelo generalato que o apoiava. O passado trazido à cena intercala-se ao presente, produzindo elucidações a seu respeito. A supressão da verdade é exposta estruturalmente por meio da alternância entre os tempos, desvelando assim ao espectador e ao leitor o contexto real dos acontecimentos ocultados.

Igualmente relevante para essa forma de funcionamento da estrutura é o enquadramento temporal dado às cenas explícitas da tortura sob o regime ditatorial de Highirte. Embora situadas no passado, essas cenas materializam-se no palco em paralelo com diferentes momentos do presente, colocando em foco a presença concreta de torturadores em ação. Trata-se de uma simultaneidade que, em sua intermitência ao longo da peça, dá materialidade cênica ao contexto de autoritarismo e aos mecanismos por meio dos quais se impunha a ditadura de Highirte em Alhambra.

Uma ocorrência importante desse recurso se dá quando Mariz, no *bunker*, passa pela entrevista de admissão para o emprego de motorista enquanto, paralelamente, em cena do passado, dois encapuçados torturam um rapaz visto de costas e que tem exatamente a sua estatura e aspecto físico.[3] O nexo associativo entre essas duas imagens, contrapostas por meio de simultaneidade cênica, ressalta o sentido político da motivação do rapaz e ao mesmo tempo a denúncia implícita dos expedientes da tortura sob a ditadura de Highirte.

Todas as cenas de Mariz no *bunker,* no presente, já como motorista de Highirte, mostram-no sob o impacto de projeções rememoradas de seu passado militante em diálogos com Manito, contrapostas ao presente por simultaneidade cênica. Trata-se de um recurso por meio do qual ganham relevo os debates internos da organização de luta armada, com a defesa da ação de vanguardas revolucionárias por Manito e da organização coletiva da luta por Mariz. Nas rememorações, Manito aparece sempre ensanguen-

[1] VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Papa Highirte*. BETTI, Maria Sílvia (organização, apresentação e posfácio). São Paulo: Editora Temporal, 2019, p. 16. Obs.: todas as menções a cenas da peça neste artigo remetem a esta edição específica.
[2] *Idem*, *ibidem*, pp. 16-7.
[3] *Id.*, *ib.*, p. 21.

tado e com as marcas da tortura que viria a sofrer, recurso que frisa, a cada ocorrência, a indissociabilidade entre seu assassinato sob tortura e a determinação vingadora de Mariz no presente.

Também Highirte é tomado por rememorações quando, dançando a chula e bebendo pulque numa cena do presente em Montalva, a rememoração indesejada das duras palavras de crítica de Mejia sobre seu governo levam-no a arremessar com força a garrafa contra a parede[4], como que no desejo de dissipar a lembrança e o sentido do que Mejia lhe disse.

Ao desmentir o passado e expô-lo em suas contradições, a peça emprega consistentemente um recurso que, em sua funcionalidade, exerce de forma econômica e sugestiva o papel que narrativas e comentários teriam, conseguindo assim intensificar ao máximo o impacto exercido sobre espectador e leitor. Exemplo disso é a cena em que Highirte, no passado, diz a Mejia que sabe ser amado pelo povo, enquanto no presente, logo a seguir, leva um susto que o faz ter uma reação patética e ao mesmo tempo brutal ao ser surpreendido por uma brincadeira de Graziela, que chega sem ser pressentida e brinca de vendar-lhe os olhos com as mãos.[5] A reação histérica é sintoma de sua fragilidade e de seu medo pânico, e é prontamente traduzida em violência extrema ao desferir um tapa na face da moça, desmentindo assim a autoconfiança que ostentava quanto ao sentimento que lhe era dedicado pelo povo de Alhambra.

Presente e passado compõem nessa cena uma configuração de síntese que se repete em outra igualmente digna de nota: Highirte tem Graziela braços, no presente, enquanto simultaneamente, no passado rebate as pressões por democratização que lhe são feitas por Mejia. O sentido implícito de síntese se caracteriza fortemente porque todos os fios dramáticos encontram-se representados de alguma forma: a essa altura espectador e leitor já sabem que a moça introduziu no *bunker* aquele que planeja executar o ex-ditador, e sabem também que Mejia, que havia assegurado pela força a implantação da ditadura de Highirte, seria também agente das pressões por suposta redemocratização que acarretariam a derrubada do ditador e o seu banimento de Alhambra.

Os nexos de contraste subentendidos entre os tempos são recursos estruturantes que não se restringem, porém, a cenas consecutivas ou simultâneas: também cenas que ocorrem separadas entre si constroem, por meio de seus conteúdos, nexos implícitos de contraste entre passado e presente. É o caso, por exemplo, das interações entre Highirte e Perez y Mejia, seu principal assessor no passado em Alhambra e seu principal interlocutor no exílio no presente. Mejia, que antes cobrava de Highirte o acirramento do autoritarismo[6], passa a partir de um certo momento a

[4] *Id., ib.*, p. 48.
[5] *Id., ib.*, p. 27.
[6] *Id., ib.*, p. 21.

exigir-lhe a renúncia e a priorizar o restabelecimento da democracia em Alhambra[7], já que essa é a linha que se tornou conveniente à hegemonia da potência estrangeira.

O contraste entre as posições defendidas pelo ex ditador e pelo General nessas cenas expõe de forma flagrante a incipiência da estrutura do poder em Alhambra, a fragilidade política de Highirte, e ao mesmo tempo a deficiente percepção que ele tivera sempre, tanto do contexto em ganhou apoio no passado como daquele em que veio a ser derrubado.

Sob o ponto de vista de sua composição dramatúrgica, pode-se dizer que a peça se desenvolve com base na progressão de dois fios dramáticos paralelos: um voltado aos empenhos conspiratórios de Highirte, que deseja angariar apoios para voltar ao poder, e outro voltado à execução do plano de vingança de Mariz, que deseja executar o ex-ditador.

No caso do primeiro, um desafio compositivo importante se apresenta: para que as articulações tentadas por Highirte no presente se configurem em cena, é necessário contextualizar a situação de Alhambra sob o governo de seu sucessor, Camacho, e definir a posição agora tomada pelas Forças Armadas e pela "potência estrangeira". Como o presente cênico da peça está focado na situação de exílio de Highirte em Montalva, o recurso utilizado é, primeiramente, o da narração indireta, depreendida de suas réplicas em ligação telefônica ao General Menandro[8] e num segundo momento o de um encontro que o General Menandro aceita mediar em Montalva entre o ex-ditador e o representante diplomático daquela "potência".[9] Esse expediente permitirá trazer ao espaço do *bunker* os elementos necessários para que os personagens dialoguem e interajam de modo a dirigir o foco de suas interações sobre o contexto político presente da Alhambra pós-Highirte.

A cena do encontro tão esperado por Highirte faz convergirem para o espaço cênico do presente no *bunker* todos os agentes dramáticos ligados às questões políticas representadas.

O tom é quase bufonesco: Highirte, que não fala inglês, destempera-se, pois Menandro, além de se mostrar um tradutor sofrível, exorbita de sua função de intérprete, e a partir de uma certa altura passa a encampar em suas falas os argumentos do Estrangeiro.[10] No que diz respeito à esfera política representada na peça, esta cena empreende a síntese do contexto de Alhambra e com ele o da América Latina, deixando claro que as decisões determinantes são aquelas que asseguram o atendimento das demandas e dos interesses da "potência estrangeira". O resultado tem efeito épico por seu potencial distanciador: a democratização exigida não assegurará

[7] *Id.*, *ib.*, p. 32.
[8] *Id.*, *ib.*, p. 39.
[9] *Id.*, *ib.*, p. 43.
[10] *Id.*, *ib.*, p. 83.

transformação efetiva e nem avanço das liberdades democráticas, já que a prioridade continuará a ser a das conveniências estratégicas da "potência estrangeira" no país e no continente.

No caso do segundo fio dramático, voltado para a execução do plano de Mariz, o desafio compositivo não é menor: espectador e leitor sabem da motivação do rapaz e presenciam a forma arrogante e desdenhosa com que o ex-ditador se dirige a ele. A tensão cresce a cada passo rumo à consecução da vingança, inclusive porque, embora chegue a dizer-se indiferente à ideia de um possível relacionamento entre Graziela e Mariz, Highirte provoca-o com insinuações maliciosas sobre a moça e não disfarça o prazer que sente em expor ao rapaz detalhes torpes de sua intimidade com ela.

O ex-ditador é um protagonista sem protagonismo, incapaz de se aperceber plenamente do contexto real à sua volta, seja no âmbito político seja no plano imediato de sua sobrevivência no *bunker*. Mariz, no entanto, é alguém que enxerga dolorosamente a verdade dos fatos e que irá até as últimas consequências para desempenhar a tarefa que passou a representar a prioridade de sua vida.

O desafio dramatúrgico implícito a este respeito consiste na necessidade de configurar Mariz com uma estatura dramática condizente com o relevo político de seu papel. Sempre contido e de poucas palavras e sempre tomado pelas dolorosas rememorações de Manito em sua exemplaridade revolucionária, Mariz, como personagem, demanda uma eclosão de voz e de ímpeto para que o sentido de seu antagonismo se desenhe em cena com o devido vigor.

Essa eclosão acontece na segunda parte da peça quando ele se sente provocado pela desconcertante ingenuidade de Graziela, que num encontro clandestino tenta proporcionar-lhe as mesmas carícias que lhe eram exigidas por Highirte. Tomado pela revolta, Mariz irrompe num longo e doloroso relato entrecortado por projeções da imagem do companheiro, e revela que, por ter fraquejado em sessões de tortura a que foi submetido e por ter nessas circunstâncias denunciado Manito, considera-se o responsável por sua prisão e morte.

É grande, por isso, o impacto dramático produzido na cena final da peça quando Mariz, em vias de perpetrar seu ato final contra Highirte, ouve ao sua consciência as palavras que no passado lhe haviam sido dirigidas por Manito a respeito da luta revolucionária: "você veio até aqui, não pode voltar, não pode voltar!".[11] Highirte está só no *bunker*, pois Grissa avisou-o que voltará para Alhambra. Ironicamente, Mariz é o único interlocutor de Highirte nesse momento. É de fundamental importância para o rendimento crítico da peça, nessa cena final, o fato de a fragilidade

[11] *Id., ib.*, p. 21.

de Highirte não o tornar uma vítima, e de Mariz não ser heroicizado em seu ato derradeiro de vingança contra o ex-ditador.

Há um sentido de autocondenação na determinação que propele Mariz à vingança, já que matar Highirte é a única forma que o resgatará diante da culpa que o faz refém de sua própria consciência e das próprias consequências que virão. Esse gesto, a essa altura, terá o papel precípuo de honrar a memória de Manito e sua fé revolucionária, ainda que não necessariamente reverbere dentro do plano político da luta propriamente dita.

A cena final, com Highirte e Mariz colocados um diante do outro, inverte os papéis que um e outro tinham desempenhado até então: é Highirte, agora, quem pergunta a Mariz sobre o passado, ou seja, sobre os erros políticos cometidos em seu governo ditatorial, e é o rapaz que, no jogo lacônico de respostas, vai pouco a pouco sendo induzido a empreender um retrospecto que será instrumental no sentido de levá-lo à postura de julgamento e de condenação do ex-ditador.[12]

Se "Moço em Estado de sítio", escrita três anos antes, encerrava-se com a evasão autodefensiva do protagonista, com sua consciência sitiada diante de suas próprias opções políticas e dos fatos, "Papa Highirte" encerra-se no ato de autoenfrentamento político de Mariz diante do passado que o aprisionava em suas próprias rememorações. Sob o ponto de vista da escritura da peça, essa opção formal não deixa de representar também um ato de enfrentamento compositivo do próprio Vianna, já que as questões figuradas no texto estavam (e em alguma medida estão ainda, de várias formas) historicamente e politicamente em aberto e em processo.

Maria Silvia Betti é professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP. Em 2016 apresentou trabalho de Livre Docência intitulado "Três Estudos de Dramaturgia e Teatro Norte-americanos", publicado em 2017 com o título "Dramaturgia Comparada Estados Unidos/Brasil. Três estudos", pela Editora CiaFagulha. Realizou Pós-Doutorado (2003-2004) na New York University. Fez doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1994) e Mestrado também em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1985). É organizadora do Grupo de Pesquisa Estudos Histórico-críticos e Dialéticos de Teatro Norte-americano e Brasileiro (CNPq). Contato: mariasilviabetti@gmail.com

[12] *Id.*, *ib.*, pp. 89-90.

POESIA PARA DEPOIS DO FIM DO MUNDO: NICANOR PARRA, A DITADURA MILITAR E A ANTIPOESIA DO APOCALIPSE

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p122-140

João Gabriel Mostazo Lopes
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre a obra antipoética do chileno Nicanor Parra (1914-2018) com a questão do fim do mundo, a partir da sua produção literária dos anos 1970-80. Passando pelos problemas enfrentados pela obra no período, discute-se sobre a relação entre a sua poesia e o momento histórico chileno da ditadura militar, a partir do golpe de 1973, chegando à transformação política de Parra nos anos 80 para aquilo que irá ser chamado de "ecopoesia". O funeral do sujeito lírico, que já vinha sendo colocado em questão desde o início da antipoesia de Parra, nos anos 1950, ganha contornos dramáticos a partir das mudanças climáticas e ameaças nucleares que o final do século XX anuncia. Também a saída pelo sermão de pregação, como resposta ao golpe militar e à ameaça da catástrofe ecológica, representa um ponto de especial interesse na trajetória do autor.

PALAVRAS-CHAVE:

Antipoesia; Nicanor Parra; apocalipse; ecopoesia.

ABSTRACT

This essay aims at the investigation of the relation between the antipoetic works of Chilean poet Nicanor Parra (1914-2018) and the issue of the end of the world, through a reading of his literary production in the years of 1970-80. Going through the problems faced by his poetry in this period, we discuss the relation between Parra's antipoetry and the historical moment of the military coup d'état *in Chile, in 1973, arriving at he political transformation that takes place by the 80's, into what will be called 'ecopoetry'. The lyrical subject's funeral, that was announced since the early antipoems, in the 50's, is taken to its last consequences in face of the threat of climatic and nuclear catastrophes in which the late 20th century dwells. Also the religious discourse as a response to the military dictatorship and the ecological crisis represents an interesting point in the author's trajectory.*

KEYWORDS

Antipoetry; Nicanor Parra; apocalypse; ecopoetry.

1. Os três tempos da antipoesia

Antes de entrar no tema propriamente dito, isso é, a antipoesia de Nicanor Parra (Chile, 1914-2018) no período da ditadura militar chilena, convém fazer um breve balanço do que havia sido a antipoesia nos anos 1950-60. Para tanto, sugiro apreender aquela poesia, em si mesma múltipla e complexa, a partir de um de seus aspectos apenas, que nos interessará aqui: o da relação entre o sujeito e a realidade. Proponho, pois, que a antipoesia dos anos 1950-60 seja lida a partir de três movimentos, que dizem respeito a essa relação. Faço duas ressalvas, ainda: a primeira, de que isso de maneira alguma esgota aquele período da obra de Parra, embora possa, espera-se, esclarecer algumas das suas problemáticas; a segunda, que aquilo que chamo de "três movimentos" não correspondem a três "períodos" ou "momentos" da antipoesia dos anos 1950-60, que se sucedem progressivamente, mas dizem respeito a algo como "três tempos", que ocorrem simultaneamente — isso é, esta divisão em três etapas (movimentos, tempos, que seja) é puramente teórica, e não possui força explicativa para a historiografia do desenvolvimento da antipoesia.

Pois bem: é como se o sujeito de Parra naqueles anos 1950-60, ao recusar o "Olimpo" e o poeta "semideus", conforme a sua expressão que se notabilizou, fizesse a opção racional por manter-se conectado com a realidade em tempo integral, buscando uma poesia efetivamente popular. Com efeito, isso é o que move, desde o início, a empreitada antipoética. Daí falar-se em *antipoesia*: anti o devaneio, a transposição da consciência para outro plano discursivo, imagético, existencial, subjetivo, que a poesia dita tradicional — obscurantista, hermética, séria — promoveria, aos olhos de Parra. Ao manter-se voluntariamente preso ao garrote da realidade concreta — expressada através da linguagem comum, popular, de uma "cultura real" — o sujeito parriano se descola do deslocamento, quer dizer, recusa o distanciamento de tudo o que seja considerado poético. O primeiro tempo da antipoesia é, portanto, o tempo em que esse sujeito quer recusar a irracionalidade: quer ser um sujeito racional e fazer uma opção racional pelo real.

Segundo tempo: o sujeito, uma vez instalado na realidade cotidiana e concreta, faz ali uma primeira descoberta. A recusa do deslocamento em relação à realidade leva a duas coisas: à seriedade absoluta, ininterrupta e

total; e à completa loucura. Loucura e seriedade, na realidade, são um e o mesmo instante da consciência. Daí a dupla voltagem do humor e da ironia parriana: os mais completos disparates, contrassensos, ridicularidades e maus-gostos ditos da maneira mais séria possível; daí que Parra pode dizer e repetir: "a verdadeira seriedade é cômica". No limite, está em jogo neste período a mais séria desautorização de si mesmo possível. Desautorização do sujeito enunciador enquanto eu-lírico, deslocamento completo com relação ao próprio enunciado. O segundo tempo da antipoesia é aquele em que o sujeito que buscava a realidade concreta e racional da vida cotidiana, contra os devaneios poéticos, termina encontrando nessa realidade uma prisão manicomial. Nessa fase o sujeito oscila entre o louco que nega ser louco e o louco que afirma a própria loucura com orgulho.

Terceiro tempo: aquilo que era uma oscilação entre sanidade e loucura do Eu é transposto para o mundo: o sujeito descobre que a identidade entre humor e seriedade, loucura e sanidade é um aspecto constitutivo da realidade. E que, portanto, se é um aspecto constitutivo da realidade, é um traço constitutivo também da linguagem: é na linguagem comum que estão as operações mais radicais de distanciamento da realidade. O terceiro tempo da antipoesia é aquele em que a linguagem desloca-se a si mesma e distancia-se de si mesma, e nesse movimento arrasta o sujeito. O sujeito de Parra nesse momento é aquele que é levado pelo movimento aleatório, imprevisível e contraditório da linguagem — movimento este que é o ponto de chegada de uma investigação, lembremos, racional, perfeitamente aceitável, legítima e coerente de uma reivindicação pelo uso comum da linguagem. Parra descobre, como um físico que choca partículas, que o movimento mais natural da linguagem, a prosódia mais cotidiana e comum, é o seu instante de maior invenção e ficção, e o seu momento de enrijecimento formal e métrico — como se percebe pelo uso frequente de decassílabos na poesia tensionada entre forma tradicional e discurso popular desse período, sobretudo a partir do livro *Versos de Salón*, de 1962.

Repito que esses três tempos ocorrem simultaneamente, no interior da economia formal e subjetiva dos poemas, e, com exceção da particularidade do uso do decassílabo a partir dos anos 1960, não podem ser distinguidos senão teoricamente.

2. Teologia do desconcerto

Com o golpe militar de 1973, consumado no bombardeio do palácio da Moneda, no dia 11 de setembro daquele ano, essa relação entre o sujeito e a realidade se altera. Na virada dos anos 1960 para os 70, Parra havia chegado à dissolução quase completa do sujeito lírico, com seu limite na

experiência dos *Artefactos* (1972)[1], poemas visuais curtos que reproduziam ditos populares, ou articulavam *slogans* que parodiavam a linguagem publicitária, sem que se tivesse clareza de quem era o sujeito que os enunciava. Tratava-se, nos *Artefctos*, de um sujeito fragmentado, estilhaços de um sujeito resultantes da explosão de uma granada, como Parra definiria anos mais tarde.[2] Há, a partir da segunda metade dos anos 1970, contudo, uma *reconstituição* do sujeito no antipoema, e da sua relação com a realidade e as circunstâncias histórias e sociais que o cercavam. Essa reconstituição se dará, defenderemos, sob o signo do *desconcerto.*

Vou tomar de partida a ideia sugerida por Bernardo Subercaseaux (1997)[3] de que o golpe militar chileno não é apenas uma transformação no sistema político, mas também no sistema de ideias e da cultura no país. Como Subercaseaux vai reconstituir, produz-se a partir daí uma literatura *da desconjuntura*, do desconcerto, "uma literatura de máscaras".

> A lo acontecido en el país se sumó el conocimiento de lo que ocurría en los llamados "socialismos reales", la caída del muro de Berlín y la desarticulación paulatina del sistema soviético y del ideario que lo sostenía. El quiebre de ideales trajo consigo una poderosa resaca sociológica, que revolvió y desordenó la subjetividad de los afectados. Un estado individual y colectivo que puede describirse como de desconcierto. [...] Es una literatura de mascaras que sintoniza el desconcierto con el lenguaje del delirio.[4]

Para Subercaseaux, o golpe é, portanto, um marco na história da subjetividade chilena (ver um bombardeio no centro de Santiago, mortos pelas ruas, tortura, desaparecidos, intervenções militares nas universidades, professores perseguidos, violação das correspondências, tudo isso, segundo Subercaseaux, provocou um terremoto cultural, ético e subjetivo na população chilena).

Como Parra reagiu a esse desconcerto da subjetividade e como ele também articulou uma "literatura de máscaras"? Trata-se de defender a ideia, aqui, de que esse novo sujeito mascarado da poesia parriana caracteriza-se não mais pelo movimento do sujeito através do "arrastão" da linguagem, como nas décadas anteriores — pela loucura da seriedade e pela profanação do sagrado pelo secular — mas pela *inadequação* do sujeito à realidade — pela imobilidade do sujeito diante de uma realidade que se

[1] Cf. PARRA, Nicanor. *Artefactos*. *In*: _____. *Obras Completas & algo* +. Barcelona: Gutenberg, 2006.
[2] Cf. MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra.* Santiago: Tajamar, 2006.
[3] Cf. SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile.* vol. 1-3, Santiago: Universitaria, 1997.
[4] *Idem*, *ibidem*, pp. 253-67.

afasta dele, pela seriedade absoluta da pregação religiosa e pela profanação do secular pelo sagrado.

Entre 1977 e 1979, Parra publicou dois volumes de poesia, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*[5], respectivamente. Os dois livros são a resposta algo tardia, mas não menos contundente aos eventos ocorridos no país quatro anos antes, que implicariam ao longo das quase duas décadas seguintes transformações na experiência política, social e cultural chilena, levadas a cabo por uma rígida ditadura militar. Parra havia publicado a antologia *Obra Gruesa* em 1969, um ano antes de Salvador Allende assumir a presidência, em que recolhia a sua produção poética desde 1954. Em 1972, durante o mandato do presidente socialista, conforme dito, saíram os poemas visuais *Artefactos*, além da coletânea em inglês *Emergency poems*. Veio o golpe, veio Pinochet, e a resposta de Parra tardaria ainda quatro anos para sair. Nela emerge a figura excêntrica e paranoide do Cristo de Elqui, alterego de Domingos Zárate Vega (1898-1971), figura popular chilena dos anos 1930, místico que dizia ser o messias, e que havia morrido seis anos antes no esquecimento.[6] Os sermões do Cristo de Elqui marcam uma guinada discursiva na antipoesia de Parra, dessa vez na voz do pregador religioso. É a partir dessa guinada que o autor irá refletir, criticar e denunciar o Chile da ditadura, bem como em seguida, já nos anos 1980, o mundo que se abria com o fim da Guerra Fria.

Assim, os temas históricos do período, como a tortura e a perseguição política, se encontram nas pregações do Cristo de Elqui como que amalgamados pelo discurso religioso do messias autoirônico, que vai ao âmago dos problemas do seu tempo justamente tomando dele uma distância segura, operando uma espécie de curto-circuito na temporalidade histórica do seu discurso. Vejam-se por exemplo as referências como que "cruzadas" à ditadura que aparecem no poema XXIV, do primeiro volume dos sermões:

> XXIV
> Cuándo los españoles llegaron en Chile
> se encontraron con la sorpresa
> de que aquí no había oro ni plata
> nieve y trumao[7] sí: trumao y nieve
> nada que valiera la pena
> los alimentos eran escasos
> y continúan siéndolo dirán ustedes

[5] Cf. PARRA, Nicanor. *Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Universidad de Chile, 1979.

[6] Em conversa com Leonidas Morales, Parra se recorda de ter visto o Cristo de Elqui um par de vezes, na juventude, e de tê-lo ouvido pregar, e revela ter ficado muito impressionado com a figura, já então. *In*: MORALES, Leonidas. *Op.cit.*

[7] Tipo de solo seco, típico do Chile, de origem vulcânica.

> es lo que yo quería subrayar
> el pueblo chileno tiene hambre
> sé que por pronunciar esta frase
> puedo ir parar a Pisagua[8]
> pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
> otra razón de ser que la verdad
> el general Ibañez me perdone
> en Chile no se respetan los derechos humanos
> aquí no existe libertad de prensa
> aquí mandan los multimillonarios
> el gallinero está al cargo del zorro
> claro que yo les voy a pedir que me digan
> en qué país se respetan los derechos humanos.[9]

E o anterior, que termina com um desafio aos torturadores, em chave bíblica:

> XXIII
> […]
> a ver a ver a que nadie se atreve
> a escupir la bandera chilena
> primero tendría que escupir mi cadáver
> apuesto mi cabeza a que nadie se ríe como yo
> cuando los filisteos lo torturan.[10]

Tudo é dito de maneira muito direta, mas se passa como que num passado já sepultado. O Cristo de Elqui vive em uma ditadura — mas não a ditadura de Pinochet, e sim a ditadura do general Ibañez (Carlos Ibañez del Campo, que foi presidente do Chile em duas ocasiões, entre 1927-31 e 1952-58). Isso que estou chamando um de curto-circuito na temporalidade histórica do discurso, entre a situação política chilena contemporânea e a denúncia da sua violência, não se via nos antipoemas da década anterior. Paradoxalmente, note-se que a fase mais politizada e engajada de Parra é quando a obra se assume mais "ficcional", sob a roupagem da clownesca figura histórica recuperada do místico de Elqui. Sobre isso o autor lembra, em conversa de 1989 com Leonidas Morales, que:

> … a mí se me hace difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al Cristo de Elqui. Además yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, a través de la cual decir algo.[11]

[8] Região inóspita na costa do Chile, que serviu como campo de detenção e extermínio de opositores do regime de Pinochet, durante a ditadura militar.
[9] *In*: PARRA, Nicanor. *Sermones y predicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Universidad de Chile, 1977.
[10] *Idem, ibidem*.
[11] PARRA, 1989. *In*: MORALES, Leonidas. *Op.cit*., p. 117.

Natural: se essas coisas forem ditas, levam o sujeito para o campo de concentração. E ainda assim, elas são ditas, mais ditas do que nunca, resguardadas que estão no próprio absurdo da situação. Um pouco antes, na mesma conversa, Parra reflete mais a fundo sobre a relação entre o Cristo de Elqui e a ditadura militar:

> … después del golpe, uno se pregunta, bueno, se perdió todo? Se perdió toda la posibilidad del discurso tradicional? Todo se va a reducir al lenguaje militar? No, pues. A lo mejor nosotros con restos del discurso tradicional podemos tratar de armar un espantajo.[12]

É nessa transformação do sujeito de uma situação histórica em espantalho que a realidade se apresenta de maneira tão a céu aberto que, quando irrompe, vem na forma da mais incrível ficção. Outro paradoxo, correlato, é o que nos interessa mais aqui: é quando o fio desencapado da ironia se torna mais carregado. Ironia tão irônica que pode dizer as coisas diretamente, como são, porque o sujeito que se vê em meio aos acontecimentos da década de 1970 no Chile já não mais precisa se distanciar do seu enunciado — o seu enunciado vem já em si mesmo distanciado, na forma de um processo histórico a um só tempo impossível e realizado. A ironia do Cristo de Elqui é a ironia da sua inadequação às circunstâncias que o cercam. Desse deslocamento é que a verdade vem literalmente à tona, provocando uma mutação nos antipoemas, que se convertem apropriadamente em sermões — o gênero tradicional da revelação. Cabe sublinhar aqui, ainda, que o Cristo de Elqui de Parra é basicamente o oposto exato de um pseudônimo: todos sabiam que era Parra quem escrevia os poemas, e o autor nunca fez questão de esconder a sua verdadeira identidade. Pelo contrário, a ironia com a qual Parra fazia questão de ser introduzido, antes de leituras públicas dos seus poemas nos anos 1970, como "Nosso Senhor Jesus Cristo", para em seguida aparecer de jaqueta jeans e óculos (como em um recital em 1977 em Santiago, do qual há registro em vídeo) é o que diferencia esta máscara de outras que outros artistas, em períodos de repressão, se veem obrigados a usar para driblar a censura e a perseguição política. O Cristo de Elqui é o que poderíamos chamar, paradoxalmente, de uma *máscara que se veste às claras* — mas esse paradoxo de estar sempre às claras não é o que caracteriza toda e qualquer máscara, afinal? De todo modo, não devemos nos enganar: o fato de ser vestida às claras, de modo quase performático por Parra nas suas aparições em público, carregando o nome evidentemente falso de "Cristo de Elqui", é o que possibilita que a mensagem político-religiosa que ele deseja transmitir através das pregações atravesse a cortina da repressão —

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 116.

isso sem levar em conta o fato, é preciso que se diga, de que por diversas razões as quais não sabe aqui desdobrar Parra não foi fisicamente perseguido pela ditadura, como foram muitos artistas do período — ao menos não no sentido de ter de se exilar, ou de ter seu posto universitário cassado. Ainda assim, para dizer de modo bastante sintético, com o Cristo de Elqui é como se Parra "dobrasse a aposta" da ditadura. Como isso se dá?

Em primeiro lugar, através da anunciação. O leitor notará, diante dos sermões do Cristo de Elqui, um uso da linguagem bastante particular. No poema IX, esse uso é referido diretamente, como uma "língua vulgar": "*y perdonen si me he expresado en lengua vulgar/ Es que esta es la lengua de la gente*" ("IX", *Sermones y prédicas de Cristo de Elqui*, 1977). Apesar desse recurso à linguagem banal e vulgar, contudo, é preciso ter em mente contudo que a antipoesia de Parra não é uma poesia *antitradição* — como pode ser erroneamente interpretado. É uma poesia que se opõe àquilo que o autor chamava de "vício do pedantismo" na cultura ocidental — a ideia de que o poeta é um sujeito extraordinário, cuja experiência singular não tem par entre os outros mortais, o poeta como aquele que vê o que os outros não veem e diz o que os outros não podem dizer. A antipoesia opõe a isso, que Parra dizia ser um vício, um outro vício, o vício da cultura popular, que é o vício da *vulgaridade*. Vulgaridade, portanto, aqui, é a língua vulgar da experiência comum da linguagem — o uso da linguagem que não é próprio a um ou outro indivíduo e que, justamente por definição, não pode ser "privatizado" dessa maneira.

Ainda assim, e mesmo para o leitor acostumado a uma importante tradição de poesia prosaica e cotidiana, que tem representantes em toda a América Latina, e muito especialmente na poesia brasileira, os Sermões do Cristo de Elqui podem causar algum espanto. Pois a linguagem aqui se vulgariza a tal ponto que beira, por vezes, o "mal escrito". Há, aqui, quebras de raciocínio, frases que não se completam, pensamentos que se atropelam, mudanças súbitas de assunto, repetições, redundâncias e insistências injustificadas em certos temas — como a morte da mãe, acontecimento capital que leva o Cristo a iniciar sua pregação, e que volta e retorna nos poemas sempre de uma maneira um tanto atravessada, esquisita. Tudo isso vem daquilo que Parra chama de os "recursos escassos" do seu orador. E ainda assim, é uma poesia lógica, de raciocínio sóbrio, cujas argumentações fazem muitas vezes perfeito sentido, fruto da capacidade que esse orador tem de articular os seus pobres recursos de um "analfabeto que nunca pisou na porta de uma escola":

> Yo creo que es una superación de todo. Porque el tipo aparentemente se presenta provisto de recursos muy limitados. Pero él es capaz de relacionar eses recursos. Yo he llegado por primera vez a lo que podría llamarse una poesía de la sintaxis. Que no es una poesía a base de relámpagos con clave, sino que

> el tipo se desplaza a lo largo de un discurso. Eso no podría hacer el sujeto antes, sino que a partir de movimientos casi peristálticos no más. En cambio acá no. Acá hay in desarrollo. Es decir, es una poesía de logos. Y eso yo lo considero un paso adelante. Claro que en último termino es un logos enfermo. Pero es un logos.[13]

Se essas questões estão sendo todas colocadas em jogo no primeiro volume dos sermões, há um desenvolvimento na passagem para o segundo e, em 1979, aparece o mais impressionante ainda *Nuevos sermones y predicas del Cristo de Elqui*. O que eram punhaladas desferidas por uma ironia quase insuportável, dado o contexto no qual se conformava, dá lugar a meditações igualmente irônicas, mas que na aparência deixam de burlar, por assim dizer. Algo estranho acontece aqui, com o humor parriano: ele se torna sério, mais sério do que jamais foi. A natureza das pregações deste segundo Cristo caminha para uma verdadeira declaração de princípios, que já subjazia às declarações dos sermões anteriores, embora estas fossem menos reflexivas, mais imagéticas. De fato, uma poesia de *logos*, de argumentação, e de uma lógica impecável se instala definitivamente. O sermão/poema XVI, ainda em *Sermones y prédicas...*, dizia já:

> XVI
> A mí me parece evidente
> que religión y lógica a la larga
> vienen a ser prácticamente lo mismo
> se debiera sumar
> como quien reza un ave maría
> se debiera rezar
> como quien efectúa una operación matemática
> oraciones y ruegos claro que sí
> ceremonias diabólicas nó
> humillémonos ante el grandioso
> para que no se ría Satanás.[14]

O sermão XLII, por sua vez em *Nuevos sermones...*, propõe a ideia de que aquilo que a esquerda procurava na época, baixo os jargões de luta de classes, comunismo etc., era nada menos que o Espirito Santo cristão. O que antes, na antipoesia parriana dos anos 1950-60, era a profanação do sagrado pelo secular se transforma em profanação do secular pelo sagrado: a verdade da política é o Espírito Santo. Pelo menos é o que diz o Cristo de Elqui, esta espécie de Inri Cristo chileno:

> XLII
> La presencia del Espíritu Santo

[13] PARRA, 1989. *In*: MORALES, Leonidas. *Op.cit.*, pp. 117-8.
[14] *Idem*, 1977.

se percibe con toda nitidez
en la mirada de un niño inocente
en un capullo que está por abrir
en un pájaro que se balancea sobre una rama

dificulto que alguien pueda poner en duda
la presencia del Espíritu Santo
en un pan recién sacado del horno
en un vaso de agua cristalina
en una ola que se estrella contra una roca

¡ciego de nacimiento tendría que ser!

hasta un ateo tiembla de emoción
ante una sementera que se inclina
bajo el peso de las espigas maduras
ante un bello caballo de carrera
ante un volkswagen último modelo

lo difícil es saber detectarlo
donde parecería que no está
en los lugares menos prestigiosos
en las actividades inferiores
en los momentos más desesperados

ahí falla el común de los mortales

¿quién podría decir que lo percibe
en los achaques de la ancianidad
en los afeites de las prostitutas
en las pupilas de los moribundos?

y sin embargo también está ahí
pues lo permea todo como el sodio
¡qué lo digan los Padres de la Iglesia!

Arrodillémonos una vez más
en homenaje al Espíritu Santo
sin cuyo visto bueno nada nace ni crece
como tampoco muere en este mundo.[15]

"Até um ateu treme de emoção", é como o pregador quer convencer os fiéis. O Cristo de Elqui segue à risca a própria doutrina: é no ato falho da sua fé que ele se une com as prostitutas, as crianças, com os velhos, desvalidos e moribundos que são os verdadeiramente golpeados pela forma de violência permanente e diária à qual são submetidos. Essa

[15] PARRA, 1979.

doutrina é a do pregador que opera a fé através da lógica, levando a cabo algo que poderíamos chamar de uma ironia do contraditório absoluto:

> XLI
> Todo puede probarse con la Biblia
> por ejemplo que Dios no existe
> por ejemplo que el Diablo manda más
> por ejemplo que Dios
> es masculino y femenino a la vez
> o que la Virgen María era liviana de cascos
> basta con conocer un poco el hebreo
> para poder leerla en el original
> e interpretarla como debe ser
> es cuestión de análisis lógico
>
> Tienen razón los amigos escépticos
> todo puede probarse con la Biblia
> es cuestión de saberla barajar
> es cuestión de saberla adulterar
> es cuestión de saberla descuartizar
> como quien descuartiza una gallina:
> ¡pongan otra docena de cervezas![16]

A máscara com que Parra veste o sujeito da sua poesia a partir da segunda metade dos anos 1970 é portanto a máscara do discurso mais tradicional, menos irônico possível: o discurso do sermão religioso. Mas, exatamente por essa razão, articulado por um sujeito semianalfabeto que, não obstante maneja as palavras com maestria lógica, este é o discurso mais inadequado às circunstâncias.

A ironia final do Cristo de Elqui, dessa inadequação da máscara à circunstância, consiste em ser o mais sério possível — e o mais chato. O Cristo, além de meditações teológicas profundas, dá a torto e a direito conselhos aos seus fiéis. Em meio à brutal ditadura militar chilena, o gesto ganha ainda mais amplitude. Quem coloca a questão em termos precisos é, novamente, o próprio autor:

> Mientras más chata y más plana, mejor! Porque, imagínate tú, cuando se pone a dar consejos, cuando da sus consejos de carácter práctico… Eso es lo más chato que hay, pues hombre![17]

Marca maior, essa "chatice", da relação ambivalente entre distanciamento e aproximação do discurso com a sua situação histórica, que será o ponto de virada a partir do qual, na década seguinte, a antipoesia de Parra passa a como que intuir uma nova correlação de forças

[16] PARRA, 1979.
[17] *Idem*, 1989. *In*: MORALES, Leonidas. *Op.cit.*, p. 118.

políticas, históricas e éticas que apontam, num limiar precoce do século XXI, o deslocamento da atuação política para o eixo da *sobrevivência*, do qual saltam as figuras apocalípticas da catástrofe ecológica e nuclear e do abandono do sujeito humano à própria sorte.

3. Ecologia do apocalipse

Às portas dos anos 1980, não há como ler a ironia entre catástrofe política e pregação destes poemas de Nicanor Parra sem colocá-los sob a luz da perspectiva ecologista que ele irá adotar a partir de então, e que guarda relações profundas com a questão da circunstância política e social em que emergem os seus sujeitos mascarados. A figura teológica da enunciação, elaborada às últimas consequências no Cristo de Elqui, invadirá os poemas curtos de "Ecopoemas" (1982)[18], publicados em *Poesía política*, de 1983, em que, por exemplo, o próprio Deus dá à humanidade um irônico recado:

> Francamente no sé qué decirles
> estamos al borde de la III Guerra Mundial
> y nadie parece darse cuenta de nada
> si destruyen el mundo
> ¿creen que yo voy a volver a crearlo?[19]

São os últimos suspiros da Guerra Fria, e, na visão de Parra, a dicotomia entre esquerda e direita que organizara o mapa mundial durante quatro décadas teria que dar lugar a uma perspectiva de "sobrevivência".

> Ahí hay una paradoja. Yo cuando me puse a escribir los Sermones, la idea que tenia era que el sermón y la predica están de más y que es una locura sermonear. Que no se debe hacer, y que en último término es ridículo. Sin embargo, después de que se hicieron los Sermones y predicas, me considero en este momento un predicador. Ahí hay una paradoja, ah? Pero claro que yo me las arreglo para salir de la trampa, permitiéndome el lujo de operar también en el plano antiecológico. Aparentemente antiecológico. Sería el ejemplo que te di anteriormente: 'Yo no sé para qué tanta alharaca. Ya sabemos que ele mundo se acabó' ["Ecopoemas", Poesía política, 1983]. […] Es decir, qué bueno qué que nosotros podamos darnos cuenta, y qué bueno es también poder jugar con el apocalipsis. Entonces, estamos llevando a la práctica de todas maneras el proyecto ecologista,

[18] Cf. PARRA, Nicanor. "Ecopoemas". *In*: *Poesía política.* Santiago: 1983.
[19] *Idem*, "Ecopoemas", 1982.

> un proyecto de vida lúdica. Juguemos hasta con el apocalipsis. Con la extinción, la muerte total.[20]

O tema do apocalipse em Parra é longo, e tem a ver com uma transformação da perspectiva temporal que o autor intuiu (quem sabe entre os primeiros a fazê-lo) no interior da organização política e social do seu tempo – mas não só: também na maneira como passava a se reproduzir a partir de então a própria estrutura do discurso. Esse conjunto de noções ou intuições remonta aos *Sermones*, e se desdobra com clareza nos poemas recolhidos em *Hojas de Parra*, de 1985[21], volume no qual por um instante "*desaparece no tan solo el hombre, el sujeto, sino que desaparece el hablante lírico también. Hay que hacerle los funerales también al hablante lírico*"[22] – como no caso limite de "Los 4 sonetos del apocalipsis":

> LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS
>
> 1
> †††† ††† ††††† †† †† †††††† †††
> †† †† †††† ††††† † ††††† †† †††††† †††
> ††††† †† †† †††† †††††† †††† ††† †††††††
> †† ††† ††††††† ††† ††† †††† ††† ††††††
>
> †† ††† †††† ††††††† ††††† ††† ††† †† ††††††
> ††††††† † †††† †††††††††† †††† †††† †††
> †††† †††† ††††† † †††† †††† †††† †††† ††††††
> ††† ††† ††††††††† †† †† †††† †††† ††††††
>
> ††† ††† †† †††† ††††††† ††††††† †††† †††
> †††† †† † †††† †††††† † †††† ††† †††††
> ††††††† †† †† †††† †††† ††††† †††† ††††††††
>
> †† †† ††† ††††† †††† ††† ††††† ††††††††
> †††† †††† †† ††††††††† † †††† ††† †††
> ††† ††† ††††† †††† †††††† ††††††† †† ††
> [...][23]

Os três sonetos seguintes seguem o mesmo padrão do primeiro. Essa transformação da temporalidade, com fim do discurso semanticamente articulado que essa transformação implica, diz respeito a algo que está diretamente ligado ao fim da Guerra Fria, e que se convencionou chamar de "fim da História", na glosa que tanto se fez já da famigerada sentença de Fukuyama. Mas "fim da História", à parte o ridículo óbvio da

[20] PARRA, 1989. *In*: MORALES, Leonidas. *Op.cit.*, p. 115.
[21] Cf. PARRA, Nicanor. *Hojas de Parra*. Santiago: Talleres Editorial Deriva, 2016.
[22] PARRA, 1989. *In:* MORALES, Leonidas. *Op.cit.*, p. 122.
[23] *Idem*, 1985.

expressão, nesse caso, quer dizer duas coisas: a primeira, menos diretamente imputável às intuições de Parra, mas não obstante imprescindível para entende-las, de que a colonização absoluta da política pela esfera da economia – da qual o que se chama de "neoliberalismo" seria apenas o substrato ideológico, sem qualquer força teórica ou explicativa que seja — a partir dos anos 1970-80, e mais intensamente com a financeirização das ex-economias socialistas como a China, colocou o capitalismo global num estado de permanente desgoverno – quase literalmente: não haveria governo capaz de regular ou orientar o ímpeto desenfreado de autorreprodução do capital a partir do momento em que a economia se torna uma economia financeira; a crise de 2008, com os conhecidos excessos dos *players* de Wall Street que levaram à constituição das famosas "bolhas", seria, nesse sentido, apenas o marco que permite constatar que de fato a História, no sentido de movimento humano politicamente orientado, terminou. Igualmente a crise da União Europeia, pós-2008, muito tem a ver com uma asfixia do sistema político frente o poder da máquina financeira do continente, fruto de uma unificação apenas monetária, com o Euro, desacompanhada de qualquer unificação política real. Tudo, evidentemente, entre a catástrofe e a falácia, pois não há mercado livre o bastante, como se sabe, que exista sem qualquer relação com o Estado; basta ver a inflação, no mesmo período, do Estado norte-americano, transformado numa máquina de guerra *hi-tech*.[24] Ou a quantidade colossal de dinheiro público aplicada pelo FED para resgatar as empresas americanas que quebraram na crise — o que foi repetido *tatibitate* por todo o planeta, salvo raríssimas exceções.

A segunda maneira, mais próxima do que Parra estava intuindo à época, é o fato de que, com a derrocada dos estados socialistas e a entrada da humanidade na chamada "era neoliberal" — precoce no Chile, já com Pinochet e os seus *Chicago Boys*[25] —, entra definitivamente em crise a ideia de *futuro*. Se durante a Guerra Fria o medo do apocalipse nuclear convivia ainda em larga medida com a possibilidade da Revolução – basta notar a ironia básica de um mundo que, ao mesmo tempo em que introduz exercícios de sobrevivência para um possível ataque nuclear, convive com uma série de convulsões políticas de toda ordem, como era o mundo dos anos 1960 —, com o seu fim anunciado, e inaugurado o que Paulo Arantes chamou de "o novo tempo do mundo", ficou, no comentário perspicaz de

[24] Para um balanço geral de como isso foi pensado pelos próprios norte-americanos, vale o interessantíssimo ensaio de Paulo Arantes, "Notícias de uma guerra cosmopolita". *In*: ARANTES, Paulo. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

[25] Grupo de economistas próximos ao governo militar chileno, que elaboravam a sua política econômica, quase todos formados pela Escola de Chicago, nos EUA, sob a tutela do ideólogo neoliberal Milton Friedman.

Fredric Jameson, mais fácil pensar a extinção da espécie humana do que uma mudança mínima no sistema econômico e político global.[26]

Isso tudo importa e interessa porque é esse o mundo que as profecias apocalípticas do Cristo de Elqui ou de "Ecopoemas" (1982) estão anunciando: um mundo sem futuro. Ao contrário absolutamente do que sugere José Alberto de la Fuente (2007) ao caracterizar o ecologismo de Parra como "*una estética que se invalida porque su ecoideología excluye de su reflexión un vector (utopía) para avanzar hacia una nueva cultura*"[27], essa exclusão da utopia não é apenas uma *escolha estética*, mas um aspecto do próprio mundo político e social que está se iniciando. Como se o que diz Hamlet para Horácio, no quinto ato, tivesse se transformado definitivamente na sentença de um mundo que deixou de existir: "*If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all*."[28] Isso é: estar preparado para a antecipação imprevisível do amanhã já não parece mais ter nada a ver com a experiência temporal contemporânea, enclausurada no limbo de um presente eterno em que "estar preparado" já não faz nenhum sentido, pois já não é possível qualquer acontecimento, salvo o acontecimento da "morte total" de uma catástrofe ecológica ou nuclear. No fim da política nos tornamos meros sobreviventes — e governar passa ser gerir os corpos vulneráveis que devem sobreviver, descartando em favelas mundo afora o exército de reserva do qual o capitalismo já não precisa — os "pedestres", que Parra elegerá como sujeitos políticos absolutos da sua poesia ecologista:

> PEATONES
> Héroes
> anónimos
> de
> la
> ecología[29]

Diante desse mundo que, aos olhos do antipoeta, se abre para ser pregado, a solução, para Parra, a única solução possível, seria, portanto,

---

[26] "*Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world*". *In:* JAMESON, Fredric. "Future city", *New Left Review,* n. 21, mai/jun 2003.

[27] "Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra". *Literatura y linguística,* n. 18, Santiago, 2007.

[28] *Hamlet*, ato 5, cena 2. *In:* SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare – The complete Works*, (org. G. Taylor; S. Wells). Oxford: Oxford Press, 1991, p. 686. A frase ainda faz sentido hoje, porém, justamente no âmbito do sistema financeiro, atravessado que este é por uma moralidade do empresário versátil, prevenido e arrojado, capaz de antecipar subidas e descidas do mercado. Fui recentemente informado, a título de curiosidade, que essa citação de Hamlet é a preferida de um importante executivo de uma grande instituição financeira brasileira.

[29] "Ecopoemas", 1982.

jogar com o apocalipse, num movimento, como já se viu segundo o próprio autor, "antiecológico na aparência".

A ver com calma do que se trata essa "aparência", é preciso ter em mente que o risco que se põe diante do antiecologismo parriano é uma leitura puramente teológica da sua relação com a catástrofe. Como se a catástrofe, na medida em que é a única coisa capaz de acordar a humanidade para a necessidade de uma organização coletiva, sob a ética universal da sobrevivência, fosse uma espécie de "benção disfarçada", vinda com a providência de proporcionar, como último recurso, a realização da utopia imanente de uma comunidade igualitária e pacífica. Como se a sociedade que levou à ameaça nuclear precisasse ser destruída para dar lugar à nova sociedade lúdica que os antipoemas prometem. Ao contrário, o caminho enviesado que o *logos* de Elqui e o catastrofismo de "Ecopoemas" atravessam até a utopia é um caminho propriamente transcendente, no sentido de que, posta de lado a perversão dessa teologia cínica, o que se estabelece com esse raciocínio é que a comunidade pós-apocalíptica só se vislumbra através da imagem da catástrofe, que é o seu contraponto radical. E uma vez que a iminência da catástrofe é real, também é real a possibilidade de que ela seja evitada. Não à toa a própria ideia de uma ética da ecologia está associada a uma espécie de "assegurar que mais tarde o futuro ainda esteja aqui": colocar-se *após* a catástrofe é a única maneira de desviar o curso do destino que necessariamente levaria a ela. Por isso "antiecológico na *aparência*", isso é, mais uma vez o contrário do que José Alberto de la Fuente deseja ver ao caracterizar a dialética da antipoesia como "*una dialéctica de círculo cerrado más que la de una en espiral*", em que as contradições e becos sem saída lógicos não moveriam o sujeito adiante, na tarefa de resolver os problemas, mas o paralisariam.[30] Mas o princípio do qual o ecologismo catastrofista de Parra parte é precisamente o de que esse "chamado à ação" por si só não é o bastante para pôr o sujeito em movimento; ao contrário, para mover-se o sujeito precisa primeiro

[30] A perspectiva que eu adoto aqui, está claro, é radicalmente oposta à adotada por Fuente. O problema do ensaio de Fuente, me parece, é tomar a poesia e as declarações de Parra pelo seu "valor de face", incapacitando a leitura para os mecanismos internos que a ironia e a contradição realizam no texto parriano. O ensaio tem momentos quase cômicos, como quando Fuente reprime Parra por ter respondido a uma pergunta sobre os 500 anos do descobrimento da América dizendo que não conhecia a História, mas conhecia Física e Matemática muito bem; Fuente dispara, claramente não entendendo a piada: "*¿Cómo leer esto último? ¿Un candidato al Nobel que se ufana en no conocer la historia?*". De todo modo, aparte esses momentos em que a crítica dá lugar ao comentário, não parece ocorrer a Fuente por exemplo que o "*yoísmo*" do Cristo de Elqui é o "*yoísmo*" de um *yo* que não tem qualquer domínio sobre o próprio *yo*, ou que o descompasso do eu-lírico parriano nos *Sermones...* com relação à fidelidade histórica, biográfica e conjuntural do verdadeiro Cristo de Elqui revela o interesse de um contexto, precisamente, de *decompasso* — conforme procurei indicar aqui. Isso a não ser que eu, por acaso, tenha perdido também alguma piada. *In*: FUENTE, José Alberto de la. "Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra", *Literatura y lingüística,* n. 18, Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2007.

perceber que não há absolutamente nenhum caminho pela frente. A perspicácia da lógica profética-catastrófica parriana é que ela incorpora radicalmente a terra arrasada de que se fez o futuro como traço elementar, já dado, e desse cenário desolado surgem as vozes que anunciam o óbvio: que o mundo está em vias de desaparecer, que ele *já* desapareceu. Lembremos ainda que toda a antipoesia começa *após* a catástrofe, após o imperativo da impossibilidade de seguir poetizando em vista do que acabou de ocorrer — isso desde os anos 1950, no impasse de se escrever poesia após a Segunda Guerra e a derrocada das vanguardas. E a única maneira de fazer com que haja qualquer coisa após a catástrofe é considera-la, no limite, uma contingência, que pode (ou melhor: que *poderia*) ser evitada. O que se recusa, aqui, é toda e qualquer *necessidade* da catástrofe. Com o antiecologismo, a antipoesia de Parra supera a si mesma, transformando-se naquilo que ela sempre fora: uma profecia lúdica do apocalipse. "*Texto de una voz que sale posterior al invierno nuclear*".[31]

O raciocínio é propriamente paradoxal: daí a sua força. Como pode ser que a única maneira de evitar um destino catastrófico é assumir que ele é inevitável? Paradoxal que seja a proposição na sua forma puramente lógica ou sintática, ela é intuitiva: com efeito, empiricamente é perfeitamente aceitável a ideia de que o sujeito só reage a algum perigo no instante em que esse perigo se torna real e potencialmente inevitável. É neste instante que toda a força do sujeito é liberada, na tentativa, precisamente, de evitar o pior. O que Parra faz é colocar essa racionalidade pré-destinatória literalmente em jogo. Jogar com o apocalipse — profanar o apocalipse através da manipulação do discurso sagrado e ecológico. Todas as contradições assumidas. De certa forma, há certo parentesco formal entre a ironia e essa operação que poderíamos chamar de um autoengano do sujeito catastrofista: assim como a ironia, o autoengano também é um deslocamento do sujeito em relação ao próprio enunciado – nesse caso, do sujeito enquanto aquele sabe de algo, mas que acredita no contrário daquilo que sabe. Sabe que o mundo acabou, que não há salvação, mas acredita ainda haver salvação exatamente por isso. O autoengano do antiecologismo de Parra é precisamente aquele do sujeito que sabe que a catástrofe é inevitável, mas que acredita que ela, por isso mesmo, pode e deverá ser evitada.

A contradição, a mesma dos "Ecopoemas" e da pregação profana do Cristo de Elqui, é, então, a proposta de uma solução que se sabe, no fundo, impossível — mas que só a partir do momento em que é elaborada e percebida como impossível é que se pode contemplar a verdadeira amplitude do problema.[32]

---

[31] MORALES, *Op. cit.* p. 112.

[32] A contradição interna desse tipo de raciocínio, dessa maneira de encarar o problema da relação entre catástrofe e destino, foi examinada em minúcias pelo filósofo alemão Frank Ruda

A catástrofe, no antipoema dos anos 1970-80, é ao mesmo tempo aquilo que dispara o chamado ético do sujeito, e a condição da sua liberdade. Nos antipoemas, só há liberdade para o sujeito na medida em que ele se encontra absolutamente encurralado por um destino catastrófico inevitável. É aí, neste momento de desespero, que os atos verdadeiramente livres são exercidos: o ato de abrir mão da própria racionalidade, em busca de uma outra lógica, de um outro *logos*. Só há a iluminação da poesia da claridade parriana[33], porque houve a bomba de Hiroshima e o campo de concentração, porque houve o golpe militar, e porque há, no futuro, o apocalipse. E isso, longe de ser uma fraqueza sua, uma espécie de lastro sinistro que ela estabelece com o mal, uma espécie de dívida histórica que ela tem para com o sofrimento da humanidade, é a sua força, pois é a garantia que ela se dá de que isso não deve, em hipótese alguma, se repetir. De certo modo a antipoesia de Parra está situada em um momento histórico específico, entre duas catástrofes: a catástrofe — ou *as* catástrofes, todas, do século XX —, e a possibilidade da sua repetição, na aniquilação total.

A posição antipoética é, na sua essência, impossível de ser sustentada. Não obstante, ela deve ser sustentada, porque a antipoesia é uma dança à beira do abismo. Um balança-mas-não cai perpétuo da espécie humana — o sujeito no limite da sua desintegração, e no auge da sua força. Seja como for, em tempos de descrença, do desmoronamento das chamadas "grandes narrativas", de violência, perseguição, catástrofe ecológica e desconcerto subjetivo e existencial, não só o riso e o humor se apresentam como uma saída, uma válvula de escape de liberdade, como é *através do riso* que talvez estejam as maiores chances de reação — é através de um humor como o do Cristo de Elqui ou dos "Ecopoemas" que a força mais subversiva encontra um canal para se manifestar em tempos perigosos e instáveis. Há mais verdade neste baile de máscaras disparatado do que a princípio se possa supor, e talvez a única saída em momentos catastróficos seja de fato colocar uma máscara e atirar de volta contra a realidade todo o seu desconcerto — isso é, dobrar a aposta da realidade.

(*Abolishing freedom: a plea for a contemporary use of fatalism*, 2016) e pelo teórico francês Jean-Pierre Dupuy (*Economy and the future,* 2011), que examina exatamente o mesmo problema a respeito da relação entre as esferas do sagrado e da economia. É tanto de Ruda quanto de Dupuy que estou tirando boa parte dessa lógica contraditória da catástrofe (Cf. RUDA, Frank. *Abolishing freedom: a plea for a contemporary use of fatalism*. Lincoln: University of Nebraska, 2016; DUPUY, Jean-Pierre. *Economy and the future – a crisis of faith*, trad. M. B. DeBevoise. Michigan State University, 2014).

[33] O termo "poesia da claridade" foi usado por Parra em conferência de 1958 para descrever o projeto ao qual ele se vinculava, no início da obra, em oposição ao obscurantismo vanguardista da época.

João Gabriel Mostazo Lopes é pesquisador, tradutor e dramaturgo, doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da FFLCH/USP, orientado pela Profa. Dra. Viviana Bosi. Publicou artigos sobre antipoesia e literatura brasileira moderna. Desenvolve pesquisas sobre os seguintes temas: tradução poética, poesia modernista brasileira, vanguardas hispanoamericanas e antipoesia. É autor das peças de teatro *Rompecabezas* (publicada em 2017), *A demência dos touros* e *Roda morta*. Contato: j.mostazolopes@gmail.com

TENGO MIEDO TORERO, DE PEDRO LEMEBEL: PASODOBLE E MELODRAMA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p141-149

Laura Janina Hosiasson
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Nos anos 80, Pedro Lemebel surgia no Chile como uma extravagância, como uma brincadeira licenciosa e imoral que se deixava abater sobre um meio social, cultural e politicamente estreitado. No espaço minado da ditadura, as performances, os programas de rádio e as crônicas foram as armas com as quais Lemebel exerceu sua política de resistência. Se no deboche dos espetáculos de *Las Yeguas del Apocalipse* (1987-1993), a denúncia do constrangimento político e sexual se propunha de uma maneira teatralizada, na escrita ela irá acolher uma diversidade de perspectivas pelas quais o problema se constrói no caminho de uma revisão histórica. Neste seu único romance, *Tengo miedo torero* (2001), a ditadura militar é penetrada pelo prisma do olhar periférico e marginal de um velho homossexual travesti. Lemebel convoca o expediente do cancioneiro musical do radinho de pilha da sua infância para combiná-lo acertadamente com o ritmo de melodrama. O resultado aponta para um binarismo antitético, preto no branco.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance chileno;
ditadura chilena;
melodrama e literatura.

RESUMEN

Durante los años 80, Pedro Lemebel surgió en Chile como una extravagancia, una jugarreta licenciosa e inmoral que se dejaba caer sobre un medio social, cultural y políticamente estrecho. Dentro del espacio minado de la dictadura, las performances, los programas de radio y las crónicas fueron armas con las cuales Lemebel ejerció su política de resistencia. Si en los espectáculos de Las Yeguas del Apocalipsis *(1987-1993) la denuncia de la represión política y sexual se proponía de manera teatralizada, en la escritura ella adoptará una pluralidad de perspectivas con las cuales el problema se construye en el camino de una revisión histórica. En esta su única novela,* Tengo miedo torero *(2001), la dictadura militar es penetrada a través del prisma de la mirada periférica y marginal de un homosexual travesti. Lemebel convoca el expediente del cancionero musical de su radio de pilas de la infancia y lo combina acertadamente con el ritmo del melodrama. El resultado apunta hacia un binarismo antitético, en contraste blanco y negro.*

PALABRAS-CLAVE:

*Novela chilena;
dictadura chilena;
melodrama y literatura.*

"Pensé que a mi obra le hacía falta una potente historia de amor, y de esa forma cruzo el zigzaguear de la loca con la historia de la dictadura. Cruzo amor y metralletas."

Pedro Lemebel

Tengo miedo torero[1] se inscreve numa tradição de romances sobre a ditadura chilena, a esta altura já bastante volumosa. De fato, me parece possível arriscar com Grinor Rojo que toda a produção literária no Chile, a partir de 11 de setembro de 1973, estaria marcada de uma ou outra forma por esse acontecimento[2]. O que se observa, no entanto, é que na maioria dos casos não existe pretensão de abranger a totalidade do fenômeno do golpe militar de Pinochet, seus processos de instalação, perpetração e desinstalação. O que vemos comparecer são temas, sujeitos e perspectivas particulares, espaços, tempos ou destinos elaborados de maneira parcial, fragmentaria ou atomizada[3].

Pedro Lemebel entrou nessa tradição para chacoalhar dentro dela uma série de pressupostos e entraves, como foi sempre seu *modus operandi* desde o começo, através de suas performances com o parceiro Francisco Casas[4], depois em sua atividade como condutor de um programa de rádio[5], para culminar com uma contundente atividade de cronista recolhida em vários livros e que ocuparia a maior parte de sua breve vida (1952-2015). O que me interessa aqui é verificar de que modo o sistema da "alta cultura" (outro dos seus alvos preferidos) recebe os dardos da escrita articulada neste seu único romance.

---

[1] LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Seix barral, 2001.

[2] ROJO, Grinor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer? I e II*. Santiago: LOM, 2016.

[3] LILLO, Mario. "La novela de la dictadura en Chile", Universidad de los Lagos: *Revista Alpha*, n. 29, 2009, pp. 41-54.

[4] A dupla se autodenominou *Las Yeguas del Apocalipsis* e suas aparições - entre 1987-1993 - em vernissages, lançamentos e outros eventos, eram absolutamente improvisadas.

[5] Entre 1994 e 2002, Lemebel conduziu um programa chamado *Cancionero* na rádio Tierra de Santiago, que combinava entrevistas, opiniões e seleções musicais de sua escolha pessoal.

Apoiado num inventário musical de boleros, *rancheras,* couplets, *pasodobles* e tangos e nutrido pela linguagem da cultura popular, o narrador elabora em ritmo cafona, amaneirado e excessivo, uma escrita em diálogo com uma tradição de escritores hispano-americanos irados e experimentais que flertaram também com essa "sensibilidade proscrita": entre eles, Lezama, Sarduy, Arenas, Puig, Perlongher.[6]

Em Lemebel, parece-me possível falar num tipo de radicalização desse recurso pela incorporação do movimento performático em seu interior. O próprio título do livro provém de um conhecido pasodoble espanhol, cujas estrofes serão cantaroladas em meio da trama. O tríptico 'tengo-miedo-torero' irá servir de senha secreta entre os protagonistas, abrindo-se para os lances de uma tauromaquia ao mesmo tempo desejada e temida. Digamos que a letra da canção paira sobre toda a história, à maneira de comentário em surdina. A narrativa espraia-se dessa forma, embalada por uma sequência um tanto aleatória de letras e melodias que o protagonista conhece de cor e irá salpicando parcimoniosamente, num ritmo de moto-contínuo e apontando para um saber que só ele domina e que, por isso mesmo, vale para ele como carta de trunfo. Mas essa pressuposição de superioridade no campo da imaginação contrasta com a impotência gerada pela impossibilidade de concretizar o desejo sempre adiado do encontro romântico e sexual. Por trás desses dois movimentos opera-se a consciência do passar do tempo: um tempo pleno da juventude e o tempo periclitante da entrada na velhice, no plano biográfico. No plano da história: o tempo da liberdade enfrentado ao da repressão do presente.

Essa combinação de opostos no plano das paixões do protagonista vem transcrita também no plano formal pelo contraponto entre o expediente de cancioneiros melodramáticos e a transcrição de alguns anúncios da antológica Rádio Cooperativa (único meio de comunicação a dar voz à oposição durante os piores anos do regime militar) com notícias sobre prisões, desaparecimentos, revoltas violentamente abafadas, etc., o que assume ares de um "coro trágico".[7]

O cancioneiro popular latino-americano e espanhol (essas "*líricas pasadas de moda*", "*esos temas de ayer*", "*esa música alharaca*") configura um universo de referências lacrimosas partilhado pelo protagonista e pelo leitor ideal. Ele funciona aqui em vários registros: como aparato intertextual de acesso a um saber enraizado no mais profundo da cultura popular hispano-falante, mas também como fonte de inspiração *gay,* termo que utilizo à revelia de Lemebel que preferia *maricón* e se encantou com o termo *bicha* quando ouviu a palavra em sua única visita ao Brasil, em 2013.

[6] MONSIVÁIS, Carlos. "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí", Prólogo a Lemebel, *La esquina es mi corazón.* (1995). 3ª ed. Barcelona: Seix barral, 2004, pp. 9-19.
[7] BLANCO, Fernando. "Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". Universidad Chile: *Cyber Humanitatis*, n. 20 (online), 2001.

Esses dois registros matizam o prisma através do qual se observa o mundo. O procedimento será explicitado em chave irônica em vários momentos ao longo do livro, por exemplo quando *la Loca*[8] devaneia com autocrítica sobre sua "*lírica cebollera de amor barato, hemorragia de amor con tinta de sangre*" que flui como "*repicar de cataratas*" em seu peito (p.38), ou quando apela ao "*diálogo de comedia antigua...mirándolo con una llamarada de selva oscura*" de que se vale para tentar comover seu jovem e distraído amado (p. 88). Ou ainda, em palavras do próprio Lemebel: "*Para decirlo en lenguaje travesti, es como tener el ropero de la Lady Di en el computador*".[9]

Uma das características desse estilo se manifesta na anteposição reiterada do adjetivo ao substantivo, o que em certas situações sintáticas em espanhol produz um efeito rebuscado: "*drástico mandato*"; "*blindado artefacto*", "*relajado comercio de tornasoleada vitalidade*", "*arácnido oficio de sus manos*", "*bullente diadema encantada del bolero*"... Como apontamos acima, a linhagem mais óbvia dessa escrita "*que se arriesga en el filo de la navaja entre el exceso gratuito y la cursilería y la genuina prosa poética y el exceso necesario*" (MONSIVAIS, 2004), liga-o, entre outros, com Perlongher e os cubanos Sarduy, Arenas e Lezama Lima.

Acumulam-se hoje, por outro lado, os ensaios críticos[8] [10] [11] [12] que apontam para a evidente filiação do protagonista de *Tengo miedo torero* com o travesti Manuel González Astica, alias la Manuela[13], no romance *Um lugar sem limites*[14], de José Donoso. Embora Lemebel nunca tenha feito alusão a esse evidente parentesco, várias de suas crônicas revisitam a figura do travesti, essa figura "con la alita rota", especialmente em *Loco afán. Crónicas del sudário*.[15]

Não resta a menor dúvida de que entre Donoso e Lemebel se abre uma distância sensível que não fala somente de tempos diversos na história do Chile, mas também de um escritor proveniente da rançosa aristocracia chilena e de outro, nascido numa favela. Donoso, o homossexual enrustido que nunca saiu do armário, e Lemebel, uma *bicha* escancarada. De um lado,

---

[8] Ver: LÓPEZ MORALES, Berta. "La construcción de "la loca" en dos novelas chilenas: "*El lugar sin límites"* de José Donoso y "*Tengo miedo torero"* de Pedro Lemebel. Concepción: *Revista Acta Literaria*. (online) n. 42, 2011.

[9] *Apud* MATEO DEL PINO, Ángeles, "Cronista y malabarista... (Entrevista a Pedro Lemebel)". Santiago: *Cyber Humanitatis*, n. 20, 2001 (134).

[10] BLANCO, Fernando. "Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel". Universidad Chile: *Cyber Humanitatis*, n. 20 (online), 2001.

[11] GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". *Revista chilena de Literatura*, n. 56, 2000, pp. 71-92.

[12] CANOVAS, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM, 2003.

[13] Ver CIFUENTES-JÁUREGUI, Ben. "El retorno de la Manuela: travestismo/identificación/lo abyecto en *Loco afán*, de Pedro Lemebel". Rutgers University: *Inti. Revista de literatura hispánica*, n. 69, 2009, pp. 171-85.

[14] DONOSO, José. *El lugar sin límites*. (1967). Barcelona: Seix barral, 1985.

[15] LEMEBEL, Pedro. *Loco afán. Crónica del sidario.* (1996). 2ª ed. Santiago: LOM, 1997.

o refinado letrado e professor de literatura inglesa; do outro, o rapaz criado ao som do rádio de pilha em frequência AM. Mas apesar dessas diferenças, os travestis 'la Manuela' e 'la Loca del Frente' parecem, de fato, saídos do mesmíssimo molde.

Aqui o homossexual velho e patético, em aposentadoria compulsiva, quase careca e com a dentadura postiça que nem sempre ele lembra de colocar, se assemelha também ao outro, no gosto pelos enfeites, as plumas, a dança e a paixão frustrada por um jovem heterossexual. Penso que é possível estabelecer mais uma linhagem direta, lembrando que em *O lugar sem limite* fulgura no centro da trama a performance da Manuela a dançar e rodopiar ao som de *El relicario,* um *pasodoble* da tauromaquia musical espanhola. Não somente ali e aqui tudo gira em volta de um travesti velho e desmilinguido. Os dois cancioneiros espanhóis evocados pela vitrola e pelo rádio de pilha funcionam em ambos os casos, como espelhos do embate entre uma sensibilidade pensada como feminina e a violência de um entorno reacionário e brutal, encarnado simbolicamente na tourada. Donoso elabora o impasse indo do patético ao trágico. A homofobia desempenha ali seu recalque brutal sobre o desejo. Mais de trinta anos depois, o descompasso que aqui também decorre do patético, resolve-se numa amizade e numa forma de carinho, sentimentos esses alimentados pela entrada do evento violento da ditadura militar e a vista desse inimigo comum.

Assim, munido do cancioneiro popular como forma, o romance transforma-se em melodrama.[16] A "*historia de amor mezclada con metralletas*", embalada por sua "*estética de brócoli mariflor*" vem se enredar com o episódio histórico da malfadada tentativa de assassinato do general Augusto Pinochet em setembro 1986, no caminho entre Santiago e sua casa de campo em Cajón del Maipo, localidade a 40km da capital. É justamente esse procedimento misturado da estrutura deste romance o que me interessa focar aqui.

O expediente do discurso indireto livre que faz confundir a voz do narrador com a sua, também lembra em muito a estratégia de Donoso, mas aqui o procedimento se mistura com outras formas de sedução. O deslizamento de registros vai se tornando imperceptível e o leitor fica capturado a meio caminho do espelho, sem saber mais se a imagem refletida é a do protagonista, a do narrador ou a própria...porque a leitura deste livro suga seu leitor para dentro dessa linguagem "autodenigrante"[17], impelindo-o a

[16] Fernando Blanco já apontou para o expediente melodramático na escrita do romance em "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel". *In: Idem* (ed.), *Reinas del otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel.* Santiago: LOM, 2002, pp. 27-68.
[17] MONSIVÁIS, Carlos. "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí", Prólogo a Lemebel, *La esquina es mi corazón.* (1995). 3ª ed. Barcelona: Seix barral, 2004, p. 17.

olhar o mundo através do prisma de uma marginalidade entendida aqui no sentido do lugar à margem das ficções de centro, de equilíbrio e de norma, elaboradas pelo esquema burguês.

A pretensa ignorância de *la Loca del Frente* sobre o que está acontecendo em sua casa e sobre a verdadeira identidade do rapaz que invade esse espaço de um dia pro outro, se coaduna com a indeterminação do seu próprio nome: "*Mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las locas, la más bruta, que solo sabía bordar y cantar canciones viejas*."[18] No fingimento desse 'não saber' reside sua força, sua "*treta del débil*", tomando aqui de empréstimo a feliz expressão de Josefina Ludmer sobre as estratégias discursivas dos sujeitos historicamente silenciados.[19] Porque é sem saber, embora no fundo sabendo perfeitamente do que se trata, que o idílio artificial se sustenta no esquema do melodrama. Sexo e violência beiram a todo momento o explícito antes de cair na cafonice completa neste livro híbrido, de difícil classificação.

A postura antiautoritária, está em Lemebel por toda parte, das performances dos anos oitenta (com o coletivo Las Yeguas del Apocalípsis) passando pela sua atuação como radialista em Radio Tierra (entre 1994 e 2002) até chegar nas crônicas em que as figuras retratadas são sempre facilmente classificáveis em dois campos muito bem definidos: fascistas "pinochetistas" (mesmo após o fim da ditadura) de um lado, e libertários do outro.

No romance[20] há também uma separação sensível entre os homossexuais pró ditadura e os da resistência. O personagem Gonza, um estilista de gosto refinado que aconselha a mulher de Pinochet em matéria de vestuário e imagem, tem um referencial direto em Gonzalo Cáceres, maquiador chileno (hoje com 67 anos) que se especializou na preparação do rosto de figuras conhecidas em suas aparições televisivas, durante os anos da ditadura. Foi o maquiador de "todo mundo", autodenominado "apolítico". Por suas mãos passaram artistas, jornalistas, presidentes, entre os quais o mesmíssimo general Pinochet e sua mulher. Lemebel já havia pintado um ácido retrato dessa figura na crónica "Gonzalo (el rubor maquillado de la memoria)".[21] Ou seja, ser homossexual não é prerrogativa de nada em matéria ideológica, assim como também ser de esquerda não isenta *a priori* os preconceitos de gênero. Essa foi a ponta da faca de seu manifesto "Hablo por mi diferencia", proferido em 1986 para um público de resistência à ditadura pinochetista. Aí lançava à queima-roupa: "*[...]*

[18] *Idem, ibidem*, p. 21.
[19] LUDMER, Josefina. "Las tretas del débil" em (org. Eliana Ortega). *La sartén por el mango*. San Juan de Puerto Rico: El Huracán, 1984.
[20] Lemebel morreu em 2015, antes de dar forma ao projeto de um segundo romance que já tinha esboçado.
[21] LEMEBEL, Pedro. *Loco afán. Crónica del sidario.* (1996). 2ª ed. Santiago: LOM, 1997.

porque la dictadura pasa/ Y viene la democracia y detrasito el socialismo/ ¿Y entonces? ¿Qué harán con nosotros compañeros?/ ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sudario cubano?". [22] Também convém lembrar de outra declaração em entrevista de 1999[23], na qual o intuito político de sua perspectiva fica evidente:

— …el mundo homosexual es un universo enorme lleno de matices. Yo te podría hablar desde el mariconaje guerrero que yo practico nada más. No todas las homosexualidades tienen que ver con este discurso. Existe una homosexualidad gay, blanca, apolínea que se adosa al poder por conveniencia. En ese sentido hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados como lo es el travestismo. No el travestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que el travestismo prostibular. El que se juega en la calle, el que se juega al filo de la calle, ese es segregado dentro del mundo gay, o también son segregados los homosexuales más evidentes en este mundo masculino."[24]

Não está demais reiterar que o lugar do homossexual escolhido como ponto de vista por Lemebel em toda sua obra desloca-se sempre para a periferia, para o lugar descentrado, fora do sistema, um espaço desestabilizador. Diante do horror da violência do Estado de Exceção, o olhar dessa perspectiva periférica imprime um ar de paródia em tom menor ao relato dos acontecimentos brutais e escabrosos, de maneira que o ritmo do melodrama vai se impondo, tendendo dessa forma a matizar a visão extremamente maniqueísta que ele próprio (o melodrama) paradoxalmente estabelece.[25]

O romance se estrutura na base da alternância de duas cenas que correm em paralelo: a da *Loca* sem nome, a quem só conhecemos pelo apelido que ela recebe dos vizinhos a sua volta ("*La del Frente*"), e a do general Pinochet, flagrado numa intimidade imaginada junto de sua mulher, Lucía Hiriart. A apresentação da história nesses dois planos expande-se também para uma percepção geral do espaço da cidade partida ao meio, culminando com um panorama social que escancara suas diferenças. Essa dinâmica, Lemebel traz de suas crônicas, nas quais a Santiago dos bairros altos e a dos bairros baixos são desenhadas geográfica e socialmente separadas por um abismo. Nessas crônicas, o corpo marginal e deslocado do homossexual circula em ambos os universos com uma liberdade que o diferencia das empregadas, choferes e demais trabalha-

[22] *Idem, ibidem,* p. 84.
[23] JEFTANOVIC, Andrea. *El cronista de los márgenes. Entrevista a Pedro Lemebel.* 1999. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/pl200608.html>.
[24] *Apud* JEFTANOVIC, Andrea. *Op. cit.*
[25] BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

dores, porque seu trânsito se dá através da relação sexual que altera as diferenças expostas nos demais intercâmbios de movimento de força de trabalho e de dinheiro.[26]

No romance, porém, o comércio do sexo está descartado já que o maricas é velho demais e está aposentado. Ele agora borda toalhas de mesa e lençóis para a burguesia, e canta...A relação com o universo da norma burguesa entra num esquema similar ao dos demais trabalhadores, a não ser pelo canto que encanta o rapaz estudante universitário, ele também em movimento de revolta e distanciamento. Nos caixotes que carrega para dentro da habitação de *la Loca* não há livros, há armas e munições.

É preciso dizer neste ponto que o pano de fundo, o falido atentado contra o general Augusto Pinochet, é somente isso: o cenário de fundo para esta pungente história de amor, fadada ao fracasso, assim como o atentado. A estrutura contrapontística aludida, em que os dois planos narrativos vão se alternando, padece de um evidente descompasso. Se a entrega da história do amor impossível de um homossexual velho e proletário com um estudante revolucionário de classe média nos seduz de início e vai se expandindo em complexidades e implicações, por outro lado, a narrativa da intimidade do ditador padece do tratamento enrijecido de uma caricatura patética, da qual não se consegue extrair verdade alguma.

Mas isso que detecto como o que poderia ser um descompasso da estrutura geral do romance vem se integrar de modo muito pertinente na proposta do melodrama pautado nas premissas do cancioneiro popular, adotado como estrutura de base e procedimento construtivo. Assim como no melodrama, o paradigma maniqueísta das letras desse cancioneiro antigo é elaborado a partir de opostos e contrários absolutos, levados ao paroxismo. A começar por *Tengo miedo torero*, que contrapõe o medo pela morte do toureiro à confiança absoluta em sua maestria e poder. A letra fala por si só:

> Tengo miedo, torero
> Tengo miedo cuando se abre tu capote
> Tengo miedo, torero
> De que al borde de la tarde, el temido grito flote,
> Ay, pero cuando torero
> Jugueteas con la muerte yo me olvido de mi miedo
> En ti creo torero,
> Te jaleo torero,
> Olé torero!

Quatro versos que repetem *in crescendo* o medo do/da amante diante do perigo que o toureiro corre na arena diante do touro; seguidos de quatro

[26] GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. *Op. cit.*

versos encabeçados pela adversativa 'pero' que levam ao 'Olé torero' final, enfrentando o medo com a confiança eufórica 'en ti creo torero'.

Movimento similar pode ser observado no restante do cancioneiro evocado no romance: *Bésame Mucho* opõe ao abraço e ao beijo, o afastamento e o desamor: "*Piensa que talvez mañana yo ya estaré lejos, muy lejos de aqui*". A tensão e intensidade se constroem no paroxismo dessas oposições. O mesmo acontece com o bolero *El reloj* ("*Ella se irá para siempre cuando amanezca otra vez*") e com *Tú me acostumbraste* ("*Por eso me pregunto al ver que me olvidaste, por qué no me enseñaste cómo se vive sin ti*"). Digamos que no universo amoroso da canção tradicional, mesmo quando a letra fala de encontro, como é o caso da balada chilena *Aleluya*, a paisagem tende a se bifurcar ("*Es grande el mar/ más grande el cielo/ […] Ojalá haya un lugar para los dos*"). Lembrando aqui, com Roland Barthes[27], como esses fragmentos nos levam a verificar a extrema solidão do discurso amoroso: "Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão, que o deixa sozinho e exposto." [28]

O romance de Pedro Lemebel situa-se em meio à vertigem da história chilena da ditadura militar numa tentativa de escancarar, feito preto no branco, as profundas cisões sociais que a sustentaram. Há nisso, em termos, um triunfo e um perigo de fraqueza. O triunfo está no despudor de uma fala periférica e na comovente desmistificação do eu que surge, a meu ver, como uma fala única em contexto latino-americano. Sua possível fraqueza residiria nas implicações um tanto simplistas desse binarismo de procedimento formal, preto no branco.

Laura Janina Hosiasson é livre-docente pela USP, onde leciona Literatura Hispano-americana. Autora do livro *Nação e Imaginação na Guerra do Pacífico* (2012), traduziu o peruano Julio Ramón Ribeyro (2007) e a chilena María Luisa Bombal (2013). Tem publicado numerosos capítulos em livros e artigos em revistas especializadas. Atualmente, prepara um livro sobre o escritor chileno, Alberto Blest Gana (1830-1920). Contato: lhosiass@uol.com.br

[27] BARTHES, Roland. *Fragmento de um discurso amoroso* (1977). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
[28] *Idem, ibidem,* p. 157.

A PROSA DE LUIZ VILELA*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p150-165

Ariovaldo Vidal
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este ensaio é formado de duas partes: a primeira analisa o romance *Os novos* (1971), romance de geração que trata de um grupo de universitários às voltas com a opressão do regime militar e as dúvidas diante dos caminhos possíveis. A segunda parte do ensaio trata dos contos de Luiz Vilela (também situados nesse período), mas procurando antes compreender alguns procedimentos do autor na construção da narrativa, bem como apontar o lirismo presente em muitas de suas histórias.

PALAVRAS-CHAVE:

Luiz Vilela;
ditadura militar;
Os novos;
contos;
lirismo.

ABSTRACT

This essay is presented in two parts: the first part analyzing the novel Os novos *(1971), a generation novel, talking about a group of academic students dealing with the oppression of a military regimen and the doubts before the possible paths. The second part of the essay deals with the tales by Luiz Vilela (also located in the same period), but instead, trying to understand some procedures by the author to construct the narrative, as well as to point out the lyricism present in several of his stories.*

KEYWORDS

Luiz Vilela;
military dictatorship;
Os novos*;*
tales;
lyricism.

* A primeira parte deste ensaio foi publicada originalmente no *Jornal da USP*. São Paulo, 26 de março de 2018; a segunda parte, inédita, foi escrita originalmente para um livro em homenagem a Luiz Vilela.

Romance e contexto

Em meados da década de 70, eu fazia o curso de Letras na FFLCH, mas andava também às voltas com teatro amador e por isso aparecia na Biblioteca da ECA algumas vezes por conta do acervo de peças mimeografadas. Numa dessas vezes, estava no final de uma pequena fila de espera e vi no balcão um cartaz em PB que me chamou atenção: nele havia uma fila e o último sujeito da fila, um homem na casa dos trinta anos, de terno "de bater" e com expressão cansada, olhava para trás atendendo ao chamado da legenda, que dizia: "Ei! Os escritores brasileiros estão falando de você." Criava-se uma situação curiosa, um jocoso *mise en abyme* pois eu era o último da pequena fila, que certamente nada tinha a ver com a fila simbólica do cartaz; esta falava de um Brasil de filas imensas que a literatura do tempo tematizava (com perdão do lugar-comum) kafkianamente. Mas o mais importante dessa imagem estava no fato de que os jovens escritores de então, seguindo ainda a lição do Modernismo, falavam da vida de seu leitor, agora perdido nos meandros de um país sujeito à ditadura e à burocracia.

A legenda se referia a um grupo de escritores jovens ou novos que estavam fazendo por aqueles anos uma literatura que ganhava feição própria, identificando não propriamente um grupo, mas um movimento. De certo modo, se a literatura brasileira não entrava no *boom* da literatura hispanoamericana por razões óbvias ou compreensíveis, o fato é que havia no Brasil daqueles anos um *bunzinho* de nossa literatura, com uma significativa penetração nos ambientes escolares, o que veio acompanhado de um trabalho editorial sagaz, especialmente concentrado na imagem da editora Ática (edições ilustradas e chamativas, paratextos voltados à linguagem dos adolescentes etc.), bem como da editora Brasiliense, com suas coleções destinadas ao público jovem, as "cantadas literárias" que traziam uma literatura em boa parte marcada de erotismo e aventura.

Dei essa pequena volta para chegar ao ponto que mais interessa: o romance brasileiro do período, e também, ou sobretudo, o conto brasileiro que se alastrou enormemente naqueles anos, queriam falar do presente do País, adotando nessa empresa muitas vezes uma linguagem despojada ou coloquial, de uma maneira particularmente nova, nem sempre feliz, uma linguagem de desrecalque (para usar um termo de Antonio Candido ao falar de 22) em que o palavrão, de livre curso, tinha mesmo uma conotação

política.[1] Se a matéria da literatura sempre fora a vida presente, os homens presentes, o fato é que agora havia um sentimento de *urgência* na literatura feita por esses novos escritores (e não só na ficção, nem só na literatura), urgência que dava ao conto e ao romance quase sempre uma feição de denúncia, querendo transformar a matéria realista imediata em alegoria do País, conforme a notação crítica de Davi Arrigucci Jr.[2]

Um dos autores mais característicos desse período completou recentemente 50 anos de literatura: Luiz Vilela. Vilela estreou com um volume de contos chamado *Tremor de terra*, em 1967, ganhando com ele o Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília. Depois desse vieram muitos outros livros e alguns prêmios, passando por *Tarde da noite* (contos, 1970), *O fim de tudo* (contos, 1973), *O inferno é aqui mesmo* (romance, 1979), *Lindas pernas* (contos, 1979), *Entre amigos* (romance, 1983), para citar apenas alguns, até chegar a *O filho de Machado de Assis* (2016) — que eu saiba o mais recente — totalizando cerca de três dezenas de obras entre contos, romances, novelas e várias antologias.

A crítica já observou o que de certo modo é sentimento de grande parte dos leitores de Luiz Vilela, a saber, que sem se dar conta o leitor vai se sentindo personagem do autor. Mas quem é esse leitor, questão que sempre se impõe quando se fala de recepção? Não é fácil definir, até porque muitos leitores não têm essa empatia com a obra, mas é possível dizer duas ou três coisas sobre ele — ou sobre um desses leitores —, a partir de uma evidência de época e de alguns traços de seu personagem central, espécie de alter ego do escritor.

Como se sabe, as grandes cidades brasileiras começaram a inchar ainda mais aceleradamente na passagem dos anos 60 aos 70; e nesse movimento migratório, surgiu uma camada particular de viventes que vinham não do campo para a cidade, mas do interior para a capital, fenômeno que se deu em muitas partes do País. Era uma população jovem, formada de estudantes que pisavam pela primeira vez o chão de uma universidade (o primeiro da família a entrar no ensino superior, geralmente público), deixando para trás uma formação católica de classe média e a segurança do mundo estável e geralmente opressivo dos pais. Na cidade (e na universidade) encontravam também novas formas de sociabilidade, mais abertas e desafiadoras, concentradas na metonímia da "república". Não era uma "juventude transviada": era antes uma juventude em trânsito, que não se reconhecia mais no mundo católico dos pais, nem tinha chegado ainda onde queria ou sonhava, pois entre outras

[1] A expressão de Antonio Candido está em "Literatura e cultura de 1900 a 1945", *In*: *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 121.
[2] Refiro-me ao conhecido "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente", publicado em *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, pp. 79 e ss.; republicado em *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 77 e ss.

angústias o País vivia o entrave da ditadura; e esse era um dado novo: uma juventude que ganhava uma visão politica dos fatos, em meio ao anonimato da grande cidade.

Em muito a personagem central de Luiz Vilela é esse mesmo jovem, e não é por acaso que em sua obra haja um grande número de estudantes e adolescentes. O romance que melhor concentra esse universo de relações é *Os novos* (1971), que conta a história de um grupo de universitários em Belo Horizonte, vivendo os impasses de escolhas novas, num país também em impasse. O romance se passa no final dos anos 60, no contexto do nefasto AI-5: Nei é a personagem central que, recém-formado, já dá aulas de filosofia, escreve contos, frequenta bares com os amigos, mantém uma relação afetiva com o pai distante que às vezes vem visitá-lo, e vive o drama sentimental de fazer dos amantes dois inimigos.

O livro retoma de maneira clara a tradição mineira dos romances que misturam a crônica de grupo e a confissão do protagonista; é visível a presença de *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, nas cenas vivas da roda de amigos que contrastam com um lirismo subjacente ao protagonista (diga-se que no romance de Cyro, o lirismo está por toda parte, enquanto no de Vilela o prosaísmo está por toda parte); mas retoma também e de modo mais claro o livro de Fernando Sabino, *O encontro marcado* (1956), com o qual compartilha um mesmo grupo de amigos que dividem suas preocupações e impasses: "Estou cansado de tudo isso — disse Nei. — Cansado dessa confusão, cansado da literatura, cansado dessa cidade e dessa chuva, cansado até dessas nossas conversas, que não levam a nada. Dá vontade de sumir pra longe daqui".[3] E compartilha também o fato de ser o depoimento vivo de uma geração, na expressão de Alfredo Bosi para o livro de Sabino.[4]

O romance possui um andamento solto (não desordenado), contando a história de uma geração de jovens escritores, não mais formados em medicina, farmácia ou direito, mas agora ganhando a vida com o magistério ou o jornal, e a caminho do universo da publicidade. Trata-se de um romance de geração, abusando de um prosaísmo pesado, com o palavrão correndo solto e — como romance de geração — tendo no bar o espaço por excelência em que transcorre a ação. Nele (ou neles) habitam as personagens que vivem os impasses de sua geração: além do protagonista Nei, aparecem seus dois amigos mais próximos Vítor e Zé, além de outros que transitam bastante ou pouco pelos mesmos espaços: Ronaldo, Martinha, Milton, Leopoldo, Queiroz, Dalva, Mário Lúcio, Gabriel e Telmo.

Nas conversas que preenchem o livro, aparecem os temas do período e daquele contexto: o papel da literatura, a comédia provinciana dos

[3] VILELA, Luiz. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984, p. 172.
[4] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 475.

medalhões conservadores, a liberdade sexual (tratada na chave do preconceito quase o tempo todo), as saídas políticas contra o autoritarismo etc. E o problema que mais avulta é o sentimento de impotência diante da situação política e a consequente autoironia com a literatura que fazem, por não sentirem vocação para a ação política; e algumas cenas são simbólicas nesse sentido: numa delas, Nei e alguns amigos assistem ressentidos (sentados numa mureta...) a exibição de heroísmo de alguns alunos que haviam sido presos numa passeata no dia anterior; em outra cena, num bar, cogitam as possibilidades de escolha: no primeiro chope, a saída é a revolução; num dos seguintes, a saída é o suicídio; e entre as duas possibilidades acabam escolhendo um filé a palito.

Ainda em outra cena, definem-se como sendo uma "esquerda festiva e manifestiva"[5]; mas o romance não é uma sátira a esse comportamento, e o fato é que as angústias pequeno-burguesas (como dizia o chavão da época) de suas personagens são verdadeiras e garantem o melhor da obra; suas criaturas não dependem ou se explicam por um momento político (ainda que tão nefasto), e sim pelo processo histórico que ultrapassa e explica esse momento.

Não é difícil perceber a composição da tríade central: de um lado, Vítor, o poeta fracassado, que assume de vez ao final a vida burguesa de pai de família, funcionário público, agora "viciado em tevê" e que combate precariamente o vício da cerveja e as idas ao bar com uma horta que cultiva no fundo da casa; de outro, a figura pungente de Zé, funcionário escravizado a um banco, preso irremediavelmente aos cuidados com a mãe, sabendo que não fará nada de bom na vida, pois o talento — que todos reconhecem nele — ressecará na vida burocrática e doméstica a que está preso. Entre os dois, situa-se a figura discreta do personagem central Nei, aquele que parece encontrar uma saída, tantas vezes protelada e desacreditada.

A saída está indiciada numa cena em abismo no meio do romance, que antecipa o próprio romance que estamos lendo: os amigos decidem escrever uma peça — que acaba (mal) escrita e censurada – para denunciar e protestar contra a opressão política; ocorre que de início a peça não está saindo e Nei pondera que a discussão para a escrita pode ser a própria peça: "Está divertido — disse Nei. — Essa preparação para a peça daria outra peça, talvez melhor do que a própria. Ou então: a peça nem chegaria a ser escrita".[6] E o romance que Nei escreverá (e que Vilela escreveu) é justamente a história da preparação para o romance, talvez melhor do que o próprio, relação entre a obra planejada ou desejada e a obra vicária e precária que acabou saindo, mas por isso mesmo mais visceral. No final da narrativa, diz o protagonista que irá retomar o romance e, quem sabe,

[5] VILELA, Luiz. *Op. cit.*, p. 26.
[6] *Idem, ibidem,* p. 119.

conseguir escrevê-lo; de fato, é isso que acontecerá: depois de tanta negação, ele finalmente se encaminhará para seu encontro marcado.

Mas para além desse romance, a mesma personagem aparece em diferentes contos e novelas, com outros nomes e roupas, não sem um sentimento de desconcerto que se traduz num olhar solidário (da personagem ou do autor que subjaz ao texto) a outros viventes igualmente sofridos — as mulheres, os velhos, as crianças, os que passam por alguma tragédia. No caso das primeiras, trata-se de um olhar feminino que deixa ver uma condição de opressão num mundo que vai deixando de ser patriarcal; no caso dos segundos, o sentimento de rejeição, de inutilidade, num mundo que vai ficando cada vez mais jovem. Tudo isso filtrado por um olhar melancólico, que não deixa de se disfarçar muitas vezes em humor.

Não vai sem crítica um comentário à prosa do autor, pois a questão é saber o quanto do que estava preso ao momento ("estão falando de você") não envelheceu com o tempo. Um incômodo evidente a muitos leitores (e a mim) é certo vezo do escritor em buscar um final impactante, que se traduz em revelação algo suspeita ou mesmo em carga patética. Por razões de gênero, isso é mais comum no conto que no romance, mas ainda assim — e por justiça com o autor — é necessário fazer uma leitura modulada do problema. De qualquer modo, sua linguagem sempre às voltas com um coloquial desataviado, seu diálogo que tantas vezes a crítica elogiou, o olhar de ternura para criaturas indefesas ou deslocadas são ainda motivos para seduzir novos e jovens leitores que acabarão sentindo-se personagens do autor.

Conto e lirismo

Nos anos em que Luiz Vilela se firmou como um grande contista de sua geração, o conto havia se tornado a expressão por excelência dos jovens que iniciavam a carreira literária lá pelos anos 70. Dizer que o sujeito tinha um romance na gaveta era coisa da geração anterior; a de agora tinha, na verdade, um livro de contos na gaveta e, quando não, ao menos algum espécime havia para participar das inúmeras e efêmeras antologias. Disse um crítico certa vez numa resenha que o conto havia se tornado o soneto de nossa época, uma frase significativa porque o conto era de fato o veículo de expressão da subjetividade daquela geração; a primeira pessoa, o Eu — instância por excelência da lírica —, estava presente de maneira intensa e extensa nos volumes publicados, uma geração que não se sentia mais envergonhada da confissão, pelo contrário, expor-se publicamente era um ato de urgência num tempo em que *se confessar* tornava-se uma ação política, uma denúncia das mazelas do presente (enquanto do outro lado da linha, a "confissão" era obtida sob violência). Não se deve esquecer

também que esse movimento, que teve lugar num determinado momento da literatura brasileira de maneira concentrada, vinha na esteira da mudança maior ocorrida com o romance no século XX, com a perda do distanciamento épico, a dificuldade cada vez maior em compreender a realidade, a descrença do próprio narrador no ato de narrar, tudo agora reduzido ao âmbito de sua subjetividade; enfim, pressupostos que estavam dados na base desse novo romance e que a melhor crítica procurou descrever.[7]

Voltando ao nosso contista e à sua obra, a melhor definição para a personagem central da literatura de Luiz Vilela pode ser feita lançando mão livremente da expressão com que Hegel definiu o romance burguês enquanto gênero: são personagens que vivem "o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações".[8] Não se trata de encontrar nessa formulação original uma linha direta com a obra do contista brasileiro, e seria tolo pensar dessa forma dada a situação histórica do escritor; mas tomada a expressão em si, ela descreve como nenhuma outra o sentido e a condição desses seres deslocados, constrangidos, tímidos perante os convites ou recusas que a vida oferece. Trazem consigo uma interioridade rica e afetiva, angustiada muitas vezes por não encontrar na objetividade do mundo aqueles mesmos conteúdos que são a promessa de uma plenitude capaz de superar a finitude do tempo; são quase sempre seres melancólicos, herdeiros ainda do "romantismo da desilusão".[9]

Mas se quisermos aproximar a caracterização dessa personagem do lugar histórico em que se encontra, talvez seja melhor mesmo dizer que são todos seres que sorrir já não podem, e vão embora solitários quando os bares se fecham e as virtudes se negam, para falar com a voz do mineiro que melhor os compreendeu. De fato, não seria difícil tomar Drummond como um apoio decisivo para a leitura dos seres e contos de Vilela: bastaria pensar nas inúmeras maneiras com que o poeta caracterizou sua persona lírica, o gauche que se sente sempre inadequado no mundo que o cerca, pois quando funcionário respeitável, aparece vestido num terno de vidro; quando numa festa, fica torto no seu canto; e quando está amando, faz de Fulana um mito.

Mesmo quando o conto se resume a uma cena ou sequência de humor, como é o caso de "Velório", de *Tremor de terra* (1967), o olhar lírico

[7] Penso, por exemplo, nos ensaios conhecidos de Erich Auerbach, "A meia marrom"; Theodor Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo"; e Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno".

[8] HEGEL, G.W.F. "A épica como totalidade plena de unidade". *Cursos de estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004, vol. IV, p. 138.

[9] Refiro-me ao capítulo de Georg Lukács em *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000. Num ensaio sobre Fernando Gabeira e a prosa do período, ao mencionar alguns romances sobre o jornalismo Davi Arrigucci Jr. já definia *O inferno é aqui mesmo* (1979) como um "romance de ilusões perdidas". Cf. "Gabeira em dois tempos". *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 120.

está presente, ou melhor, implicado na organização da cena, pois o leitor sente que ele se retira para deixar à mostra o prosaísmo grosseiro das personagens que detêm o poder (ao menos do discurso), quando então o humor que se revela está na proporção inversa do lirismo que se cala. Mas é preciso dizer também que nesse e em outros casos o perigo é sempre o do contraste fácil, em que o outro aparece numa condição rebaixada demais para fazer sobressair a elevação do primeiro.

Caso mais sutil, ainda na chave do humor, está num conto como "Boa de garfo" ou "Todas aquelas coisas", ambos de *Lindas pernas* (1979): nesses contos, o lirismo aparece como expressão de personagens singelas (algo quixotescas) e aquela mesma falta de vocação para o mundo prático, havendo por parte do narrador uma simpatia gratuita e profunda para com os seres insólitos às voltas com as agruras da vida, e que se refugiam em suas fantasias.

Vejamos mais de perto como essas observações se materializam nos contos, ou seja, como o lirismo se manifesta em algumas das narrativas, especialmente aquelas que falam do conflito entre sujeito e mundo em diferentes níveis de tensão. Nessas narrativas aparecem personagens que vão configurando a persona ficcional de Vilela e definindo a perspectiva dessa instância autoral implicada na obra para além das diferentes vozes que dão vida ao universo do autor. Para isso, a multiplicidade dos contos pode ajudar mais do que o romance, sem pretender com os exemplos a seguir dar conta de todos os modos de narrar, muito menos das diferentes situações sociais: num caso, o próprio narrador-protagonista vive o drama do deslocamento; em outro, a voz narrativa pertence a um personagem situado na periferia dos acontecimentos, dando maior ênfase à solidão daqueles seres desgarrados que aparecem em vários espaços sociais; em outros ainda, trata-se de um narrador em terceira pessoa (neutro ou intruso) que se encarrega de dizer esse drama, situando a personagem eleita no centro dos acontecimentos.[10]

a) Narrador confessional

O primeiro dos contos abordados mais de perto é "Tremor de terra", publicado no livro de mesmo nome. A escolha se justifica por duas razões: a primeira é que nele encontramos um exemplo claro dessa voz confessional de que falávamos acima, pois o conto todo é preenchido por um discurso em primeira pessoa, de um jovem narrador que conta a desventura amorosa com sua professora num curso noturno (um dos

[10] Com referência às categorias de foco narrativo, trabalho livremente com a terminologia do ensaio de Norman Friedman, "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo: mar./maio 2002, n. 53; e o livro de Ligia Chiappini, *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993, baseado no ensaio de Friedman.

vários estudantes na obra do autor); a segunda razão da escolha, o fato de que o conto inaugura a obra de Luiz Vilela, pois dá título ao livro de estreia e, mais importante do que o dado histórico, é o fato de que o conto mostra aos leitores a fisionomia dessa persona e personagem que marcará a partir dali sua obra futura. O conto encerra o volume e ganha por isso mesmo a condição de resumo dos contos anteriores: síntese do que veio antes, índice do que virá depois.

Disse acima que o conto narra a desventura de um caso amoroso entre o jovem narrador e sua professora do curso noturno; mas não é bem assim. De fato, em toda sua obra, Vilela vai demonstrar uma vocação marcada para a criação do *anedótico*, às vezes cômico, mas, na maior parte das vezes, enquanto expressão de casos sérios que valem por si; é um grande contador de causos urbanos. Mas nesse conto de que tratamos, justamente isso está de fora: não se trata de uma história de amor, não se trata nem mesmo de uma história: é na verdade um fragmento de discurso amoroso do jovem e solitário aluno que um dia vê entrar na sala de aula uma nova professora e, ao vê-la, como bom lírico, deixa a alma falar. Assim, o conto se resume enquanto ação dramática a uma esquálida fábula: na primeira vez, conhece a professora; na segunda, volta a vê-la com algum distanciamento; na terceira, segue-a e a seu marido pela rua noturna e chuvosa, perdendo-a para sempre.

Nas três marcações temporais, o que se tem é uma voz que preenche o que falta em ação com a reflexão lírica que procura dar conta do caráter revelador da experiência. De fato, na primeira noite quando a nova professora entra na sala, o discurso narrativo é expressão poética de uma imagem epifânica: não há marcação de tempo, espaço e movimento, a não ser aquela propiciada por algum distanciamento da memória que fala do desconcerto do rapaz; no mais, apenas a descrição da beleza da professora, do que está para além da beleza e é acionado por ela; um dizer que gira em torno de um centro misterioso, como Wolfgang Kayser definiu o lírico.[11] Assim, em poucas frases o amador vai tomando o lugar da coisa amada e, da beleza epifânica do outro, o discurso passa a penetrar a interioridade do próprio narrador e falar do vazio que a imagem preenche; para dizer com suas palavras, naquele momento "descobria que era ela que eu havia procurado todo aquele tempo, a coisa decisiva, a mais importante, a que daria sentido a todas as outras".[12] Assim, o pensamento vai preenchendo de metáforas, metonímias e outras figuras mais o espaço agora ocupado

[11] Cf. KAYSER, Wolfgang. "A estrutura do gênero". *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985, p. 380. Além do ensaio de Kayser, utilizo também na definição da voz lírica os ensaios de Emil Staiger, "Estilo lírico: a recordação". *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975; e Anatol Rosenfeld, "A teoria dos gêneros". *O teatro épico*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
[12] VILELA, Luiz. *Tremor de terra*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 115.

pelo ser até então inexistente. O resto é a angústia pela espera da aula na noite do terceiro dia.

O segundo segmento do conto começa quando volta a vê-la na aula seguinte, e se estende quase até o fim da narrativa, com algumas marcações que mostram a narração sumariada de vários dias em que a viu, com quem não falou, e cuja narração intensifica o desconcerto do aluno, cada vez mais mergulhado na busca por compreender o sentido dessa ausência em sua vida.

Há dois aspectos que se destacam mais claramente nesse momento da voz narrativa: de um lado, seu lugar social; de outro, a significação que aquela imagem ganha nesse mergulho. A certa altura, depois de perceber que não pensava em sexo com relação à professora, se pergunta: "Bolas, se não era sexo, o que que eu queria com ela? O que que eu queria: era isso que eu me perguntava. E eu não sabia responder".[13] Desse fato, o narrador passa a responder a todas as imposições que sente na vida, num universo opressivo cheio de papeis e expectativas, momento em que a linguagem lírica cede mais ao prosaísmo do período, para falar abertamente da vida sexual, reduzida a preconceitos e encontros de prostíbulo, para falar ainda mais em sua solidão.

Opondo-se a essa condição, a misteriosa e cotidiana professora vai cada vez mais ganhando uma significação extensa em seu imaginário, em belos momentos de um estilo reiterativo, adicionando imagem sobre imagem, metáfora a metáfora, que acabam por configurar a sua fragilidade diante de um sol indiferente e perfeito, que aqueceu o primeiro ser da Terra e aquecerá o lírico narrador, quando este for apenas um punhado de terra na sepultura. É justamente nesses momentos que a linguagem poética do autor melhor se mostra, sem abrir mão do prosaico que a ela se mistura, para dizer a beleza que emerge do chão a que o narrador está preso. E toda a significação da figura aparece sintetizada na imagem sublime e selvagem que dá título ao conto — o tremor de terra —, que o narrador deseja ardentemente desde criança, que esperava acontecer um dia como as outras crianças esperavam pelo Papai Noel.

Na última e breve sequência do conto, ocorre o desfecho da história, quase sem desfecho: o aluno segue a professora, com quem nunca conversou, na sua caminhada até a casa, ao lado do marido, ambos belos e felizes. Passa por um bordel, como última tentativa frustrada de preencher o vazio descoberto, que ele sabe que o acompanhará pela vida afora, ainda que esteja ao lado de "Sônia ou Lúcia ou Marta ou Regina ou Beatriz ou Marisa".[14]

Na releitura do conto, lembrei-me da novela de Raymond Radiguet, *O diabo no corpo* (1923), lida na mesma época em que li o volume de contos

[13] *Idem, ibidem*, p. 119.
[14] *Id.*, *ib.*, p. 122.

de Vilela. Se a memória não estiver ficcionalizando a lembrança das leituras, diria que há muita proximidade entre as questões tratadas no conto e na novela, salvo, é claro, a distância que os separa no tempo. É que da mesma forma que ocorre na novela de Radiguet, no conto de Vilela mais do que o diabo estar no corpo, ele está nas palavras. Dessa forma, o conto não conta uma história de amor, uma aprendizagem amorosa; conta na verdade uma aprendizagem literária, a formação de um escritor que tem no conto a sua profissão de fé: preencher de palavras o vazio deixado pela imagem materna da professora, antes que o tempo — para aproveitar o motivo central do conto —, com ou sem tremor, o preencha de terra.

b) Narrador confidente

Outra voz lírica presente na obra está em "Françoise", conto de *Tarde da noite* (1970), que recebeu uma adaptação para um curta-metragem dirigido por Rafael Conde em 2001, tendo no papel principal a boa atriz Débora Falabella. O conto é muito marcante na obra de Luiz Vilela, ficando na memória de seus leitores como um dos mais significativos desse lirismo que dá feição a seu universo. Todo ele praticamente é a expressão espontânea de uma garota de dezessete anos num diálogo casual com o narrador que está de passagem numa rodoviária. E é na fala dessa personagem que se manifesta o lirismo a que nos referimos, mas que se constrói com todos os elementos estruturais que compõem a breve narrativa.

O primeiro aspecto que estrutura o lirismo está na figura do narrador e sua relação com a insólita e graciosa personagem. Todo o peso do conto está em Françoise, cuja fala praticamente ocupa a narrativa e corrobora um dos lugares-comuns da crítica sobre o autor, a saber, sua decantada vocação para o diálogo. Assim, se Françoise dá nome ao conto e é sua protagonista, o narrador fica na condição de testemunha, um Eu que antes de tudo sabe ouvir e a quem a estranha personagem intuitivamente reconhece como um igual. Ou seja, arma-se uma identificação inicial que está em muitos contos do autor, com o narrador discreto, retraído, que ama ocultar-se — para falar com o verso de Drummond —, disposto a ouvir e receber o halo de ternura dos estranhos que se reconhecem íntimos; dizendo de outro modo, Françoise e o narrador formam uma identidade visível, com a diferença de que a inocência da garota é a contraface do narrador marcado pelos dados da experiência: se o discurso da garota é expressão de sua solidão (comentaremos os motivos depois), o do narrador não o é menos, pois viaja à noite sozinho, vem de longe e vai para longe, marcado portanto pelo signo da passagem e do provisório; e as dores da vida que Françoise não entende — a falta que ama — parece ecoar no cansaço do sujeito, na companhia de seus poetas preferidos, o que o

aproxima de Beto, o irmão e mentor de Françoise, identidade reconhecida pela própria garota ao dizer que, como o irmão, o narrador também a faz rir. Fica cada vez mais evidente que este ocupa o lugar vazio deixado pelo pai e pelo irmão (supostamente em viagem), com a diferença de que se Beto ensina a irmã a ser livre na sua fantasia, para escapar ao pragmatismo do cotidiano representado pelo tio, não deixa de mostrar sua face jovem ao brigar com a irmã; nesse sentido, parece que o estranho de passagem conjuga a figura do irmão — pois também reconhece a sabedoria dos loucos — e a maturidade da figura do pai, com a notação da barba funcionando como índice dessa madureza.

Dos motivos que preenchem a conversa, chamo atenção brevemente para três deles que estão ligados ao que se disse até agora: o fascínio pelas palavras, com o trocadilho criado pelo irmão da garota, o que alimenta e se alimenta da poesia como forma de suportar a realidade desencantada; é significativo que a garota seja fascinada pelos ônibus que chegam ou partem para Lindoia, não a cidade turística, mas aquela que ficou gravada na memória com o canto nostálgico da mãe; mais do que isso, o lugar de encontro em que a garota gosta de estar não deixa de mostrar também sua condição propícia ao lírico — por mais prosaico que ele seja —, pois como o aeroporto no poema de Bandeira, poeta da predileção do narrador, a rodoviária do conto também dá lições de partir.

O segundo motivo da conversa entre os dois aparece na condição de mulher da garota, pois fica evidente nas atitudes e pensamento do preocupado tio a falta de liberdade de Françoise, bem como a falta de perspectiva para o futuro já planejado pelo tio, sobretudo agora que o irmão está ausente e o peso da repressão familiar recai somente em seus ombros. Finalmente, o terceiro motivo que gostaria de mencionar, o desejo de Françoise se tornar objeto, como ao olhar e identificar-se com a corrente que separa o passeio dos passageiros, objeto sempre ali, sem as angústias que a fazem transitar de um lado para outro, livre de desejo e memória.

O desfecho do conto ocorre com a entrada do tio em cena e sua figura a um tempo paternal e autoritária: Françoise foge assustada, mas o narrador é justo com ele, pois o velho cardíaco aparece cheio de preocupações e zelo com a filha-sobrinha, cheio de amor e compreensão com a garota. Mas a entrada do tio cria um problema agora para o leitor: o desfecho do conto se dá com a explicação da suposta estranheza de Françoise, que além de perder o pai sem conhecê-lo, a mãe aos nove anos, ficou com "perturbação psíquica"[15] já que Beto, seu irmão e guru, morreu faz quase um ano num desastre, levando a garota a criar a fantasia da viagem. Há um contraste visível no conto entre a cena protagonizada por Françoise, na chave do diálogo lírico, e o final episódico protagonizado

[15] VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. São Paulo: Vertente editora, 1970, p. 109.

pela fala do tio, ao explicar o comportamento da garota. O peso da explicação incomoda o leitor por duas razões: primeiro, pelo peso naturalista da explicação, o rosário de sofrimentos da garota com a perda da família e a perturbação mencionada; a segunda, pela própria explicação em si; ou seja, ao fazer isso o conto retira a força misteriosa da figura central e dá (ou tenta dar) peso ao drama relatado pelo tio. Não conheço as edições recentes do livro e, por isso, não sei se o autor mexeu no texto, pois no curta de Rafael Conde (salvo engano) não há menção ao desastre, apenas à morte. Talvez valha a pena deter-se um pouco nessa questão que está presente em outras narrativas do autor, pois é um traço marcante de sua poética, isto é, o modo como Vilela termina seus contos.

c) Desfechos

Penso que há uma tensão na poética do autor, especialmente nesse aspecto, que parece não ser apenas uma impressão: de modo geral, seu conto se faz de maneira a mais desataviada possível, com uma naturalidade realmente admirável; muito de seu prestígio junto à crítica e aos leitores vem dessa capacidade de tornar o leitor uma espécie de interlocutor de narradores e personagens tão próximos, falando sua linguagem e compartilhando com ele uma mesma sensibilidade; nesse sentido, os contos ganham muitas vezes certo ar de crônica, pela simplicidade do todo, em que o leitor reconhece o cotidiano brasileiro mais familiar, especialmente o da formação interiorana marcada pelo etos da vida cordial e cristã. Também de modo geral, essa maneira de representar a cena social leva para uma solução em tom menor, isto é, uma narrativa cuja ação dramática se resolve sem o peso da peripécia. Mas em muitos casos, o final tende a subir de tom, elevando a dramaticidade a diferentes níveis de tensão, o que me parece nem sempre dar em bom resultado. Dizendo de outro modo, em muitos contos há a impressão de que o autor busca criar um final expressivo ou impactante, geralmente na chave de alguma revelação ou, para citar o conto lido, de alguma explicação (é certo também que a própria forma do conto é propícia a essa revelação). Comentarei brevemente três casos em que aparece essa particularidade, indo do mais carregado de peso dramático ao mais espraiado.

O primeiro caso é o do conto "Deus sabe o que faz", de *Tremor de terra*. Como se recorda o leitor, trata-se de uma história bastante curta (coisa de uma página), narrada numa única frase sem ponto, apenas com a conjunção aditiva fazendo a marcação sintática e temporal das ações, o que dá ao conto um ímpeto muito grande, criando o efeito de precipitação dos acontecimentos, como se de fato houvesse uma condenação trágica para a personagem. O lugar-comum do título perpassa o conto todo, em chave irônica, pois serve de consolação ao protagonista que nasceu pobre e cego,

mas que teve uma vida digna e respeitável como grande violonista, amparando os pais na pobreza e sendo feliz ao lado da esposa numa casinha modesta, enquanto o irmão criminoso e a irmã prostituta eram a desgraça da família. A construção acumulativa e veloz das frases, com a passagem rápida dos acontecimentos narrados de forma sumariada, leva à revelação final das últimas linhas, quando ficamos sabendo que o criminoso (já fora da cadeia) se apaixona pela cunhada e o cego, para não ouvir o som dos beijos adúlteros na sala de casa, tocava na maior altura possível, "até que as cordas rebentaram, até que ele rebentou o ouvido com um tiro".[16] De forma expressiva, a voz do lírico nesse conto (que não se ouve) começa pela música e termina num estampido.

Assim, a revelação final vira a frase decisiva do avesso; é um conto muito marcante do momento em que foi publicado, como expressão dessa geração de novos escritores vindos de uma classe média católica, e disposta a jogar no lixo a mentalidade carola com a qual teve de conviver; para perceber esse contexto de que se fala, basta pensar na canção antológica de Chico Buarque — "Bom conselho" — lançada alguns anos depois do conto de Vilela, em que vários provérbios são também virados do avesso, numa tentativa de liquidar essa mentalidade conservadora. Mas o fato é que o conto tem uma gravidade e uma herança naturalista que incomodam o leitor; o acúmulo de negatividade (a cegueira do músico, a miséria da família, o irmão alcoólatra e criminoso, a irmã adúltera e depois prostituta, a esposa infiel), aliado ao grandiloquente da cena final, dá ao conto uma camada de melodrama carregado de um *pathos* supostamente trágico que se resolve, na verdade, de forma patética. Nesse sentido, difere do primeiro conto lido — "Tremor de terra" — pois esse não trazia impacto algum no final, cuja força dependia da manutenção da voltagem lírica da linguagem, sem lançar mão de qualquer peripécia.

Caso intermediário se dá, por exemplo, com o conto "Bárbaro", de *Tarde da noite*. A oposição entre as vozes aqui é bastante clara – como a figura dos dois irmãos no conto anterior —, mas agora feita na chave do prosaico: os dois estudantes conversam num quarto de pensão ou república (o conto é um grande diálogo), e um deles conta a história da festa a que esteve no dia anterior; sua voz ocupa praticamente todo o conto, do início ao fim, numa linguagem de um prosaísmo pesado, feito de gíria e palavrões, traço marcante de boa parte da prosa dos anos 70, quando esse tratamento despachado da linguagem era também um ato político. A matéria da festa acompanha no mesmo nível a fala da personagem: é simplesmente o caso de um grupo de amigos estudantes que vão a uma festa na casa dos pais de um deles (que não está presente) e ficam incomodados com a "caretice" da festa, de um ambiente a que não estão

[16] VILELA, Luiz. *Tremor de terra*, p. 73.

acostumados, e resolvem já bem mais tarde "zoar" com o velho pai do colega ausente, primeiro o embebedando e, depois, jogando-o no ridículo, ao tentar fazê-lo se despir.

Assim, o conto todo é formado pela cena grosseira dos jovens de classe média, numa linguagem igualmente grosseira. A oposição se dá porque o interlocutor, ao lado de fazer uma ou outra pergunta demonstrando interesse, em três oportunidades deixa ouvir sua voz ao leitor, falando na chave da confidência: primeiro para dizer que abriu o livro; depois para dizer que voltou ao livro e, finalmente, a mais significativa das três, encerrando o conto ao repetir os clichês e preconceitos do colega de quarto, num registro irônico da boçalidade do outro. Nos três apartes junto ao leitor, as frases vêm entre parênteses, o que indicia a voz subjetiva, recurso recorrente da lírica. Mas há o mesmo desejo de criar o desfecho enfático, pois o que transparece é a solidão dessa personagem de que vimos falando, num contraste que se quer expressivo — mas longe do patético anterior — ao criar o efeito de impacto pela oposição ostensiva das vozes: de um lado, a falastrice pesada e ininterrupta; de outro, a voz lírica literalmente sufocada.

Para o terceiro e último caso, quero fazer alguns comentários ao conto "A moça", de *Lindas pernas* (sem trocadilho). O conto se faz exatamente em sentido contrário aos anteriores: trata-se agora de uma história a que chamei anteriormente de causo urbano, pois aqui de fato se conta uma história (o interesse está na história) no sentido que marcou a própria noção de conto antes que a modernidade esvaziasse o enredo de qualquer traço anedótico, curiosamente retomando um tema largamente identificado com o realismo do XIX — o caso de adultério —, aqui tratado numa chave contemporânea. Também diverso em relação aos anteriores, não há agora o desejo do impacto ao final, nem da frase de efeito, nem da explicação, ainda que o desfecho corra esse risco. Mas a força da revelação se faz no âmbito da interioridade, de maneira discreta e sugestiva.

O conto é narrado por uma voz onisciente e neutra, no sentido de não interferir na história com suas opiniões (o que não quer dizer que não interfira de outros modos), mas cuja intenção primeira é a de ser um observador interessado nos meandros da mente de suas personagens. Pela própria distância que se impõe, o lirismo agora se torna também ele discreto, feito mais de silêncio ou gesto que de palavra. O conto é narrado numa única sequência, formada por duas cenas: a primeira se passa num bar do Rio de Janeiro, onde Marialva, a moça do interior do Brasil, espera pelo marido que foi resolver um problema bancário, para voltarem a desfrutar a lua-de-mel na Cidade Maravilhosa. Enquanto espera é observada com insistência pela moça do título, cuja beleza impressiona Marialva que, depois de abordada, sente-se constrangida pela superioridade e segurança da outra (que fuma, mora sozinha, dirige seu

automóvel, paga suas contas); intimidada, fascinada e aos poucos compreendendo as motivações da outra, resolve fugir do lugar, assim que o marido aparece, e a quem recrimina, agastada com a demora. Ao voltarem para o hotel, a jovem esposa insiste com o marido para continuarem os dias de passeio em outra cidade, numa decisão brusca e inexplicável. Na segunda cena, já no quarto de hotel, ocorre a revelação para Marialva que, enquanto o marido toma banho, se despe diante do espelho e, ao se despir, começa a reconstituir a cena do bar, ou mais propriamente, a figura sedutora, cedendo ao mistério, ao impulso desconhecido com a lembrança viva do toque da outra em seu colo. Mais uma vez surpreende o marido, ao ter mudado de ideia e querer ficar no Rio mesmo, abraçando-o "enquanto seu pensamento voava cheio de expectativa para outra pessoa, longe dali, num outro ponto da cidade".[17]

Assim, em duas breves cenas ocorre o efeito transformador e revelador que a sedução da estranha causa na protagonista, em tudo diferente da outra e, também por isso, cedendo a seu encanto. Diferente também dos demais, o lirismo aqui é antes expressão de júbilo, promessa de felicidade, do que de uma sensibilidade nostálgica ou melancólica que, até certo ponto, sugeria o comportamento anterior de Marialva. Em contos como esse, o final parece descer de tom quase a um ritmo "pianíssimo", conforme a conhecida definição de Tchekhov para seus contos e peças.[18] Sendo assim, não deixa de ocorrer uma revelação, curiosamente aliada a uma peripécia pela mudança da ação no seu contrário; mas ambas — revelação e peripécia — tratadas naquela chave da tensão interiorizada, sem querer impactar o leitor. O narrador acompanha discretamente os movimentos da subjetividade de sua personagem, até o momento em que o desejo que aflora faz nascer um lirismo que se mostra de maneira discreta e secreta.

São alguns dos modos de se manifestar o lírico na narrativa de Luiz Vilela — certamente já abordados pela crítica do escritor — que construiu uma das mais coesas obras da contística brasileira contemporânea.

Ariovaldo Vidal é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), da Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Roteiro para um narrador* (2000), *Leniza & Elis* (2002) em parceria, e *Atando as pontas da vida* (no prelo). Trabalha com a prosa brasileira moderna, a poesia brasileira do mesmo período, bem como com as relações entre literatura e cinema, procurando compreender a poética do autor em suas implicações com a tradição literária e a matéria social. Contato: ari.vidal@usp.br

[17] VILELA, Luiz. *Lindas pernas*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979, p. 114.
[18] Cf. ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 192.

ASPECTOS DO TEMPO EM *QUATRO-OLHOS*, DE RENATO POMPEU

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p166-180

Carlos Moacir Vedovato Junior
Universidade de São Paulo (USP)
Ivone Daré Rabello
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar aspectos do tempo no romance *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu. Ao longo da trama, a personagem central busca rememorar sua história e seus projetos em oposição ao presente em que está inscrito, no momento em que está internado em um hospital psiquiátrico. Na tentativa delirante de rememoração, pode-se entrever o confronto entre um tempo pretérito em que havia horizontes de superação para os problemas da formação nacional brasileira e um tempo presente, da enunciação, em que as ações parecem não ter mais sentido.

PALAVRAS-CHAVE:

Romance brasileiro;
Quatro-Olhos;
ditadura militar;
Renato Pompeu.

ABSTRACT

The main objective of this article is to analyze aspects of the temporality of the novel Quatro-Olhos *(1976), from Renato Pompeu. Throughout the plot, the main character tries to remember his story and his life projects as an opposition to the present time in which he finds himself, in a psychiatric hospital. In his delusional attempt of remembrance one can glimpse the conflict between a previous time, in which the problems of the brazilian national formation seemed to have overcoming horizons, and the time in the present, from where he enunciates, in which the actions do not seem to make sense anymore.*

KEYWORDS

Brazilian novel;
Quatro-Olhos;
military dictatorship;
Renato Pompeu.

1.

O romance *Quatro-Olhos*[1], de Renato Pompeu, foi publicado em 1976 no início da chamada Abertura Política do regime militar brasileiro. Àquela altura, à medida que se consolidava a Indústria Cultural no país[2], modernizava-se o mercado editorial, dando início ao "*boom* literário". Com a diminuição da censura, entre as novidades que ocupavam as estantes de obras nacionais, estavam publicações em prosa que colocavam em cena episódios ocorridos ao longo da ditadura que não puderam ser publicados nos jornais[3] e os depoimentos de ex-militantes da luta armada.[4] A esse conjunto de intenção mais acentuadamente mimética, parte da crítica[5] opôs uma série de obras em que se sobressaía a experimentação artística. Primando pela inventividade enquanto valor artístico, a crítica que se empenhou em compreender a literatura produzida entre os anos sessenta e setenta foi unânime em localizar *Quatro-Olhos* no campo da inovação linguística.

Digamos, então, que o juízo que se funda no critério de inventividade utilizado por parcela da crítica teve seu lugar na história de nosso ensaísmo: tratava-se naquele momento de mapear, ainda que de maneira genérica — talvez única forma possível para panoramas —, a prosa produzida no país nos anos de ditadura militar; entretanto, passados os anos, é preciso investigar de maneira mais detida parte dessas obras. No caso de *Quatro-Olhos*, um caminho para isso é investigar a qual experiência histórica corresponde a inventividade de sua forma — tão celebrada pela crítica —, encaminhando a leitura menos pelo esteticismo vigente naqueles anos que pela compreensão dos significados vinculados a essa forma.

2.

[1] POMPEU, R. *Quatro-Olhos*. SP: Alfa-ômega, 1976.
[2] ORTIZ, R., *A moderna tradição brasileira.* SP: Brasiliense, 1995.
[3] ARRIGUCCI JR., D.; VOGT, C.; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETA, J. L. "Jornal, Realismo, Alegoria" (Romance Brasileiro Recente). *Remate de Males,* n. 1, 1979, pp. 11-50.
[4] As obras alcançavam recordes de vendas, como atesta a vigésima quarta edição de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, dois anos após seu lançamento. (RJ: Editora Codecri, 1981, 24ª edição).
[5] Ver GONÇALVES, M. A.; HOLLANDA, H. B. de. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira". *In: Anos 70 literatura.* RJ: Europa empresa gráfica, 1979-1980; SUSSEKIND, F., *Literatura e vida literária, polêmicas, diários & retratos.* RJ: Zahar, 1985.

Dividido em três partes — "Dentro", "Fora" e De volta" — *Quatro-Olhos* tem como um de seus núcleos temáticos a tentativa da personagem principal de reescrever um manuscrito perdido que supostamente elaborara no passado. Até o último momento da primeira parte não sabemos como ele se perdera — mas é o próprio narrador quem esclarece, então, que ele fora levado pela polícia política do regime militar quando a repressão buscava pela sua esposa; não a tendo encontrado, levaram-no e a seus escritos no lugar dela. Sobre o manuscrito, diz logo no primeiro parágrafo do romance:

> Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável, a pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento.[6]

De início a leitura provoca estranhamento. O personagem, que narra a primeira parte, diz ter escrito algo de valor elevado, embora não se lembre exatamente do que se tratava. No estilo de quem tomou contato com as belas letras, que faz lembrar o primeiro parágrafo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*[7], seja pelo jogo dual dos termos (*dezesseis aos vinte e nove anos; um ou outro sábado/ e de certa segunda-feira; um romance/ ou um livro de crônicas; universal e eterna; dimensões nacionais e de momento*), seja pela exaltação do livro que produzira ("recordo [...] tratar-se de obra admirável"), o narrador pode provocar riso. A citação cifrada, somada às de outras grandes obras que se espalham ao longo da primeira parte (*São Bernardo, Macunaíma, A Rosa do povo*) — que, a um tempo, aproximam o protagonista da tradição literária brasileira e fazem ver seu conhecimento letrado — e a condição de quem não se lembra do que escreveu, se transformam em certo mal-estar para o leitor, quando se sabe, na segunda parte, o que apenas se sugeria na primeira: a personagem está internada em um hospital psiquiátrico, após ter sido presa pela polícia política da ditadura. Na instituição, recebe o apelido que dá título ao romance, Quatro-Olhos — ao longo de toda a trama não sabemos seu verdadeiro nome.

[6] POMPEU, R. *Op. cit.,* p. 15.
[7] Ver a análise de Roberto Schwarz nos capítulos "Observações iniciais" e "Um princípio formal" *In: Idem. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. SP: Ed. 34, 2012.

Evidencia-se, então, na segunda parte de *Quatro-Olhos*, que a primeira, "Dentro" (o conjunto de fragmentos), foi escrito dentro do hospital, quando o protagonista busca rememorar os acontecimentos da vida no passado (compostos por sua juventude, quando desejava tornar-se latinista, sua vida universitária, seu trabalho como gerente de um banco e seu casamento), reescrever o livro perdido; além disso, narra a busca delirante do manuscrito perdido pela cidade de São Paulo que, na cronologia da fábula, ocorreu entre a prisão e a internação.

Em termos gerais, mais do que lembrar, trata-se de uma *tentativa de rememorar*, a que se somam saltos abruptos em um mesmo parágrafo e a mistura constante dos assuntos, bem como a alteração de tonalidades. Parcialmente isso se explica quando, na segunda parte, se explicita que a escrita da primeira está submetida à lógica delirante de quem está internado em um hospital psiquiátrico, confundindo vida pretérita, ficção e alucinação. O narrador se inscreve em um presente enunciativo em que "parece não haver muito para fazer além de lembrar".[8] No confronto entre esses dois tempos — pretérito e presente enunciativo — parece residir uma das chaves de compreensão do romance.

3.

Tomemos, para a análise de alguns aspectos da temporalidade em *Quatro-Olhos,* a reflexão desenvolvida por Éugène Minkowski[9], na primeira metade do século XX sobre o tempo vivido, após a guerra de trincheiras.[10] Em *Le temps vécu*, tratava-se, no que nos interessa neste estudo, de pensar como estava contida na vivência do presente o próprio tempo futuro, à luz do pensamento de Bergson. Assim, partindo do conceito de *duração*, estabelecia, a certa altura da obra, duas categorias: a atividade e a expectativa — opostas e complementares para a vivência do indivíduo no tempo.

A atividade seria uma "manifestação global do ser vivente"[11], um fenômeno vital essencial — "único meio de avançar realmente na vida"[12] — que direciona a ação dos indivíduos para o futuro. Nesses termos, enquanto direção das ações, enquanto movimento que faz avançar no tempo, é na atividade que se vive *qualitativamente* o tempo, a própria duração — o que pressupõe o futuro como horizonte. Em outros termos, na duração, na experiência qualitativa do tempo, está contido o olhar em direção ao futuro, que, por sua vez, nutre a atividade.

[8] POMPEU, R. *Op. cit.,* p. 40.
[9] Devemos a sugestão ao professor Dr. Anderson Gonçalves.
[10] MINKOWSKI, E. *Le temps vécu*, Paris, Quadrige, 2013.
[11] *Idem, ibidem,* p. 75.
[12] *Id., ib.,* p. 76.

Na expectativa, em oposição à atividade, não há duração, mas *sucessão*. Não há experiência qualitativa do tempo, na medida em que não há atividade — o que promove a qualidade da vivência. Também em oposição à primeira categoria, em vez de se avançar em direção ao futuro, é o futuro que avança na direção do indivíduo, "em toda sua impetuosidade"[13] tornando-se presente. Como o futuro se torna presente, não há propriamente um horizonte.

As duas categorias, atividade e expectativa, caracterizariam a relação dos indivíduos com o tempo vivido. Interpretando Minkowski, poderíamos dizer que a sucessão das ações se dá *fora* do indivíduo, bem como a duração se dá *dentro* dele.

4.

Valendo-nos, para a análise, das categorias de Minkowski, parece haver em *Quatro-Olhos*, na primeira e segunda partes, um confronto entre o que poderíamos chamar de tempo da atividade e tempo da expectativa, na medida em que ambas ocorrem simultaneamente.

"Fora" está dividida em quatro capítulos, e é a parte do romance em que se deixa ver a organização da vida no hospital psiquiátrico. O primeiro, que nos interessa aqui, é a narração de um dia — do amanhecer ao anoitecer — na instituição. O capítulo, agora em terceira pessoa, se inicia e se encerra com a busca de uma das personagens por uma moça, Bastiana. Os outros internados, por não compreenderem que se trata de uma busca, apelidam a personagem com o nome da moça por quem procura. Essa moldura da narrativa por uma ação que ocorre todos os dias garante um aspecto cíclico à vida no hospital.

Além das buscas por Bastiana, os outros pacientes protagonizam pequenas ações cujo valor parece se encerrar em si, já que não apresentam consequências para o andamento da trama. O que coordena e organiza essas ações é a organização temporal do próprio hospital: todas estão submetidas à *sucessão* de eventos da própria instituição. Assim, acompanhamos café da manhã, fila de remédios, almoço, lanche da tarde, fila de cigarros, jantar e uma espécie de show de calouros promovido pelo hospital. Entre os acontecimentos previsíveis do cotidiano hospitalar ocorrem ações protagonizadas pelas personagens em delírio: um acredita ser o Messias, outro vê insetos em todos os lugares, outro ainda esmaga a própria cabeça com uma bola de ferro.

Entre os internados, há ainda um grupo que encena uma espécie de paródia da resistência à ditadura, os conspiradores:

[13] *Id., ib.,* p. 81.

> Do outro lado das paredes, no pátio, os conspiradores contavam o trunfo do dia, mas eles mesmo estavam divididos. Uma ala queria atribuir à administração apenas as falhas decorrentes do seu modo de lidar com as coisas; outro grupo porém queria lançar a culpa na direção por tudo que acontecia. Por exemplo, naquela manhã alguns pacientes tinham voltado da saída bêbados e alguns conspiradores queriam atirar isso no rosto da administração, por não ter tratado direito os doentes, enquanto grande parte dos outros conspiradores viam nessa manobra um meio de desmoralizar o movimento e começavam a duvidar dos companheiros que defendiam essa linha de ataque. Para eles, voltar embriagado de uma saída era simplesmente um direito do paciente e isso é que devia ser defendido junto à direção do hospital, não culpá-la por um ato sobre o qual ela não tinha o menor domínio. O cabeça dos conspiradores, partidário dessa última posição, já se convencia de que era necessário um expurgo, sob pena de os mais radicais acabarem fazendo o jogo da direção.
>
> Não era, no entanto, uma reunião organizada, a maioria nem sabia que se tratava de um encontro de conspiradores, que só adquiria substância na cabeça do chefe, a hidra farejada por Aleijado. Era simplesmente um grupo de pessoas conversando no pátio, só alguns com a ideia de que aquilo tinha um objetivo. Isso vinha complicar a missão do líder, já agora certo de que era inevitável o expurgo.[14]

Os participantes da conspiração se reúnem às escondidas pensando em possibilidades de enfrentamento das regras do hospital, sendo procurados por colaboradores da instituição, como o interno Aleijado. Note-se a especificidade do vocabulário particular dessas passagens: "companheiros", "expurgo", "desmoralização do movimento", "linha de ataque"; palavras que compunham o discurso dos grupos à esquerda de resistência à ditadura. No conjunto, essa parcela da esquerda, que ganha figuração na segunda parte do romance, é colocada lado a lado com outros pacientes enlouquecidos. Em palavras mais diretas, suas ações, sob o ângulo do romance, são tão relevantes quanto as do sujeito que acredita ser o Messias. São, então, como as dos outros internados, ações sem consecutividade. As ações sem consequências dão ao presente, no hospital, um aspecto próximo ao que Minkowski chamou de expectativa. Mesmo quando há alguma ação que visa ao futuro (como o trecho citado), o presente se esvazia, na medida em que as ações se tornam irrelevantes para o andamento da trama. No conjunto as ações se organizam pela repetição:

[14] POMPEU, R. *Op. cit.,* p. 156.

os conspiradores estão sempre conspirando, outro internado, sempre vendo insetos, e outro, ainda, sempre agindo como se fosse o Messias.

Mas a esse tempo da expectativa opõe-se a *tentativa* de recuperar o passado empreendida por Quatro-Olhos, que é, por sua vez, sempre nos termos de Minkowski, atividade. Isso porque ao tempo esvaziado do presente, opõe-se o tempo da atividade de rememorar. Vejamos, então, a qual pretérito corresponde aquilo que o protagonista tenta lembrar.

5.

No conjunto de fragmentos a que temos acesso em "Dentro", como dissemos, misturam-se a rememoração delirante da vida passada, a suposta busca pelo manuscrito e a retomada daquilo que estava escrito na obra perdida. À vida pretérita correspondem os momentos de juventude, quando, diferenciado dos seus pares na escola pública por suas condições de classe, o protagonista podia dedicar-se à aspiração intelectual de tornar-se latinista; também se retoma sua entrada na universidade e a aproximação do movimento estudantil, quando conhece sua esposa, liderança política, que o escolhe por ver nele alguém do "povo", já que trabalhava e estudava ao mesmo tempo. À saída da universidade se sucede o ingresso no mercado de trabalho. Após ter cursado economia e administração, o protagonista trabalha, por indicação, como gerente de um banco, onde instala computadores "para o desespero dos clientes".

Somados aos aspectos que poderíamos chamar mais especificamente de autobiográficos, a rememoração do passado permite entrever os momentos históricos em que se inscrevem esses aspectos. A referência ao movimento estudantil e à sua relação com o "povo" remetem-nos aos anos de 1960. Corroborando isso, na trajetória rememorada da personagem, quando, a certa altura da primeira parte, o protagonista rememora seu primeiro voto, lemos:

> O nordestino do voto em branco ou nulo tinha o rosto chupado como de varíola e falava sem parar na *nouvelle-vague* francesa no cinema; insistia em que a literatura se dirigia ao homem só sentado a uma poltrona na sala burguesa com iluminação difusa e o soalho pintado de branco e preto — à parede haveria papéis com anjos tocando harpas em fileiras uniformes, tudo meio sobre o rosa e o azul, com folhagens de um verde esmaecido. Assim estava decretada a falência da literatura, o que valia era o cinema, dirigido à massa e incentivador do diálogo entre os espectadores e por isso mesmo o mau filme era válido, por gerar a recusa, e a recusa como aceitação, era afinal uma atitude e justamente o que era necessário era fazer a massa

> assumir atitudes. Talvez nesse sentido o mau filme fosse superior ao bom, que originaria apenas uma aprovação passiva. Portanto, tratava-se de fazer maus filmes, fomentando a discussão e a vaia. Em breve, desse modo, a massa estaria em estado de efervescência, preparada para a ação e a um passo da ação.[15]

O episódio diz respeito às eleições que levariam ao poder Jânio Quadros em 1961 — como se nota em trecho imediatamente anterior. Mais que a datação política em sentido estrito, porém, interessam-nos as reflexões do narrador sobre a personagem a que ele remete. A descrição ridiculariza a personagem e o que ela dizia. O narrador caracteriza o nordestino com um "rosto chupado", sem distinguir se ele defendia o voto nulo ou branco — dando a entender que, para ele, Quatro-Olhos, essa preocupação não tinha importância; repõe parte do argumento com uma sequência de orações coordenadas pela conjunção "e", fundamentando, em termos rítmicos, a ideia de que o nordestino falava sem parar; além disso, de maneira caricata, pelo uso do indireto, atribui a esse homem a afirmação de que ele decretara o fim da literatura e a ideia de que o mau filme seria melhor que o bom por suas condições de provocar as ações do povo. Pelo ângulo desse narrador, está ridicularizada nessa passagem uma espécie de súmula de proposições da arte avançada do período. O trecho poderia, assim, ser lido como uma caricatura mal-intencionada de um Glauber Rocha, por exemplo.

E em outro trecho:

> Na faculdade eu votava com os mais extremistas e me oferecia para pequenas tarefas, tais como dormir na sede do grêmio durante as ocupações da escola na campanha para conseguir que a direção universitária fosse composta de um terço dos alunos. Então eu dormia sobre o chão num saco de dormir, tomando muita pinga. Mas confesso que não me interessavam as discussões sobre alta política nas assembleias; tudo de que eu queria saber eram as propostas imediatas e eu apoiava sem pensar muito o que me parecia mais avançado, greves e ocupações.[16]

Agora o trecho parece referir-se à chamada "greve do 1/3"[17] de 1962. Não se trata, como na passagem anterior, da ridicularização dos

[15] *Idem, ibidem,* p. 121.
[16] *Id., ib.,* p. 98.
[17] Segundo Rodrigo Patto Sá Motta, a chamada "greve do 1/3", desencadeada na Universidade de São Paulo em 1962, além de exigir a participação estudantil nessa proporção, dava mostras dos interesses dos estudantes, para os quais "a universidade deveria ter estrutura mais moderna e ágil, capaz de produzir conhecimento útil ao desenvolvimento, mas deveria colocar-se também

posicionamentos políticos de outros militantes, mas de um relato algo caricato da participação da própria personagem no movimento estudantil. Ao passo que o trecho dá testemunho da participação pouco envolvida da personagem, diz também sobre uma espécie de autoconsciência da condição de "massa de manobra", o que constitui, aliás, uma leitura corrente e sintomática à época. Ambos os trechos, e poderíamos apontar outros, dão notícias de episódios históricos em que estava na ordem do dia a possibilidade ou a crença de que se poderiam superar os problemas históricos ligados à formação brasileira e a posição desse protagonista diante dessas possibilidades.

No que diz respeito aos episódios históricos, sabemos — já que o primeiro voto aos dezessete anos do protagonista se dá nas eleições de Jânio Quadros em 1961 —, que a personagem nasceu por volta de 1944: momento decisivo do processo de modernização do país que se inicia no primeiro governo de Getúlio Vargas, mais especificamente a partir do Estado Novo (1937-1945). Pensando o período, Celso Furtado argumenta que, com o passar do tempo, na medida em que consolidava as diferenças sociais características de nossa formação, cujo maior emblema sempre foi o latifúndio, o processo modernizador deixava ver seu caráter antipopular, levando parte da população, sobretudo a juventude universitária, à defesa de projetos que caracterizariam o que o economista chamou de tempos de "pré-revolução".[18] No romance que estamos analisando, vemos, pela própria biografia de Quatro-Olhos, a ascensão das classes médias urbanas, bem como o engajamento da juventude universitária e a renovação da vida artística nacional a partir de diversos projetos estético-políticos motivada pela possibilidade de uma alteração radical do quadro em que se inseria. Tudo isso marcas de um percurso que se estende do Estado Novo aos anos imediatamente anteriores ao golpe que daria início à Ditadura em 1964, o que revelaria o verdadeiro fundamento da modernização, à medida que enterraria os projetos de mudança daqueles anos de pré-revolução. No romance, ao ridicularizar os agentes desse momento, Quatro-Olhos põe em causa sua significação.

Mas, ao mesmo tempo que a personagem ridiculariza aqueles projetos políticos, também em sua rememoração o que se pode entrever é um projeto. Quando, a certa altura dos fragmentos iniciais do romance, enuncia o tema do livro perdido diz tratar-se de "uma flor velha; já perdida a cor e com uma sombra de perfume, a heroína do livro".[19] Diz também que quando compunha o livro "a roseira já prefigurava uma ameaça a

ao lado das causas sociais e servir de vanguarda às transformações socialistas". *In: Idem. As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. RJ: Zahar, 2014.

[18] FURTADO, C. *A pré-revolução brasileira*. RJ: Fundo de cultura, 1962.

[19] *Idem, ibidem,* p. 138.

alguns. Mas isso só entendi mais tarde, quando já tinha deixado o livro"[20] — numa possível referência indireta aos "anos de chumbo", quando o protagonista foi preso e levado ao hospital. A imagem da rosa não é novidade em nossa tradição literária: símbolo socialista ao longo do século XX, está no título de um dos livros mais empenhados de um de nossos maiores líricos — *A Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. Numa referência ao livro do poeta mineiro, diz o protagonista sobre o tema das rosas no manuscrito: "Dediquei páginas à flor estéril a brotar num interstício de cimento"[21], retomando célebre verso de "A flor e a náusea".

Ao acentuar em diversas passagens a importância da rosa em seu livro perdido, Quatro-Olhos deixa ver sua relação pessoal com os sonhos do passado: reescrever o manuscrito é também a recuperação de uma utopia — voltaremos a essa questão. Por ora basta dizer que a recuperação da utopia — inscrita entre aquelas que o próprio protagonista ridicularizava — por via da rememoração do passado funciona no romance como uma espécie de *luta contra o presente esvaziado*. Recuperar o passado na memória, mas também tentar reescrever o livro perdido, são maneiras de tentar trazer ao presente, ainda que subjetivamente, o tempo pretérito da atividade — que projetava o futuro — em oposição ao presente da expectativa em que o tempo se repete — e não passa.

6.

Note-se, então, que esse tempo pretérito, figurado no romance, ou a hora histórica que Celso Furtado chamou de "pré-revolução", foi o momento em que se concentraram todas as expectativas — em múltiplas faces à direita e à esquerda – geradas pelo complexo desenvolvimentista que se instalara no país desde o Estado Novo. Para parte da esquerda, sobretudo aquela ligada ao Partido Comunista Brasileiro, tratava-se de superar os entraves da formação nacional, cuja lógica se desenvolvia desde o século XIX sob a dualidade atrasado *versus* moderno.[22] Acreditava-se no empenho de uma burguesia nacional progressista[23] que, tomando seu lugar na história, contribuiria para a superação daqueles problemas. Fundados mais ou menos nessa lógica vinham também à cena a renovação das esferas da arte e da intelectualidade mais avançadas. Era o projeto do Centro Popular de Cultura (ligado ao PCB), a renovação do cinema brasileiro com o Cinema Novo, o novo teatro político, os programas de

[20] *Id., ib.,* p. 115.
[21] *Id., ib.,* p. 100.
[22] Para a discussão mais avançada sobre o problema e a própria superação do dualismo, ver: OLIVEIRA, F. de. "Crítica da razão dualista" *in: Crítica da razão dualista; O ornitorrinco.* SP: Boitempo, 2003.
[23] SCHWARZ, R. "Cultura e política, 1964 – 1969" *in: O pai de família e outros estudos.* SP: Paz e terra, 1992.

alfabetização, o elogio da cultura popular etc.[24] Numa sentença já bastante conhecida, "o país estava irreconhecivelmente inteligente".[25] Novamente recuperando e adaptando as categorias de Éugène Minkowski, era o tempo da atividade, um tempo vivido qualitativamente com vistas ao futuro, tendo como ponto de fuga um projeto de nação um tanto menos desigual.

Mas a todo esse processo o golpe militar lançou um ponto final. É claro que a ditadura que o segue não pode ser vista como um conjunto homogêneo, já que havia uma série de projetos diversos, seja entre o alto escalão da administração militar, seja entre a parcela da burguesia nacional que deu sustentação ao regime; entretanto, há um conjunto de consequências, que se iniciam já com o golpe, que lhe garantem um sentido. Paulo Arantes, parafraseando Caio Prado Junior, se pergunta se o "sentido da ditadura" não seria o processo em que "industrializamo-nos para nos reprimarizar reciclados agora na função de primário-exportadores de ativos financeiros de alta rentabilidade, ao lado da monocultura extensiva, da mineração, das *commodities* energéticas".[26] Em outros termos, o processo modernizador nutria-se do atraso (a monocultura extensiva, seu maior símbolo), enquanto o antigo se consolidava no novo ("industrializamo-nos para nos reprimarizar"). Tudo isso fundado no regime truculento que, para além da tortura e assassinato dos presos políticos ligados à luta armada nos "anos de chumbo", dizimou aldeias indígenas, consolidou os massacres nas periferias urbanas, perseguiu trabalhadores, e, no conjunto, destruiu a possibilidade de uma alteração radical para o quadro nacional. 1964 inaugurou um "novo tempo brasileiro"[27], à medida que sua exceção tornou-se regra. O futuro, a modernização que se esperou ao longo do século, havia chegado e acertava os ponteiros da vida nacional com o novo tempo do mundo.

São esses dois tempos brasileiros que parecem estar formalizados em contraste nas duas primeiras partes de *Quatro-Olhos*. O passado que se tenta recuperar é o tempo da atividade, da ação guiada para a superação dos problemas nacionais. O presente da enunciação, por sua vez, é o tempo esvaziado da expectativa em que o futuro se presentifica, numa espécie de tempo que não passa para os derrotados, que ganham figuração no romance com os pacientes do hospital psiquiátrico.[28]

---

[24] Para a discussão sobre as obras desse período, ver: XAVIER, I. *Sertão mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Brasilense, 1983; COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. SP: Expressão popular, 2016.

[25] *Idem, ibidem,* p. 69.

[26] ARANTES, P. "1964" *in: O novo tempo do mundo.* SP: Boitempo, 2014, p. 306.

[27] *Idem, ibidem,* p. 286.

[28] Não é excesso lembrar alguns aspectos de uma instituição psiquiátrica no país entre à altura da publicação do romance. Desde o início do século XX, os antigos manicômios eram espaços em que eram despejados pobres, moradores de rua, militantes políticos etc. Um bom exemplo literário em que tais instituições ganham figuração é o *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de

Ao presente esvaziado, então, Quatro-Olhos se opõe tentando recuperar algo do tempo da atividade: não os projetos políticos por ele ridicularizados, mas seu próprio projeto artístico e pessoal. Em "Dentro", temos acesso à tentativa de recompor esse passado, mas submetido à lógica daquilo que está "Fora" da personagem, ao tempo esvaziado, que submete a primeira parte à fragmentação, ao delírio, à mistura de assuntos.

7.

Na terceira parte, chamada "De volta", narrada também em terceira pessoa, acompanhamos a saída do protagonista do hospital psiquiátrico. Após uma tentativa de relacionamento fracassado com uma moça que estava saindo do Brasil ("No Brasil não dá pé, os americanos nunca vão deixar — ela disse"[29]) e de sua reinserção no mercado de trabalho, quando se torna "assistente de produção de filmes publicitários para a TV"[30], Quatro-Olhos, agora sem as "linhas demarcatórias"[31] anteriores da vida — emprego, esposa e livro — decide, em oposição ao "egoísmo da moça"[32], diante da situação nacional, "escrever outra vez o livro".[33] Assim se encerra *Quatro-Olhos*.

Quando já não está mais internado, o protagonista se propõe a retomar a ação central do romance: tentar reescrever o manuscrito perdido, encenando fora da instituição algo que caracterizava as ações no próprio hospital — a repetição. Agora, entretanto, a vontade política da ação se evidencia:

> Quatro-Olhos ficou espantado com o egoísmo da moça, afinal ela estava adotando solução, a fuga do Brasil, à qual

Lima Barreto. Para um exemplo mais próximo do tempo de *Quatro-Olhos*, há o breve documentário de Helvécio Ratton, *Em nome da razão*, de 1979, quando está chegando ao país a luta antimanicomial, influenciada certamente pela *História da Loucura* (1961), de Michel Foucault, mas, sobretudo, pela influência do psiquiatra italiano Franco Basaglia, como atesta o recente *Holocausto brasileiro*, de Daniela Arbex, publicado em 2013 pela Geração Editorial. Note-se que o romance de Renato Pompeu dá figuração a uma instituição psiquiátrica que já não era mais o manicômio (os próprios internados no romance manifestam o medo do retorno à forma manicomial), mas ainda fazia parte do complexo psiquiátrico composto sobretudo por pobres e marginalizados lançados nessas instituições à própria sorte. Um último elemento para a compreensão da instituição que está em cena é que a referência de Renato Pompeu para a elaboração do romance foi sua própria experiência como paciente do Hospital Psiquiátrico do Juquery entre 1974 e 1975 após uma semana de tortura no início dos anos setenta, o que levou o jornalista a participar ativamente da luta antimanicomial – que, na época da internação de Pompeu, era ainda incipiente no país.

[29] POMPEU, R. *Op. cit.* p. 188.

[30] *Idem, ibidem, ibidem.*

[31] *Id., ib., ib.*

[32] *Id., ib., ib.*

[33] *Id., ib., ib.*

> a massa da população não podia recorrer. Talvez fosse boa a solução em termos pessoais, mas o que fazer com o povo? Meses depois, Quatro-Olhos recebia carta dela, falando de neve em aldeota alemã. Recebeu essa carta na agência de filmes, enquanto cuidava de arranjar flores para o anúncio de desodorante. 'O Brasil me fez perder duas mulheres', pensou. E logo descobriu o que tinha de fazer. Escrever outra vez o livro.[34]

Além de uma solução para sua situação com as mulheres, a reescrita responde à condição do povo brasileiro. Então, reescrever o livro é também recuperar uma utopia para o povo brasileiro. Precisamos agora ver a qual utopia corresponde o projeto político de Quatro-Olhos — já que colocava em xeque outros projetos políticos, seja pela ridicularização, seja pela compreensão da suposta condição de massa de manobra.

Como já dissemos, segundo o protagonista de *Quatro-Olhos* em "Dentro", o assunto principal do livro perdido era a rosa, símbolo da utopia. Mas essa utopia precisa ser nuançada. No início do quinto fragmento, lemos: "Na verdade, porém, embora meu trabalho tivesse alcançado proporções festivas, o fato é que sempre vivi separado do povo, como em redoma morta, imune a seu suor e sua umbanda, seus terrores e suas criações".[35] Note-se que, embora a referência à utopia, a rosa, esteja vinculada imageticamente ao campo progressista das lutas sociais, quando o protagonista fala dos efeitos políticos de seu trabalho deixa ver uma posição distanciada do povo, de modo que seu projeto era um projeto estético, que ele queria magistral, mas sem vínculo com as mudanças sociais que se desenhavam no horizonte quando escrevera o livro perdido. Em outros momentos, quando recorda do escrito, a utopia figura como uma grande roda com pessoas de mãos dadas, cantando alegremente, sucedida por uma fila burocrática que encerra a roda feliz. Com essa imagem da utopia, a rosa deixa de ser o símbolo revolucionário e passa a ser o símbolo cristão da união, do amor, da comunhão. De todo modo, um projeto político abstrato, na medida em que ele apenas se materializa em imagens genéricas, talvez um clichê, fundado não na alteração da sociedade, mas na construção de uma grande obra de arte, ao que se soma o beletrismo das referências literárias, que mencionamos no início deste estudo.

No conjunto das utopias que o protagonista ridiculariza e, no limite, utopias a que opõe sua obra literária, além daquelas ligadas à renovação estético-política que se operava nos anos anteriores ao golpe, há uma que

[34] *Id., ib.,* p. 188.
[35] *Id., ib.,* p. 49.

tem papel central no romance: a luta da esposa. No vigésimo terceiro fragmento, acompanhamos parte da narrativa conjugal:

> Ela queria nada mais que transformar o mundo. Mas eu no fundo apenas verbalmente acompanhava esse projeto; fazia para mim muito mais sentido obedecer aos ritos de repartição e fora daquele horário sagrado prosseguir o livro, que nunca mostrei a minha mulher quando escrevia, dizia a ela que estava estudando. Tinha receio de que ela chamasse o livro de alienado [...].
> Fomos vivendo num modesto apartamento de quarto-e-sala, até que terminei os estudos e surgiu o banqueiro secretário de Estado[...]. Isso me duplicou a renda e passamos a um apartamento maior. Minha mulher prosseguia nos estudos e fazia carreira universitária. Mas não era o centro da vida dela – sua razão de viver eram as reuniões de que participava dentro e fora de casa. Eu achava que os exploradores do povo nada tinham a temer daqueles coiós que apareciam em casa, no entanto me enganei; vários deles foram presos em 1964 e depois em 1968. Esses dois anos aliás vieram introduzir profundas alterações no modo de minha mulher encarar as coisas. Antes de 1964 ela era radical e não aceitava aliança com nenhum grupo burguês; depois ela se dividiu: o cérebro lhe dizia da necessidade de formar frentes para acumular forças, o coração lhe pedia ação radical. Ela cultivava relações nos dois meios, na esquerda tradicional e na esquerda radical e queria sempre estar a par de tudo. De mim afinal creio que ela gostava, pois só me deixou no último momento, embora logo tivesse percebido que eu não tinha estofo de líder revolucionário, seu ideal de homem.
> [...]
> Me embuía da ideia de tornar eterno, porque escrito, o perfume fanado de uma flor antiga[36]

Embora longa, a citação nos permite verificar a relação do projeto literário da rosa com o projeto político da esposa. A percepção da personagem de todo o processo dá testemunho de uma certa leitura convencional que se formulou da esquerda ao longo dos anos: somado a outros momentos em que a personagem principal ridiculariza a luta da esposa, há implícito certo senso comum de que a esquerda pré-golpe e nos anos iniciais, até o AI-5, vivia uma ilusão sem sustentação popular. Também destila uma compreensão do que foi a opção pela luta armada,

[36] *Id., ib.,* p. 129.

aqui chamada de "ação radical". De todo modo, o projeto abstrato do protagonista, porque remetia à comunhão do povo, à felicidade, por via de um deus ex machina, bem como à grande obra de arte como participação política, se opõe a um projeto que, tendo lá suas complicações, estava fundado na concretude da compreensão histórica do período pré-golpe. Ilusão objetiva? Talvez, mas por ser objetiva, fundada, ainda que parcialmente, na história. O fundamento da concretude do problema é reconhecido, inclusive, pelo próprio Quatro-Olhos ("me enganei"), ainda que isso não altere sua insistência em tentar refazer seu projeto do passado no presente.

Voltando ao projeto do livro perdido. Ao fim, a personagem central de *Quatro-Olhos* parece dar figuração a um tipo de intelectual brasileiro. Esse intelectual está caracterizado ostensivamente no romance como alguém enlouquecido: confusões entre realidade, ficção e delírio, alteração de tonalidades, saltos abruptos etc. — o que garante, em alguma medida, um grão de distanciamento ao leitor. Esse intelectual apresenta um projeto que tenta responder ao quadro nacional do presente, como atesta o final do romance; entretanto, esse projeto está fundado no momento da pré-revolução brasileira. Além disso, trata-se de projeto que, embora progressista, é abstrato. O tempo da enunciação, por sua vez, é o tempo da expectativa, inserido no novo tempo brasileiro em que o futuro chegou e, com ele, a destruição das utopias do passado. A esse tempo novo, o intelectual tenta responder com um projeto abstrato e de um outro tempo histórico. Parece, então, haver no conjunto um diagnóstico sobre uma parcela da intelectualidade brasileira: a tentativa de responder ao presente, girando em falso, com um projeto do passado que talvez já não tenha seu fundamento histórico — se é que o de Quatro-Olhos, a grande obra de arte, teve algum.

Carlos Moacir Vedovato Junior é mestrando no programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, onde realiza a pesquisa *Uma leitura de Quatro-Olhos, de Renato Pompeu*, orientado pela Profa. Drª. Ivone Daré Rabello. Dedica-se aos estudos das relações entre o romance brasileiro e a ditadura militar. Tem experiência com ensino de literatura brasileira e portuguesa, bem como de produção textual, em cursos pré-vestibular. Contato: moacir.vedovato@gmail.com

Ivone Daré Rabello atua como professora sênior nas linhas de pesquisa do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e na pós-Graduação: Formas e gêneros literários, Literatura e sociedade. Atualmente volta-se para o estudo da lírica de Carlos Drummond de Andrade e das formas culturais e sociais contemporâneas. É membro do grupo "Formas culturais e sociais contemporâneas". Contato: ivonedare@uol.com.br

ENSAIOS

O AVESSO DO MITO: ESCRAVIDÃO E RELAÇÕES DE DEPENDÊNCIA EM *O GUARANI*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p182-203

Leonardo Affonso de Miranda Pereira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

RESUMO

O romance *O Guarani,* publicado em 1857 por José de Alencar, constitui um poderoso mito inaugural da nacionalidade. No momento em que escrevia, no entanto, Alencar acompanhava os dilemas e debates sobre uma questão aparentemente ausente da trama: a escravidão, que constituía então o nexo fundamental da sociedade brasileira. Entender o modo pelo qual a reflexão sobre o tema se apresenta no romance é o objetivo deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE:

José de Alencar;
romantismo;
escravidão;
identidade nacional.

ABSTRACT

The novel O Guarani, *published in 1857 by José de Alencar, constitutes a powerful inaugural myth of the brazilian nationality. At the moment of the writing of the novel, however, Alencar followed the dilemmas and debates on an apparently absent issue of the plot: slavery, which was then the fundamental link of Brazilian society. Understanding the way in which the reflection on the theme is presented in the novel is the purpose of this article.*

KEYWORDS

*José de Alencar;
romanticism;
slavery;
national identity.*

No dia 1º de janeiro de 1857, os leitores do *Diário do Rio de Janeiro* se depararam com a publicação de um novo romance no rodapé da primeira página do jornal: *O Guarani*, que se apresentava em seu subtítulo como um "romance brasileiro". Ele vinha ocupar o espaço deixado vago pelo fim do folhetim *Cinco Minutos*, cuja publicação havia se encerrado dois dias antes. Ainda que nenhum dos dois fosse assinado, não era segredo para os leitores que ambos eram de autoria do jovem José de Alencar, então "redator gerente" da folha.[1] A separá-los estava a repercussão alcançada por cada um deles: se seu romance anterior não chegou a gerar grande impacto, o novo folhetim, cuja publicação terminou no dia 20 de abril, atraiu atenção imediata. Escrevendo anos depois, Visconde de Taunay se recordava do "entusiasmo que despertou" a obra no momento em que saía no jornal. "O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O Guarani*", relembrava, contando ainda que mesmo em cidades distantes da Corte, como São Paulo, o fervor não era menor. Segundo ele, quando o correio chegava trazendo com atraso os novos números do jornal, "reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república (...) para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles", em cena que diz ter visto também pelas ruas. Para Taunay, teria sido a partir da publicação desse romance que José de Alencar alcançou aquilo que definia como "esse lugar de incontestável supremacia, essa notoriedade que nunca mais deixou de circundar a sua personalidade", constituindo o "seu maior padrão de glória".[2]

As razões do grande interesse despertado pelo romance ligavam-se não apenas ao talento narrativo de seu autor, mas também à proposta que ele explicitamente tentava contemplar: a de constituir um mito da nacionalidade, capaz de afirmar as bases de coesão de uma nação que lutava para afirmar sua originalidade. Escrito em meio às tentativas letradas de definir o caminho de afirmação de uma genuína literatura brasileira, *O Guarani* apresenta uma proposta de afirmação da matéria nacional. Ao situar a história no primeiro século de colonização portuguesa na América, Alencar abordava o encontro de duas nobrezas

[1] Cf. "Folhetim – Cinco minutos", *Diário do Rio de Janeiro*, 30 de dezembro de 1856 e "Folhetim – O Guarani", *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de janeiro de 1857.

[2] TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Companhia melhoramentos: 1923, pp. 85-86.

distintas em meio à natureza tropical: a de origem europeia, representada pelo fidalgo Dom Antonio Mariz e sua família, da qual fazia parte a jovem Ceci; e a indígena, que tem em Peri seu único representante. Como o próprio autor reconheceria em 1872, tratava-se de uma alegoria da "gestação lenta do povo americano", que saía "da estirpe lusa" para "continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seus progenitores" — na configuração de uma narrativa que se apresentava como um poderoso mito da nacionalidade.

Celebrado pela crítica ao longo do século XX como o primeiro romance histórico de José de Alencar, no qual ele dava forma à sua veia nativista[3], a obra se tornou objeto de uma vasta fortuna crítica, na qual se destacam as análises de Valéria de Marco. Em livro publicado em 1993, ela se propunha a analisar três das produções históricas publicadas por José de Alencar entre 1857 e 1873 — *O Guarani*, *As minas de Prata* e *Guerra dos Mascates* (1873) — de modo a "perscrutar, de um lado, a trajetória que elas constroem da vida da nação e, de outro, a trajetória do olhar que as forjou". Partia, para isso, do pressuposto de que o projeto desses romances estaria "orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo".[4] Com tal objetivo, tomava o romance de 1857 como objeto de seu primeiro capítulo. Sem se limitar a reiterar o sentido nacional da alegoria que estruturava seu enredo, a autora busca analisar criticamente seu sentido, investigando o papel que assumiam na trama alguns elementos vistos como acessórios pelos críticos anteriores, como a natureza e as relações de trabalho. Com isso, retomava a ideia de mito configurada desde o momento de sua publicação, dando a ela um sentido mais preciso: o de marca original de afirmação do "rosto mestiço do país". Desse modo, de Marco afirma que "o romance termina ao propor na mescla dos mitos a mestiçagem racial como traço diferenciado e particular do país", o que seria uma maneira de Alencar propor "formas de harmonizar conflitos" no processo de construção da nacionalidade.[5] Estabelecia assim uma leitura que fazia de *O Guarani* a primeira configuração de um mito mestiço de nacionalidade que só a partir da década de 1930, com a obra de Gilberto Freyre, alcançaria maior reconhecimento.

Em sentido aproximado, ainda que por caminho diverso, Doris Sommer havia proposto dois anos antes uma análise semelhante sobre o romance, em um livro que tem por objeto algumas das principais narrativas literárias sobre a nacionalidade produzidas na América Latina

[3] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 138.
[4] MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões.* O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993, pp. 14-16.
[5] *Idem, ibidem,* pp. 86-88.

ao longo do século XIX. Ao tratar d'*O Guarani*, reforça a ideia de que se trata de uma narrativa que aponta para a ideia de que "o Brasil fora fundado quando brancos e índios caíram uns nos braços dos outros e tiveram filhos mestiços", em alusão à suposta descendência de Peri e Ceci. Em sua leitura, o romance aproximaria Alencar dos pressupostos afirmados em 1847 pela monografia sobre as bases da nacionalidade escrita por Von Martius, "um historiador que identificava a mestiçagem como a matriz da brasilidade".[6] Se este apontava para o "encontro" entre brancos, negros e índios como característica singular da nacionalidade, Sommer reconhecia que "Alencar foi evasivo sobre os negros, (...) transformando as três partes em apenas duas".[7] Ainda assim, na análise da autora o sentido do romance de Alencar seria o da afirmação da mestiçagem como forma de lidar com os antagonismos e contradições sociais que marcariam a sociedade brasileira.

Mais preocupado em atentar para o modo como o romance enfrentava alguns dos dilemas de seu tempo, o historiador David Treece havia proposto em 1990 uma leitura diversa, que atentava mais diretamente para seu momento de produção. Para ele, *O Guarani* pode ser visto como "o romance clássico da Conciliação", no qual Alencar teria expressado em "nível mítico" as bases de uma nacionalidade que o autor tentava então afirmar. Como meio de superar as tensões que marcavam o início do reinado de Pedro II, ele teria dado forma a um mito capaz de expressar "a evolução de uma negociação de poder democrática e contratual entre as forças do Estado e seus sujeitos", na constituição de uma unidade que superasse as fissuras sociais da sociedade brasileira. A execução desse projeto se daria, porém, em bases próximas daquelas afirmadas por De Marco e Sommer — pois era justamente a "atuação cultural da miscigenação" supostamente proposta por Alencar um dos elementos que viabilizaria, para Treece, sua afirmação. Por mais que aponte para a necessidade de entender os mecanismos hierárquicos presentes no romance, acaba por reiterar, assim, a ideia de que ele terminaria com a afirmação de uma "sociedade *mestiça*", uma "sociedade ideal, perfeitamente integrada e democrática".[8] Consolidava-se assim, em

---

[6] SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 [1991], pp. 178-179. Ainda que reafirmada por diversos autores, tal leitura da obra de Von Martius não parece fiel à monografia por ele publicada em 1844 sobre o papel de brancos, negros e índios na formação da nacionalidade – na qual afirma que "do encontro, da **mescla**, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular" (grifos meus). VON MARTIUS. "Como se deve escrever a História do Brasil" *in: Revista Trimestral de História e Geografia*, tomo 6, n. 24, janeiro de 1844, p. 382.

[7] *Idem, ibidem,* p. 183.

[8] TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes*. O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação Imperial. São Paulo: Edusp, 2008 [2000], pp. 253 e 256.

análises muito diversas entre si, uma leitura do romance como mito fundador da nacionalidade expresso de forma quase naturalista. Sobreviventes dos conflitos que caracterizavam a trama, a jovem Ceci e o índio Peri passavam a representar, em perspectiva bíblica, os colonizadores da nova terra, constituída pelo que haveria de melhor de cada um de seus povos.

Um elemento, no entanto, se mostra ausente dessas leituras habituais sobre o sentido do mito de nacionalidade construído em 1857 por Alencar: a escravidão, que representava então nexo e dilema fundamental da sociedade brasileira. Atento à questão, Alfredo Bosi percebe, em livro de 1992, a força das relações de subordinação na obra de Alencar, ao mostrar como "a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador".[9] Ainda assim, não enxerga nela nenhuma relação com o regime escravista brasileiro no século XIX — em grande parte por partir de uma concepção sobre a escravidão, hegemônica na historiografia brasileira até o final da década de 1980, que a definia como uma relação de completa subordinação, baseada que era na violência. Formulada por cientistas sociais como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso para se contrapor às imagens de equilíbrio e harmonia associadas à escravidão na obra de Gilberto Freyre, tais leituras acabaram por definir a escravidão como simples relação de força, através da qual o escravizado perderia sua própria humanidade.[10] Sem enxergar no sempre altivo Peri esta condição, Bosi não percebe em *O Guarani* nenhum comentário sobre a escravidão, vendo o romance como expressão acabada da opção conservadora de Alencar pelo "primitivo natural".[11]

Frente a esta concepção de escravidão, não é difícil entender os motivos do silêncio da crítica da posteridade em relação à presença do tema no mito inaugural de Alencar. Ao situar seu enredo no primeiro século da presença portuguesa na América, em um momento no qual o tráfico de africanos escravizados para a América não era ainda tão intenso, o autor de fato não chega a incluir os escravos em sua trama, cuidadoso que era com os registros históricos nos quais baseou sua

[9] BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 179.

[10] Segundo Fernando Henrique Cardoso, um dos autores citados em nota por Alfredo Bosi para apresentar sua concepção sobre escravidão, "o escravo auto-representava-se e era representado pelos homens livres como um ser incapaz de ação autonômica", configurando assim "um ser humano tornado *coisa*". *In:* CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977, p. 125. Para a formulação desta crítica, ver CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade.* Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das letras, 1990, pp. 37-43.

[11] BOSI, Alfredo. *Op.cit.*, p. 193. Sua adesão a tal concepção sobre a escravidão se expressa claramente em capítulo do mesmo livro intitulado "A escravidão entre dois liberalismos", tanto na análise sobre o tema quanto nas referências bibliográficas nele utilizadas.

escrita. Apesar disso, muitos trabalhos posteriores apontaram para a importância que o tema assumiu em sua produção subsequente — em especial na década de 1870, quando atuou como político e publicista no combate ao ideário abolicionista que se articulou a partir das discussões sobre a lei de 28 de setembro de 1871, conhecida como Lei do Ventre Livre.[12] Ao evidenciarem como Alencar fez da escravidão uma das questões centrais de sua produção, tais trabalhos indicam a necessidade de refletir sobre o papel que o tema poderia assumir no mito de nacionalidade forjado por ele em 1857.

Para dar conta deste desafio, é preciso atentar para o modo pelo qual o problema da escravidão era vivido por seus contemporâneos no momento de publicação do romance. Ainda que sem a força dos debates do início da década de 1870, o tema não estava de todo ausente nas reflexões dos homens de letras que tentavam, no período de publicação de *O Guarani*, afirmar as novas bases da nacionalidade. A própria aprovação, em setembro de 1850, da Lei Eusébio de Queiroz (que efetivamente fazia valer as determinações de outra lei aprovada em 1831 sobre o fim do tráfico de africanos escravizados)[13], obrigava os homens públicos a colocarem em pauta estratégias de manutenção e reprodução do sistema escravista.

Para além de configurar a centralidade do tema no período, no entanto, cabe tentarmos entender o modo pelo qual os homens e mulheres contemporâneos a Alencar, que eram seus leitores privilegiados, entendiam a questão da escravidão. Como mostram muitos trabalhos sobre a escravidão brasileira publicados a partir da década de 1980, a escravidão se configurava em meados do século XIX como elemento estruturante da vida social do país — marcando a expressão máxima de relações de dependência que, com forças e formas variadas, organizavam toda a sociedade.[14] Empenhados em compreender a lógica dos próprios escravos, tais trabalhos acabaram por se afastar da imagem de completa subordinação que definia até então a escravidão através de investigações empíricas densas, que expunham as estratégias de negociação e resistência cotidiana dos africanos escravizados e de seus

[12] Cf. Sidney Chalhoub, *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das letras, 2003; Hebe Cristina da Silva, *Representações do negro e da escravidão em José de Alencar* – o diálogo entre o político e o romancista. Dissertação de Mestrado, IEL/UNICAMP, 2004; Tâmis Parron, "Introdução", em José de Alencar, Cartas a favor da escravidão, São Paulo: Hedra, 2008; e Dayane Façanha, *Política e escravidão em José de Alencar*, São Paulo: Alameda, 2017.

[13] "Parte oficial – Ministério da Justiça – Lei n. 581 de 4 de setembro de 1859", *Correio Mercantil*, 6 de setembro de 1850.

[14] Cf. Sidney Chalhoub, 2003.

descendentes.[15] Mostravam com isso que, longe de se definir somente pela força, a escravidão era uma relação de domínio constituída nos princípios de uma ideologia paternalista, que definia o código que mediava os conflitos e antagonismos sociais. Do ponto de vista dos senhores, era esta, muito mais do que a violência, que garantia a subordinação de seus escravos — o que os fazia ver o mundo como expressão de sua própria vontade, à qual todos deveriam obedecer. Para os próprios escravizados, entretanto, tal ideologia se apresentava como o código dentro do qual eles podiam forjar suas estratégias de luta pela liberdade.[16]

É sob o prisma dessas novas leituras sobre a escravidão que a importância do tema em *O Guarani* pode se evidenciar. Por mais que estivesse ainda distante da preponderância que os próprios escravos ganhariam em algumas de suas obras posteriores, Alencar não deixaria fora de seu mito de nacionalidade o elemento que se apresentava então como nexo fundamental da sociedade brasileira. Reconhecida a ausência de personagens escravos no romance, cabe tentarmos compreender de que maneira e por que meios José de Alencar pode ter feito da escravidão um dos elementos estruturantes de sua trama.

A verdade do mito

A tentativa de entender como um romance no qual não há personagens escravos pode ter sido um meio de seu autor refletir sobre a escravidão passa, antes de mais nada, pela reflexão sobre o tipo de relação que aquela obra estabelece com o princípio de realidade. Ao longo das décadas finais do século XIX começou a se afirmar entre os literatos brasileiros um tipo de realismo que, segundo as observações atentas de Machado de Assis em sua crítica a Eça de Queiroz, se apresentava como uma "reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis".[17] A partir da necessidade que viam de aproximar a literatura da vida social, muitos autores passaram a fazer da realidade imediata a matéria principal de sua imaginação. Se em 1878 a crítica do romancista se voltava para os exageros desse realismo "sem rebuço, sem atenuações, sem melindres", seu artigo dava a ver o processo de afirmação de um novo paradigma literário que se tornou hegemônico já no início do século XX, no qual a verossimilhança ganhava relevo na

[15] Cf. Sidney Chalhoub, 2003; J.J. Reis e Eduardo Silva. *Negociações e Conflito:* a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das letras, 1989 e Silvia Lara, *Campos da Violência.* Escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
[16] Segundo Sidney Chalhoub, "a vigência de uma ideologia paternalista não significa a inexistência de solidariedades horizontais e, por conseguinte, de antagonismos sociais". *In:* CHALHOUB, 2003, p. 47.
[17] ASSIS, Machado de. "Eça de Queiroz: o Primo Basílio". *O cruzeiro*, 16 de abril de 1878.

constituição da boa literatura.[18] Lido *O Guarani* na perspectiva de tal paradigma, afirma-se tanto a crença na aposta de José de Alencar na mestiçagem — baseada no fato de que Peri e Ceci são os únicos sobreviventes do dilúvio que destruiu a comunidade do Paquequer, sendo por isso tomados como povoadores da nova terra — quanto a suposição de que o romance, por não incluir escravos, não trata da escravidão.

Em 1857, no entanto, eram outras as preocupações de Alencar. Com apenas 27 anos, ele era ainda um jovem pretendente a literato que tentava afirmar seu talento. Esta afirmação dependia, no entanto, de sua capacidade de diálogo com as questões que marcavam o campo literário brasileiro do período. Estas seriam condensadas, quatro anos depois, por Joaquim Norberto de Souza. Literato e membro do ainda novo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ele publicou em 1861 um artigo sobre a "originalidade na literatura brasileira", no qual fazia um balanço dos fatores que vinham alimentando a constituição das letras nacionais.[19] A partir da ideia de que a arte seria universal, ele começava por afirmar que "a originalidade da literatura de qualquer nação se demonstra por si mesma". Longe de ser fruto da comparação com a produção de outros países, ela se afirmaria a partir da tematização de certos elementos capazes de determinar o sentido singular da literatura produzida por determinada nação — como a "cor local que provém da natureza e do clima do país", os "costumes, usos e leis da sociedade", as "inspirações da religião que segue o povo" e a "história e tradições que ligam o presente ao passado". Ainda que outros escritores pudessem discordar do modo como Joaquim Norberto formulava a relação dos literatos com esses quatro elementos, seu balanço mostrava que era a busca dessa cor local que marcava a produção literária brasileira, a partir de fatores como a natureza, a cultura, a religião e a história.

Foi na tentativa de responder a esse desafio que, em 1856, o já renomado Gonçalves de Magalhães publicou um poema épico intitulado *A Confederação dos Tamoios*.[20] Como indicava o título, tratava-se de uma tentativa de tematizar poeticamente a disputa entre portugueses e franceses nos primeiros tempos da presença europeia na América, em conflito que durou treze anos e terminou com a vitória dos portugueses graças à aliança com alguns povos indígenas. Tomado pelo poeta como

[18] Cf. Leonardo Pereira, "A realidade como vocação: literatura e experiência nas últimas décadas do Império". *In:* GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil imperial (1870-1890)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

[19] SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. "Originalidade da Literatura Brasileira", *Revista Popular*, n. 9, jan-mar 1861 *apud* SILVA, J. N. S. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. *In:* SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). Rio de Janeiro: Zé Mário editor, 2002, pp. 160-161.

[20] MAGALHÃES, Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, Rio de Janeiro: Tip. dous de dezembro, 1856.

símbolo de fundação da nacionalidade, tal aliança era tematizada como forma de dar conta de desafios semelhantes àqueles que seriam propostos por Joaquim Norberto: o estabelecimento de uma literatura baseada na história nacional, que incorporasse a natureza tropical, os costumes e culturas dos povos nativos e a religiosidade que estaria na base dessa união.[21] Como um dos expoentes do grupo de intelectuais ligadas ao ainda jovem Imperador do Brasil, temperava tudo com a saudação à Coroa — celebrada na visão de futuro de um índio que vislumbrava a figura do monarca: "como o povo o ama! Como o guarda"![22] De forma explícita, tratava-se de uma tentativa de estabelecer a "epopeia nacional do século de Pedro II", como notava o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen em carta enviada ao próprio Imperador.[23]

Nesta mesma carta, porém, o próprio Varnhagen afirmava que o poema estava "mui longe de poder" aspirar às honras que pretendia alcançar, apontando erros históricos e imprecisões que macularam a relação que ele pretendia estabelecer com a história da nação. Nesse ponto, secundava as opiniões expressas por uma série de artigos publicados pouco antes no *Diário do Rio de Janeiro* por um certo Ig, pseudônimo com o qual o jovem José de Alencar se lançava na arena das grandes discussões públicas. Ao contrário de Varnhagen, ele afirmava tratar-se de "um belo assunto" que, ao permitir que se tematizasse tanto a "grandeza de uma raça infeliz" quanto as "cenas da natureza esplêndida da nova terra", daria "uma *divina epopeia*, se fosse escrita por um Dante".[24] Na visão de Alencar, não parecia ser o caso. O problema seria a falta de verdade de seus quadros e descrições — como as das "virgens índias" que, segundo Alencar, poderiam "figurar em um romance árabe, chinês ou europeu", tal sua falta de verossimilhança. Era assim por conta da falsidade dos quadros sobre a história e os costumes que marcaram a colonização portuguesa na América que Alencar criticava o poema de Magalhães, descrito por ele como um mero exercício de imaginação e estilo.

A polêmica levou à publicação de vários artigos em defesa de Magalhães. Segundo lembrava Machado de Assis em 1887, "a crítica ocupou a atenção da cidade durante longos dias, objeto de réplicas, debates, conversações"[25], na indicação da centralidade do debate a respeito da relação entre literatura e nacionalidade no período. Frente ao

[21] Em um dos versos, escreve Magalhães: "Dai-me a cruz! – brada o índio mesmo em sonho/ Dai-me a cruz! A seus pés quero prostrar-me". *In:* MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op.cit.,* p. 190.
[22] MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op.cit.,* p. 185.
[23] "Carta de Varnhagen a D. Pedro II datada de 24/09/1856". *In:* MOREIRA, Maria Eunice e BUENOS, Luis (orgs.). *A Confederação dos Tamoios.* Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba, Ed. UFPR, 2007, p. CXLV.
[24] Ig (José de Alencar), "Carta primeira", *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de junho de 1856.
[25] ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 3, 1994.

interesse despertado pelo tema, o próprio José de Alencar, através de seu pseudônimo, colocava-se como postulante a executar a tarefa na qual Gonçalves de Magalhães havia falhado. Em uma das últimas cartas que publicou, confessava:

> Houve um tempo em que me ocupei, com prazer e até com entusiasmo, das cousas velhas do meu país; em que lia com mais satisfação do que um romance, as crônicas de Simão de Vasconcelos, de Rocha Pita, de Pizarro, de Brito Freire, e as viagens de Max (...). Deste tempo conservo ainda muitas ideias graciosas, que não escrevo porque tenho medo de tirar-lhes o encanto da simplicidade; porque não me reconheço com força de reproduzi-las como as sinto; e também porque não tenho ânimo de prosseguir num trabalho sério.[26]

Alencar indicava o requisito necessário para quem quisesse realizar a contento uma obra capaz de representar efetivamente a literatura nacional: o efetivo conhecimento da história do país, expressa nos escritos de historiadores e cronistas coloniais. Ainda que alegasse não o fazer por medo de deturpar seu "encanto de simplicidade", poucas semanas separam esta coluna do início da publicação de *O Guarani* no folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*. Era assim o conhecimento sólido da história nacional que amparava a pretensão de Alencar de dar forma a uma obra literária capaz de representar efetivamente a nacionalidade.

Apesar do apego do romancista à verdade da história, o modo pelo qual ele pretendeu realizar esta tarefa afastava-o de qualquer princípio direto de realidade. É o que ele fez questão de deixar claro já de início, no prólogo que antecedeu a publicação do romance no jornal, no qual retomava o diálogo estabelecido em obra anterior com sua "prima". Dizendo que esta havia gostado de sua história, afirma que ela lhe teria pedido "um romance", por achar que ele poderia "fazer alguma coisa neste ramo de literatura" — certeza que o autor se apressa em negar:

> Engana-se; quando se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação. Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza.[27]

Da distinção que faz entre o que diz "o coração" e aquilo que expressa "a memória ou a imaginação" explicita-se o sentido de sua

[26] Ig (José de Alencar), "Sétima carta", *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de agosto de 1856.
[27] "O Guarani", *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de janeiro de 1857. As partes ilegíveis do prólogo foram consultadas em ALENCAR, José de. *O Guarani*. Cotia-SP: Ateliê editorial, p. 45.

resposta. Ainda que se dissesse capaz de tratar de seus próprios sentimentos, afirmava-se inseguro para escrever uma história baseada em relatos alheios, não se julgando por isso "habilitado a escrever um romance".

Como era evidente para os leitores contemporâneos, tal negativa era, ela mesma, simples recurso narrativo. Logo após esta explicação inicial, o autor deu continuidade ao seu prólogo, anunciando o sentido geral da obra que apresentava ao público:

> Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei. Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma.

De modo aparentemente casual, o romancista apresentava a chave de compreensão de seu romance. Após afirmar que não possuía o dom da "imaginação", propunha-se a apresentar um relato que seria a simples adaptação de um manuscrito antigo. É na datação desse manuscrito, no entanto, que se revela o sentido de sua produção: ainda que ligado à verdade, como ele mesmo cobrara de Gonçalves de Magalhães, tratava-se de uma verdade mítica, ligada ao início dos tempos, como sugerido pela tradição bíblica. Alencar explicitava, com isso, o senso de imaginação ao qual deveria se submeter a verdade do relato – o que o leva a advertir o leitor de que encontraria no romance "cenas que não são comuns atualmente", por não serem baseadas em um princípio direto de realidade, mas que estariam em conformidade com a proposta geral da obra.

Explicitava-se, com isso, a proposta de *O Guarani*. Ainda que o recheasse de notas de rodapé com referências de historiadores e cronistas, era essa verdade mais profunda sobre a nacionalidade que Alencar buscava, afastando-se de um simples inventário do real. Nesta concepção, o desafio de enfrentar a realidade nacional que marcava os escritores de sua geração deveria ser encarado com as armas da imaginação. É o que faz no seu mito inaugural: por mais que, fiel à verdade da história, não tenha incluído escravos em sua trama, nem por isso deixaria de refletir nela sobre a questão que se apresentava então como desafio central para qualquer tentativa de afirmação da nacionalidade. Resta entender, no desenrolar do próprio romance, o modo pelo qual isso se dá.

O mundo senhorial do Paquequer

O primeiro capítulo de *O Guarani*, intitulado "O Cenário", dedica-se a apresentar o mundo no qual se desenvolveria a trama. Já em suas primeiras páginas, apresenta por isso a densa floresta que envolvia o rio Paquequer, na Serra dos Órgãos. Através da apresentação do aspecto natural deste rio, um dos afluentes do majestoso rio Paraíba, o autor começa a explicitar a lógica de seu romance:

> Dir-se-á que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano.
> Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas; escravo submisso, sofre o látego do senhor.[28]

De forma aparentemente casual, Alencar começava por valorizar a força da natureza tropical, contemplando com isso um dos elementos elencados por Joaquim Norberto em seu programa para a afirmação da literatura nacional. Para além de configurar simples pano de fundo, no entanto, o modo pelo qual apresenta a natureza ajuda o autor a configurar a própria lógica de seu enredo. Por mais "altivo" que fosse, o rio Paquequer era descrito como simples subordinado do Rio Paraíba, cuja grandeza ajudava a ressaltar. Frente à força de seu "suserano", perdia a aparência selvagem, e se tornava calmo e sereno. O princípio da subordinação, que muitos autores apontam como característica central da ideologia paternalista que sustentava a escravidão e organizava a sociedade brasileira no século XIX[29], configurava-se assim como característica natural da paisagem na qual o autor ambientava o romance. Se restasse alguma dúvida sobre o sentido do paralelo sugerido com o mundo social, Alencar tratava de dirimi-la ao definir o Paquequer como um "escravo submisso" de seu senhor, à cuja força estaria sujeito.[30]

Além de apresentar o cenário nacional, este capítulo inicial tratava também de situar a trama no ano de 1604, quando "a civilização não tivera tempo de penetrar o interior" em que se localizava o espaço descrito, e de descrever a "casa larga e espaçosa" que ficava às margens

[28] ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Empresa nacional do diário, 1857, pp. 3-4.
[29] Cf. Sidney Chalhoub, 2003.
[30] A afirmação do princípio da subordinação através da descrição da natureza havia sido já apontada por Valéria de Marco, para a qual "a hierarquia da ordem natural impõe-se para o leitor com absoluta nitidez, pois ela se consolida através da analogia com esferas de poder da ordem social"; e por David Treece, para quem "a relação entre os dois rios parece confirmar essa estrutura hierárquica de poder". MARCO, Valéria de. *Op.cit.*, p. 23; e TREECE, David. *Op. cit.*, p. 245.

do Paquequer. Situada na beira de um precipício, onde estava colocada "uma ponte de madeira solidamente construída", a propriedade era "protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique", valendo-se das características naturais do terreno "para criar meios de segurança e defesa". Aliava, desse modo, os princípios de construção geralmente associados aos castelos da Europa medieval a uma clara atenção às peculiaridades da natureza local. Tal lógica se repete nas descrições das construções situadas dentro dos muros — seja o casarão, que tinha sobre sua porta principal um "brasão de armas", ou os "dois grandes armazéns ou senzalas" situados no terreno que ficava ao seu fundo, que serviam de moradia aos dependentes que trabalhavam na propriedade.[31] Ao apresentar o pequeno enxerto de civilização localizado em meio à mata, o capítulo inicial do romance tratava de evidenciar o eixo estruturante do enredo: a tensão entre uma civilização de base europeia e as contingências naturais e sociais do mundo local, que não permitiam que esta se configurasse de modo integral.

Apresentado o cenário, o segundo capítulo se voltava para a caracterização de seus habitantes, privilegiando a figura de D. Antonio Mariz, o dono da propriedade. Descrito como um "fidalgo português de cota d'rmas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro", ele era apresentado a partir do princípio que dava o título do capítulo: sua "lealdade", que o levou a se mudar para aquela localidade no momento em que a coroa portuguesa passou para as mãos do espanhol Felipe II. Fiel ao Rei de Portugal, o valoroso nobre construiu em 1593 no terreno que havia ganho do governador Mem de Sá a habitação descrita acima, caracterizada como "um verdadeiro solar de fidalgo português". Nele residiam, além de D. Antonio, sua mulher D. Lauriana, uma "dama paulista imbuída de todos os prejuízos da fidalguia; o filho D. Diogo de Mariz, visto como sucessor do pai; a jovem filha Cecília, a "deusa desse pequeno mundo"; e a sobrinha Isabel, "fruto dos amores do velho fidalgo com uma índia que havia cativado em uma de suas explorações". Naquela propriedade que o próprio autor associa a "um castelo feudal da Idade Média", o fidalgo pretendia estabelecer "um fragmento de Portugal livre", de modo a reafirmar sua devoção à Coroa portuguesa.[32]

A dificultar sua tarefa, no entanto, estava não apenas a exuberância da natureza tropical, mas também a presença na região de "tribos selvagens" que costumavam "fazer correrias e atacar os brancos à traição". Para defender-se delas, D. Antonio contava não apenas com as características da construção, mas também com o trabalho de "aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida" que se

[31] ALENCAR, José de. *Op. cit.,* capítulo 1, pp. 7-8.
[32] *Idem, ibidem.,* parte I, capítulo 2, pp. 15-19.

estabeleceram na propriedade. "O fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassalos", explicava Alencar, a demonstrar a relação de subordinação estabelecida entre eles. Por dentro dessa lógica, D. Antonio Mariz impunha a tais dependentes "uma disciplina militar rigorosa, mas justa: a sua lei era a vontade do chefe", o que obrigava tais dependentes a uma "obediência passiva". Nesse quadro, a severidade do fidalgo "tinha apenas o efeito salutar de conservar a ordem, a disciplina e a harmonia", constituindo a base de coesão daquela pequena comunidade.[33]

A ênfase de Alencar sobre o tema mostrava que o princípio da subordinação se configurava, nesses dois capítulos iniciais, como a base sobre a qual se desenvolveria o romance. "— Aquele que dá as ordens, sabe o que faz; a nós cumpre obedecer", afirma um de seus mais fiéis dependentes no meio da trama, em raciocínio reafirmado até sua parte final:

> — Não é só a nossa vida que temos a defender, e essa pouco vale para cada um de nós; é sim a pessoa daquele que confia em nosso zelo e coragem, e mais ainda o sossego de uma família honrada que todos prezamos[34].

Nas palavras do dependente, para o qual a vida do senhor valeria mais do que a dele mesmo, configurava-se uma perspectiva de subordinação e obediência que era apresentada como a base de sustentação daquela comunidade. Descrita como expressão acabada da vontade de seu senhor, ela tinha na ideologia da dependência seu principal sustentáculo, expressa tanto na ordem natural da localidade quanto em sua organização social. Não parece um acaso, por isso, que já em seu primeiro capítulo Alencar tenha descrito aquele mundo como "uma miniatura"[35]: escrito em meio a uma sociedade cujo nexo ideológico fundamental era o mesmo princípio de subordinação, que na lógica dos senhores de escravos se expressava em perspectiva semelhante àquela descrita por D. Antonio Mariz e seus agregados, o mundo do Paquequer se apresentava para os leitores contemporâneos como uma representação ideal dessa lógica. Era a partir dele que Alencar começava a edificar seu mito inaugural da nacionalidade.

---

33 *Id., ib.,* parte I, capítulo 2, pp. 15-17.
34 *Id., ib.,* parte I, capítulo 8, p. 82; e parte III, capítulo 1, pp. 11 e 82.
35 *Id., ib.,* parte I, capítulo 2, p. 7.

A gramática da escravidão

Em que pese a associação das casas habitadas pelos dependentes de D. Antonio Mariz às "senzalas", na parte inicial do romance a escravidão não chega a aparecer de forma mais direta. A partir do quarto capítulo, no entanto, começam a ser apresentados os personagens principais do enredo: a jovem Ceci, filha menor de D. Antonio, e o selvagem Peri, um índio guarani que vivia nas imediações da propriedade. Através das palavras e atitudes dos dois, configurava-se o sentido do comentário sobre o regime escravista presente no romance.

Peri é o primeiro a ser apresentado, em capítulo dedicado à caçada de uma onça. A descrição feita sobre ele ressalta sua boa índole. Vestido com uma "túnica de algodão, a que os indígenas chamavas aimará", Peri tem pele "cor de cobre", "cabelos pretos cortados rentes" e uma "boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos". Com "alta estatura" e "mãos delicadas", ele surge como a representação acabada daquilo que Alencar define como uma "beleza inculta", forjada a partir "da graça, da força e da inteligência". Após caçar sua presa com grande agilidade, preparou sua "selvagem refeição", que finalizou "com alguns favos de mel" que serviram de sobremesa antes de lavar "as mãos, o rosto e os pés" em um córrego próximo. Contraposto a outro índio que aparece ao final do mesmo capítulo "completamente nu, ornado apenas com uma trofa de penas amarelas", Peri é apresentado como uma espécie de "rei das florestas americanas", cuja nobreza se afirmava tanto em sua aparência quando em sua educação inata.[36] "— É um cavalheiro português no corpo de um selvagem", explicava mais à frente o próprio D. Antonio Mariz, no reconhecimento da grandeza que via no "caráter desse índio".[37]

Já Ceci, filha do fidalgo, é apresentada no capítulo seguinte como uma "linda moça" com "grandes olhos azuis", "lábios vermelhos e úmidos" e a "tez alva e pura como um froco de algodão". Esta beleza europeia era temperada, contudo, pela sensibilidade nativa de uma jovem que cresceu em um meio tropical. "— Já me habituei tanto a ver estas árvores, este rio, esses montes, que quero-lhes como se me tivessem visto nascer", explicava a própria Ceci — cujos lábios eram descritos como "uma dessas flores de gardênia dos nossos campos", em alusão à flora local que Alencar faz questão de explicar em nota de rodapé. Sem restringir-se aos padrões estéticos do velho mundo, a jovem apresentava assim uma beleza original, que transformava sua aparência em uma "mistura de luxo e simplicidade".[38] Nobre como o pai, não só por direito,

[36] *Id., ib.,* parte I, capítulo 4, pp. 32-42.
[37] *Id., ib.,* parte I, capítulo 7, p. 75.
[38] *Id., ib.,* parte I, capítulo 5, pp. 43-48.

mas também por suas atitudes, a jovem herdeira do Paquequer era definida como a representante de uma nobreza europeia já familiarizada com a realidade natural do novo mundo — em relação ao qual, ao contrário da mãe, demonstrava grande afeição.

Embora os dois personagens sejam caracterizados com atributos de nobreza, a relação entre eles está longe de se configurar de modo igualitário. Desde o início do romance evidencia-se a devoção absoluta de Peri pela filha de D. Antonio Mariz. Segundo o comentário implicante de Isabel, sua irmã bastarda, Ceci teria "dous cativos" prontos a fazer-lhe as vontades: um veado de estimação que criava perto da casa e o próprio Peri, que descrevia como "outro animal selvagem".[39] Embora Ceci se apressasse em defendê-lo para a prima, a quem acusava de tratar injustamente o "pobre índio", o próprio Peri parecia dar razão a Isabel. Sempre pronto a satisfazer a vontade da filha de D. Antonio, ele se apresentava "tímido e submisso" frente a qualquer chamado seu, e se esmerava em satisfazer suas vontades e caprichos. Como explicava o narrador, tratava-se de uma "idolatria fanática": "amava Ceci não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse inteiramente realidade".[40] Longe de ser o resultado de uma paixão romântica entre iguais, tal devoção era explicada como reflexo da posição de superioridade em que o próprio índio colocava a filha de D. Antonio Mariz. Configurava-se assim uma relação de absoluta subordinação entre os dois protagonistas que marcava todo o desenvolvimento do romance, no qual Peri deliberadamente era apresentado como um "índio humilde e submisso".[41]

Ceci, por sua vez, parecia também muito ciosa de sua posição. Por um lado, preocupava-se verdadeiramente com o índio, mostrando o desejo de ser para ele "o bom anjo de Deus, o seu gênio protetor".[42] Por outro, no entanto, fazia questão de marcar seu lugar de superioridade, que tratava sempre de reafirmar. É o que deixa claro um diálogo entre os dois, no momento em que a jovem dava ao índio um par de pistolas para se defender:

> — Quando correres algum perigo, lembra-te que Cecília as deu para defenderem e salvarem a tua vida.
> — Por que é tua, não é, senhora?
> — Sim, porque é minha, e quero que a conserves para mim.[43]

[39] *Id., ib.,* parte I, capítulo 5, p. 48.
[40] *Id., ib.,* parte I, capítulo 9, p. 91.
[41] *Id., ib.,* parte II, capítulo 2, p. 21.
[42] *Id., ib.,* parte III, capítulo 8, p. 91.
[43] *Id., ib.,* parte I, capítulo 10, p. 103.

De início, a cena expõe a afeição de Ceci pelo índio. Preocupada com sua integridade, a jovem faz questão de dar a ele as armas para se defender. O modo pelo qual o faz, no entanto, evidencia a maneira como ela entendia aquela relação. Se, de um lado, o próprio Peri colocava sua vida como propriedade da jovem, ela tratava de reforçar esta ideia, descrevendo o índio como uma de suas propriedades. Ao longo do romance, evidencia-se assim o prazer da jovem em "ver aquela alma de selvagem (...) prostrar-se aos seus pés submissa, vencida, escrava".[44]

A partir da relação entre um índio que se reconhece como vassalo de sua senhora, e uma jovem que o toma como protegido sem deixar de reafirmar sua superioridade sobre ele, configurava-se entre Peri e Ceci um tipo de subordinação cuja lógica os contemporâneos de Alencar conheciam bem. Em plena vigência de uma ideologia paternalista que levava os senhores a se auto representar como protetores de seus cativos, era a partir da gramática da escravidão que se configuravam os laços entre os dois protagonistas do romance. Se restasse sobre isso alguma dúvida, o próprio Alencar trataria de dirimi-la, fazendo questão em vários momentos de definir o índio como "escravo" da jovem — um "escravo humilde que obedecia ao seu menor gesto", um "escravo fiel e dedicado" que faria de tudo para proteger Ceci.[45] Reafirmada desde os capítulos iniciais pelo narrador, a imagem é colocada também na boca do próprio Peri, que se define abertamente como "escravo da senhora", e mesmo frente aos perigos que se anunciavam no fim da trama reafirmava que "o escravo não pode abandonar sua senhora".[46]

Com instintos nobres, Peri se mostrava consciente de seu papel, e obedecia fielmente às ordens da jovem e de seu pai. Sua única "desobediência" se dá em um momento no qual a vida de sua senhora se encontrava a perigo. Frente à objeção colocada por Dom Antonio Mariz e por Ceci ao seu plano de deixar o Paquequer para combater os perigos que ameaçavam a vida dos moradores da comunidade, Peri se mostrava confuso. "Podia o escravo resistir a uma súplica de sua senhora e acusar-lhe uma mágoa, quando toda a sua vida fora destinada a fazê-la alegre e feliz?", perguntava-se o narrador. A resposta do índio veio no momento em que a jovem, exercendo sua autoridade, deixou de lado o tom ameno da relação habitual para lhe dar "uma ordem" direta para que ficasse. "— Peri é livre", gritou o índio "fora de si", afirmando que faria então "o que

[44] *Id., ib.,* parte II, capítulo 4, p. 46.
[45] *Id., ib.,* parte I, capítulo 5, p. 46; parte I, capítulo 10, p. 105; parte II, capítulo 4, p. 53; e parte III, capítulo 12, p. 131. No total são 29 as menções de Alencar no romance à palavra "escravo", quase sempre para se referir a Peri.
[46] *Id., ib.,* parte II, capítulo 4, p. 47; e parte IV, capítulo 10, p. 101.

lhe manda o coração", saindo em seguida da propriedade para realizar seu plano.[47]

Configurava-se de lado a lado, através desse episódio, uma lógica de submissão escrava baseada não na violência, mas na fidelidade e na abnegação. Mesmo quando o fidalgo o ameaça de punição, o índio não desiste de fazer o que lhe cabia, defendendo com a própria vida o bem-estar de sua senhora. Já Ceci, que em outros momentos evitava recorrer à força para afirmar sua posição de domínio — chegando a afirmar que não queria Peri como "escravo", mas apenas que ele estimasse "sua senhora"[48] — tenta exercer com mais força seu poder sobre ele no momento em que tentava garantir sua própria integridade. Nos dois casos, era através do afeto paternalista que se configurava aquela relação de dependência, que nem por isso deixava de afirmar sua marca hierárquica.

Através da relação entre Peri e Ceci, José de Alencar forjava assim um quadro no qual a escravidão aparecia como uma relação nobre, contraposta a outras formas de hierarquia baseadas no interesse. "Homens mercenários que vendem a sua coragem, a sua liberdade, a sua consciência e a sua vida por um ganho, não têm dedicação verdadeira senão a um objeto — o dinheiro", comentava o narrador em outro momento do romance.[49] Em oposição a esta lógica, a harmonia entre os dois protagonistas era apresentada como um traço de grandeza de parte a parte, o que reafirmava a nobreza dos dois protagonistas.

Os perigos da insubordinação

Para além da caracterização dos personagens principais e das relações entre eles, era no desenvolvimento do romance que o sentido do mito inaugural de Alencar acabaria por se evidenciar. Se as relações entre a família de D. Antonio Mariz e seus diferentes dependentes (aí incluído o "escravo" Peri) eram de início apresentadas como harmônicas, a trama aponta para os desafios colocados a esta harmonia, que acabam por definir o sentido do romance.

Estes começam a se apresentar ainda no terceiro capítulo, que acompanha uma "bandeira" composta por cerca de quinze cavaleiros bem armados que retornavam ao Paquequer depois de uma estadia de cinco dias no Rio de Janeiro. Dirigindo a expedição, Álvaro de Sá, um dos mais fiéis cavaleiros de D. Antonio Mariz e pretendente de sua filha, tentava apressar o grupo para que pudessem voltar no mesmo dia à propriedade. Contrapondo-se a ele, um dos aventureiros, "com um

[47] *Id., ib.,* parte II, capítulo 12, pp. 134-136.
[48] *Id., ib.,* parte II, capítulo 14, p. 175.
[49] *Id., ib.,* parte II, capítulo 3, p. 36.

ligeiro acento italiano", o arguiu sobre o motivo da pressa. Tratava-se de Loredano, apresentado como um "sarcástico italiano" que o narrador, mais a frente, explicaria tratar-se de um frade que renegou a batina, buscando abrigo na propriedade do fidalgo.[50] Com malícia, ele sugeria que a pressa de Álvaro se ligava a motivos pessoais: sua vontade de reencontrar logo a jovem Ceci, que o italiano flagrara como alvo de seus galanteios antes da partida. Contestado pelo cavaleiro, Loredano reconhece que lhe devia "obediência", mas continuava ainda assim a provocá-lo. Frente à sua insistência Álvaro ameaçou castigá-lo, esmagando sua cabeça "como a uma cobra venenosa". O italiano respondeu com outra ameaça feita com uma "expressão de energia e maldade": a de contar a todos o segredo que presenciara.[51] Se Peri e Ceci representavam a harmonia perfeita das relações de dependência que marcaria a relação entre a nobreza portuguesa e o mundo nativo, o estrangeiro Loredano aparecia como a primeira ameaça a essa lógica, desrespeitando acintosamente a hierarquia à qual estava submetido.

Junto ao perigo de quebra do princípio da submissão por parte do estrangeiro, outro contratempo que dá movimento à trama aparece no capítulo 6. Em conversa com D. Antonio Mariz, seu fiel escudeiro comentava o assassinato de uma índia por parte de D. Diogo, filho do nobre. Para ele, tratava-se de uma "imprudência" sem maiores consequências. Para D. Antonio, no entanto, o ato representava "uma barbaria, uma loucura". "— Um fidalgo que mata uma criatura fraca e inofensiva comete uma ação baixa e indigna", explicava o nobre, que afirmava não desculpar o próprio filho. Ainda assim, o que o fazia temer era a esperada reação dos índios Aimorés, povo do qual fazia parte a índia assassinada. "— Conheces tão bem como eu (...) o caráter desses selvagens; sabes que a sua paixão dominante é a vingança, e que por ela sacrificam tudo, a vida e a liberdade", explicava ao seu acompanhante, temendo a guerra que poderia ser resultado do ato do filho.[52]

Configuravam-se, com isso, os dois perigos que ameaçavam a paz do Paquequer: a quebra do princípio da subordinação, representada pela ação de Loredano, e o rompimento da harmonia entre os nobres portugueses e os povos nativos. Juntos, esses dois eventos colocavam à prova a ordem afirmada nos capítulos iniciais, alimentando a trama do romance. Se a relação entre Peri e Ceci representava idealmente o caminho de construção da civilização que se tentava afirmar no Paquequer, a ação de sujeitos que não tinham o mesmo instinto de nobreza — fosse o italiano movido somente por interesses ou os

[50] *Id., ib.,* parte I, capítulo 3, p. 23; e parte III, capítulo 11, p. 124.
[51] *Id., ib.,* parte I, capítulo 3, pp. 25-31.
[52] *Id., ib.,* parte I, capítulo 6, pp. 57-59.

selvagens Aimorés em busca de vingança — representava a principal ameaça ao mundo constituído por D. Antonio Mariz.

Era como resultado do desenvolvimento dessas duas questões que, em pouco tempo, a ordem daquele mundo chegaria ao fim. Alertado por Peri, o fidalgo descobre que os Aimorés planejavam um ataque à comunidade para vingar a morte da índia.[53] No momento em que seus habitantes deviam estar mais unidos para se proteger do perigo, no entanto, disseminava-se entre os dependentes locais o mal da insubmissão instigado por Loredano. Em atitude de "traição", parte deles participaria de uma conspiração comandada pelo italiano para assassinar a família do fidalgo e os seus aventureiros mais fiéis, e sequestrar Ceci.[54] Descoberto por Peri, que impede que o plano se consume, Loredano passou a incitar "os aventureiros à revolta". Em reunião com D. Antonio Mariz, o italiano reclamava em nome dos aventureiros de que eles seriam "tratados como cães". "— Não somos escravos!", protestava outro membro do grupo frente ao fidalgo, que respondeu afirmando que os revoltosos seriam "menos que escravos", por serem "traidores infames e hereges". Estava definitivamente rompida, desse modo, a harmonia entre o senhor e seus dependentes.[55]

Quando os Aimorés se aproximam do Paquequer, já não havia por isso forças para resistir à investida. Frente à inevitável derrocada, o fidalgo se mostrava pronto a defender seu território com a própria vida. Disposto a poupar a filha, no entanto, convence Peri a ser batizado na religião católica, de modo a poder dar a ele seu nome e a responsabilidade, tomada sob juramento, de zelar pela segurança de Ceci.[56] Parecia, com isso, perceber que a única forma de salvar a herança da civilização que construiu ali era entregá-la aos cuidados de um representante do mundo nativo, fundando as bases de um outro tipo de civilização. Tomando a jovem nos braços, Peri realiza o desejo do nobre, tirando-a do Paquequer enquanto os inimigos invadiam a propriedade. De longe, assistiu ao heroico ato final de D. Antonio – que explode o paiol de pólvora, destruindo a casa para evitar que ela caísse nas mãos dos índios selvagens.[57]

Configurava-se, com isso, o sentido do enredo: enquanto a quebra do princípio da submissão levou o Paquequer à destruição, era justamente sua manutenção que garantiria a vida dos dois protagonistas. Remando incansavelmente pelo rio, Peri afastava a jovem do perigo e da destruição. A dar-lhe forças estava "a ideia de que ia salvar sua senhora e

[53] *Id., ib.,* parte I, capítulo 10, p. 252.
[54] *Id., ib.,* parte III, capítulo 4, pp. 45-47.
[55] *Id., ib.,* parte III, capítulo 6, pp. 65-74.
[56] *Id., ib.,* parte IV, capítulo 10, pp. 102-104.
[57] *Id., ib.,* parte IV, capítulo 10, pp. 105-109.

cumprir o juramento que tinha feito ao velho fidalgo", em atitude que reafirmava sua devoção e submissão à família do nobre.[58] Destruído o mundo criado por D. Antonio, esta submissão podia se expressar de forma mais natural na floresta, onde "desapareciam" as distinções e hierarquias que marcavam a civilização europeia implantada pelo fidalgo nos trópicos. Em um momento de descanso, o índio reafirmava à jovem sua subordinação: "— Peri... é teu escravo", afirmava a Ceci. Despida das formalidades de seu mundo, a jovem o contesta: "tu és meu irmão", respondeu com um sorriso.[59] Ainda que a relação de subordinação se mantivesse inalterada, ela podia se manifestar sem as formalidades e hierarquias que marcavam o mundo tradicional de D. Antonio, e que se reafirmariam caso os dois se dirigissem à cidade — onde Peri seria novamente tratado como "um cativo, tratado por todos com desprezo".[60] Ao optar pela vida nas matas, os dois protagonistas passavam a representar a submissão fraterna construída entre eles, aclimatada à realidade natural da região em que viviam.

Antes que o romance acabasse, no entanto, ainda viria o dilúvio. Prenunciando a tempestade, Peri carregou a jovem para a parte alta de uma palmeira, esperando de lá a enxurrada. Quando ela veio, sua intensidade era tanta que ameaçava encobrir a própria árvore, ameaçando a vida dos dois. Nesse momento, com força "sobre-humana", Peri protagoniza "um espetáculo grandioso": mesmo estando em cima da árvore, consegue arrancá-la do chão, fazendo de seu tronco o barco que garantiria a vida dos dois protagonistas — em cena que desnudava o singular princípio de realidade que regia o mito inaugural de Alencar, no qual a busca da verdade profunda não se deixava limitar pela prisão da verossimilhança.[61] Em meio à "torrente impetuosa" decorrente da tempestade, os dois sumiam no horizonte para um destino apenas sugerido.

Evidenciava-se, neste epílogo, o sentido da imagem da Arca de Noé citada por Alencar em seu prólogo: como na mitologia bíblica, as águas do dilúvio vinham varrer as impurezas e vícios do passado, na constituição de um novo futuro que se iniciava. Delas sobreviveriam apenas o que de melhor havia de cada uma das duas civilizações do Paquequer, ambas com "a mesma grandeza de alma e a mesma nobreza de sentimentos", entre as quais as "circunstâncias da vida" civilizada haviam criado "contrastes".[62] Superados estes formalismos, era a lógica de uma subordinação sincera e desinteressada que garantia a

[58] *Id., ib.,* parte IV, "Epílogo", p.115.
[59] *Id., ib.,* parte IV, "Epílogo", p.133.
[60] *Id., ib.,* parte IV, "Epílogo", p. 142.
[61] *Id., ib.,* parte IV, capítulo 11, pp. 166-167.
[62] *Id., ib.,* parte I, capítulo 14, p. 172.

sobrevivência dos protagonistas, que reestabeleciam a harmonia perdida pela quebra das hierarquias decorrentes dos laços de dependência.

Alencar mostrava com isso cumprir fielmente o desafio no qual Gonçalves de Magalhães falhara: o de apresentar um retrato fiel da nacionalidade, capaz de representar efetivamente as condições e desafios sobre os quais ela se construía. Nexos fundamentais da sociedade brasileira do período, a escravidão e as relações de dependência estavam na base do mito inaugural de Alencar, alegorizados pela completa e desinteressada submissão de Peri a Ceci. Era sobre estes princípios, e não sobre qualquer proposta de miscigenação, que se delineava o sentido do enredo — como mostra o caso de Isabel, a filha de Dom Antonio com uma índia. Única mestiça do romance, ela é caracterizada com uma licenciosidade e fraqueza que acabam por levá-la ao suicídio, na demonstração do quanto o autor compartilhava das ideias de seu tempo sobre a degeneração decorrente dos cruzamentos raciais[63]. Da relação final entre os dois protagonistas resulta assim não o início de um novo povo biologicamente determinado pelo cruzamento, mas a base moral de uma nação que, sob o prisma da religiosidade e com a herança da civilização portuguesa, se constituiria a partir do respeito a esses laços fundamentais de submissão. Afirmava-se, com isso, o sentido ideológico do mito inaugural de Alencar, que no mesmo movimento em que afirmava a unidade tratava de justificar a desigualdade própria da sociedade brasileira — em perspectiva que voltaria a exercitar, nos anos seguintes, frente a novos desafios colocados a essa ordem.

Leonardo Affonso de Miranda Pereira é professor associado do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (1991), com Mestrado (1994) e Doutorado (1998) em História Social pela mesma universidade. Atua na área de História do Brasil, em especial do Segundo Reinado e da Primeira República. Seus interesses de investigação se voltam para os processos de conexão e embate cultural entre diferentes grupos sociais — com ênfase no associativismo recreativo dos trabalhadores, na produção de literatos e homens de jornal e na constituição social dos símbolos da nacionalidade. Contato: leonardo@puc-rio.br

[63] *Id., ib.,* parte I, capítulo 2, pg. 19; e parte IV, capítulo 13, pp. 84-87. Sobre a afirmação dos prejuízos da mestiçagem no período, ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia. das letras, 1993, pp. 43-66.

ORFEU DE CARAPINHA RENDIDO À MUSA DE GUINÉ: A BURLESCA POÉTICA DE LUIZ GAMA E O IDEÁRIO DE BRANQUEAMENTO RACIAL NO IMPÉRIO DO BRASIL

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p204-226

José Lucas Góes Benevides
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Sandro Adriano da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual de Maringá (UNESPAR)

RESUMO

O artigo tem como objeto de análise a obra *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (1859), uma das pioneiras da literatura antiescravista nas letras brasileiras, de autoria de Luiz Gama, poeta negro, egresso da escravidão e líder abolicionista. Busca-se discutir a maneira como as poesias em questão constroem a imagem da etnia negra e dialogam com o discurso de inferioridade racial e a tese de branqueamento da população, vigentes no Brasil Império.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura brasileira;
história;
Primeiras Trovas Burlescas de Getulino.

ABSTRACT

The article has as its object of analysis Primeiras Trovas Burlescas de Getulino *(1859), one of the pioneer works on anti-slavery literature in Brazilian literature, authored by Luiz Gama, black poet, egress of slavery and abolitionist leader. The aim is to discuss the way in which the poetry in question constructs the image of black ethnicity and dialogues with the discourse of racial inferiority and the population whitening thesis, in force during the brazilian Empire.*

KEYWORDS

Brazilian literature;
history;
Primeiras Trovas Burlescas de Getulino.

Luiz Gama: a primeira voz da literatura antiescravista

O artigo analisa excertos da obra *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino,* (1859)[1], uma das pioneiras da literatura antiescravista nas letras brasileiras. Composta por uma coletânea de poemas, a obra aborda temas sociais prementes à época como, por exemplo, a escravidão. O escritor abolicionista utiliza-se da inversão da estética da poesia clássica, tributária a referenciais estéticos e culturais da tradição grega, através de um paralelo Europa-África. O eu-lírico dos poemas analisados tem como ponto comum a utilização de elementos da cultura africana e da África enquanto ideais de civilização e a associação do fenótipo negro à beleza, em contraponto ao tipo eurocêntrico, adotado por muitos como o modelo ideal no período.

Ao construir imagens poéticas que equiparam personagens e símbolos da cultura grega (europeia) aos do continente africano, Luiz Gama adota a África como "sua Grécia" e, ao fazê-lo, elabora artisticamente um discurso antiescravista balizado na exaltação da raça e cultura negras. A publicação do livro *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* se dá nove anos após a aprovação da Lei Eusébio de Queiroz (1850), que estabeleceu medidas repressivas ao tráfico negreiro no Império do Brasil.

Naquele contexto, no qual o fim da escravidão no Brasil entrava na pauta nacional, o Império importa da Europa um conjunto de teorias biológicas que promoviam uma ideia de inferioridade racial das raças não-brancas, especialmente a negra. Essas teorias racistas tinham como lugar-comum imputar à raça negra uma inferioridade natural de origem biológica em relação à raça branca.[2] [3] Dessa forma, de 1850 até o fim da Primeira República (1930), o Brasil fomenta a miscigenação como biopolítica, inspirado nas teorias foucaultianas, acreditando que, na miscigenação racial, a raça branca predominasse sobre as demais e que o branqueamento aproximaria o Brasil do fenótipo branco.[4] O presente artigo objetiva analisar como alguns dos poemas de *Primeiras Trovas*

[1] GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Getulino.* São Paulo: Tipografia dois de dezembro de Antônio Louzada Antunes, 1859. 130p.
[2] SILVA, Ricardo Tadeu Caires. *Caminhos e descaminhos da abolição*. Escravos, senhores e direitos nas últimas décadas da escravidão (Bahia, 1850-1888). Curitiba: UFPR/SCHLA, 2007.
[3] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
[4] SILVA, Mozart Linhares. Miscigenação e biopolítica no Brasil. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 4, n. 8, 2012.

Burlescas de Getulino contrapõem o ideal de branqueamento em voga à época.

Poeta, jornalista e advogado Luiz Gonzaga Pinto da Gama, nasceu livre em Salvador, em 21 de junho de 1830 e, aos dez anos de idade, em 1840, foi vendido como escravo pelo pai (branco), membro de uma tradicional família de origem portuguesa da Bahia, como forma de quitação de dívidas de jogo. Tornou-se um dos precursores da literatura abolicionista brasileira, tendo integrado o diminuto rol de intelectuais negros do Império do Brasil e o único a ter sido escravizado.[5] Além disso, foi também um dos introdutores da literatura antiescravista no romantismo brasileiro. Luiz Gama lançou seu único livro de poemas em 1859, *Primeiras trovas burlescas*, durante o reinado de Dom Pedro II, em plena formação do movimento abolicionista no Império do Brasil. No plano formal, a obra é composta por trinta e seis poemas, de diferentes formas poemáticas, desde o soneto de filiação mais clássica, à décima, quadras, oitavas. O solecismo poético, o vocabulário erudito e uma dicção que transita entre o épico e o popular, colocam em relevo a elegia, a sátira de costumes e da realidade estilizada em diferentes modulações da ironia, do caricatural, do burlesco e grotesco, da verve cômica que traz à superfície o baixo e o abjeto, dirigidos à política, aos costumes sociais e sobretudo ao sistema escravagista. A ousadia poética de Gama soa como inovadora, pois comparece no decorrer da chamada *Segunda geração romântica*, cuja tônica era essencialmente ególatra e voltada para os "meandros do extremo subjetivismo [...] de toda uma temática emotiva do amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio".[6] A grelha temática revela o engajamento do poeta ao explorar todo um imaginário em torno da ancestralidade negra e sua valoração como *topoi* literário e voz discursiva, subvertendo as fronteiras e clichês da época.

Ao lado de sua contemporânea, Maria Firmina dos Reis (1825-1911), escritora negra maranhense que, também em 1859, publicou o primeiro romance antiescravista da literatura brasileira, *Úrsula*, Luiz Gama precede Castro Alves, autor de *Navio negreiro* (1869), *Cachoeira de Paulo Affonso* (1876), *Os escravos* (1883), entre outros. Ambos também antecedem romancistas abolicionistas como Joaquim Manoel de Macedo, de *As vítimas-algozes* (1869) e Bernardo Guimarães, de *A escrava Isaura* (1875).[7]

[5] FERREIRA, Ligia Fonseca. *Com a palavra, Luiz Gama:* Poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

[6] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 115.

[7] ZIN, Rafael Balseiro. *Maria Firmina dos Reis:* a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil Oitocentista. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais - PUC São Paulo, 2016.

O discurso escravocrata no Império do Brasil e o Romantismo brasileiro

Sobre a colonização portuguesa na África, Hernandez[8] e Marquese[9] apontam que ela teve início no século XV, quando a Coroa lusitana estabeleceu feitorias em suas colônias africanas para exploração de pedras preciosas e mão-de-obra. O tráfico negreiro, que posteriormente também foi adotado por Espanha e Inglaterra em suas colônias na África, a partir de semelhante modelo de entrepostos comerciais, constituiu um sistema que deu estabilidade à escravização de africanos e seus descendentes e alimentou o escravismo em países da América, como o Brasil. No Antigo Regime, o imaginário colonial sobre a África e os autóctones africanos, reproduzia elementos que associavam aquele continente ao inferno bíblico, e a pele negra de seus habitantes a uma marca de veiculação deles ao diabo cristão (BENEVIDES, et al, 2018)[10]. Por tais razões, conforme explica Costa,

> Durante três séculos (do século XVI ao XVIII) a escravidão foi praticada e aceita sem que as classes dominantes questionassem a legitimidade do cativeiro. Muitos chegavam a justificar a escravidão, argumentado que graças a ela os negros eram retirados da ignorância em que viviam e convertidos ao cristianismo. A conversão libertava os negros do pecado e lhes abria a porta da salvação eterna. Dessa forma, a escravidão podia até ser considerada um benefício para o negro! Para nós, esses argumentos podem parecer cínicos, mas, naquela época, tinham poder de persuasão. A ordem social era considerada expressão dos desígnios da Providência Divina e, portanto, não era questionada.[11]

Vale considerar também que a defesa da escravidão negra no Império português na Idade Moderna[12] baseou-se, particularmente, na presumida necessidade de cristianização dos povos africanos, designados pelo discurso colonizador como "bárbaros" e "incivilizados". Nesse

[8] HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula*: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo negro, 2005.

[9] MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. *Novos estudos-CEBRAP*, n. 74, pp. 107-123, 2006.

[10] BENEVIDES, José Lucas Góes; FELIPE, Delton Aparecido; SILVA, Sandro Adriano da. Uma fênix renascida das "cinzas da maldição": poesia e história moçambicana em "O grito negro", de José Craveirinha. *Cadernos CERU*, v. 29, n. 1, pp. 50-75, 2018.

[11] COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 13.

[12] Diferentemente da escravidão antiga, estabelecida por guerra ou dívidas sem critérios de origem ou cor, os escravizados não poderiam ser comercializados, por não serem considerados uma mercadoria. Na Era Moderna, os povos africanos são vertidos em objeto, mercantilizados e desumanizados (JOLY, Fábio Duarte. Escravidão, política e religião no Principado de Nero. *In:* V Encontro Nacional do GT de História Antiga da Anpuh, 2006, Goiânia. *V Encontro Nacional do GT de História Antiga da Anpuh* - Entre o sagrado e o profano: sociedade e religião na Antigüidade, 2006, v.1, pp. 17-18).

sentido, a escravidão vigorou durante todo o período colonial na então América Portuguesa, sob o argumento de que a tutela senhorial retiraria os negros de suas práticas africanas consideradas pecaminosas e, por meio da cristianização, o cativeiro serviria como caminho à redenção espiritual que colocava a instituição como uma forma legítima de tutela.[13]

Conforme destaca Azzi,

> Três interpretações diversas, mas convergentes, eram apresentadas para explicar a origem da escravidão negra. A primeira delas afirma que a escravidão era consequência do pecado de Adão, e da maldição divina imposta ao homem de trabalhar a terra "com o suor" do rosto... A segunda versão considerava os africanos como descendentes de Caim e, portanto, traziam ainda na carne a maldição divina, ao primeiro homicida da humanidade... Na tradição popular, os negros eram considerados como a raça maldita de Caim, sendo a negritude de sua pele o sinal imposto pelo próprio Deus. De acordo com a terceira interpretação, os africanos eram os descendentes de Cam, o filho de Noé, amaldiçoado pelo pai por ter zombado de sua nudez, quando jazia embriagado após provar o fruto da videira.[14]

Do ponto de vista teológico-religioso um dos principais argumentos abolicionistas era que a crucificação de Cristo foi o definitivo sacrifício que purificou os pecados de toda a humanidade, fazendo com que a salvação pós-morte e a redenção dos pecados terrenos se estendessem a toda a humanidade, sem restrições.[15] No Novo Testamento, o evangelista João Batista se referiu a Jesus como o "Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo" (João 1:29).[16] Essa premissa, na interpretação dos abolicionistas, colocava em questão um dos principais argumentos em defesa da escravidão, a presumida filantropia do cativeiro humano para com os escravizados.

Em alguma medida, dessa interpretação surge a concepção do paternalismo salvacionista utilizada também no Brasil, que, em sua origem, provinha da estrutura colonial mediada pela educação jesuítica. As ideias sobre o "justo" castigo e o papel redentor e civilizatório da escravidão eram essencialmente de matriz religiosa e remontavam a debates ocorridos tanto no Brasil quanto em Portugal ao longo do século XVIII. Brookshaw endossa essa concepção, ao afirmar que

---

[13] ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O Trato dos Viventes:* Formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

[14] AZZI, Riolando. *A cristandade colonial*, um projeto autoritário. São Paulo: Edições paulinas, 1987, p. 80.

[15] MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

[16] BIBLIA, *Bíblia Sagrada*. Edição contemporânea. Tradução de João Ferreira de Almeida. Flórida: Editora Vida, 1994.

> No Brasil, como em outros países do Novo Mundo, o preconceito contra o negro tem sido e ainda é um dos mais arraigados em nossa experiência histórica em virtude de séculos de escravidão. O negro, mesmo antes de ter sido escravizado, tinha um defeito que para muitos serviu de justificativa para a sua escravatura, e esse defeito era sua cor. [...] A associação da cor preta com maldade e feiura, e da cor branca com bondade e beleza remonta à tradição bíblica, resultando daí que o simbolismo do branco e preto constitui parte intrincada da cultura europeia, permanecendo em seu folclore e em seu patrimônio literário e artístico. [...] Foi da Bíblia que os europeus, em ambos os lados do Atlântico, retiraram suas explicações para a inferioridade dos negros, pela associação destes com os descendentes da tribo de Ham, amaldiçoada por Noé (sic).[17]

Conforme a interpretação tradicional do cristianismo católico vigente no Império Português e no Brasil, prevalecia uma exegese bíblica que admitia a escravidão como um instrumento evangelizador, não condenado pelo cristianismo, uma vez que "a escravidão que se devia evitar era a da alma, causada pelo pecado, e não a escravidão do corpo. O pecado, este sim, é que era a verdadeira escravidão".[18] A concepção de escravatura, como aponta Marquese, constituía as bases de uma estrutura econômica, religiosa e moral:

> Os deveres essenciais dos cativos para com seus proprietários eram o trabalho e a obediência, a serem desempenhados sem nenhum questionamento. Os senhores, por seu turno, deviam aos escravos sustento material condizente (alimentos e vestimentas), trabalho moderado, castigos equilibrados e, acima de tudo, o provimento do pão espiritual.[19]

Com efeito, obras sólidas de pensadores eclesiásticos esquadrinhavam a relação com o elemento servil, de modo que esta fosse compatível com o *ethos* católico. Já em 1705, o padre Jorge Benci publicava sua *Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos*. A obra justificava a violência como uma via de canalização dessa moral, para que o escravo tivesse ciência dos motivos do castigo; defendia também que o bom comportamento recebesse esporadicamente alguma recompensa, para que a instituição da escravidão fosse preservada e não se tornasse um elemento brutalizante, tanto por parte do senhor quanto da do escravo.[20]

---

[17] BROOKSHAW, David. *Raça & cor na literatura brasileira*. Vol. 7. Mercado aberto, 1983, p. 13.
[18] CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*. O longo caminho. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 2002, p. 49.
[19] MARQUESE, 2004, p. 64.
[20] BENCI, Jorge Sj. *Economia Cristã dos Senhores no Governo dos Escravos***.** São Paulo: Editora Grijalbo. 1977.

Benci não foi o único a considerar que a escravidão poderia ser um estágio civilizatório para os povos pagãos. Manoel Ribeiro Rocha, também padre, publicou seu *Etíope Resgatado, Empenhado, Sustentado, Corrigido, Instruído e Libertado*, em 1758. E, como o próprio título da obra deixa bem claro, o autor compartilhava da ideia de que a escravidão serviria como um estágio civilizatório e que, após o cativo ter sido convertido ao cristianismo, deveria ser libertado. Nesse sentido, a gratidão seria derivada não apenas da alforria, mas também da conversão que o afastaria de sua originária "barbárie pagã"[21], o que o tornaria apto a viver no mundo cristão (ROCHA, 2017).[22]

Ao longo do século XIX, quando o debate abolicionista intensificou-se e ganhou adeptos, obras como essas se tornaram argumentos nas discussões públicas e privadas sobre o destino do elemento servil. Ocupavam igualmente um lugar no imaginário dos legisladores, bacharéis e escritores, perpassavam os ensaios políticos à literatura mais ligeira, casos de romances abolicionistas como *Vítimas-Algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo (1869) e *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1875), os clássicos poemas de Castro Alves já mencionados e, em especial nos dois romances citados, a questão do paternalismo é recorrente e endossado por uma verve menos crítica e mais condescendente.

Nas três histórias narradas em *Vítimas-Algozes*, é transversal a ideia de que os personagens escravizados foram ingratos aos senhores que os tratavam paternalmente. Já em *A escrava Isaura*, Bernardo Guimarães apresenta uma jovem escravizada que encanta o leitor não só pela tez branca, mas também pelo refinamento, advindo da boa educação que recebeu de sua senhora, que a tratava como filha. Em ambos os romances, cada um a sua maneira, os escravizados são beneficiados pela bondade senhorial, construindo, paradoxalmente, no interior da literatura abolicionista, o estereótipo literário do escravo fiel ou desprezível. Brookshaw lembra que o personagem negro surge ao final na literatura indianista — e é imprescindível considerar que no romantismo brasileiro o nacionalismo foi simbolizado pela figura idealizada do índio, que representava a força e a exuberância de uma natureza pura e idílica, entre outros elementos — para estabelecer um contraste com o imaginário silvícola:

[21] Sobre o discurso da "barbárie pagã", Oliva alerta: "não podemos deixar de constatar que as representações sobre as populações e o meio ambiente africanos sofreriam a tendência de relacionar aquele mundo às imagens da barbárie, dos sacrifícios humanos, do canibalismo e da natureza fantástica, em um movimento". *In:* OLIVA, Anderson Ribeiro. Da Aethiopia à África: as ideias de África, do medievo europeu à Idade Moderna**.** *Revista de história e estudos culturais*, Cruz das Almas, v. 5, n. 4, out./dez. 2008, p. 20.

[22] ROCHA, Manuel Ribeiro. *Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*. SciELO-Editora UNESP, 2017.

> Dessa forma o negro, representando a realidade da raça colonizada, labutando nas plantações do colonizador, não era páreo para o mítico índio em termos de atração literária. Se o índio por natureza era corajoso e profundamente orgulhoso de sua independência, o negro era de índole escrava, humilde e resignada. [...] Os escravos são descritos com um misto de desgosto e piedade, e seu senhor como o protótipo do feitor malvado. A exagerada descrição de sua aparência desumaniza os escravos mais do que humaniza o autor.[23]

Nessa perspectiva, a literatura possui papel preponderante na constituição de um discurso identitário, que se forja projetando imaginários e transmitindo ideologias e valores que a sustentam. Dessa forma, sendo a identidade nacional um construto histórico, é estabelecida ideologicamente a partir de um arquétipo cultural do povo, atuando como um dispositivo disciplinar produtor de subjetividade, pelo qual uma "vocação nacional" é atribuída à literatura.[24] Com efeito, na ambiência do século XIX, a literatura romântica coaduna-se a um projeto de nação específico. No caso brasileiro, após a ruptura política com Portugal (1822), o projeto nacional brasileiro nasce sob a égide de um legado, o de desdobramento, nos trópicos, da ex-metrópole, e signatário, portanto, do legado civilizacional português:

> Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, [...] O propósito desses moços era afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses; mas ao mesmo tempo temiam na prática as novas tendências e preconizavam obediência às velhas normas.[25]

Cotejando essa realidade, o Romantismo brasileiro surge como o projeto de construir uma narrativa literária sobre a jovem-nação brasileira, uma nação que, mais que uma estética literária, herda da metrópole "velhas normas" sociais, como a escravidão[26] É dessa tentativa de conciliação que se forma a literatura brasileira, uma literatura que se converte em espelho da imagem projetada, na qual a sociedade do novo

[23] BROOKSHAW, 1993, pp. 27-8.
[24] FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana.* Revista de Estudos do Discurso, n. 1, 2009.
[25] CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2004, pp. 24-6.
[26] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador:* D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 324.

Império se reconhecesse. Era igualmente almejado que esse projeto nacional não obliterasse a linhagem europeia, tida como seu alicerce fundacional. No Império, Portugal seria uma espécie de "pátria avó" a ser respeitada pelos "netos" brasileiros, sobretudo pela nacionalidade do primeiro imperador reinante , o português D. Pedro I e pelos moldes portugueses do Antigo Regime (colonial), no qual fundava-se a nova nação[27], característica que fez da herança colonial da escravização de africanos e seus descendentes sua principal força motriz.[28]

Nessa perspectiva, com o intuito de construir um modelo narrativo da História do Brasil, cria-se, em 1838, o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) como órgão oficial de produção de história e de memória do Estado brasileiro, cujo objetivo era, segundo Schwarcz[29], "construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos".

Em busca de um modelo narrativo para esse passado, a instituição promove, em 1840, um concurso para eleger o modelo historiográfico à escrita da História do Brasil a ser adotado pelos intelectuais do instituto para a arquitetura da memória nacional. O trabalho vitorioso foi do antropólogo brasilianista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius que, em sua monografia, é o primeiro a caracterizar o Brasil como um país mestiço, marcado pela hibridação entre três raças: o branco (europeu/português), o índio/nativo e o negro/africano. A interpretação dessa mescla racial, naquele contexto, terá como lugar-comum preleções e

[27] O conceito de *nação* adotado no Antigo Regime designava o conjunto de súditos de um determinado monarca, ou seja, temos na colônia uma nação portuguesa, composta, portanto, por súditos daquela monarquia. Dessa forma, mesmo que a posteriori tenha sido construída nesses moldes, inexiste uma nação brasileira, ainda que considerando esta como um projeto em construção, antes de 1822, quando o então príncipe regente proclamou a Independência fazendo do Brasil um país, tornando-se seu primeiro Imperador, D. Pedro I (SCHWARCZ, 1998).

[28] FELIPE, Delton Aparecido. *Negritude em discurso*: A educação nas revistas Veja e Época (2003-2010). 182 f. Tese de doutorado em Educação – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2014.

[29] SCHWARCZ, 1993, p. 99.

teorias acerca do branqueamento[30] como um caminho a ser trilhado para o desenvolvimento civilizacional do Brasil.[31] Para o autor

> Dentro deste contexto racial, o Brasil encontrava-se em uma situação *sui generis* no mundo: era palco da miscigenação entre as três raças. Cabia então ao Brasil o papel de aperfeiçoar essas raças — através do branqueamento de sua população e a civilização do indígena — para o desenvolvimento da nação.[32]

Nesse ponto, o indigenismo romântico projeta no passado colonial um simulacro de indígena "romantizado", cuja proeminência na ancestralidade, remota temporalmente, coloca a literatura entre os principais meios de veiculação da história oficial para o Brasil oitocentista.[33] A literatura romântica anui ao ideário nacional do Império, que sublima os conflitos e questões controversas da sociedade e da História brasileira, dentre as quais a escravidão negra herdada da América portuguesa, figurava entre as principais (BARBATO, 2014a). Assim, em geral, os romances históricos de temática indigenista terão como baliza a historiografia do IHGB, a qual será transliterada artisticamente pelos literatos brasileiros:

> A partir dos anos 1850 o IHGB se transformaria em um centro de estudos ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre ela e os meios oficiais. [...] Mais uma vez distantes do Brasil do século XIX, tão marcado pela escravidão negra, (na literatura romântica) heróis brancos e indígenas convivem em ambiente inóspito. Se existem alguns indígenas bárbaros eles se resumem a poucos grupos isolados. Como os europeus, os silvícolas são acima de tudo nobres. Nobres senão nos títulos, ao menos em seus gestos e ações. [...] A valorização do pitoresco da paisagem e das gentes, do típico ao invés do genérico encontrava no indígena o símbolo

[30] Os intelectuais brasileiros do século XIX e início do XX teceram muitos escritos imputando a presença africana no Brasil como responsável por um "entrave" à ideia de civilização no país. Nesse contexto, a ideologia do "branqueamento" se transformou em um argumento importante para o discurso de modernização do Estado brasileiro. Baseava-se em teorias racistas que supunham a superioridade da raça branca face às demais, em especial a negra, bem como na crença de que o progresso brasileiro dar-se-ia pela miscigenação e pela proeminência da raça branca de matriz europeia na formação da "raça brasileira". Essa teoria referia-se tanto ao clareamento da pele quanto ao branqueamento cultural (HOFBAUER, Andreas**.** O conceito de 'raça' e o ideário do 'branqueamento' no século XIX: bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria & Pesquisa*, n. 42 e 43, SP. jan./jul. 2003).

[31] BARBATO, Luis Fernando Tosta. A construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 8, n. 15 – UFGD – Dourados, jan/jun, 2014a.

[32] *Idem*. A raça em revista: um guia de artigos comentados sobre a questão racial nas revistas do IHGB (1870-1902). *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*, v. 5, n. 1, 2014b, p. 96.

[33] PAZ, Francisco de Moraes. *Na poética da História*: a revitalização da Utopia Nacional Oitocentista. Curitiba: UFPR, 1996.

> privilegiado. Representando a imagem ideal, o indígena romântico encarnava não só o mais autêntico, como o mais "nobre", no sentido de se construir um passado honroso. Por oposição ao negro, que lembrava nesse contexto uma situação vergonhosa em função da escravidão.[34]

A título de exemplo desse apagamento sistemático da população negra e da instituição escravocrata da literatura nacionalista romântica, vale lembramos a obra de José de Alencar. Como romancista, o autor realiza um projeto literário nacional, pois fez um "mapeamento cultural" dos tipos que contribuíram para formar, segundo seu entendimento, o povo brasileiro. Nessa mimese da brasilidade expressa por Alencar, temos ainda os regionalistas *O sertanejo* (1876) e *O gaúcho* (1870), nos romances urbanos, *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1874) e a trilogia indianista, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Essas obras criaram uma projeção idílica do Brasil e do povo brasileiro, nas quais se verifica a ausência de personagens negros ou da tematização da escravidão.[35] Conforme explica Parron:

> "I-Juca-Pirama", o famoso poemeto épico do herói tupi que aceita a morte para salvar a honra de sua etnia, foi lançado por Gonçalves Dias em 1851. Nos anos seguintes, o cânone literário indianista se expandiu com A Confederação dos Tamoios (1856), de Gonçalves de Magalhães, com O Guarani (1857), de José de Alencar e com Iracema (1865), do mesmo autor. Aí estão as principais histórias de índios que forneciam narrativas de um passado idealmente partilhado por todos os súditos do Império. Num caso raro de coincidência cronológica entre arte e política, a maior parte dos anos entre 1851 e 1865 passou para a historiografia sob o signo da Conciliação, em que as províncias pareciam baixar o tom de revolta para processar suas demandas apenas nos canais consagrados do Estado nacional, ao passo que os ranços partidários davam lugar à aparente união de liberais e conservadores pelo progresso material do país. O cenário é de uma pax augusta nos trópicos, a que alguns historiadores já chamaram "apogeu" do Segundo Reinado.[36]

Com efeito, como meio de veiculação dos mitos nacionais do Império, o Romantismo, primeira escola literária do país recém-independente, com José de Alencar, concebe a gênese da formação

[34] SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP*, n. 58, pp. 6-29, 2003, pp. 15-7.
[35] LIMA, Elizabeth Gonzaga de. *Literatura Afro-brasileira*. Ministério da Educação. Secretária de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 2011.
[36] PARRON, Tâmis Peixoto. *A política da escravidão no Império do Brasil, 1826-1865.* Dissertação de mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009, p. 203.

brasileira exclusivamente pela matriz indígena e europeia. O nacionalismo romântico relaciona-se à ideologia que entendia negros como entrave aos brancos no processo de civilização, contexto no qual a miscigenação entre brancos e índios serve como forma de branqueamento do indígena e seu contato permanente para fins civilizacionais (GUIMARÃES, 1988)[37]; daí o retorno à imagem rousseauniana do *bom selvagem*, a submissão ao branco colonizador associada à *cor local*, que faz do autóctone, a partir dessa representação, o mito fundador da brasilidade, como em *O Guarani* (1857)[38].[39]

A mitificação literária do indígena era favorecida também pelo fato de a escravidão dos ditos *negros da terra* (escravizados indígenas) ter sido abolida ainda no período colonial pelas leis pombalinas denominadas *Diretório dos Índios*, espécie de ordenamento jurídico que, ao menos nas letras da lei, pôs fim à escravidão do indígena[40], colocando *diretores* nas aldeias. Embora a tutela dos diretores de aldeias seculares fosse uma forma velada de trabalho indígena compulsório, a liberdade oficial indígena torna o autóctone símbolo de um discurso sobre o mito fundador ideal.[41]

A posteriori, a política indigenista do Império reproduz o modelo português e pretendia "civilizá-los" e integrá-los ao trabalho livre.[42] Desse modo, como leis pombalinas terminaram com a escravidão indígena, tanto a literatura romântica quanto os intelectuais do IHGB, têm no índio a personificação do herói livre. Em outras palavras, essa imagem do indígena pueril tem nos indivíduos da raça branca um interlocutor que conduz o bom selvagem à civilização. Esse tempo mítico do indianismo

[37] GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 1, pp. 5-27, 1988.

[38] No clássico *O Guarani* (1857), o herói Peri é um índio "civilizado" e europeizado, quase um homem branco; Ceci, por sua vez, é branca e loura. Logo, esta paixão representa a miscigenação entre a civilização (europeia) e o "bom selvagem" (do novo mundo).

[39] PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. *Sitientibus, Feira de Santana*, n. 14, pp. 95-122, 1996.

[40] A escravidão dos indígenas já havia sido abolida em 1758, quando o diretório dos índios passou a vigorar no Brasil. Contudo, em 1808, novas leis autorizavam a guerra justa contra os "índios bugres da província de São Paulo" e em Minas Gerais, legitimando novamente a escravização de muitos grupos indígenas em várias regiões do Brasil. Os capturados eram obrigados a servir por 15 anos. A lei de 27.10.1831 finalmente aboliu toda e qualquer forma de escravidão dos indígenas (AZZI, Riolando. *Queimada e semeadura*: da conquista espiritual ao descobrimento de uma nova evangelização. São Paulo: Vozes, 1988).

[41] ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Os Índios no Tempo da Corte: reflexões sobre política indigenista e cultura política indígena no Rio de Janeiro Oitocentista. *Revista USP*, n. 79, pp. 94-105, 2008.

[42] *Idem*. Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. *Revista História Hoje*, v. 1, n. 2, pp. 21-39, 2013.

projeta na História do Brasil uma ancestralidade exitosa ao plano civilizador do *Diretório dos Índios* no passado colonial.[43]

Nessa conjuntura, enquanto a escravidão indígena era tomada como um passado relativamente distante, o trabalho escravo negro era a pedra angular da produção cafeeira, principal marco divisório da história econômica do Império na segunda metade do século XIX. Porém, a escravidão já era vista por setores antiescravistas como uma instituição imoral, desumana e contrária a ideais humanistas. Outrossim, em seguida ao fim tráfico atlântico (1850), ao assentar o caminho para o fim da escravidão, a biopolítica de branqueamento em voga deposita "esperanças" na miscigenação voltada ao branqueamento assumida como uma pública de Estado.

A associação entre branqueamento e civilização tece na literatura indigenista sua principal expressão, como no caso de clássicos como *Iracema* e *O Guarani.* Porém, a miscigenação entre negros e brancos também é apregoada na literatura oitocentista, situação de romances como *A escrava Isaura,* de Bernardo Guimarães (1875), e *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo (1881), nos quais o branqueamento dos protagonistas lhes atribui características excepcionais que idealizam uma superioridade física, intelectual e moral dos personagens que é restrita aos mesmos.[44] [45]

Nesse contexto, vale destacar que *mestiçagem* é um conceito tributário a um debate intensificado em meados do século XIX, que interpreta ideologicamente o substantivo que, semanticamente, de forma genérica e restrita, designa o cruzamento genético de diferentes fenótipos humanos. Porém, os discursos sociais e a biopolítica em relação à questão da miscigenação foram modulados historicamente. De acordo com Schwarcz (1993), o Brasil foi marcado por aproximadamente três séculos e meio de escravidão negra, a priori, tais interpretações confluirão na direção do branqueamento a ser promovido pelas políticas imigratórias, a biopolítica e o discurso nacionalista brasileiro após 1850. Como explica a autora:

> Tendo por base uma ciência positiva e determinista pretendia-se explicar com objetividade – a partir da mensuração de cérebros e da aferição das características físicas – uma suposta diferença entre os grupos. A "raça" era introduzida, assim, a partir dos dados da biologia da época e privilegiava a definição dos grupos

[43] PAZ, Francisco de Moraes. *Op. cit.*

[44] PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, pp. 161-193, 2004.

[45] BENEVIDES, José Lucas Góes. A representação da mulher escravizada na literatura brasileira: uma leitura comparativa entre Úrsula e a Escrava Isaura. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 27, 2017.

> a partir de seu fenótipo, o que eliminava a possibilidade de pensar no indivíduo e, no limite, no próprio exercício da cidadania. Com efeito, essas teorias deterministas eram entendidas como "teorias de grupo", e deslegitimavam qualquer análise pautada no indivíduo isolado. Dessa maneira, frente a promessa de uma igualdade jurídica, a resposta foi a "comprovação científica" da desigualdade biológica entre os homens, ao lado da manutenção peremptória do liberalismo, tal como exaltado pela nova República de 1889.[46]

Portanto, naquele contexto, o crescimento do movimento abolicionista e a crise do Império colocaram a questão racial na agenda política nacional. Até então, enquanto propriedade, o escravizado era, por definição, o não-cidadão. No Brasil, deste modo, é com a entrada das teorias raciais que os argumentos de inferioridade da população negra, agora atribuído à biologia (natureza), produziram uma espécie de "naturalização" das altercações sociais construídas pela escravidão[47] que, transformada em matéria literária, receberá um tratamento ambivalente pelos escritores românticos, ora edulcorada pelo recurso eufêmico do qual se valerá um Bernardo Guimarães (visão valorada e perpetuada de forma acrítica pelo cânone literário brasileiro), ora trabalhada a contrapelo por escritoras como Maria Firmina dos Reis e escritores como Luiz Gama, pondo em relevo as contradições, os embates, os silenciamentos do (não) lugar da imagem no negro e da literatura de autoria negra.

Brasil, renda-se à musa da Guiné, cor de azeviche: a burlesca poética do retumbante Orfeu de carapinha

Como vimos brevemente, a literatura romântica, tomada em seu conjunto, anui a narrativa oficial do Império ao permear a arte literária com uma perspectiva de identidade nacional através da política do branqueamento amparada no mito do bom selvagem e do potencial civilizador da raça branca. Essa narrativa, além de sublimar a incômoda questão da escravidão negra, fornecia ao Império a imagem de uma nação em processo de branqueamento e, por extensão, de um pretenso progresso. A contrapelo desta ideologia, a obra do poeta antiescravista negro Luiz Gama tem como uma de suas principais características destacar e celebrar os rastros culturais de matriz africana da população brasileira, como pode ser identificado no poema *Lá vai verso.* Observemos algumas marcas dessa positivação das características africanas no excerto a seguir:

---

[46] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem Preto nem Branco, muito pelo contrário:* cor e raça na sociabilidade Brasileira. São Paulo: Companhia das letras, 2013, p. 87.
[47] SCHWARCZ, 1993.

> [...]
> Ó **Musa da Guiné, cor de azeviche**,
> **Estátua de granito denegrido**,
> Ante quem o Leão se põe rendido,
> Despido do furor de atroz braveza;
> **Empresta-me o cabaço d'urucungo,**
> **Ensina-me a brandir tua marimba,**
> **Inspira-me a ciência da candimba,**
> Às vias me conduz d'alta grandeza
> [...][48]

Em um primeiro momento, os versos acima apresentam um conjunto de imagens tradicionais (*topoi*) da poética romântica, reverberando todo um imaginário da cultura europeia, tomada como um ideal de civilização. Dessa forma, o modelo poético dos românticos tem na idílica ancestralidade greco-romana seu ideal estético, especialmente no que concerne à ideia de uma musa inspiradora e ao ideal do belo.[49] Hughes (2009) lembra que em *Ilíada,* epopeia considerada como a obra fundadora da literatura ocidental, a musa Helena é descrita como uma mulher "de alvos braços" pelo bardo Homero, para o qual a tez branca diferenciava a beleza pálida da rainha espartana:

> A palidez de Helena foi considerada parte importante de sua atração. Ter a pele branca era, sem dúvida, um sinal de suprema beleza no tempo em que Homero compôs suas epopeias e, muito provavelmente, também na Idade do Bronze tardia. As deusas frequentemente eram descritas como "de braços alvos" e "rosto pálido". Fragmentos de afrescos micenenses representando mulheres nobres sempre as mostram com membros e rosto cor de giz.[50]

Entretanto, operando uma subversão do cânone imagético europeu, o poema *Lá vai verso* delineia uma inversão das imagens poéticas tradicionais do romantismo em relação à musa do poeta e ao referencial do belo feminino, ao substituir o arquétipo da beleza de Helena pelo da "musa da Guiné, cor de azeviche". Não há, portanto, uma tentativa de branqueamento da musa, ao contrário, um ressaltar de suas características negras, tanto fenotípicas quanto culturais. A musa helênica (branca) e as tradicionais referências à cultura e à poesia greco-romana e europeia em geral são subsumidas por outros paradigmas do belo feminino negro, bem como por

[48] GAMA, Luiz. *Op. cit.,* p. 2, grifos nossos.
[49] REIS, Carlos António Alves. *História crítica da literatura portuguesa*. Editorial Verbo, 1998.
[50] HUGHES, Bettany. *Helena de Tróia* **-** Deusa, Princesa e Prostituta. Rio de Janeiro: Record, 2009, pp. 68-9.

um espectro mais amplo da cultura africana. O quadro abaixo mostra, de forma sintética e esquemática, a distribuição de elementos que polarizam o duplo imaginário, europeu e negro, na poesia romântica europeia e na poesia de Luiz Gama, dotada de um romantismo aclimatado pela referência à matriz afro-brasileira.

Poesia romântica tradicional	**Poema *Lá vai verso***
● Musas gregas e romanas ● Pele clara/ alva ● Mármore branco ● Lira/flauta/trompa ● Ciência europeia/ positivismo iluminista	● Musa de Guiné (negra/africana) ● Cor de azeviche (negra) ● Granito denegrido ● Cabaço d'urucungo/marimba ● Ciência da candimba (conhecimento africano**)**

Contrapondo-se à primeira coluna, o quadro expõe, na coluna da direita, as referências ao imaginário africano: *marimba*, *urucungo*, *candimba*, azeviche, musa da *Guiné*, demonstrando que cada um dos símbolos poéticos utilizados para descrever a beleza da mulher negra e a cultura africana são rentáveis na substituição das imagens da tradição clássica europeia. É bem verdade que tal recorrência a elementos nativistas, denominados de *cor local* e o aproveitamento de elementos culturais e do imaginário africano já comparecem no conjunto de obras da quadra romântica. O ganho estético e político, doravante, quando estes elementos enfeixam as obras de autoria de minorias étnico-raciais implica o que hoje denominamos de *lugar de fala* do negro objetificado contra o racismo estrutural. Em outras palavras, autores como Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, nos limites de seus horizontes ideológicos, inauguraram a centelha da problematização da condição de sujeitos do discurso pela via da literatura. A subversão aos padrões estéticos tradicionais e a tácita equidade entre Europa e África por ela sugerida contrapõem a representação do continente africano como um lócus de barbarismo, imagem eurocêntrica do continente africano do discurso colonizador.[51] [52]

Essa dicotomia entre civilização e barbárie que antes explicava a escravidão, mais tarde serviria para justificar a presumida inferioridade da

[51] Sobre esses discursos, Oliva alerta que "(...), não podemos deixar de constatar que as representações sobre as populações e o meio ambiente africanos sofreriam a tendência de relacionar aquele mundo às imagens da barbárie, dos sacrifícios humanos, do canibalismo e da natureza fantástica, em um movimento imaginário de contraposição à autoimagem europeia, ou seja, justamente em um exercício de autoconhecimento" (OLIVA, 2008, p. 20).
[52] FELIPE, 2009.

raça negra/africana e as políticas de branqueamento.[53] Notamos como o eu lírico tem como musa uma mulher africana (de Guiné), cujo corpo tem cor de azeviche (pedra negra), feito de *granito denegrido* é colocado como um ideal de beleza. Aqui, portanto, há uma subversão do paralelo entre a cor preta, o mal, o diabo e as bruxas, comum à literatura medieval[54], e uma inversão semântica de caráter vanguardista em torno do vocábulo *denegrir*, hoje concebido como portador de valoração linguística negativa. Nesse ponto, vale lembrar que a ideia do negro no medievo associava-se ao diabo e a mesma conotação foi atribuída à África pelo discurso colonizador, em analogia à pela pele negra dos autóctones.[55] [56]

Além de deslocar a imagem da mulher negra desse imaginário negativo e alçá-la à condição de musa, o eu lírico não vê sua inspiração como um objeto, como eram considerados os homens e mulheres escravizadas.[57] A musa de Guiné não é admirada apenas por seu corpo, mas também pelas marcas da cultura africana que carrega (*urucungo*, *marimba*, *candimba*). Isto é, enquanto o discurso oficial do Império apregoa a sublimação das marcas da cultura e da raça africana na sociedade brasileira, o eu lírico do poema explora os matizes culturais africanos como elementos de referencialidade identitária, servindo como estratégia de visibilidade e alteridade.

A imagem da musa de Guiné comporta, entretanto, uma carga simbólica para além da subversão à tradição romântica da musa helênica que tem na tez branca uma das principais características de sua beleza. Ou seja, o eu lírico evoca como musa uma mulher que pode ser qualquer uma dentre aquelas mulheres negras de origem guineense traficadas da África e escravizadas no Brasil. Em alguma medida, essa escolha do poeta encontra num argumento histórico sua base, uma vez que as principais

[53] PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. *Horizontes Antropológicos*, v. 4, n. 8, pp. 151-167, 1998.

[54] Segundo Cunha e Silva: "Os textos medievais associavam a cor negra ao Diabo, este era sempre representado por um negro, um etíope. Orígenes [padre e filósofo medieval] defendeu a idéia de que a cor da pele refletia o seu índice de pecado, quanto mais escuro fosse o indivíduo, mais pecados ele teria. E, juntamente com a cor da pele, o clima também foi usado no processo de criação dessas imagens negativas (...) da África. Nesse contexto, foi elaborada uma imagem que a cor negra do diabo era devido a sua vivência no inferno, local de temperaturas elevadas" (CUNHA, Joceneide; SILVA, Júlio Cláudio da. *História da África.* São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2010, p.10).

[55] MACEDO, José Rivair. Os filhos de Cam: a África e o saber enciclopédico medieval. *Signum: Revista da ABREM*, v. 3, pp. 101-132, 2001.

[56] LAHON, Didier. Inquisição, pacto com o demônio e" magia" africana em Lisboa no século XVIII. *Topoi,* Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, pp. 9-70, 2004.

[57] "[O escravizado] pode ser comprado e vendido, independentemente de querer ou não. Ele é uma mercadoria como qualquer outra, destituído de vontade própria (...). Na escravidão o trabalhador e a força de trabalho não estavam separados. A própria pessoa do trabalhador era objeto, coisa, de outrem" (MARTINS, José de Souza. A reprodução do capital na frente pioneira e o renascimento da escravidão no Brasil. *Tempo Social*, v. 6, n. 1/2, pp. 1-25, 1994).

rotas dos navios negreiros que abasteciam o comércio de africanos escravizados no Brasil foram as da Guiné, Mina, Angola e Moçambique, localidades africanas que faziam parte da dita "África Portuguesa"[58] (MARQUESE, 2006). A descrição da cútis da musa, ainda que genérica, adjetiva a derme das mulheres negras em geral, de modo que a idealização da mulher africana no poema pode ser interpretada como uma metáfora utilizada em referência às mulheres de pele "cor de azeviche", como um todo. O conjunto dessa valoração das características da população negra prossegue no poema *Lá vai verso,* no qual o próprio eu-lírico se apresenta como um "Orfeu de carapinha". Observemos os versos em questão:

> [...]
> Quero que o mundo me encarando veja
> Um retumbante **Orfeu de carapinha,**
> Que **a Lira desprezando, por mesquinha,**
> **Ao som decanta da Marimba augusta;**
> [...][59]

O sujeito poético recorre novamente à tradição helênica, colocando-se como um Orfeu[60], mas comparando-se ao semideus grego que fascinava a todos ao entoar cânticos com sua lira apenas na capacidade de encantamento. O mito de Orfeu é parodiado de forma a rejeitar o branqueamento do herói grego, rejeição essa, caracterizada no poema, pela "carapinha", ou seja, pelo cabelo de tipo crespo e grosso, como referência a sua negritude. Ao colocar-se como um Orfeu de carapinha, rendido a uma mulher guineense e substituir a lira grega pela "marimba augusta" africana, o enunciador assume e coloca em visibilidade sua identidade negra, reforçando a recusa ao branqueamento ideológico então em voga no imaginário social e literário.

Diferentemente do Aedo grego que dedilhava a lira, a versão "de carapinha", de Luiz Gama, toma o instrumento de cordas que acompanhava os recitais poéticos dos antigos gregos como "mesquinho", sugerindo uma rejeição à ancestralidade europeia projetada nesse signo

---

[58] Portugal foi o primeiro Estado europeu a iniciar a expansão marítima, tendo estabelecido feitorias no litoral ocidental do continente africano desde o século XV, mantendo domínios coloniais naquele continente até a década de 70 do século XX. Trata-se, portanto, de mais de quatro séculos de domínio português sobre países africanos como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe (HERNANDEZ, 2005).

[59] GAMA, Luiz. *Op. cit.,* p. 2, grifos nossos.

[60] Segundo a tradição helênica, "Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas de sua lira" (BULFINCH, Thomas**.** *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Editora Harper Collins Brasil, 2017).

cultural. Em uma atitude refratária ao branqueamento, o eu lírico manifesta sua preferência por assentar seu imaginário poético no amalgama que surge da ancestralidade africana e sua aclimatação, simbolizado pelo instrumento africano, uma vez que na "terra da marimba" encontram-se suas raízes. Essa negação também é evidenciada no poema *Quem sou eu*, o qual trata da temática da miscigenação e seu lugar na composição racial brasileira, como revelam os versos a seguir:

> [...]
> **Se negro sou, ou sou bode,**
> **Pouco importa.**
> **O que isto pode?**
> **Bodes há de toda casta**
> **Pois que a espécie é muito vasta...**
> **Há cinzentos, há rajados,**
> **Baios, pampas e malhados,**
> **Bodes negros, bodes brancos,**
> E, sejamos todos francos,
> Uns plebeus e outros nobres.
> Bodes ricos, bodes pobres,
> Bodes sábios importantes,
> E também alguns tratantes...)
> [...][61]

O bode apresenta significações mitológicas e religiosas complexas ao longo de sua história iconológica. Carr-Gomm (2004, p. 39)[62] aponta que o bode era consagrado ao deus grego supremo, Zeus (Júpiter, na mitologia romana), porque uma cabra foi a sua ama-de-leite. Os bodes também eram associados a Baco ou Pã e seus sátiros libidinosos. Entre os hebreus, sacrificava-se um bode expiatório a Javé, como forma de sublimação dos pecados. Embora a tradição do bode expiatório seja quase universal, como apontam Chevalier e Gheerbrant[63], uma vez que "representa essa profunda tendência do homem a projetar sua própria culpabilidade sobre outrem, [...] sempre a necessitar de um responsável, um castigo, uma vítima", é no Ocidente cristão, especialmente durante o medievo, que a imagem do bode foi assimilada à figura do diabo.

Esse imaginário reverberou no contexto escravocrata, incluindo a literatura, como alcunha depreciativa aos negros em geral, mas especialmente os de tez escurecida, entretanto não "totalmente negra". O termo "bode" é uma variação de "cabra", que, no contexto linguístico e

[61] GAMA, Luiz. *Op. cit.*, p. 56, grifos nossos.

[62] CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte:* guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Trad. Marta de Senna. Bauru: Edusc, 2004.

[63] CHEVALIER, J.; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos:* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.] 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 136.

pragmático em voga, assumia um valor *hipocorístico*, uma forma atenuada e eufêmica mais usual ao período como designação ao *mulato*. Deste modo, trata-se de uma zoomorfização racialista, presumindo que os mulatos teriam características fenotípicas e odoras em comum com o gênero caprino.

No poema, o eu lírico elabora uma crítica sociocultural, retomando o sentido original de *bode* como sinônimo de mulato em forma de chiste, na comparação entre os caprinos e os mulatos, em "a espécie é muito vasta" e de pelagens distintas, como também havia gentes "de toda casta", apontando nelas, além das variações na tonalidade da pele dentre os mestiços, também uma heterogeneidade social dentre os ricos, pobres, plebeus e nobres. Nos versos abaixo, o sujeito poético ironiza o caráter depreciativo dessa associação entre os mulatos e a figura do 'bode' e também o ideário de branqueamento:

> **Aqui, nesta boa terra,**
> **Marram todos, tudo berra**;
> Nobres, Condes e Duquesas,
> Ricas Damas e Marquesas
> Deputados, senadores,
> Gentis-homens, vereadores;
> Belas damas emproadas
> De nobreza empantufadas;
> Repimpados principotes,
> Orgulhosos fidalgotes,
> Frades, Bispos, Cardeais,
> Fanfarrões imperiais,
> **Gentes pobres, nobres gentes**
> Em todos há meus parentes.
> Entre a brava militança
> Fulge e **brilha alta bodança;**
> Guardas, Cabos, Furriéis
> Brigadeiros, Coronéis
> Destemidos Marechais.[64]

O poema discute a eliminação das características culturais de matriz africana que forneciam a premissa do ideário branqueador. Além disso, o enunciador não faz nenhuma referência à ideia da democracia racial[65],

[64] GAMA, Luiz. *Op. cit.,* pp. 57-8, grifos nossos.

[65] O termo democracia racial a rigor, constitui a inexistência de qualquer empecilho legal ou institucional para a igualdade racial. Essa explicação, somada ao discurso da espetacularização da miscigenação da biopolítica varguista (1930-45) constituirá uma narrativa do Brasil como um Estado-nação no qual inexistem quaisquer formas de manifestação de preconceito ou discriminação. Nessa leitura restrita ao aspecto jurídico, a escravidão seria o principal dispositivo institucional de restrição de direitos à dita "população de cor". Por conseguinte, o mito da democracia racial, lastreado nessa igualdade civil entre as pessoas livres já ensaiada na Constituição de 1824, no entanto, não ficou restrito a ambivalência da biopolítica varguista,

preleção de meados do século XX que apregoava a mestiçagem no Brasil como narrativa de uma nação livre de racismo. Pelo contrário, o poema investe em uma crítica contundente e sarcástica ao discurso branqueador e à hipocrisia de muitos negros em negarem sua ancestralidade.

O eu poético também deixa entrever uma referência à questão do *branqueamento social*, ou seja, ao comportamento social por partes de negros que negavam sua origem étnica ao ascenderem socialmente. Alguns versos arrolam imagens desse branqueamento social, como em "alta bodança", destacando haver seus "parentes" (descendentes de africanos) dentre as "gentes pobres" e, também, na corte, nos círculos das "nobres gentes". Os versos que se seguem reforçam a crítica feita por Luiz Gama, considerando a carga semântica que atua no imaginário social depreciativo da animalização do negro.

> Capitães-de-mar-e-guerra
> **— Tudo marra, tudo berra -**
> Na suprema eternidade,
> **Onde habita a Divindade,**
> **Bodes há santificados**
> **Que por nós são adorados.**
> Entre o coro dos Anjinhos
> Também há muitos bodinhos. [66]

A alcunha de *bode* reitera o valor pejorativo que adere à crença em uma degeneração racial e social causada pela mistura de raças. O eu lírico critica o uso do termo como forma de detração à "baixa bodança", enquanto haveria mestiços além de pobres, também políticos, militares, religiosos, ricos e fidalgos. Esses "bodes" nobres em geral não recebiam esse tratamento por serem, via de regra, autodeclarados brancos.

No poema, a satirização que recai sobre a imagem do bode encontra seu alvo em uma crítica ao catolicismo, uma vez que, dentre os mulatos, há exemplos de santos católicos, casos de Santa Efigênia, São Benedito, San Martín de Porres ou mesmo a figura da Virgem Maria transfigurada em Nossa Senhora da Conceição Aparecida.[67] Ao fazer referência a figuras consideradas sagradas pelo catolicismo, então religião oficial do Império,

---

podendo ser entendido como um novo mito fundador da brasilidade. Ao escamotear o racismo e outras heranças sociais da escravidão à população negra, o discurso ameno da suposta harmonia racial engendrou um compromisso ratificador, de político e social do moderno Estado republicano brasileiro, que vigeu, com oscilações em eficácia de convencimento, da Era Vargas até o final da ditadura militar (1985), cujas as marcas permeiam o tecido social até a contemporaneidade (GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). *Tempo social*, v. 13, n. 2, pp. 121-142, 2001; FELIPE, 2014).

[66] GAMA, Luiz. *Op. cit.*, p. 58, grifos nossos.

[67] OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Santos mulatos y negros en la América portuguesa: Catolicismo, esclavitud, mestizaje y el color de las jerarquías. *Studia Historica: Historia Moderna*, v. 38, n. 1, 2015, pp. 65-93.

o eu poético faz um jogo de espelhos: na doutrina católica, os santos são seres humanos cuja vida imaculada os torna veneráveis. Logo, ao colocar esses entes sagrados como "bodes", o eu lírico reitera a seletividade na aplicação das teorias de inferioridade racial, uma vez que, por elas, a rigor, todos os "bodes" bem como os santos não-brancos, também seriam racialmente inferiores.

Com a iminência do fim da escravatura, a ideia de inferioridade das raças não-brancas, ao partir de uma premissa biológica e não social, iguala racialmente como inferiores uma gama de indivíduos de origem ou ascendência africana. Esse determinismo biológico ignora a posição social, hierárquica, econômica ou mesmo o fenótipo do indivíduo. Portanto, fossem os sujeitos escravizados, libertos, nascidos livres, ricos ou pobres, de pele clara ou escura, seriam todos igualados na condição de debilidade racial.

Considerações finais

O texto teve como objetivo analisar como a poética de Luiz Gama contrapõe o ideário de branqueamento racial em voga no Império do Brasil, a partir da segunda metade do século XIX. Como vimos, naquele contexto de crise da instituição escravocrata e de formação do movimento abolicionista, o discurso oficial do Império colocava o elemento fenótipo como um importante dispositivo de clivagem da população nos quais o ponto central era a inferioridade da raça africana.

Em consonância às políticas de branqueamento do Império e seu intento de escamotear o incômodo moral associado à escravidão, a literatura brasileira produzida anteriormente à fase abolicionista do Romantismo pouco tematiza a escravidão e a população negra na produção literária nacional. Percebe-se, pelas análises aqui perpetradas, que as imagens poéticas construídas por Luiz Gama produzem um discurso antiescravista a partir da exaltação da raça negra, da África e da cultura africana. Deste modo, ao enunciar-se como negro e exaltar a raça e a cultura, Luiz Gama se contrapõe a premissa da inferioridade biológica, cultural e cognitiva da população negra que balizavam as políticas de branqueamento.

José Lucas Góes Benevides é licenciado em História pela Unespar/campus de Campo Mourão (2017), mestrando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento na mesma instituição, pela qual também é especialista em Estudos Literários (2018). É membro dos grupos de pesquisa GEPEDIC (Educação, Diversidade e Cultura) e Diálogos Literários da mesma instituição. Dedica-se, entre outros, aos seguintes temas de pesquisa: História da população negra no Brasil, literatura brasileira do século XIX, escravidão, romances abolicionistas, pós-abolição e pensamento racial brasileiro. Contato: joselucasgoesbenevides@gmail.com

Sandro Adriano da Silva é doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Possui especialização em História e Cultura Afro-brasileira e Africana pela União Pan-Americana de Ensino – UNIPAN e graduado em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. É Professor-Assistente do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, campus de Campo Mourão – PR. É membro do Grupo de Pesquisa Poéticas do Imaginário e Memória do Departamento de Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE; do GEPEDIC – Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Diversidade e Cultura da UNESPAR; do GT – Imaginário, Representações Literárias e deslocamentos culturais da UFU e do NELIC – Núcleo de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: profsandrounespar@gmail.com

Wilma dos Santos Coqueiro é graduada em Letras pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1997) e mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2003). É Doutora em Letras/área de concentração em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e construção de identidades pela Universidade Estadual de Maringá. É professora adjunta da UNESPAR, campus de Campo Mourão, atuando em Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura de Autoria feminina e Literatura e Ensino. Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa Diálogos Literários e o Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC, ambos da UNESPAR, campus de Campo Mourão e o Grupo de Pesquisa LAFEB, da Universidade Estadual de Maringá. Contato: wilmacoqueiro@gmail.com

LITERATURA E VIDA PÚBLICA: EÇA E MÁRIO DE CARVALHO

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p227-240

Rosa Maria Sequeira
CEMRI – Universidade Aberta
Maria Cecília Vieira
CEMRI – Universidade Aberta

RESUMO

Este artigo analisa a relação entre a literatura e a vida pública em Portugal em dois autores representativos da literatura portuguesa, Eça de Queirós e Mário de Carvalho. Eça de Queirós é provavelmente o escritor português do século XIX com mais projeção internacional. Mário de Carvalho possui atualmente uma vasta obra de mais de trinta anos que tem merecido a atribuição de vários prémios literários, nacionais e estrangeiros e é um leitor entusiástico de Eça que frequentemente menciona. Têm em comum a intenção formadora e reformadora através de uma ironia impiedosa e crítica acutilante das respetivas sociedades. Este artigo analisa algumas vertentes e instituições da sociedade portuguesa que merecem a sua crítica, nomeadamente o jornalismo, a política, as igrejas e a cultura dominante. A responsabilidade de trazer os cidadãos da apatia em que estão quanto à cultura e à política é evidente nestes dois autores que não apenas dão um testemunho da sociedade portuguesa, mas transmitem a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes instituídos.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura portuguesa contemporânea;
crítica social;
instituições;
ironia.

ABSTRACT

Our study aims to present the relation between literature and public life by two outstanding writers of Portuguese literature, Eça de Queirós and Mário de Carvalho. Eça de Queirós is probably the nineteenth century Portuguese writer with the most international projection. Mário de Carvalho currently has a vast work of more than thirty years that has been awarded in Portugal and abroad. They have in common the formative and reforming intention through a merciless irony and sharp criticism of their societies. Mário de Carvalho is also an enthusiastic reader of Eça that he often mentions. This article analyzes some aspects and institutions of Portuguese society that deserve their criticism, namely journalism, politics, churches and the dominant culture. The responsibility to move away citizens from their apathy towards culture and politics is evident in these two authors who not only bear witness to Portuguese society, but convey moral indignation against all forms of submission to the established powers.

KEYWORDS

Modern portuguese literature;
social critique;
institutions;
irony.

1. Introdução

> É em Mário de Carvalho, indubitavelmente, em conjunto com Rui Zink, que hoje mais se faz sentir a tradição portuguesa do realismo irónico de Eça de Queirós, isto é, uma visão crítica e impiedosa, sanguínea e humorada do estado de Portugal.[1]

Estas palavras, escritas por Miguel Real, transmitem a ideia da legitimidade de aproximação de Mário de Carvalho e Eça de Queirós. Romancistas separados por mais de um século, são frequentemente considerados representantes da literatura portuguesa e é a atenção ao ambiente social que os rodeia que se espelha na crítica acutilante exibida nos seus romances da vida pública em Portugal. O "riso que peleja"[2], o temperamento crítico e a ironia de Eça, que Campos Matos identifica como reação desesperada ao meio nacional, igualmente se podem identificar em Mário de Carvalho.

Já em *Prosas Bárbaras,* primeiro publicadas a partir de 1866 em folhetim num jornal da época, a *Gazeta de Portugal*, encontramos em Eça a crítica da realidade com intenção formadora e reformadora que depois se foi espalhando e diluindo pelos seus romances: "Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado."[3] O que tem o seu eco na pergunta de Mário de Carvalho: "Há emenda para este país?"[4]

Entre os dois autores há singulares analogias no que respeita ao modo de interpelar grandes questões sociais, culturais e políticas do seu tempo. Além disso, a amargura latente que contrasta com o tom jocoso das obras denota aquele desespero que pode ter a capacidade de melhor interpelar o leitor e a sociedade. Talvez por isso ambos gozaram de receção favorável na crítica coeva e de projeção internacional, patentes,

---

[1] REAL, Miguel. "O realismo irónico". *In: JL – Jornal de Letras Artes e Ideias,* nº 1032, de 21 de abril a 4 de maio de 2010, p. 13.

[2] "Riso que peleja" é uma expressão que Campos Matos retirou da advertência do próprio Eça que consta d'*Uma Campanha Alegre*. Segundo Matos, este seria o fator determinante para que a obra de Eça tivesse uma maior empatia junto do público brasileiro do que aquela que gozou no seu país. *In:* MATOS, Campos. (s/d) "Sobre a receção literária de Eça de Queirós". Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2863.pdf>.

[3] QUEIRÓS, Eça. *Prosas bárbaras*. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1945, p. 190.

[4] CARVALHO, Mário. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina,* Lisboa: Caminho, 2003, p. 227.

por exemplo, nas traduções das suas obras para várias línguas e na atenção que tem merecido por parte de estudiosos e de críticos. Eça de Queirós é provavelmente o escritor português do século XIX com mais projeção internacional. Mário de Carvalho possui uma vasta obra de mais de trinta anos que tem merecido a atribuição de vários prémios literários, nacionais e estrangeiros.

O exercício profissional do Direito e o interesse pela política são outros pontos comuns aos dois autores que deixam refletir nos seus textos não só um clima de confronto de valores mas também de questionamento de direitos e deveres que podem motivar o leitor a uma reflexão sobre a ética, a moral e o direito e como se processa, individual ou coletivamente, a escolha e a decisão entre o bem e o mal.[5]

Esta aproximação parece também legitimar-se pelas próprias palavras de Mário de Carvalho que, pontualmente, presta tributo a Eça. Por exemplo, através do narrador (que se autodenomina autor) de *A arte de morrer longe*, quando ele proclama a sua admiração pelo "grande Eça de Queirós" a propósito da sua denúncia de fenómenos e instituições da vida pública que parecem atravessar o tempo: o jornalismo, a política, as igrejas e a cultura dominante na sociedade portuguesa. A alguns aspetos dessa denúncia iremos agora prestar atenção, iniciando com uma citação de Mário de Carvalho a propósito do jornalismo.

2. O jornalismo

> Os leitores mais advertidos hão de lembrar-se de um jornal chamado *Corneta do Diabo*, escrito por um tal Palma Cavalão, criação do grande Eça de Queirós: 'Ora viva, Sô Maia!'. Pois bem, os bons espíritos encontram-se, como reza o ditado, e não só se encontram no espaço, mas também no tempo. Quase cento e cinquenta anos depois, os ecos estrídulos da *Corneta do Diabo* ressoam diariamente na *Internet*, em piruetas de comentários soezes, chalaças, calúnias, mistificações e ordinarices, sob o mesmo anonimato, e pela verve de Quinta Malpique e seus milhentos confrades.[6]

Esta passagem alude a um episódio d'*Os Maias* de Eça de Queirós, em que um jornalista, Palma Cavalão, aceita publicar por dinheiro um artigo difamatório na *Corneta do Diabo*, um jornal que dirigia. Ora é a classe jornalística a mais visada em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto.* Neste romance, facilmente encontramos o reflexo de

[5] Para a relação da obra de Mário de Carvalho com o Direito, ver CARVALHO, Dealtina. *Propagandistas, vadios e outros manipuladores do direito na obra "Quando o diabo reza" de Mário de Carvalho.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Aberta, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/5633>.

[6] CARVALHO, Mário. *A arte de morrer longe.* Lisboa: Caminho, 2010, p. 96.

Palma Cavalão na personagem Eduarda Galvão, uma jovem inculta (não sabia francês, não tinha cultura literária e dava muitos erros ortográficos) que entra no meio jornalístico onde rapidamente ascende por ter descaramento e falta de escrúpulos. Eduarda começa por trabalhar na revista *Modelar* e, relacionando-se sempre com as chefias, "em apenas dois meses conseguiu grandes vitórias importantes para o ego".[7] Rapariga atrevida e com uma natural "técnica de atração"[8] que a faz insinuar-se junto do sexo oposto quando percebe que daí pode tirar proveito, rapidamente se muda para a revista *Reflex* onde não olha a meios para garantir o seu lugar.

A propósito desta personagem, o narrador comenta ironicamente:

> A metamorfose de Eduarda foi tão rápida que eu suspeito de que andou por ali uma fada, que fez trabalhar a varinha competente nesse preciso momento, operando a metamorfose de Eduarda após ter operado a do batráquio.[9]

Para podermos avançar mais e seguindo um paralelismo já apontado por Arnaut[10], invocamos o incumprimento de regras deontológicas no mundo do jornalismo que une *O crime do padre Amaro* de Eça e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* de Mário de Carvalho.

O redator do jornal *Voz do Distrito* instiga a escrita de artigos difamatórios anónimos e de denúncia da igreja sem qualquer preocupação acerca da veracidade dos factos: "— Havendo escândalo, conta-se! Não havendo, inventa-se!"[11] posição que altera consoante os seus interesses pessoais se vão alterando também. De igual modo, a jornalista Eduarda Galvão é alheia a qualquer sentido ético no exercício da sua profissão. Numa entrevista a Agustina Bessa Luís, não é capaz de anotar convenientemente as palavras da escritora e então recorre a um antigo professor, Jorge Matos, para as reconstituir o qual, sem sucesso, procura incutir-lhe princípios deontológicos que deveriam ser intrínsecos a qualquer jornalista:

> A entrevista com Agustina lá foi redigida, sem que a própria fosse, para o efeito, vista nem achada, descontando os retalhos da conversa que tinha tido com jornalistas pela vida fora e que Jorge desencantara, dando-lhes, em parte, uma volta. Tentou explicar a Eduarda que aquilo era uma autêntica fraude, mas

[7] CARVALHO, Mário. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto.* Porto: Coleção mil folhas /Ed. Público, 2002 [1995], p. 58.
[8] *Idem, ibidem,* p. 61.
[9] *Id., ib., ib.*
[10] ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
[11] QUEIRÓS, Eça. *O crime do padre Amaro.* Barcarena: Editorial Presença, 2005 [1875], p. 136.

> ela mostrou-se pouco sensível ao vocábulo e ainda menos ao conceito.[12]

A falta de cultura literária destes profissionais — outro dos aspetos visados — é reiterada na personagem Bernardo Veloso, o próprio editor da *Reflex*:

> Bernardo Veloso tinha lido três livros na vida, o que, considerando a média de leituras de alguns seus iguais, deve ser considerado uma vantagem comparativa invejável. Eram eles *O Senhor dos Anéis* de Tolkien, *O Rinoceronte* de Ionesco e *O Falcão de Malta* de Dashiell Hammett e, pode garantir-se, nunca houve livros mais bem lidos em todo o mundo."[13]

Podemos concluir, com Carlos Reis, que, relativamente aos jornalistas, a obra de Mário de Carvalho deixa transparecer:

> a perversa instalação, nalguma imprensa de vasta circulação, do comentário jornalístico de circunstância, sem profundidade crítica nem cultura literária, comentário capaz de enunciar banalidades depreciativas, provindas de quem mal folheou um livro e menos ainda conhece a obra do autor, o género em que (eventualmente) escreve ou as interações temáticas que atravessam o texto.[14]

3. A política

Da leitura de *As Farpas,* se pode concluir que Eça de Queirós não via ideias em Portugal, apenas etiqueta. N'*Os Maias*, o conde de Gouvarinho é um político ignorante e de horizontes limitados, tal como outra personagem, Sousa Neto, funcionário ligado à educação pública. Durante um jantar, este revela não perceber nada sobre o socialismo utópico de Proudhon, uma referência cultural importante na época, e isso impede o decorrer normal da conversa:

> — Vossa Excelência, decerto, Sr. Sousa Neto, conhece perfeitamente o seu Proudhon? (…) — Não sabia — disse ele com um sorriso infinitamente superior — que esse filósofo tivesse escrito sobre assuntos escabrosos!"[15]

---

[12] CARVALHO, 2002, p. 177.
[13] *Idem, ibidem*, pp. 84-5.
[14] REIS, Carlos. "Mário de Carvalho: Incitação ao romance". *In: Jornal de Letras,* ano XVI, nº 675, 28 de agosto, 1996, p. 22.
[15] QUEIRÓS, Eça. *Os Maias. In:*
<http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/Maias/Maias_20001210.pdf, p. 286>.

Mas é n'*O Conde d' Abranhos,* obra póstuma publicada em 1925, que a classe política é especialmente visada. Aí Eça faz uma crítica feroz à política institucional através da biografia de Alípio Abranhos num registo irónico. O seu percurso é-nos contado através do discurso do secretário do conde que, pretendendo fazer o enaltecimento do estadista, o desmascara a cada frase aparentemente elogiosa. Abranhos ascendeu na carreira por hábeis contactos até ser nomeado Ministro da Marinha sem perceber nada da marinha, tendo ficado célebre com a tirada na Câmara dos Deputados sobre Moçambique que referiu ficar a ocidente de África. Abranhos representa todo o Ministério das colónias que Eça aponta a dedo através dos políticos deste ministério que nelas viam apenas "o estrangeiro que as explora". Num Portugal ainda monárquico, era a favor da democracia, pois não via a necessidade de se combater a plebe quando é fácil iludi-la, amolecendo-a na indiferença e exercendo a soberania em proveito próprio:

> os governos democráticos conseguem tudo, com mais segurança própria e toda a admiração da plebe, curvando a espinha e dizendo com doçura:
> — Por aqui se fazem favor! Acreditem que é o bom caminho!.[16]

Mais de um século passado, é esta indiferença que é pano de fundo na história de uma burla que é contada em *Quando o Diabo reza*, de Mário de Carvalho, que teve a primeira edição em 2011. Enquanto as personagens principais, que são "dois vadios e uma galdéria", preparam esquemas tortuosos e ilícitos, movem-se personagens anónimas em campanha eleitoral obscura, pois não se sabe para que fins ela decorre, que vai interrompendo a ação sem a influenciar de algum modo e sem interessar ninguém:

> Bartlo saia tão compenetrado de casa de Cíntia que passou pelo meio duma arruada de campanha eleitoral quase sem dar por isso. Uma mocinha saltitante, com uma *T-shirt* cheia de dizeres, intercetou-o e estendeu-lhe um papel todo colorido. Bartlo, rosnando:
> — Vai fritar moscas![17]

Após quinze dias de "ruído e escarcéu"[18] com distribuição de artefactos inúteis, bandeiras e panfletos, laconicamente vem o desfecho que mostra a irrelevância do ato para a vida individual e para a sociedade: "Houve eleições. Uns ganharam, outros perderam".[19]

---

[16] QUEIRÓS, Eça. *O conde d' Abranhos.* Porto: Lello & Irmãos Editores, 1981 [1925], p. 40.
[17] CARVALHO, Mário. "Quando o diabo reza". *In: Crononovelemas*. Lisboa: Porto Editora, 2017 [2011], p. 183.
[18] *Idem, ibidem*, p. 169.
[19] *Id., ib.*, p. 249.

O *Conde d´Abranhos* parece ter o seu correlato em Rui Alves, personagem do romance de Mário de Carvalho de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Rui Alves é um homem medíocre, com uma licenciatura em Antropologia Analítica, obtida na Suíça, por ser incapaz de a fazer em Portugal, pois "dava muitos erros de ortografia".[20] Ora é este homem que, ironicamente, está no topo da hierarquia duma importante instituição promotora de ações culturais em Lisboa.

A ignorância pelos políticos de hoje sobre as situações reais parece ser uma continuação da ignorância do conde. Em *A arte de morrer longe*, o narrador ridiculariza a norma legal que obriga os proprietários a eliminar a vegetação cinquenta metros em redor das casas e que "vai necessariamente provocar uma absoluta desertificação a norte do Guadiana".[21] A citação é longa mas vale a pena na sua ironia demolidora:

> Na verdade, o nosso legislador é abstrato e geral, tão abstrato e geral que se desinteressa do que sejam dez metros, dezassete metros, quanto mais cinquenta metros. Deve ter considerado desprimoroso dar-se ao trabalho de comprar uma fita métrica, dessas extensíveis que há no mercado e medir a distância no terreno. Depois desta operação simples, não seria demais sugerir que meramente circunvagasse o olhar e considerasse os resultados duma desflorestação.
> Esta repugnância comichosa do legislador pelos números não é novidade. Em 1974 considerou que o direito de manifestação podia ser impedido a menos de cem metros de determinados edifícios o que tornaria praticamente impossíveis os protestos coletivos em qualquer município a começar por Lisboa. Compreende-se que para homens públicos cansados, depois de noites insones, em que um propunha quatro metros, outro, nenhum metro e outro, quinhentos metros, se tenha obtido uma solução que fazia a média das propostas apresentadas à mesa. Tratava-se de mostrar força, de ganhar ou perder, sem importar exatamente o quê. Se fosse uma questão de rebanhos de gabirus, ou reservas de índios, ou ilhas de coral, também se discutiriam os números até altas horas da noite, até se votar uma solução satisfatória. (…) Imagino um governante a chegar a casa, a dizer ao mordomo (publicamente apresentado como 'um primo da província, coitado, que vive cá em casa'): 'Andrade, passe-me aí um uísque velho com soda que tenho de comemorar uma coisa.' E para a mulher, que acorria em roupão: 'Imagine, Maria de Santa Clara, que conseguimos regulamentar o direito de manifestação à semelhança do mundo civilizado. Não me felicita?' E, depois, 'Olhe, o que é exatamente um metro?[22]

[20] CARVALHO, 2002, p. 17.
[21] CARVALHO, Mário. *A arte de morrer longe.* Lisboa: Caminho, 2010, p. 35.
[22] *Idem, ibidem*, pp. 36-7.

E de novo a homenagem a Eça, na rememoração do seu criado Vitorino, "a quem dava tanto um livro de Química como uma peça de teatro, 'porque eram tudo coisas em letra redonda'".[23]

4. As igrejas

A obra de Eça de Queirós patenteia o pensamento anticlerical que atravessou parte do século XIX e que se relacionava, não tanto com o ideal cristão, mas sim com o peso institucional da igreja, então exclusivamente católica, na vida pública e nos lares burgueses. O *Crime do Padre Amaro* é o romance que incide precisamente nesta questão. A proximidade da jovem Amélia com o cónego Dias, presença tão frequente na sua casa que este se considerava membro da família, as intimidades dele com a sua mãe, criam o meio para que sinta atração pelo atraente padre Amaro, recém-chegado à cidade e à sua casa. Numa cena do romance que descreve um jantar de clérigos, cada um relata experiências diversas para obter favores e dinheiro para a sua paróquia. Por exemplo, o padre Natário conta como usa a confissão para arrecadar alguns fundos: "O que eu quero dizer é que é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho aqui ou para ali…e quando é para o serviço de Deus é uma arma..."[24]

No Portugal de hoje em que o culto católico se insere no pluralismo que a liberdade religiosa consagra, algumas das seitas e igrejas estão perigosamente coladas à marginalidade e são disfarce para muitas atividades ilícitas.

Bartlo, um dos dois vadios de *Quando o diabo reza*, consegue revestir-se de uma aparência séria e distinta e aceita participar ativamente nas atividades da congregação:

> Bartlo, seguindo o conselho da mãe, arranjara rapidamente um lugar de 'coadjuvante' na igreja, superior a 'prestes' e a 'fâmulo'. Assistia ao tabernáculo, muito sério, cheio de peneiras, com o Hugo Boss a resplandecer. Dotado daquela palheta, não tardaria a ser promovido a "caduceu" de terceira, com direito a dirigir-se aos fiéis, em breves exortações. A mãe dizia às vizinhas que o rapaz tinha encontrado a 'via' e que estava cheia de orgulho.[25]

Também Manfredo Tendeiro, outra personagem do mesmo romance, é frequentador da mesma igreja da qual se serve para iludir uma

[23] CARVALHO, 2010, pp. 36-7.
[24] QUEIRÓS, 2005, p. 98.
[25] CARVALHO, 2017, pp. 252-3.

aparência de dignidade patriarcal, escolhendo sempre um lugar de honra. Manfredo Tendeiro está envolvido em negócios de contrafação e falsificação de roupa de grandes marcas, fornecendo-a para os delinquentes passarem por doutores e empresários em golpes de vária natureza. A par da sua banca de roupa nas feiras, está envolvido em atividades criminosas de variadíssima natureza que implicam gente do *jet set*,

> atividades que tinham por trás gente importante, da mais reputada que havia na Península, alguma sempre a dar ao serrote e a mostrar a dentadura nas revistas forradoras de quiosques. Tratava-se de operações abrangidas pela designação genérica de ´limpeza e desbaste´, que obrigavam a um trabalho coletivo, coordenado, diversificado e persistente.[26]

A "limpeza e desbaste" podia consistir em tornar a vida insuportável a inquilinos com rendas baixas ou mesmo a atear fogo aos edifícios em que viviam.

A Igreja Irmãos em Cristo, que alberga estes delinquentes, propagandeia uma igualdade que é apenas aparente. Aceita a pobreza, desde que cada um pague a sua parte do dízimo. O misto de retórica, prosápia, salvação espiritual e negócios ilícitos que as novas igrejas instituídas acolhem propicia novas divisões e parece adaptar-se a todos os gostos e todas as circunstâncias de vida: "— Mas, ó mãe, não há milionários nesta igreja. Esta é especializada em pobres. Os ricos vão para a outra".[27] A prodigalidade de lugares-comuns compostos por oposições simples tais como "treva e luz", "deboche, pureza", "deserto, jardim", parece, no entanto, ter bom acolhimento nos ouvintes:

> O oficiante "tinha um discurso ligado, palavra a palavra, e o tom ia crescendo à medida que a noite se adiantava. Olhares embalados, ouvidos confortados, almas arrebatadas. […] Via-se mesmo que havia algo de superior e iluminado a falar pela boca dele. Toda a gente estava de acordo. Diziam "iá!", abanavam as cabeças e repetiam 'Áleluia'.[28]

Também o bispo de Grudemil, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, é retratado com atributos contrários à prática do sacerdócio. Por exemplo, revela um gosto sádico em torturar os animais nas caçadas "perfurando-os, rebentando-lhes as cabeças, fazendo-lhes saltar os olhos, pendentes das órbitas por filamentos enlameados e, finalmente, pendurando-os à cintura, ainda frémitos de dores, a esvair-se

[26] A ortografia foi modificada do original segundo o acordo ortográfico. *In:* CARVALHO. *Id., ib.*
[27] *Idem, ibidem*, p. 197.
[28] *Id., ib.*, p. 156.

em sangue".[29] O narrador, logo de seguida, de forma jocosa, conta-nos o "castigo terreal" por tão escabrosos atos. O bispo foi alvo de interesse dos jornalistas pelo facto de ter mordido um cão, notícia que suscitou grande curiosidade em todo o mundo.[30]

N'*O conde Jano* (1991), é evidente a duplicidade social e moral do frade conselheiro que legitima um crime e o abuso de poder.[31] Numa ação situada num tempo remoto, a filha do rei tinha exigido a morte de uma condessa e o rei procura corresponder a essa imposição, mas ao mesmo tempo salvar as aparências através do frade que lhe fornece o argumento para tal:

> — A felicidade dos príncipes, meu rei, tem boa conta na felicidade dos povos que é a razão de ser do múnus que Deus lhes confiou e em Seu nome exercem.
> Sendo caso, valerá sacrificar uma vida para alcançar a felicidade da infanta, pois assim se pouparão muitas outras que sucumbiriam à infelicidade dela, que seria sempre má conselheira de imponderações e de injustiças.[32]

A instrumentalização da igreja para fins políticos, que alguns sociólogos veem como instrumentalização mútua, embora possa ser típica de governos autoritários que assim buscam na igreja uma instância de legitimação, é um fenómeno que atravessa o tempo e o espaço.[33] Mas o que ressalta em *Quando o Diabo reza* é que as igrejas servem de cobrimento a negócios ilícitos a nível individual.

5. A cultura dominante

Talvez seja Eça, como nenhum outro escritor do século XIX, aquele que desvenda a importância da ópera de S. Carlos enquanto lugar de convívio social equivalente ao passeio público em vez de ponto cultural

[29] CARVALHO, 2002, p. 110.
[30] *Idem, ibidem*, p. 112.
[31] Para a análise deste conto ver SEQUEIRA, Rosa Maria. "*O Conde Jano* de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo de história" - Atas do Colóquio *Literatura e História*, realizado na Universidade Aberta em outubro de 2002. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, pp. 285-296 (CD-ROM). *In:*
<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/320/1/ACTAS-LiterAtura%20e%20Hist%c3%b3ria285-296.pdf.pdf>.
[32] CARVALHO, Mário. *Quatrocentos Mil Sestércios* seguido de *O Conde Jano* (novelas). Lisboa: Caminho, 1991, p. 102.
[33] Ver, a propósito, OLIVEIRA, Fabrício. "Religião e participação política. Considerações sobre um pequeno município brasileiro", e-cadernos, 13, 2011. *In:*
<https://journals.openedition.org/eces/568> ou SANTOS, Paula. *A política religiosa do Estado Novo (1933-1974):* Estado, leis, governação e interesses religiosos. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2012. *In:*
<https://run.unl.pt/bitstream/10362/8617/1/PBS_Tese.pdf>.

num modelo de comunicação que, como refere Vieira de Carvalho, consistia sobretudo na exposição do eu.[34]

A seguinte cena d'*Os Maias,* passada no Teatro da Trindade durante um sarau, dá a medida da cultura da época através da perspetiva crítica do narrador:

> No entanto, por toda a sala, o sussurro crescia. Os encatarroados tossiam livremente. Dois cavalheiros tinham aberto *A Tarde*. E caído sobre o teclado, com a gola da casaca fugida para a nuca, o pobre Cruges, suando, estonteado por aquela desatenção rumorosa, atabalhoava as notas, numa debandada. — Fiasco completo.[35]

A peça musical a que o público, composto por altos burgueses e aristocratas, reagiu com tal incivilidade era a sonata Patética de Beethoven. Eça conhecia bem a cultura europeia, daí se referir com desgosto ao estado musical do Portugal da época:

> E quanto à música, refugiou-se nos cafés-concertos, nos realejos e nas harpas da rua; refugiou-se também nos pianos das meninas. Todo o mundo acha adoráveis as músicas dos pianos particulares; também acho bom, mas prefiro a forca.[36]

E se Vieira de Carvalho refere a crítica de Eça ao sistema da sociedade liberal[37] os romances de Mário de Carvalho deixam transparecer o mesmo. Os vários narradores dos seus romances não hesitam em apontar nomes reais conhecidos do público português da cultura popular e de massas, por exemplo, o "senhor Toy" e o "senhor Marco Paulo". O disco de platina de Soraia Marina possui letras deste género: "Meu amor não respondeste/ quando te vi junto ao mar/ Tu então não me quiseste/ Deixa-me vai-te matar".[38] Nestas canções, "a

---

[34] CARVALHO, Mário Vieira de. "Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal", *Colóquio Letras*, 91, 1986, p. 25. Vieira de Carvalho demonstra como, a partir dos romances de Eça, a ópera participava de um processo de alienação. *In:* <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=91&p=27&o=r>.
Para o estudo dos aspetos musicais na obra de Eça, ver PINTO, Paul; PINTO, Judith. "Music as Narrative in Eça de Queirós' *O Primo Basílio*". *In: Hispania* 73.1 (March 1990): 50-65; CARVALHO, Mário Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach:* a ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Edições Colibri /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999 e FERRO, Luís dos Santos. "Música". *In:* CAMPOS MATOS (org. e coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª ed. rev. e aumentada. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 633-644.

[35] QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*, p. 431.

[36] Correspondência de *O Distrito de Évora*, no. 3, 13 de janeiro de 1887. *In:* QUEIROZ, Eça de. *Prosas Esquecidas*, II, p. 306.

[37] CARVALHO, Mário Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach:* a ácida gargalhada de Mefistófeles. Lisboa: Edições Colibri /Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, p. 31.

[38] CARVALHO, 2003, p. 126.

música era quase tão boa como a letra".[39] O humorista Ricardo Araújo Pereira (2007) também se pronuncia sobre a letra das canções de outro cantor popular, Tony Carreira. Comenta ele os dois seguintes versos, "Vem para mim bamboleando/ escorrega nos meus lábios": "este último parece alertar para o caráter traiçoeiro dos beijos, que ora fazem tropeçar ora saem de lábios escorregadios. A registar, por quem, desejando entregar-se aos prazeres do amor, não queira, ainda assim, partir uma perna".[40] Mais uma vez se repete o fenómeno retratado n'*Os Maias*: a música predominante na sociedade portuguesa é a sua caricatura.

Todos estes cantores populares, sendo praticamente inexistentes enquanto atuam em feiras e romarias, podem ser rapidamente promovidos através da televisão cuja programação é grandemente dedicada a este tipo de música, a concursos bizarros e a telenovelas que personagens de educação superior consomem. Em *A arte de morrer longe,* presenciamos o que fazem as personagens Arnaldo e Bárbara ao serão:

> "Assistiam a uma daquelas intermináveis peças narrativas que as televisões exibem por volta da hora do jantar e que dão pelo nome de telenovelas, folhetins televisivos que parecem destinados de propósito e muito sabiamente às pessoas que deixam divagar o espírito para longe do clarão em que os olhos estão postos, como acontece aos casais desavindos e já pouco firmados na desavença. As situações e próprias as falas são habilidosamente repetidas, de maneira que, por mais distraído que se esteja, há grande improbabilidade de se perder o fio da história".[41]

Em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* é ridicularizada a programação televisiva que não anda longe da realidade no tipo de concursos, *reality shows*, filmes e documentários que oferece. Por exemplo, "um concurso em que um fulano tomava banho num composto espesso de banha de porco e dejetos de pardal e depois se lambia, com acompanhamento de morangos e felicitações dum vasto público"[42]; "um programa em que um marinheiro regressava após vinte anos de ausência, com uma perna a menos devido à dentada dum tubarão e a mulher, recebendo-o de braços abertos, bradava: 'Assim ainda gosto mais de ti, caraças!'"[43]; "um filme em que o herói derrubava um bandido, lhe traçava as costas com cinco ou seis facadas horizontais, lhe sacava as costelas para fora e as partia, uma a uma com estalidos

[39] *Idem, ibidem,* p. 126.
[40] PEREIRA, Ricardo Araújo. *Boca do inferno*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007, p. 13.
[41] CARVALHO, 2010, pp. 98-9.
[42] CARVALHO, 2002, p. 29.
[43] *Idem, ibidem, ibidem.*

fortes e repulsão de matérias rubras"[44]; e, finalmente, um documentário que explora o sentido de orientação da mosca drosófila.

O gosto literário predominante pertence ao mesmo registo da ausência de critérios e de escrita. Os *best sellers* da época de Eça que eram a apoteose do adultério, segundo as suas palavras n'*As Farpas*[45], e sobre os quais as mulheres derramavam lágrimas de sensibilidade, têm no presente o seu equivalente nos adocicado[s] livro[s] do senhor Paulo Coelho.[46]

6. Conclusão

A ação nos romances de Eça e de Mário de Carvalho permite o reconhecimento duma cidade cosmopolita nos hábitos duma população heterogénea que se apresenta em discurso direto sob diferentes grupos económicos, culturais e profissionais e age de acordo com a sua pertença a cada um deles. Os respetivos autores /narradores descrevem as ações, as introspecções, as relações de convivência, formas de vida e de socialização, integrando as suas personagens em grupos familiares, religiosos, profissionais, sociais e políticos, caracterizados com uma linguagem e sonhos identificáveis quer no Portugal dos anos 1800 quer dos últimos anos. Esta verosimilhança agita o leitor, provocando-lhe o riso e interpelando-o para o que está mal e precisa de ser reformado seja a "ferrugem nacional", referida por Eça, seja uma "realidade muito abusadora", expressão que o narrador de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* não se cansa de repetir.[47] Em Eça, são especialmente visados os representantes das classes dirigentes do Portugal da Regeneração. As personagens são marcadas por aquilo que a crítica eciana chama representatividade social. Já em Mário de Carvalho há uma atenção à nova composição social heterogênea do Portugal do século XXI e a fenómenos recentes num clima de manipulação de valores e de confronto de poderes e interesses, em que as personagens estão em conflito consigo próprias e com as instituições. Ressalvada esta diferença contextual basilar, quase todas as personagens carvalheanas espelham a conformação perante um estado de coisas em tagarelice vazia, em aturdimento, mero "falatório", "falajar" ou "zunzunar" sem sentido[48] que se espalha pelo país, abrangendo todas as profissões e classes sociais e que parece ser um reflexo das campanhas eleitorais:

---

[44] *Id., ib., ib.*
[45] QUEIRÓS, Eça e ORTIGÃO, Ramalho. "As Farpas". 2004 [1882] *In:* <https://sanderley.com/PDF/Eca-de-Queiros/Eca-de-Queiros-As-Farpas-Junho-a-Julho-1882.pdf>.
[46] CARVALHO, 2003, p. 33.
[47] CARVALHO, 2002, pp. 164, 198 e 213.
[48] CARVALHO, Mário. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa: Caminho, 2003, p. 11.

> O país fala, fala, desunha-se a falar, e pouco do que diz tem o menor interesse. O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar, O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão.[49]

A responsabilidade de trazer os cidadãos da apatia em que estão quanto à cultura e à política é evidente em Eça e Mário de Carvalho que não apenas dão um testemunho da sociedade portuguesa em que viveram, mas transmitem a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou aos mercados de que falava Bourdieu, uma outra forma de tomar consciência da correlação entre estruturas objetivas e *habitus* incorporados.[50] Todos os grandes romances são obras antropossociológicas de riqueza cognitiva e visionária, diz-nos, por seu turno, Edgar Morin.[51]

Por isso o realismo quotidiano não pode deixar de estar ligado a elementos éticos que são inerentes a essa sentida responsabilidade e fazem parte da representação do desencanto perante a vida pública. Os dois autores são atraídos pela contemporaneidade decadente numa representação realista composta por um pano de fundo social e por sentimentos e valores individuais donde não é possível eliminar a ética. A obra de Eça abalava o público lisboeta do tempo, tal como os romances de Mário de Carvalho abalam o leitor de hoje, proporcionando-lhe uma compreensão do mundo e obrigando-o a reposicionar-se perante a possibilidade de uma alternativa. A consciência estética tem assim uma força subversiva.

Rosa Maria Sequeira é professora no Departamento de Humanidades na Universidade Aberta e investigadora integrada no CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, centro que coordenou entre 2013 e 2016. Tem-se dedicado, no ensino e na investigação, à Comunicação Intercultural e aos Estudos Comparados. É autora de *Desejo e sedução. A circulação intercultural do donjuanismo*, Lisboa: UAb /CEMRI /FCT, 2017. Contato: rosa.sequeira@uab.pt

Maria Cecília Vieira leciona Português e Literatura Portuguesa numa escola secundária. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, mestre em Estudos Portugueses Multidisciplinares e doutorada em Literatura Portuguesa. É investigadora integrada no CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta no Grupo de Investigação de Comunicação Intercultural. A sua investigação de doutoramento versou sobre a obra de Mário de Carvalho no contexto do pós-modernismo. Contato: ceciliasousavieira@hotmail.com

[49] CARVALHO, 2003, p. 11.
[50] BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus Editora, 2008 [1994].
[51] MORIN, Edgar. *L´esthétique et l´art du point de vue d`une anthropologie complexe*. Lisboa: Gulbenkian, 2016.

ANTONIO CANDIDO LEITOR DE MARCEL PROUST: OU O REALISMO COMO TEORIA LITERÁRIA[1]

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i29p241-262

Ronaldo Tadeu de Souza
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo interpretar a leitura empreendida por Antonio Candido daquele que para muitos foi seu escritor preferido, o francês Marcel Proust. Com o ensaio "Realidade e realismo" (via Proust) nosso crítico a partir do autor do *Em busca do tempo perdido* nos oferece uma modalidade sugestiva e singular de realismo enquanto teoria literária.

PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Candido;
Marcel Proust;
romance;
realismo;
teoria literária.

ABSTRACT

This article aims to interpret the reading undertaken by Antonio Candido of that one who for many was his favorite writer, the Frenchman Marcel Proust. With the essay "Reality and Realism" (via Proust) our critic from the author of In Search of Lost Time *offers us a suggestive and singular modality of realism as a literary theory.*

KEYWORDS

Antonio Candido;
Marcel Proust;
novel;
realism;
literary theory.

[1] Este artigo resulta de um trabalho apresentado no Seminário Antonio Candido 100 Anos realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo nos dias 10 a 13 de setembro de 2018 e que foi organizado pelo grupo de pesquisa Articulação Discente para Pensamento Social Brasileiro e o departamento de sociologia, ambos da Universidade de São Paulo-USP. Agradeço aos organizadores do evento a oportunidade de expor o texto, aos comentários do professor Alex Moura do departamento de filosofia da USP e as observações de Rebeca Errázuriz da Universidade Adolfo Ibánez do Chile e de Ivo Soares Paulino do departamento de sociologia da USP. Agradeço imensamente aos pareceristas anônimos. As imperfeições que permaneceram são de minha responsabilidade.

Marcel Proust, autor do monumental *Em busca do tempo perdido*, uma das maiores obras do modernismo literário do século XX, junto com *Ulisses* de James Joyce, *O processo e O castelo* de Franz Kafka e *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, mereceu a atenção dos maiores críticos literários e teóricos da estética no século XX. Dentre os primeiros estão, Roland Barthes, Walter Benjamin, George Lukács e Erich Auerbach; e entre os segundos constam Theodor Adorno, Gilles Deleuze, Derwent May, Paul de Man e George Poulet. Como país que forjou ao longo do tempo importante tradição de crítica e teoria literária desde os escritos de Sílvio Romero até a consolidação dos departamentos de teoria literária e literatura comparada, que irradiaram-se virtuosamente a partir da *Universidade de São Paulo*, no fim do século passado, nossa aproximação ao escritor francês não seria diferente daquela em que os referidos críticos e teóricos estavam envolvidos.[2] Em artigo publicado no *Suplemento Mais!* do jornal *Folha de São Paulo* de 07/07/2002, a professora Walnice Nogueira Galvão, afirmou que "o Brasil [...] foi fértil solo para estudos proustianos".[3] Ela segue afirmando que, "lia-se muito Marcel Proust, e seus livros, obrigatoriamente importados encontravam acolhida".[4] Entre nós, nosso maior crítico literário, Antonio Candido de Melo e Souza vivendo em ambiente cultural no qual *Em busca do tempo perdido* era leitura quase que obrigatória, também dedicou, assim como seus pares internacionais (Benjamin, Auerbach, Deleuze, Barthes, May), sua crítica literária a Marcel Proust. (Ressalte-se neste aspecto que a obra de Proust foi publicada pela editora Globo de Porto Alegre, tal como o Balzac de Paulo Rónai, nos anos 1940, e que teve no projeto de tradução nomes de nossa alta literatura como Mário Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira.) Seguindo ainda a professora Walnice Nogueira Galvão, "Antonio Candido foi um proustiano de vida inteira"[5] — e dedicou um ensaio, junto com outras

[2] Ainda são necessários estudos que problematizem o estilo de recepção de um autor como Marcel Proust e a singularidade de sua obra maior num país periférico como o Brasil e que construiu ao longo do tempo histórico e cultural um sistema literário consistente e significativo enquanto narrativa, enredo e estética.

[3] GALVÃO, Walnice Nogueira. Novos caminhos de Proust. Suplemento Mais! *Folha de São Paulo*, 07 de julho de 2002.

[4] *Idem, ibidem.*

[5] GALVÃO, Walnice Nogueira. Novos caminhos de Proust. Suplemento Mais! *Folha de São Paulo*, 07 de julho de 2002.

resenhas ao escritor francês. A saber, *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* consta como uma das contribuições de nosso crítico à fortuna interpretativa sobre Proust e sua obra. Neste contexto de centenário de Antonio Candido, com efeito, é sugestivo averiguarmos o que sua interpretação deste escritor maior nos diz. O presente artigo tem o singelo objetivo de apresentar, de modo *reconstrutivo* e *estilizado*, o ensaio *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* de Antonio Candido. Com isto pretendo, além deste objetivo, argumentar que o realismo tal como o crítico o entendeu a partir de Proust, pode ser uma forma imaginativa de teoria literária (ao contrário de certos reducionismos de alguns textos de George Lukács, o teórico da realidade plasmada na literatura). Os textos mobilizados para a presente interpretação, além do já citado ensaio de Antonio Candido *Realidade e realismo (via Marcel Proust)*, serão *O realismo crítico hoje* de George Lukács e alguns breves comentários de *A passagem do três ao um* de Leopoldo Waizbort em que o tema do "realismo" referenciado a partir de Proust em Antonio Candido é, significativamente, explorado.

Com meus objetivos delineados, o artigo apresenta três andamentos: no primeiro, discute-se a recepção de Marcel Proust no Brasil; no segundo andamento, apresento brevemente dois textos de Antonio Candido sobre Proust antes da publicação do ensaio *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* de 1993, os textos são de 1943 e 1958 publicados respectivamente nos jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo*; no terceiro andamento comento e analiso o referido ensaio de nosso crítico sobre o *Em busca do tempo perdido* tendo como referência oposta o realismo documental e plano de George Lukács presente em seu livro *O realismo crítico hoje*. Deste modo, pretendo expor o realismo de Antonio Candido como teoria literária possível.

Um país de proustianos...

Não é possível propor qualquer consideração acerca da cultura literária em torno do *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust desde as primeiras edições do romance na França do começo do século para além-fronteira do país do escritor. (Hoje, sem dúvida, *No caminho de Swann* e os outros seis volumes — a depender da edição — que compõem a obra são lidos com prazer sublime por proustianos em todo mundo.) Entretanto, o Brasil foi sem dúvida[6] um dos países que logo após Proust publicar as primeiras edições de seu livro passaram a ler o romance. Os volumes

[6] Na Alemanha Marcel Proust também mereceu acolhida por parte dos eruditos e da crítica literária, autores como Walter Benjamin e Erich Auerbach logo nos primeiro momento leram e comentaram o Em Busca do Tempo Perdido. Ver sobre isso: KAHN, Robert - Benjamin leitor de Proust. *Alea*, v. 14/1, 2012.

iniciais chegaram ao Brasil em 1920. De acordo com a pesquisa de Maria Marta Laus Pereira de Oliveira, *À sombra das raparigas em flor* chega a Belo Horizonte na livraria Francisco Alves[7]; os cinco exemplares que aqui vieram foram disputados por jovens intelectuais e escritores do período – entre eles, além de Carlos Drummond de Andrade estavam estes, Eduardo Frieiro, Milton Campos, Pedro Nava e Alberto Campos.[8] Com o passar dos anos Marcel Proust tornou-se autor frequentado pelo público culto brasileiro.[9] Ora, era mais do que natural que as inovações narrativas do *Em busca...* iriam chamar a atenção em meio intelectual que buscava, incessantemente, (re)construir sua cultura a partir da experiência modernista. Graça Aranha, um dos organizadores e porta-vozes da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo foi um dos primeiros críticos a publicar um artigo sobre Proust.[10] De extensão curta, porém densa[11] e complexa — Graça Aranha chamava a atenção dos leitores sobre a "sensibilidade extrema, [a] fragmentação da vida, [e a] decomposição do pensamento"[12] presentes no romance proustiano.[13] E desde então *Em busca...* fez parte de um conjunto de autores lidos, estudados, pesquisados e debatidos pelo público leitor (culto) e a crítica literária de jornal e especializada (nas universidades) no Brasil. As expressões de leituras proustianas, com efeito, se sucederam ao longo do tempo; em 1947 no Rio de Janeiro é fundado o *Proust Club do Brasil* de leitores amadores do escritor e anos antes, em 1941, Ruy Coelho, que havia obtido recentemente o diploma de filosofia e ciências sociais pela Universidade de São Paulo publica um dos primeiros textos de crítica literária sobre a obra de Proust para a revista *Clima*. O país de proustianos não mais parou de dedicar significativo espaço cultural e ensaístico ao autor do *Em busca do tempo Perdido*. E a crítica *da* crítica, o comentário *do* comentário, a nota de literatura *da* nota de literatura foram estabelecendo sucessivas e diversas posturas sensíveis e de interpretação diante do romance de Marcel Proust.

Roger Bastide, professor de ciências sociais da USP das primeiras gerações do curso, não se furtou a fazer parte da nação de proustianos.

---

[7] OLIVEIRA, Maria Marta L. P. Aspects de la critique proustiene en France et au Brésil. *Fragmentos*, n. 2, v. 6, 1997, p. 69.

[8] De acordo com alguns críticos, como a própria Maria Marta Laus Pereira de Oliveira, Walnice Nogueira Galvão e Ione Andrade, já em 1919 em Maceió, Jorge de Lima recebe de um piloto de avião francês – que ao fazer escala na cidade vindo da Europa trazia as novidades parisienses para o poeta e médico – o segundo volume do *Em busca do tempo perdido* recém publicado.

[9] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.*, p. 16.

[10] OLIVEIRA, Maria Mara L. P. *Op. cit.*, p. 71.

[11] *Idem, ibidem,* p. 71.

[12] *Id., ib., ib*.

[13] Malgrado as restrições de Graça Aranha ao aspecto excessivamente emocional do romance, característico do espírito Frances, ele não deixa de "reconhecer o estilo sensível de Proust". *In:* OLIVEIRA, Maria Mara L. P. *Op. cit.*

Assim, em 1944, Bastide escreve "artigo intitulado 'Diálogo a uma voz: Marcel Proust'", em que um dos intuitos é comentar o texto de Ruy Coelho publicado três anos antes.[14] As décadas seguintes continuaram a tradição de crítica proustiana iniciada por Graça Aranha, Jorge de Lima, Tristão de Athayde, Ruy Coelho e Roger Bastide. De modo que no percurso de conformação da cultura modernista brasileira:

> o escritor francês torna-se, com efeito, uma espécie de ponto de passagem obrigatório para todos aqueles sejam cronistas ou críticos, que escrev[iam] nos jornais; e podemos citar alguns, talvez aqueles mais conhecidos hoje [do público acadêmico]: [...] Sérgio Buarque de Holanda (1948), Lúcia Miguel Pereira (1948), Augusto Meyer (1948), Raquel de Queiroz (1949), [...] Álvaro Lins (1952).[15]

Dois eventos foram fundamentais na formação do país de proustianos. Ainda na década de 1940 a nação de leitores de Proust pode ler o *Em busca...* no seu próprio idioma. É que "a editora Globo de Porto Alegre"[16], reunindo alguns dos mais importantes escritores da época – verteu para o português todos os volumes que compunham o romance. Deste modo, "Mario Quintana" traduziu *No caminho de Swann*, *Às sombras das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes* e *Sodoma e Gomorra*; "Manuel Bandeira", ficou com a tarefa de traduzir "o quinto volume, *A prisioneira*"; "*A fugitiva*", o sexto volume foi traduzido por Carlos Drummond de Andrade; e o sétimo e último volume, *O tempo redescoberto* ficou sob a incumbência de "Lúcia Miguel Pereira".[17] (A décima terceira edição, neste último volume, apresenta dois ensaios críticos ao seu final de duas proustianas brasileiras — a filósofa Olgária Matos[18], que no texto *Traduzir Proust* disse que "o poeta-tradutor não pretende objetividade. [Ele] encontra uma harmonia entre as línguas [no caso a francesa e a portuguesa], na maneira pela qual roça o sentido-sentido que só pode ser tocado pela brisa da língua"[19] e a teórica da literatura Leda Tenório da Motta, no seu ensaio *A história de um texto*, pode afirmar sobre o *Recherche* que ele mais do que qualquer outra obra literária expressou "[a] obsessão [de seu autor] de escrever um romance [...] onde passado e presente se

[14] SILVA, Guilherme Ignácio. Prefácio. *In:* ALMEIDA, Alexandre Bebiano e WILLEMART, Philipe (orgs.) *Proust 2011*. São Paulo. Humanitas/FAPESP, 2012, p. 146.
[15] ALMEIDA, Alexandre Bebiano**.** Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50. *Lettres Françaises*, n. 14, v. 2, 2013 pp. 277 e 278.
[16] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.,* p. 16.
[17] *Idem, ibidem, ibidem.*
[18] A cultura filosófica brasileira foi e é, também, leitora de Marcel Proust. Além de Olgária Matos, os filósofos Franklin Leopoldo e Silva, Carlos Nelson Coutinho e a filósofa Jeanne Marie Gagnebin dedicaram textos e ensaios ao escritor francês.
[19] MATOS, Olgária Chain Féres. Traduzir Proust. *In:* PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*, v. 7. Porto Alegre. Globo, 1998, p. 294.

superpõem, confundindo a posição enunciativa e com ela os quartos [e os quadros] todos de uma vida".[20]) O outro evento foi a publicação em 1950 do livro *Proustiana brasileira*. Editado sob a coordenação de Saldanha Coelho[21] o trabalho reuniu os artigos anteriormente escritos por críticos e leitores brasileiros sobre o *Em busca do tempo perdido*: com isto, o livro empreendeu a organização (num único volume) da fortuna crítica no país sobre Marcel Proust até aquele momento.

Com a combinação de profissionalização, especialização e excesso de produção nos estudos de pós-graduação ocorreu que o francês nas universidades tornou-se "instrumental".[22] Articulado com o fenômeno de "encerramento da língua francesa no secundário [nosso atual Ensino Médio]"[23] e a transformação do inglês em língua franca, os estudos (e, provavelmente, os leitores) de Proust "foram minguando".[24] Contudo, mesmo assentada esta fase – o Brasil nunca deixou de ser solo "fértil para estudos"[25] sobre Marcel Proust. O país de proustianos conheceria ainda sucessivas traduções e reedições, novas edições e projetos editoriais sobre o *Em busca do tempo perdido*. Conheceria, também, dois acontecimentos intelectuais de valioso significado, fundamentais por assim dizer, para constituição da cultura literária em torno do escritor francês entre nós. O primeiro acontecimento foi a tese de doutoramento de Maria Marta Laus Pereira de Oliveira; defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1993 o trabalho – uma referência notável para os pesquisadores de Proust e sua recepção crítica entre nós – reconstruiu, acessando "vasto material"[26], a acolhida brasileira do *Em busca...* nas primeiras décadas do século passado. O segundo acontecimento, imprescindível para a continuidade do país de proustianos, foi o *Proust 2011*. Embora realizado no Brasil, o *Proust 2011*, reuniu pesquisadores da Itália, Estados Unidos, Escócia e França para discutir a obra proustiana no contexto do projeto de pesquisa BREPOLS-FAPESP. Institucionalmente, o projeto foi desenvolvido pelo CNRS, a Equipe Proust do Institut des Manuscrits Modernes de Paris e a Universidade de São Paulo (especialmente aqui, a figura do proustiano Philipe Willemart, foi decisiva na coordenação do projeto). No *Proust 2011*: "a pluralidade de leituras"[27] caracterizou o aspecto distintivo

[20] MOTTA, Leda Tenório da. A história de um texto. *In:* PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*, v. 7. Porto Alegre. Globo, 1998, pp. 299, 302 e 303.
[21] WILLEMART, Philipe. Abertura do Congresso Proust 2011. *In:* ALMEIDA, Alexandre Bebiano e WILLEMART, Philipe (orgs.) *Proust 2011*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2012, p. 18.
[22] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.,* p. 17.
[23] *Idem, ibidem, ibidem*.
[24] *Id., ib., ib*.
[25] *Id., ib.,* p. 17.
[26] ALMEIDA, Alexandre Bebiano. *Op. cit.,* p. 278.
[27] SILVA, Guilherme Ignácio. *Op. cit.,* p. 8.

do encontro. Ora, Antonio Candido, nosso maior crítico literário, esteve entre os primeiros leitores de Proust nos "anos 1930 aos [19]60"[28] e foi lembrado por Philipe Willemart no *Proust 2011* como um dos "críticos importantes" da obra do autor de o *Em busca do tempo perdido* "que não puderam"[29] participar do encontro. Assim, num ambiente que frequentava Marcel Proust, e na medida em que Antonio Candido sempre esteve atente às questões artísticas, literárias e morais da sociedade brasileira, era natural que nosso crítico influenciado por essas constelações da experiência dedicasse seu olhar ao autor do *Em busca do tempo perdido*. Suas posições comentando Proust apresentam três momentos: o contato inicial com a obra (1943), demonstrando restrições pelo traço excessivamente emocional do romance, a concordância com a biografia do ensaísta inglês George Painter (texto escrito em 1958), na qual se entrelaçam os sentimentos literários com as circunstâncias afetivas da vida verdadeira e a crítica literária presente em *Realidade e realismo (via Marcel Proust)*, que de certo modo[30] é a sequência deste texto de 1958 sobre a biografia de Painter, pois neste ensaio lê-se o romance proustiano como recurso sugestivamente reflexivo. As impressões detalhistas do real na forma do texto é que possibilita tal compreensão. Vejamos as duas primeiras posições de Antonio Candido.

Antonio Candido contra Antonio Candido: ou duas versões de Proust

Como muitos outros intelectuais brasileiros, Antonio Candido nos termos de Walnice Nogueira Galvão — foi um proustiano de vida inteira. Confidenciando a Célia Pedrosa em entrevista: ele considerava Marcel Proust seu escritor preferido.[31] A confissão de Antonio Candido vinha acompanhada de uma elegante penitência estética e literária. Na sua capacidade sensível em ler expressões literárias através de feixes plurais sintetizados pelo quadro analítico rigoroso do erudito ele, na ocasião da entrevista a Célia Pedrosa comentava que suas primeiras leituras de Proust foram indelicadas para com o autor. Nosso crítico referia-se ao artigo que publicou no suplemento *Notas de Crítica Literária* do jornal

[28] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Op. cit.,* p. 16.
[29] WILLEMART, Philipe. *Op. cit.,* p. 18.
[30] Importa considerar aqui que de 1958 à publicação do ensaio *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* nos anos 1980 (ou 1993, a data efetiva de publicação do texto ainda é incerta) o percurso da crítica e teoria literária de Candido passou por outras fases. Além da atividade de professor e intelectual público ele publicaria após suas primeiras leituras e comentários sobre Proust, *Formação da literatura brasileira*, *O observador literário*, *Literatura e sociedade* e *Na sala de aula*, dentre inúmeras outras. Não é exagero dizermos que essas obras de algum modo repercutiram no texto sobre o *Em busca...* dos anos 1980.
[31] PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada.* Rio de Janeiro: Editora da UFF, 1994, p. 135.

Folha da Manhã em 1943 — condenando o *Em busca...* e seu autor. Nos decênios seguintes Antonio Candido voltaria a escrever sobre Proust; mas agora no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*: e com "uma atitude mais compreensiva"[32]. (Esta circunstância exprime uma mudança de orientação da crítica e da teoria literária de Antonio Candido, na qual *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* pode ser lido, como um de seus momentos — talvez até de seu momento derradeiro como teórico da literatura.) Vejamos os referidos textos de 1943 e 1958.

Na década de 1940 as inquietações da sociedade brasileira repercutiam na crítica literária de Antonio Candido.[33] Como não poderia deixar de ser o texto que escreve para o jornal *Folha da Manhã* sobre o escritor, que mesmo para os franceses, era tão controverso[34], dada as inovações narrativas que propõe na composição de seu romance, expressaria a exaltação de nosso crítico com o andamento da cultura e da política no país. Escrevendo sobre a celebração de vinte anos da morte de Proust o texto de Antonio Candido estrutura-se em quatro instantes. Inicia nosso crítico com um discurso de louvor ao romance de Proust, pois este compele em seus leitores um desejo de presença, na qual nas palavras de Antonio Candido se exprimem na necessidade de sempre ter o *Em busca...* "à mão"[35]. Tal sentimento da presença de Proust experiencia-se como parte de nossa própria condição existencial de interação com os elementos sensíveis de (nossa) cultura humana. De modo que ao lermos o escritor da memória e do tempo — e todo o esplendor estético e composicional dos personagens que conformam estes — sentimos uma "sede" inesgotável[36] de autocultivo através das páginas do romance. Mas após este brevíssimo encômio — Antonio Candido passa a uma crítica mais "sever[a] [em torno do] julgamento de valor".[37] O passo que segue neste segundo instante, é o do tempo. Pois se nos tornamos angustiados pela presença de Proust em nossa experiência é porque sentimos que as coisas mortais – inclusive nós – são parte

[32] ALMEIDA, Alexandre Bebiano**.** Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50. *Lettres Françaises*, n. 14, v. 2, 2013, p. 195.

[33] Ver sobre essa discussão: RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Inquietudes da crítica literária de Antonio Candido. *Tempo Social*, n. 2, v. 23, pp. 41-70, 2011.

[34] O caráter controvertido do romance de Proust expressou-se nas dificuldades que o autor encontrou para publicar seu primeiro volume, *No caminho de Swann*. A influência de André Gide sobre a *maison Gallimard*, em que tinha sido um dos seus diretores, fez com que eles não aceitassem Proust para publicação. A crítica francesa formada pelo romance do século XIX (Balzac, Stendhal, Vitor Hugo, Emile Zola), não poderia entender as inovações e a originalidade do *Em busca do tempo perdido*, bem como a dificuldade extrema em ler e compreender a obra. OLIVEIRA, Maria Marta L. P. *Op. cit.,* pp. 57, 60, 63, 64 e 66.

[35] CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária - Vinte anos. *Folha da Manhã*, São Paulo, 04/03/1943, p. 5.

[36] *Idem, ibidem, ibidem*.

[37] ALMEIDA, Alexandre Bebiano**.** Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50. *Lettres Françaises*, n. 14, v. 2, 2013, p. 195.

inexorável de nossa existência. Quer dizer: o movimento de envelhecimento resultando na morte tem como essência o tempo que passa. E mesmo para o autor que teve o tempo como seu tema de vida e de impulso romanesco – isto foi decisivo. Como Cassandra de si mesmo Proust atormenta-se com "a fuga destruidora"[38] trazida pelo tempo: e foi contra este que ele escreveu seu *Em busca do tempo perdido* numa atitude narrativa angustiada e desesperadora. Para Antonio Candido, no entanto, de fato, o tempo proustiano havia passado. Ora, "Proust envelheceu; Proust passou; Proust não tem mais razão de ser"[39] em uma circunstância social na qual o que se exige dos autores e seus romances – são os sinais sublimados da cultura.[40] Foi doloroso para nosso crítico, numa "atitude arriscada"[41], atirar pedras ao seu "amor permanente".[42] No entanto, em época de construção de valores morais exteriores, quer dizer num momento social em que aos escritores se exigia o claro e bem delineado compromisso com as questões públicas e comuns, Proust era o autor da "exploração emocional"[43] no pormenor: o esteta do detalhe mínimo. O romancista que buscou no mundo esotérico do espírito os fundamentos da estética: terminando por "hipertrofia[r]"[44] irrealisticamente todos seus sentimentos não era mais conveniente em sociedades que passavam por perturbações no seu processo política.

Com efeito, com essa pedra atirada ao seu "caro 'Temps Perdu'"[45] Antonio Candido lamenta ter de lançar mais duas pedras a seu predileto romancista. No terceiro instante de seu texto de celebração ele "evidencia a paralisia da ação"[46] presente nas linhas do *Em busca...*; na medida em que se pedia aos escritores, críticos, cronistas — aos homens de cultura, apreciações morais sobre questões urgentes para o desenvolvimento da humanidade, "o movimento introspectivo"[47] composto por impressões sensíveis — ou pelas intermitências amorosas da alma — de Marcel Proust somente agravaria o "desajustamento das condições sociais"[48] naquelas circunstâncias. A outra pedra lançada por Antonio Candido, o último instante do seu texto, ao autor do *Recherche* tinha como intuito comentar a estetização da moral. (Ou o esteticismo dos problemas morais de um tempo candente por juízos de valor concernente aos melhores

[38] ALMEIDA, Alexandre Bebiano**.** *Op. cit.,* p. 195.
[39] CANDIDO, Antonio. *Op. cit.,* p.5.
[40] RAMASSOTE, Rodrigo Martins. Inquietudes da crítica literária de Antonio Candido. *Tempo Social*, nº 2, v. 23, 2011, p. 47.
[41] RAMASSOTE, Rodrigo Martins. *Op. cit.,* p. 47.
[42] CANDIDO, Antonio. *Op. cit.,* p.5.
[43] *Idem, ibidem, ibidem.*
[44] *Id., ib., ib.*
[45] *Id., ib., ib.*
[46] *Id., ib., ib.*
[47] *Id., ib., ib.*
[48] *Id., ib., ib.*

aspectos normativos para a vida em comunidade.) Como julgar questões primordiais para o convívio e a existência humana? Como desvelar os valores corretos para a boa relação amorosa? Diz nosso crítico:

> Como julgar [a] sua [preferência] sexual? Segundo a tortura do ciúme que despertavam os seus prováveis encontros com Albertine, ou segundo a beleza incomparável cuja revelação não se daria sem ele? Em que plano, portanto, somos mais afetados pela ação de um ser; em que plano tem, realmente, mais valor, o resultado da conduta de um ser; — no plano imediato da vida, ou no essencial, daquela *patrie intérieure*, em que tudo, para Proust, se torna arquétipo de beleza eterna? O problema moral aí levantado — um dos mais graves de sua época e, quem sabe, também da nossa — é decisivo. Proust não o soluciona, deixando, por conseguinte, a possibilidade de uma moralidade baseada na estética — por assim dizer — em que se operaria uma transmutação de todos os valores. Daí a minha segunda e, por agora, última pedra. Hoje em dia, tal atitude, além de perversa, é claramente perniciosa. A escolha já está feita e a evolução do homem não pode ser interpretada de dois modos. Todo aquele que sobrepuser a ordem estética à ordem ética estará condenado, porque esta inversão é um crime de lesa-humanidade.[49]

Ora, com sua narrativa transbordando, incontrolavelmente, de esteticismo perante as questões de valores para uma vida (social) bem vivida Proust causa certo incômodo em Antonio Candido, já que no seu desdobramento o enredo do *Em busca...* termina como fenômeno cultural de prejuízo à humanidade. Assim, a ausência de "qualquer julgamento de valor" ético no romance proustiano era algo condenatório para nosso crítico.

Conquanto tenha permanecido preocupado com a articulação entre o social, o estético, o moral e cultural e o literário – com o passar do tempo "o crítico de rodapés cedeu lugar ao crítico de perfil universitário".[50] Julgando a partir de "um exame [mais] sério e refletido"[51] Candido altera sua leitura sobre a obra de Proust. Das resenhas e comentários que publica no fim da década de 1950 as abordagens começam a estimar o sentido literário do *Em busca...* — ao

[49] *Id., ib., ib.*
[50] ALMEIDA, Alexandre Bebiano**.** Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50. *Lettres Françaises*, n. 14, v. 2, 2013, p. 197.
[51] *Idem, ibidem, ibidem*.

invés de "julgamentos tão severos"[52] acerca dos valores morais. Dentre estes textos consta a resenha que Antonio Candido escreveu para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* sobre o livro de George Painter sobre Proust. (Pode-se dizer que referido texto de recensão da obra do crítico inglês sobre Proust marca a passagem de nosso crítico até o *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* de 1993.)

A resenha, significativamente elogiosa a Painter, destaca que o livro, uma biografia em dois volumes sobre Proust (o texto da resenha é só sobre o primeiro volume que cobre a vida do escritor até 1903), tem a proeza compreensiva de conseguir articular obra literária e mundo pessoal — sem incorrer em desequilíbrios na estrutura argumentativa. Com o intuito de observar, através dos materiais que dispõe, a vida do autor do *Em busca...*, Painter de acordo com Antonio Candido entende que aquela é o "caminho indispensável para compreender a obra".[53] De modo que o "mundo da obra" enquanto tal é preparado pela progressão da "narrativa da vida".[54] Assim, muitos dos "personagens" proustianos — Barão de Charlus, Dr. Cottard, Madame Verdurin, Odette, Swann — "tem sempre base real"[55] na vida do escritor. O *Em busca do tempo perdido*, para Painter (e para Antonio Candido talvez?) é a composição verdadeira dos sentimentos de Proust para com a vida, ou seja, para com os indivíduos, os lugares, as cidades e as casas que formam aquela. Ele que amou mulheres mais velhas e "inacessíveis"[56] — as figurou, respectivamente, na Sra. de Guermantes e em Gilberte e Albertine. Com seus modelos reais de vida para compor o enredo literário do *Em busca...*, Antonio Candido diz (via Painter) que a obra proustiana está além da ficção, tornando-se no seu desenvolvimento narrativo "uma auto-biografia criadora".[57] É por isso que ele nos fala que a "originalidade" na biografia do crítico inglês está em que ele, com a posse dos materiais diversos sobre a vida do escritor ter conseguido demonstrar que com a composição estética de "elementos parciais" do mundo real Proust legou para a posteridade um esplendoroso e "prodigioso universo" literário[58] incomparável na história da arte romanesca. É nítida a "mudança de atitude do crítico"[59] Antonio Candido diante de Proust, e do seu si mesmo passado. O crítico de 1958 começa a se distanciar, ou mesmo se opor, ao crítico de 1943. Neste aspecto particular, a oposição, por assim

[52] *Id., ib., ib.*
[53] CANDIDO, Antonio. Marcel Proust, de George Painter. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11/06/1958, p. 2.
[54] *Idem, ibidem, ibidem*.
[55] *Id., ib., ib.*
[56] *Id., ib., ib.*
[57] *Id., ib., ib.*
[58] *Id., ib., ib.*
[59] ALMEIDA, Alexandre Bebiano. *Op. cit.,* p. 198.

dizer, do crítico de rodapé ao crítico dos estudos literários se completa, concernente ao *Em busca...*, com o ensaio: *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* de 1993. Aqui o tempo para Antonio Candido representou o mesmo que para Proust; ele foi a justaposição contingente (social, política, cultural, acadêmica, estética, literária e de gosto pessoal) de experiências sucessivas de uma vida de então, que os possibilitou, às vezes sem que o percebessem, a conformação de suas respectivas e diversas autocompreensão existencial. Como dissemos há pouco, pode-se dizer que é partir do artigo de 1958 que nosso crítico lança as bases interpretativas, teóricas e conceituais, para ler Marcel Proust de maneira mais sugestiva, oferecendo-nos com ele as condições de uma teoria literária realista, e ao mesmo tempo (na forma enquanto tal) imaginativa, criativa, reflexiva e crítica. Passemos então ao andamento de nosso argumento principal.

O Realismo como Teoria Literária

Antonio Candido voltaria a escrever sobre seu escritor preferido em 1993. Nesse contexto ele já havia transitado definitivamente para a crítica literária — e sua expressão acadêmica, a teoria literária e a literatura comparada. Nesse percurso intelectual nosso crítico publicara trabalhos que hoje figuram como textos fundamentais não só para a disciplina de Letras, mas para aquilo que nas Ciências Sociais se convencionou chamar de pensamento político e social brasileiro. Assim, antes de chegar a *Realidade e realismo (via Marcel Proust)*, Antonio Candido já tinha legado para a crítica literária brasileira: *Formação da literatura brasileira*, *Crítica e sociologia* e *Dialética da malandragem*. Malgrado estar inserido num conjunto de outros ensaios no volume *Recortes* e de seu aspecto despretensioso, o texto de 1993 sobre Marcel Proust revela e desvela muito do estilo de crítica de Antonio Candido. Ainda que com uma excessiva dicção sociológica em seu trabalho *A passagem ao três a um*, Leopoldo Waizbort é dos poucos a reconhecer o *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* como representativo na conformação da crítica e teoria literária de Candido. Vejamos alguns andamentos argumentativos de Waizbort antes de reconstruirmos o ensaio de nosso crítico sobre Proust – e interpretarmos seu sentido teórico.

Em *A passagem ao três ao um* afirma-se que com a "leitura dos estudos"[60] de George Lukács acerca do mundo real na literatura, Antonio Candido sedimentava sua compreensão sobre o "realismo e [a] realidade"[61] concernente ao problema da obra literária. Com efeito, o

[60] WAIZBORT, Leopoldo. *A Passagem do Três ao Um*. São Paulo. Cosac Naify, 2007, p. 176.
[61] *Idem, ibidem, ibidem.*

recorte teórico que ira escrever "nos anos 1980"[62] sobre o escritor francês resulta; por um lado na aproximação ao teórico húngaro, como nos diz Waizbort, e por outro da própria concepção que Antonio Candido passaria a ter em relação ao *Em busca do tempo perdido*. Esta circunstância do seu percurso lhe seria repleta de significados, na medida em que com Marcel Proust — que desde há muito tinha "convívio amoroso"[63] — o crítico possibilitava a si mesmo tratar de "quest[ões] teórica[s] decisiva[s]".[64] De modo que o tema do realismo na literatura era factível de ser abordado, desde que pela via da narrativa proustiana. Ora, "o problema da realidade na obra literária não depende, no fundo, da aparência, das camadas superficiais da obra e do que ela apresenta, mas da profundidade".[65] Assim, é via a expressão das minudências narrativas de Proust, plenas de temporalidades composicionais, que Antonio Candido discute a questão do realismo.[66] Diz Waizbort:

> [nosso crítico] mobiliza [Proust] para uso próprio. [...] [O] problema da verossimilhança [e do realismo] ganha resposta no grau de convencimento extraordinário da narrativa proustiana, que embora 'crie' a realidade (dada a presença atuante da fantasia [...]), convence mais do que aquelas narrativas que buscam o sentimento da realidade exclusivamente mediante a 'função referencial'.[67]

Que este último ponto da citação é um dos limites do ensaio *O realismo crítico hoje* de George Lukács[68] — e que abordaremos através do *Realidade e realismo (via Marcel Proust)*, é o que tentaremos argumentar,

---

[62] *Id., ib., ib.*
[63] *Id., ib.,* p. 247.
[64] *Id., ib., ib.*
[65] *Id., ib.,* p. 250.
[66] *Id., ib.,* p. 251.
[67] *Id., ib.,* p. 254.
[68] É certo como afirma o excelente estudo de Leopoldo Waizbort que Antonio Candido leu Lukács. Mas é discutível que o realismo como teoria da literatura tal como aparece no ensaio do crítico sobre Proust tenha como referência significativa o realismo lukacsiano. Marcel Proust (e James Joyce) como expressões originais do romance moderno de vanguarda que jamais foi aceito por George Lukács. Mesmo diferenciando os dois escritores e considerando que em Proust existiria certos elementos do mundo real, Lukács jamais se penitenciou por suas análises e comentários negativos sobre o autor do *Recherche*. Dos escritores do romance moderno de vanguarda Lukács, anos depois, somente concederia valor estético (e moral) a Kafka. Em troca de cartas com Carlos Nelson Coutinho, que na ocasião dizia estar preparando um livro sobre Proust e Kafka, o crítico húngaro disse que "no que diz respeito ao seu plano, êle me interessou muito. Que você veja em Proust e em Kafka o problema central, é algo inteiramente justo. É igualmente aconselhável, sobretudo no que diz respeito a Kafka, diferenciá-lo fortemente da literatura subsequente [de vanguarda]." Ver Carlos Nelson Coutinho - Introdução *in:* LUKÁCS, George. *O realismo crítico hoje: abordagem de um dos problemas mais graves e fascinantes do nosso tempo: a relação entre o marxismo e as artes*. Ed. Thesaurus: 1991, p. 12.

brevemente, mais à frente. O que o autor de *Formação da literatura brasileira* diz no referido ensaio?

Logo no início do texto do nosso crítico podemos encontrar uma assertiva (mais a constituição de um problema para a teoria literária – do que uma afirmação propriamente dita) na qual a "verdade na literatura"[69], mais precisamente sua "busca" está em organizar a disposição de configurar, esteticamente, "uma visão coerente e verossímil"[70] dos detalhes do eu narrador. Quer dizer, na análise de Antonio Candido a exigência por equilibrar as oscilações entre a "particularidade [...] concreta [e a] abstração"[71] imaginativa, torna-se "decisiva a maneira pela qual são tratad[as] as modalidades principais no Realismo".[72] Em seu horizonte interpretativo está a consideração do "Realismo [como] modalidade [...] moderna [...]"[73] de literatura.[74] No século XIX esta modalidade literária começaria (com *Madame Bovary* de Flaubert) a encontrar o espaço cultural necessário para iniciar sua trajetória narrativa. Mas neste contexto cultural prevaleciam ainda as formas estilísticas do realismo histórico (o romance histórico-social) e seus respectivos enredos romanescos — Balzac, Stendhal, Tolstoi, Vitor Hugo e Goethe expressam este instante da literatura ocidental. Esse estilo literário conforma "uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa"[75] sem perder sua dimensão estética. E embora este estilo de romance tenha chegado até nós — e tenha, felizmente, seu espaço assegurado no cânone para falarmos com Harold Bloom —, no interior do "Realismo" há textos e obras que procuram aquele equilíbrio composicional de que fala Antonio Candido: na "razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas".[76] O *Em busca...* é um louvor a este realismo (latente). De modo que os pressupostos deste realismo singular como teoria literária estão apresentados nas primeiras linhas do ensaio de Antonio Candido sobre Proust. Ora, para tornar mais expressivo, e pleno de sentido, a concepção de teoria literária (realista) de nosso crítico sugerimos avançar a noção de realismo presente em um dos ensaios de George Lukács sobre

[69] CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). *In: Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 135. Utilizo aqui a edição da *Ouro sobre azul, Rio de Janeiro 2004*, mas o ensaio de Candido foi escrito e publicado entre os anos 1980 e 1990. No artigo de Alexandre Bebiano Almeida a que citamos mais acima a data de publicação é 1993, e no livro de Leopoldo Waizbort consta que o ensaio é dos anos 1980.

[70] *Idem, ibidem,* p. 135.

[71] *Id., ib., ib.*

[72] *Id., ib., ib.*

[73] *Id., ib., ib.*

[74] Essa afirmação já seria suficiente para diferenciar as concepções de realismo de George Lukács e Antonio Candido.

[75] *Id., ib., ib.*

[76] *Id., ib., ib.*

o tema; a saber, *O realismo crítico hoje: abordagem de um dos problemas mais graves e fascinantes do nosso tempo — a relação entre marxismo e as artes*.

Neste ponto gostaria de oferecer a seguinte observação. Bem entendidas as coisas é preciso resguardar as complexas nuanças da crítica e da teoria literária de George Lukács com sua erudita concepção materialista de estética.[77] Concepção essa que é constituída por obras como *A alma e as formas*, *Teoria do romance*, O *romance histórico* e *Ensaios de literatura*. Além destes de caráter mais geral e estético considere-se de importância decisiva na teórica literária lukacsiana os ensaios específicos sobre o realismo alemão e francês. Neste ponto mesmo divergindo do andamento argumentativo[78] de Edu Teruki Otsuka concernente à amplitude do realismo em Lukács, sua observação em *Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura)* é conveniente e virtuosa ao comentar que a complexidade da crítica literária realista lukacsiana se deve a que nele o "realismo só se realiza de maneira plena na medida em que alcance a figuração do movimento da história ou mais precisamente, das forças motrizes da sociedade".[79] Isto porque no andamento constitutivo de minha argumentação é mais do que claro que me aproprio de maneira crítica e tópica do ensaio de Lukács acerca do realismo na literatura, objetivando se distanciar dele e, junto com o Proust de Antonio Candido conformar a argumentação de uma teoria literária a partir do realismo (imaginativo) que não seja redutora à realidade concreta (documental), algo que ocorre por vezes com o crítico húngaro (a observação de Carlos Nelson Coutinho na *Introdução* ao ensaio de que iremos tratar a seguir é lapidar; de que nele, no *Realismo crítico hoje*, "não existe [...] nenhuma ruptura radical com o passado [de Lukács] [já que ele] continua criticando firmemente a tentativa de dissolução do realismo [...] pelas correntes vanguardistas"[80] na literatura). Isto posto, o crítico marxista comenta que: "o realismo dominou (durante

[77] Isso, obviamente, não exime Lukács das limitações, e podemos arriscar até equívocos, em sua leitura de Proust, Joyce e outros romancistas da vanguarda literária. O próprio fato de outros críticos marxistas e dialéticos, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Fredric Jameson e Roberto Schwarz, terem apreciado o romance moderno sugere os problemas de certos aspectos da abordagem estética lukacsiana aos textos de Marcel Proust, James Joyce e em menor medida de Franz Kafka.

[78] O argumento de Edu Teruki Otsuka, ainda que ele deixe bem delineado o objetivo do seu texto, não considera a posição de recusa, até intransigente, de Lukács aos escritores da vanguarda literária – o que exprime por outro ângulo certos aspectos de sua concepção de literatura. Que de fato para ele ou é realista e grande, ou se não é decadente e sem valor estético o que é problemático inclusive da própria perspectiva da crítica literária histórico-materialista.

[79] OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura). *Literatura e Sociedade*, n. 13, v. 15, 2010, p. 38.

[80] COUTINHO, Carlos Nelson. *Introdução*. *In:* LUKÁCS, George. *O realismo crítico hoje: abordagem de um dos problemas mais graves e fascinantes do nosso tempo - a relação entre marxismo e as artes*. Brasília. Thesaurus, 1991 (1968), p. 9.

a primeira metade do século XIX) [até] [18]48".[81] Entretanto, "um tempo de águas baixas"[82] atingiu o esplendor do realismo literário. O que fez com que um movimento progressista de "revolta humanista"[83] tentasse resistir à nova época — através do "realismo burguês de hoje [que] é a continuação desse protesto".[84] Evocando nomes conhecidos como Anatole France e Thomas Mann, o crítico húngaro procura, esperançoso, referências literárias e estéticas para sua *Weltanschauung* realista. Ele admite, no entanto, que na "vida literária de hoje [meados do século XX], [...] as tendências anti-realistas da vanguarda parecem predominar"[85] infelizmente. Num contexto de conturbação e conflagração mundial (de sedimentados interesses políticos) em que se exige "concepç[ões] [de] mundo"[86] que deem sentido à existência humana, era de se lamentar profundamente a vanguarda literária e seus "critérios de ordem formal: [como a] maneira de escrever, [a preocupação com a] técnica literária [e os] processos imediatos de realização".[87]

Com efeito; Lukács está convencido do imperativo literário em contrapor Balzac, Stendhal, Goethe, Tolstoi e Vitor Hugo a James Joyce, Marcel Proust, Kafka e Beckett: enquanto naqueles o realismo (moral) é expressado por personagens que lançam-se ao mundo "histórico-social com todas as categorias [narrativas] que dele dependem [e que são] inseparável [...] de sua realidade efetiva, do seu ser em si"[88], de sorte a conseguirem pelo percurso literário dos personagens e por vezes do próprio narrador dizerem algo sobre "as relações humanas" repleto de "juízos de valor"[89]; estes escrevem unicamente do "ponto de vista formalista [...] [na qual procuram afirmar] a dissolução da personalidade [...] [a] dissolução do homem e [a] dissolução do mundo".[90] Assim, a preocupação da teoria realista de Lukács é que no enredo da vanguarda literária a "possibilidade concreta" fica esterilizada — e a ruptura estética "dos laços existentes entre exterior e o interior"[91] ganha projeção em detrimento do sentido ético-literário. E mais: lançando com veemência sua crítica moral à estética modernista ele acusa tais escritores de uma "fuga para o patológico, [...] puramente abstrato e vazio, [eles] só condena[m] o real (ao qual pretendem escapar) em termos sumários e

[81] LUKÁCS, George. *O realismo crítico hoje: abordagem de um dos problemas mais graves e fascinantes do nosso tempo - a relação entre marxismo e as artes*. Brasília. Thesaurus, 1991, p. 31.
[82] *Idem, ibidem, ibidem.*
[83] *Id., ib., ib.*
[84] *Id., ib., ib.*
[85] *Id., ib.,* p. 33.
[86] *Id., ib., ib.*
[87] *Id., ib., ib.*
[88] *Id., ib.,* p. 37.
[89] *Id., ib.,* pp. 36 e 37.
[90] *Id., ib.,* pp. 34, 44 e 47.
[91] *Id. ib.,* p. 49.

gerais e não [dão] lugar a qualquer crítica concreta da realidade efetiva".[92] É a própria fuga para o patológico e para o vazio que orienta, na leitura de Lukács, as obras de Joyce, Kafka, Beckett, Proust e Musil. Dessa forma, literatura para ele significa a realidade (documental) plasmada na estrutura composicional e no enredo da obra, de tal modo que pela configuração concreta do real posta com precisão referencial na tessitura do romance se possa compreender as angústias da humanidade num tempo de guerra e crises sociais. Uma teoria (moral) da literatura para George Lukács importa mais que a forma literária enquanto tal: o crítico húngaro desde os anos 1930 compreendia o romance muito além de técnicas peculiares e inovadoras da forma de narrar, às obras se tornava necessário como caráter distintivo que elas promovessem a "mais dura crítica [a]o mundo que se oferecia à sua representação".[93] Sobre Marcel Proust, especificamente, um dos escritores mais identificados com a vanguarda literária, *O realismo crítico* é intransigente no seu comentário: o que há é somente "o idealismo subjetivo [...] Para ele [Proust], o tempo propriamente dito, o tempo autêntico, não é mais do que o tempo puramente subjetivo, o da experiência vivida, completamente desligado do mundo real ou objetivo".[94] A condenação de Lukács ao modernismo literário exprime, indubitavelmente, que para ele a obra romanesca digna de ser lida e resguardada como verdade do humano: são aquelas nas quais a narrativa se desenvolve assentada, impreterivelmente, no realismo histórico e social. E este é para o crítico húngaro demonstrado quando o escritor modela seus personagens — o narrador e sua epopeia, o enredo composicional — com a "realidade efetiva [e] uma profunda concepção do mundo".[95] Documentos morais para uma vida ética — é o que exige a teoria literária lukacsiana em *O realismo crítico hoje*.

A modalidade de realismo na literatura para Antonio Candido tem outro sentido. Ao contrário de George Lukács, e via ao escritor que ele mais identificou com o antirrealismo, Proust, nosso crítico permite-nos vislumbrar um realismo como teoria literária que pode ser imaginativo — e no mesmo passo generoso, esteticamente, enquanto forma literária. Mas isto é possível, literariamente factível por assim dizer, desde que a "visão realista" pressuponha; "a multiplicação do pormenor, [...] a sua especifi-

[92] *Id., ib.,* p. 51.
[93] LUKÁCS, George. *Op. cit.,* p. 65. Na sequência do argumento tratando das artes plásticas Lukács diz que: "basta evocar a história da arte medieval para verificar, por exemplo, em Giotto, de que maneira esse sentimento do mundo terreno, apesar da sobrevivência de temas religiosos, se sobrepõe de maneira cada vez mais decisiva ao *alegorismo* original" (grifo meu), p 66.
[94] *Idem, ibidem,* p. 63.
[95] LUKÁCS, George. *Op. cit.,* p. 198.

cação progressiva e o registro de suas alterações no tempo".[96] Quem não for além do Lukács de *O realismo crítico hoje* terá pouca possibilidade de compreender que o *Em busca...* é dotado de material literário para o realismo proposto por Antonio Candido. Voltando aos pressupostos do realismo via Marcel Proust ele se encontra, em oposição ao realismo lukacsiano, lá onde a "existência do objeto ficcional"[97] pode adquirir confiança plena nas particularidades estilhaçadas na composição da obra; mas que no mesmo movimento narrativo estabelece a "qualificação do seu sentido específico e a adequação [coerente e ritmada] das partes".[98] Valendo-se de uma passagem do volume *O tempo redescoberto*, o último do *Em busca do tempo perdido* Antonio Candido constrói o andamento de seu realismo literário, e imaginativo. Ele cita Proust[99]:

> O sol
> O sol/ iluminava
> O sol/ iluminava/ até meia altura
> O sol/ iluminava/ até meia altura/ um renque de árvores
> O sol/ iluminava/ até meia altura/ um renque de árvores/ que margeava a estrada de ferro.

Note-se no trecho recortado que a composição literária articula no instante da constituição narrativa, nexos sucessivos de partículas, altamente, pormenorizadas do real. De sorte que é este efeito de detalhamento na forma romanesca que traz dinâmica imaginativa ao real — e que no mesmo passo adquire sentido estético uma vez que é na "duração [...] histór[ica] [presente] no cerne da representação da realidade"[100] que o "efeito do tempo sobre" as minudências[101] não os deixa evadir-se. Assim, para estilizar minha interpretação, importa, neste contexto propormos a seguinte questão: por que o crítico elegeu, precisamente, uma passagem do volume sete, o último do *Em busca...*, em meio a tantas passagens significativas que irrompem no romance? Passagens como a *Madeleine* mergulhada no chá no volume um, a descrições do salão dos *Guermantes* no volume três, o passeio de Andreé e Albertine pela praia de *Balbec* no volume dois, o flerte homossexual entre o *Sr. Charlus* e *Jupien* espiado (vouyeristicamente) por Marcel (o narrador do *Em busca...*) em *Sodoma e Gomorra*, o volume quarto, e as intermitências do coração no narrador afetado pelo temor da perda de *Albertine* nos

[96] CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). *In: Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 136.
[97] *Idem, ibidem, ibidem.*
[98] *Id., ib., ib.*
[99] *Id., ib., ib.*
[100] *Id., ib., ib.*
[101] *Id., ib.,* p. 137.

volumes cinco e seis. Ora, Antonio Candido como nos diz Walnice Nogueira Galvão foi um proustiano de vida toda e Marcel Proust, por conseguinte, seu escritor predileto — nosso crítico construiu ao longo de "décadas de convívio amoroso"[102] com o escritor da memória e do tempo. E conhecia passagens — estas a que nos referimos inclusive — infindáveis do *Em busca do tempo perdido* que poderiam expressar sua teoria literária realista (e imaginativa). A indicação para a análise de *O tempo redescoberto* não era fortuita. (É neste volume último que o ápice do teor romanesco é alcançado. Nele, Marcel dá sentido às oscilações que os pormenores da sua existência o vão afetando no transcurso do tempo. Se nos outros volumes encontramos o narrador-personagem diante de fios — reais — de uma vida intermitente que se espalham pela estrutura mesma da narrativa, e que na sua face imediata incita ao leitor a percepção de um suposto (e equivocado) subjetivismo estéril; em *O tempo redescoberto* o detalhamento dado pela subjetividade de Marcel adquire significado pleno. Pois é na permanência do tempo — dado pela obra de arte —, e enquanto fenômeno sensível da memória, que a multiplicidade de eventos disseminados na trajetória do narrador-personagem expressam o andamento realístico da obra literária proustiana. E o volume escolhido por Antonio Candido não só satisfaz a estrutura de sentidos do romance como texto unitário — mas desfaz, definitivamente, o suposto subjetivismo estilhaçado pelos momentos de interação afetiva de Marcel ao longo do seu percurso. *O tempo redescoberto*: desvela num olhar amoroso para trás qual é o sentido de uma vida vivida na dinâmica particular da realidade existencial. Por outras palavras, mesmo uma (ou diversas) realidade criada, imagética e alegoricamente, é alentadora para se perceber o sentido de uma vivencia de então e nos afetar para a experiência presente e talvez futura. Assim é que Marcel pode dizer questionando-se a si mesmo; "como as individualidades (humanas ou não) se comporiam neste livro de impressões múltiplas, as quais provocadas por muitas [pessoas], muitas igrejas, muitas sonatas, serviriam para constituir uma única sonata, uma única igreja, uma única [pessoa] [...] Sim, a esta obra, a noção do Tempo, que acabava de adquirir, me dizia [que era] chegada a hora de consagrar-me [à obra] [...] Obra tal como há pouco a concebera na biblioteca [na] análise em profundidade das impressões [...] recriadas pela memória".[103] Lamentamos Lukács pelos inconvenientes interpretativos de seu realismo plano e documental. Mas voltemos, sem mais, a Antonio Candido — felizmente.)

Nosso crítico a partir de *O tempo redescoberto* argumenta que as "alterações trazidas ao pormenor pelo tempo"[104] são capazes de

[102] WAIZBORT, Leopoldo. *A Passagem do Três ao Um*. São Paulo: Cosac naify, 2007, p. 247.
[103] PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1998, p. 281.
[104] CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 136.

"introduzir duração [...] no cerne da representação da realidade".[105] Seguindo em sua crítica, Antonio Candido interpreta que na literatura proustiana o sentido real mais alto se revela na "chuva de pormenores formada pelo [...] livro".[106] De modo que em "o sol", "o sol/iluminava/até meia altura" e "até meia altura/um renque de árvores/que margeava a estrada de ferro", a ficcionalidade narrativa apresenta seu realismo imaginativo, lá onde cada "detalhe" se fez "generalização que [...] transfigura"[107] os feixes de, supostos, subjetivismos: dando a eles elementos literários plenos de sentido narrativo. É que Marcel Proust tinha "uma teoria não realista da realidade, que acabava numa espécie de transrealismo, literária [...] [e esteticamente] mais convincente do que o Realismo referencial"[108] e/ou documental, ou ainda se se preferir social e moral como queria Lukács. Neste aspecto o tema da interioridade e exterioridade no *Em busca...* aflora na crítica de Antonio Candido — e ao lado dele o problema da articulação composicional entre estrutura e processo.

Deste modo, *Realidade e realismo (via Marcel Proust)* trata com sensibilidade analítica e esmero o problema dos mundos interior e exterior no romance proustiano. Com essa abordagem, Antonio Candido constrói mais andamentos para estabelecer sua teoria realista (e imaginativa) da obra literária. Pois é na interioridade de Marcel que as impressões do detalhe se transfiguram em realidade expressiva.[109] É como se Antonio Candido estivesse dizendo (contra a leitura apressada – documental — da crítica lukacsiana ao suposto subjetivismo de Proust) que é lá onde o narrador-personagem do *Em busca...* se encontra mais consigo mesmo através da multiplicidade de eventos dispersos na memória, na sua vida de então, que se estabelece o realismo literário do escritor francês. Neste aspecto na qual trata a questão, Antonio Candido (via Proust) procura constituir uma interpretação realista na literatura sem que esta fique circunscrita, exclusivamente, ao espaço da realidade concreta da sociedade. Aqui, nos termos do crítico da ideia de literatura, crítica e teoria, estes deixam de ser o espaço estético do autocultivo (como possibilidade de ação no mundo), para se tornarem: quadros estreitos de referência documental do mundo (estático) para orientações moralizantes de questões da vida e da política. Mas nosso crítico constrói outro realismo através do *Em busca do tempo perdido*. Com efeito, é na articulação de certas modulações estilizadas e imagéticas do mundo exterior com a dispersão das impressões detalhadas da realidade interior (no narrador-

[105] *Idem, ibidem,* p. 136.
[106] *Id., ib.,* p. 137.
[107] *Id., ib., ib.*
[108] *Id., ib., ib.*
[109] *Id., ib., ib.*

personagem) que se permite à "linha expressiva da representação ficcional"[110] obter tessitura narrativa equilibrada e plena de significados literários e estéticos. Portanto, o *Em busca...* concede ao pormenor interior, beleza composicional. Ora o que "Proust delineia" para Antonio Candido é "uma teoria que pressupõe [...] o tratamento simultâneo da estrutura e do processo, ou, nos termos da presente discussão, do pormenor integrado em configurações [exteriores] e expressivas".[111] O que este último ponto pretende?

Pretende-se, com ele, instituir o realismo como teoria literária imaginativa. Ou numa outra formulação, mas com o mesmo sentido; quer-se com isso constituir a imaginação no realismo como teoria literária "dinâmica e poliédrica".[112] Conforma-se assim, a criação imaginativa da existência real na articulação dos dois momentos literários — ou o que Antonio Candido nomeia de "síntese [inventiva] de uma visão integra[da]".[113] De modo que nos momentos singulares que irrompem nas intermitências contingentes do percurso do narrador-personagem, Marcel, a significância literária destes possa adquirir vida na composição estético-memorialística da obra pensada como um todo. Nosso crítico pode dizer com isso que: "há, portanto, [no *Em busca do tempo perdido*] vinculações ocultas que ligam os pormenores e compõem uma espécie de modelo permanente no meio da fuga do tempo. Elas seriam a base do projeto de Proust, ao provarem que é possível a luta da arte contra a dissolução operada por ele".[114] A compreensão subjacente no ensaio de Antonio Candido, é que a realidade na obra literária só pode ser plenamente satisfeita (na modernidade cultural) se o arco do sentido histórico da arte estabelecer como pressuposto inarredável o "particular relativo"[115] e o pontilhismo profundo e ao mesmo tempo descontínuo da trajetória dos personagens. Por outras palavras; foi na obra de Proust que Antonio Candido descobriu que "é na relação dinâmica entre tempo e modelo que os detalhes adquirem o verdadeiro sentido".[116] Como isto se dá por fim diante da teoria literária de Lukács? Se o realismo documental, tal como o apresentamos por meio de *O realismo crítico hoje* de George Lukács, perde-se na superficialidade estática e inerte da realidade social objetiva, que se plasma, estética e diretamente, no conteúdo do romance perdendo com isso todo o significado composicional da obra literária, o realismo que nosso crítico toma partido é aquele na qual se tenciona narrar a existência artística como impressão da vida de "muitas maneiras,

[110] *Id., ib., ib.*
[111] *Id., ib.,* pp. 137 e 138.
[112] *Id., ib.,* p. 140.
[113] *Id., ib.,* p. 141.
[114] *Id., ib., ib.*
[115] *Id., ib., ib.*
[116] *Id., ib.,* p. 142.

recomeça[ndo] de vários ângulos, [vendo] o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, [e] só aceitando a impressão como índice ou sinal".[117] Com efeito, o romance de Proust lido enquanto conformação da subjetividade oscilante, expressiva e detalhada do narrador no plano mesmo da obra de arte, possibilita a apreensão literária e estética da realidade como elemento constitutivo do jogo narrativo do estrutural no processo — a processualidade estruturada. É isto que permite Antonio Candido ir além do realismo documental, apático e superficial. E com isso ele nos oferece um realismo como teoria literária em que ao privilegiar o pormenor nos seus *modos diversos de impressão no narrador-personagem* (o processo) num contexto de "generalidade"[118] (a estrutura) e composição integrativa (estética, artística, sensível, amorosa, temporal e cultural) dotar o leitor de autocultivo imaginativo, transcendente e crítico da sociedade.

Breves Considerações Finais

Com algumas imperfeições na exposição, bem como certos exageros na forma de construir o presente texto levando, assim, a equívocos de linguagem e de interpretação; busquei apresentar um ensaio que muito diz da crítica literária de Antonio Candido e das leituras que o formou ao longo de seu percurso como intelectual que devotou sua vida à literatura e à vida pública (sobretudo à dos de baixo). Marcel Proust foi o escritor, a tomar o que nos diz Walnice Nogueira Galvão, Célia Pedrosa, Alexandre Bebiano Almeida e Leopoldo Waizbort, que mereceu o amor de Antonio Candido por toda sua existência. E foi através do autor do *Em busca do tempo perdido* que nosso crítico, no breve, porém denso ensaio que devotou a ele, pode dispor a nós, elementos para formularmos uma teoria literária realista e imaginativa. Observando a estrutura e o processo pelo qual Proust compôs sua obra, nosso crítico oferece alento para aqueles que se preocupam com a uma crítica literária, que possa ser ao mesmo tempo estética e social.

Ronaldo Tadeu de Souza possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), mestrado em Ciências Sociais também pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Área de Concentração - Política) (2008) e doutorado na Área de Teoria Política no Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo - USP (2017). Foi professor de sociologia do direito no Centro Universitário Unifieo de 2009 a 2013 e de teoria política no Curso de Extensão da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo em 2017. Minhas pesquisas estão concentradas em: teoria política moderna e contemporânea com enfase em Hannah Arendt, Leo Strauss, Giorgio Agamben e Seyla Benhabib; teoria das ciências humanas, teoria democrática contemporânea com foco em Joseph Schumpeter e pensamento político e social brasileiro. Contato: ronaldolais@yahoo.com.br

[117] *Id., ib.,* p. 140.
[118] *Id., ib.,* p. 141.