

**LITERATURA E CIÊNCIAS
SOCIAIS: EXERCÍCIO
DE DIÁLOGOS
E CONTRASTES**



ORGANIZAÇÃO:

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA,
SILVANA OLIVEIRA E VALDIR PRIGOL

Literatura e Ciências Sociais: exercício de diálogos e contrastes



Organização:

João Cezar de Castro Rocha

Silvana Oliveira

Valdir Prigol

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

João Cezar de Castro Rocha

Silvana Oliveira

Valdir Prigol

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-19-6

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - LITERATURA E CIÊNCIAS SOCIAIS: EXERCÍCIO DE DIÁLOGOS E CONTRASTES – p. 5

João Cezar de Castro Rocha; Silvana Oliveira; Valdir Prigol

A PROFISSÃO DE FÉ MODERNISTA: PARA ALÉM DOS MANIFESTOS – p. 9

Silvana Oliveira

TRISTES TROPIQUES DE LÉVI-STRAUSS: UM DIÁLOGO INTELCTUAL E LITERÁRIO COM JEAN DE LÉRY – p. 25

François Weigel

DIANTE DO TEXTO: A CRÍTICA EM JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA E GEORGES DIDI-HUBERMAN – p. 44

Valdir Prigol

A HORA E A VEZ DE JOÃO DE SANTO CRISTO: UMA VOZ SOCIAL – p. 56

Izabele Caroline Rodrigues Gomes

AUSÊNCIAS BRASILEIRAS E A DESOBEDIÊNCIA DO OLHAR – p. 70

Ana Lígia Leite e Aguiar

INTERAÇÕES DE BAKHTIN E GRAMSCI COMO CAMINHOS DE LEITURA LITERÁRIA E CONSTRUÇÃO DE DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO – p. 84

Magda Medeiros Furtado

APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS AO TERMO “CONSERVADORISMO” – p. 100

Marcelo Barbosa da Silva

SÃO BERNARDO E O ETHOS DO PROPRIETÁRIO NA ERA DO CAPITALISMO MODERNO – p. 115

Helton Marques

APRESENTAÇÃO

LITERATURA E CIÊNCIAS SOCIAIS: EXERCÍCIO DE DIÁLOGOS E CONTRASTES

João Cezar de Castro Rocha (UERJ)

Silvana Oliveira (UEPG)

Valdir Prigol (UFFS)

Os textos reunidos neste e-book são parte dos resultados alcançados com a realização do Simpósio Literatura e Ciências Sociais: exercício de diálogos e contrastes, no Congresso Nacional da ABRALIC, em 2016, e reeditado no Congresso Internacional da ABRALIC, em 2017, ambos realizados na UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O exercício de diálogos aproximativos e críticos proposto pelo Simpósio partiu do interesse em estabelecer eixos comuns entre o ritmo mais geral das ciências sociais e certas tendências verificáveis nos movimentos literários. Na primeira metade do século XX foram produzidos ensaios clássicos de interpretação do país, assim como escritores e poetas ofereceram análises certas dos impasses da civilização brasileira, apontando formas alternativas para superá-los. Por outro lado, na segunda metade do século XX, especialmente a partir dos anos de 1980, os ensaios foram progressivamente substituídos por estudos de caso, de fôlego reduzido, mas com um nível inédito tanto de precisão conceitual quanto de análise minuciosa de dados empíricos.

Com a intenção de abordar as relações entre os movimentos produtivos do campo da literatura e das ciências sociais, o Simpósio acolheu pesquisadores de todo o Brasil e tornou-se, assim, espaço de debate amplo e aberto para variadas perspectivas de relação entre as duas áreas do conhecimento. O levantamento de contrastes e confrontos entre literatura e ciências sociais trouxe às discussões realizadas no Simpósio um viés renovado para se pensar a escrita da história cultural no país e tornou possível a sistematização da abordagem de diferentes momentos da produção literária brasileira, assim como ativou perspectivas interpretativas das ciências sociais.

Esta publicação reúne oito textos que resultaram diretamente das apresentações e discussões realizadas nas duas edições do Simpósio Literatura e Ciências Sociais, Temos aqui a articulação de momentos relevantes da produção literária e crítica no país, assim como o destaque para significativas interpretações da realidade brasileira no campo das ciências sociais.

O texto **A profissão de fé modernista: para além dos manifestos**, de Silvana Oliveira, apresenta o Modernismo como um ponto intensivo na história da literatura brasileira na medida em que representa a síntese de variados esforços de significação artística e identitária iniciados no século XIX, ao mesmo tempo em que condensa sentidos artístico-críticos a partir da sistematização de seus preceitos. A discussão empreendida coloca em relevo a pretensão metalingüística e propositiva de importantes produções do período, tais como *Macunaíma*, de Mario de Andrade, *Os Manifestos Antropófago* e da *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade associados a poemas de Bandeira, Drummond e João Cabral de Melo Neto.

Em **São Bernardo e o Ethos do proprietário na era do capitalismo**, de Helton Marques, o principal objetivo é refletir sobre a representação do ethos do proprietário no segundo romance de Graciliano Ramos, levando em consideração o mecanismo de relações que aproxima o modelo escravista do modelo baseado nas relações “modernas” de trabalho entre patrão e empregado, de forma a contaminá-lo com os resquícios de uma estrutura de organização social baseada nos princípios da família patriarcal brasileira.

No texto **Tristes Tropiques de Lévi-Strauss: um diálogo intelectual e literário com Jean de Léry**, François Weigel propõe a releitura de *Tristes Trópicos* (1955) a partir do diálogo estabelecido com Jean de Léry, cuja *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* (1578) é considerada por Claude Lévi-Strauss como uma “obra-prima da literatura etnográfica”. O autor do texto destaca que o diálogo com a obra de Léry induz o antropólogo ao desafio propriamente literário de entretecer literatura e antropologia, de fundar o discurso científico dentro de um “relato de viagem”, mas sem o exotismo e o sensacionalismo dos relatos escritos por exploradores modernos.

Em **Diante do texto: A crítica em João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman**, Valdir Prigol propõe um olhar para a crítica a

partir da leitura de textos de João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman. É possível perceber, nestes trabalhos, um gesto da crítica, ao tomarem como ponto de partida os textos e as imagens que estão lendo. A este gesto se segue o compromisso resulta o movimento de historicizar as metáforas com as quais os textos trabalham e a elaboração de um pensamento crítico elaborado a partir das metáforas que enunciam.

No texto **A hora e a vez de João de Santo Cristo: uma voz social**, Izabele Caroline Rodrigues Gomes propõe a aproximação entre os campos da literatura, da música e da crítica social com a comparação entre a composição *Faroeste Caboclo*, de Renato Russo, e *A Hora e a Vez* de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa. A autora considera que as personagens de ambos os textos, João e Nhô Augusto, articulam enredos semelhantes, em que é possível observar a sobreposição e aproximação de sentidos na dicção de ambos os criadores.

Em **Ausências brasileiras e a desobediência do olhar**, Ana Lígia Leite e Aguiar inicia sua discussão sobre a realidade do Brasil atual, em que diagnostica um imenso desejo, por parte de alguns, em fazer um retorno daquilo que, aparentemente, pertenceria ao nosso status de ex-colônia: é a presença da intolerância genocida contra os mesmos povos com os quais só aparentemente se reconciliou no passado recente. A segregação social no Brasil sempre esteve palpável ao olhar: a liberdade de ir e de devir – desejo de tantos – mantém-se como privilégio de um certo homem branco – e aqui refiro-me a sua posição epistêmica e não, simplesmente, à coloração da pele.

No texto **Interações de Bakhtin e Gramsci como caminhos de leitura literária e construção de discurso contra hegemônico**, Magda Medeiros Furtado propõe o trânsito entre os contrastes e os confrontos das relações entre os Estudos Literários e as Ciências Sociais para verificar a validade de conceitos instrumentais ancorados em autores como Antonio Gramsci e Mikhail Bakhtin – como hegemonia, contra-hegemonia, polifonia e dialogismo – para a leitura de obras e autores que elaboram ficcionalmente um projeto de interpretação da nossa história cultural a contrapelo da história oficial, contribuindo para a construção de discurso contra-hegemônico.

Na sua reflexão intitulada **Aproximações conceituais ao termo “conservadorismo”**, Marcelo Barbosa da Silva realiza um exercício de

aproximação conceitual ao termo “conservadorismo”, em sentido teórico, propondo uma descrição dos traços mais salientes, no plano político e cultural, do funcionamento dessa corrente de opinião e suas proximidades – e distâncias- de fenômenos que lhe disputam um espaço próximo de atuação, tais como o liberalismo e o reacionarismo.

Nos textos aqui reunidos se destaca o interesse em ler o fenômeno literário como exercício artístico e elucidativo da realidade, ao mesmo tempo em que são tecidas aproximações importantes com as ciências sociais e seus registros de maior destaque no pensamento contemporâneo.

Creemos que a aproximação entre os dois campos do conhecimento associados neste Simpósio resulta em importantes exercícios reflexivos expressos em cada um dos textos aqui apresentados.

A PROFISSÃO DE FÉ MODERNISTA: PARA ALÉM DOS MANIFESTOS

Silvana Oliveira (UEPG)*

RESUMO: Este artigo busca sistematizar, a partir da leitura de um conjunto de textos específicos, o que seria a postura e a orientação críticas para a criação artística e literária do período modernista, mais precisamente de 1924 a 1966. Os textos a serem considerados para este objetivo são, de início, o livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, e os *Manifestos Antropófago* e *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade; a partir da retomada destes primeiros textos heróicos, passamos à leitura e sistematização das premissas e orientações críticas presentes em poemas de destaque nos livros *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade e *A Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto. A proposta do artigo coloca em relevo a pretensão metalingüística e propositiva dos textos selecionados para com isso compreender em profundidade a proposta crítica e criativa do Modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Drummond, João Cabral de Melo Neto

ABSTRACT: This article systematizes, from the reading of a set of specific texts, the critical posture and orientation for the artistic and literary creation of the modernist period, more precisely from 1924 to 1966. The texts to be considered for this purpose are, in the beginning, the book *Macunaíma*, by Mario de Andrade, and the *Manifestos Antropófago* and *Pau-Brasil*, by Oswald de Andrade; from the retaking of these first heroic texts, we proceed to the reading and systematization of the premises and critical orientations present in prominent poems in the books *Libertinagem*, by Manuel Bandeira, *Some Poetry*, by Carlos Drummond de Andrade, and *Education by Pedra*, by João Cabral de Melo Neto. The article's proposal highlights the metalinguistic and propositional pretension of the selected texts in order to understand in depth the critical and creative proposal of Modernism.

KEYWORDS: Modernism, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Drummond, João Cabral de Melo Neto

* Silvana Oliveira é professora associada do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Introdução

O Modernismo tem sido um ponto intensivo na história da literatura brasileira na medida em que representa a síntese de variados esforços de significação artística e identitária iniciados no século XIX, ao mesmo tempo em que condensa forças que proliferam a partir de seus preceitos ao longo do século XX. Com o objetivo de pensar a proposta crítica e estética elaborada no cerne do Modernismo Brasileiro, este artigo visita e anota alguns de seus textos fundamentais.

De início, destacamos o caráter de manifesto do livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, escrito e publicado em 1926, na fase mais aguda do Modernismo Brasileiro. A opção por caracterizar esse texto como “manifesto” se deve ao interesse em verificar a potência do texto como exercício teórico e formal sobre a produção literária e cultural brasileira; em especial a defesa e a prática de uma língua falada em contraposição a uma língua escrita.

Para o esclarecimento da intenção de manifesto destacada no livro *Macunaíma*, serão anotados em paralelo os Manifestos Antropófago e Pau Brasil, de Oswald de Andrade. Do livro *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, tomaremos, em especial o aspecto metalingüístico presente, com ênfase, em “Poética”, cujo teor propositivo atesta o esforço por se definir o “lirismo libertação”, pregado como atitude criativa para a poesia modernista; do livro *Alguma Poesia*, destacaremos o poeta interessado em expressar a sua “profissão de fé”, marcadamente em “Poema de Sete Faces”, no qual a intenção metalingüística e de construção de uma poética também se observa.

A aproximação entre *Libertinagem* e *Alguma Poesia*, ambos de 1930, aponta o passo seguinte a *Macunaíma*, no sentido em que os poetas Bandeira e Drummond tomam a voz formativa proposta pelo Modernismo, não necessariamente como teóricos, mas como realizadores, no esforço pela consolidação das premissas artísticas em construção.

Da produção de João Cabral de Melo Neto destacamos o poema “Tecendo a manhã”, do livro *Educação pela pedra*, de 1966, em que o

“lirismo libertação” de Manuel Bandeira encontra outra equação, mais complexa, em que o elemento racional contribui para a percepção do funcionamento coletivo da língua.

A visada metalinguística e reflexiva já realizada por Mario de Andrade em *Macunaíma* e no texto Movimento Modernista será cotejada, aproximada e diferenciada das posições apontadas nos poemas em destaque, de modo a aprofundar a compreensão da dicção modernista e seus desdobramentos ao longo do século que passou.

***Macunaíma* e os Manifestos**

A opção por referirmo-nos ao livro *Macunaíma* como um manifesto se justifica pelo fato de encontrarmos aí o esclarecimento da tomada de posição antropofágica do Movimento Modernista. A identidade de Macunaíma constrói-se por meio da potência antropofágica de seus atos; desde o início da narrativa, no âmbito da família, as ações de Macunaíma estão associadas à apropriação indébita de tudo que não lhe pertence. Encontramos aí a concretização da afirmação do Manifesto Antropófago: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 34).

A desconsideração pelas noções de direito e posse fazem de Macunaíma um artista da desvalia; ao ser apresentado como um ente destituído de valores morais que possam ser associados a uma ética integradora, e destituído também de posses de quaisquer natureza, inclusive destituído de caráter, no sentido duplo que a expressão sugere, Macunaíma torna-se um agenciador de forças alheias por conta da certeza constante de que tudo pode vir a ser seu, em um plano de usufruto e criação:

A atitude macunaímica de “usufruir” do mundo ao seu gosto e prazer o torna mestre na lição antropofágica, seu interesse e gosto pelo alheio se realiza pelo usufruto e pela liberdade de apropriação. Como artista antropofágico, o Macunaíma que devora sua própria família, as cunhadas e a mãe, propriamente, potencializa o grupo de irmãos para a

transformação necessária para a viagem até a civilização, até São Paulo. Devorar a mãe é uma forma de expressar a posse da terra de nascimento da brasilidade e dar lugar para a síntese brasil-áfrica-europa na figura do índio negro que vira um branco de olhos azuis.

Em São Paulo, embora a “maquinaria” da cidade resista à sua dinâmica de apropriação indébita, Macunaíma é capaz de movimentos de adaptação à lógica urbana e capitalista do mundo do dinheiro. Os movimentos realizados pelo herói para dar conta da lógica da cidade também podem ser associados ao modo de percepção da produção da arte pelos modernistas. Em uma afirmação do Manifesto Antropófago, a selva que Macunaíma traz em si é o “Brasil Caraíba”, de Oswald de Andrade:

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 33).

O Instinto Caraíba, o índio negro que habita o branco de olhos azuis, é o elemento capaz de levar o herói a compreender a dinâmica da cidade e desconstruí-la para poder agir antropofagicamente sobre ela. A lição dada por Macunaíma o aproxima da voz dos Manifestos formais do Modernismo Brasileiro, o Cosmos pode ser apropriado e ser parte do Eu.

A cidade enfrentada, e devorada, por Macunaíma torna-se parte dele. Ao retomarmos a Carta para as Icamíabas, no capítulo 9 do livro, veremos que a sua motivação é já uma marca de apropriação e inserção na lógica proposta pela cidade, ou seja, ao enviar uma carta em português lusitano pedindo dinheiro às súditas deixadas na selva, Macunaíma reproduz astutamente o modo de a metrópole (ou o imperialismo) estrangeiros sustentarem sua superioridade cultural e econômica às custas do tesouro brasileiro. A astúcia vai além, no entanto.

Quando apresenta às suas súditas as informações sobre a cidade, suas mulheres, seus costumes, sua lógica de máquina, Macunaíma orienta as moças do seu reino a também adotarem a prática antropofágica, no

sentido de que os costumes urbanos, embora imorais e longe da ética da selva, podem servir a uso próprio e prazeroso das Icamíabas. O elemento primordial para a boa prática da antropofagia é, no final das contas, a consciência do que se faz. Apropriar-se conscientemente do que é imoral ou antiético oportuniza um movimento de crítica que valida a antropofagia de Macunaíma e a torna subversiva, pois escapa a simples imitação e arremedo.

O gesto infame de pedir dinheiro aos que produzem torna-se, na ação de Macunaíma, um ato de subversão da lógica de exploração de que o país é vítima historicamente. Ao pedir dinheiro para as suas súditas, ele oferece a elas o conhecimento da cidade e seus artifícios, numa oferta de poder inversa, na medida em que aqui são as selvagens que poderão usufruir dos saberes da cidade para a sua própria satisfação, se seguirem os conselhos do herói.

No episódio da recuperação da Muiraquitã, no capítulo 14, Macunaíma enfrenta o gigante Piaimã, empresário Venceslau Pietro Pietra, ladrão de pedras preciosas, seduzindo-o e confundindo o seu desejo de posse. Ao oferecer-se para ser devorado pelo gigante, Macunaíma o espanta e vence quando manifesta ter o desejo e o poder de tornar-se também um devorador por seu turno.

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) O que atropelava a verdade era a roupa, **o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior**. A reação contra o homem vestido. (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 32).

A lógica do exotismo que desperta o desejo e insinua que a cultura, a história e a arte brasileiras poderiam satisfazer-se em receber a deferência do desejo expresso pelos poderosos é subvertida pela antropofagia em Macunaíma. O que subverte e constrange essa lógica é que o ente exótico quer também devorar o poder e tudo que vem junto com ele. A fome

macunaímica é um ajuste de contas, mas é também uma subversão do equilíbrio historicamente sustentado pela exploração do mais pobre pelo mais rico.

Libertinagem, de Manuel Bandeira

O papel de Manuel Bandeira no Modernismo Brasileiro é de reconhecido protagonismo, embora sua descrição não o situem na linha de frente, seus poemas estão presentes e marcam o Movimento em momentos chaves, como é o caso do famoso poema *Os Sapos*, lido por Ronald de Carvalho durante a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Para a reflexão proposta neste artigo, interessa-nos, em especial, o livro *Libertinagem*, de 1930, e o seu teor afirmativo do projeto modernista para a arte. O poema emblemático desse caráter do livro como um todo é, sem dúvida, “Poética”, em que se observa a agudeza de Manuel Bandeira em reconhecer o espírito modernista heróico e associar a ele o sentido de “lirismo” como prática urgente e libertadora. O avanço de Bandeira em relação ao primeiro momento modernista está justamente em assumir o compromisso com a dicção lírica em associação com o projeto político. É preciso, afinal, que o Modernismo apresente a sua “poética”, combinada com seu projeto cultural e político para o país. Nesse sentido destacamos os versos do poema de Bandeira:

Poética
(...)
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja
fora de si mesmo
De resto não é lirismo
(...)
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
(BANDEIRA, 2008, p. 17).

O que apontamos como afirmação do modernismo heróico está marcado nos versos que rechaçam o lirismo namorador e político, típicos de certo romantismo datado; de resto qualquer lirismo que busca fora de si mesmo a sua justificativa, marca do Parnasianismo brasileiro, por exemplo, em que a “deusa Forma” é o elemento transcendente a comprometer a dicção lírica.

A reivindicação do poema na direção da conquista do “lirismo libertador” é, a um só tempo, a afirmação do protocolo subversivo e inovador da proposta modernista e também a inserção do exercício de uma poesia o mais verdadeira possível, em estado bruto, de modo a prescindir de elementos alheios à sinceridade poética que marca os escritos de Bandeira e, sobretudo, o livro *Libertinagem*.

Bandeira dá consistência, no seu fazer poético, ao que é proposto por Oswald de Andrade, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.” (ANDRADE, In: TELES, 1976, p. 27).

O “lirismo libertador” de Bandeira ecoa a identidade cultural poética enunciada por Oswald de Andrade; o poeta se apresenta como um ser no mundo, em atualidade plena, anunciando seu comprometimento com uma dicção do presente, sem filiações, sem capitulações de nenhuma ordem. Mesmo que a consideremos temerária e juvenil, a promessa de liberdade absoluta em relação a um ponto anterior ou transcendente vale como exortação a uma poesia do aqui-agora, em tudo novidade e esperança, em afirmação à grande reviravolta cultural e artística que o Modernismo pretendeu ser.

***Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade**

O “Poema de sete faces” abre o primeiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, de 1930. Drummond realiza no

livro *Alguma poesia* várias das premissas do modernismo, no que tange às mudanças propostas em relação à forma convencional de se pensar o fazer poético.

Em relação ao tema, o “Poema de sete faces” (Andrade, 2007, p. 4) se configura também como a manifestação de uma intenção metalinguística. Drummond estabelece com esse poema as “sete faces” de si mesmo e de sua poesia: se compreendermos bem o que temos em cada uma das estrofes, seremos capazes de perceber a visão de mundo do poeta para cada aspecto relevante da vida – não só da vida dele próprio, mas da vida humana de modo geral.

A primeira face traz a famosa inscrição “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. Trata-se da maldição do anjo torto, que soa como uma determinação do destino – ser *gauche*, esquerdo, errado, torto, como o anjo que acompanha o nascimento do eu lírico. Poderíamos dizer que o anjo fala da vida do poeta; entretanto, é mais enriquecedor pensar nesse vaticínio como algo que se aplica ao modo de fazer poesia de Drummond: poesia sempre comprometida com o lado mais difícil e sombrio da experiência humana.

Nessa estrofe, a ironia se faz presente na inversão feita pelo eu lírico, que converte a imagem do anjo que “abençoa” na do anjo das sombras, que “amaldiçoa” com uma espécie de premonição sobre sua vida e sua poesia.

A segunda face do poema, de forma não sequencial, faz alusão direta ao amor e ao desejo entre homens e mulheres. O ponto de vista apresentado na estrofe coloca o eu lírico “espiando” de dentro das casas. O desencontro amoroso já aparece como referência na relação entre os seres, pois o desejo é apresentado como algo que rompe com o “azul da tarde”. O desejo amoroso é uma angústia que perturba a pretensa paz da vida. O tema do ar está, assim, associado à solidão, na medida em que, mesmo desejando, o ser permanece confinado dentro da casa, e de si mesmo, sem que haja possibilidade de encontro.

A terceira face apresenta a vida em sociedade figurada pela profusão de pernas e cores, criando a imagem de coletividade. A vida em sociedade, no entanto, assim como a experiência amorosa, carrega uma carga de frustração – e, ainda nessa condição, o eu lírico aponta seu

desalento e incapacidade de estar junto com os outros e entrar em comunhão fraternal.

A quarta estrofe revela a imagem do homem dentro de si mesmo, atrás dos óculos e do bigode – ou seja, recupera a imagem do homem dentro da casa, espiando o que se passa lá fora. Essa imagem de introspecção é recorrente na poesia e na visão de mundo de Drummond. A noção de que o trabalho se realiza como atividade solitária e isolada corrobora as faces expostas anteriormente. Embora o trabalho se realize, isso acontece num plano de isolamento.

A quinta face consolida a consciência de fraqueza e solidão. O eu lírico – o ser – está só, sem Deus e sem alento. O abandono de que Deus é acusado evoca a passagem bíblica em que Jesus confronta o Pai e confessa sua fraqueza –entretanto, além de Jesus ser divino (Ele não é completamente humano), Ele é chamado para o lado de Deus. O eu-lírico, ao contrário, lamenta a sua condição de fraqueza absoluta (sua humanidade), pois ela não poderá ser solucionada pelo chamado divino.

A penúltima face traz um trocadilho e uma rima com o nome *Raimundo*, em que o poeta brinca, de forma metalinguística, com o que a poesia pode fazer diante da angústia de viver. A poesia representa uma brincadeira, um alívio, mas não uma solução. A vastidão do coração, de onde vem a poesia, é o alento possível e necessário – embora essa não seja uma solução para a perspectiva realista e algo negativa das estrofes anteriores.

A sétima e última face consolida a perspectiva de que é preciso ironizar a condição de angústia proposta pelo poema como um todo. Isso ocorre na medida em que a leveza desta face se contrapõe ao tom pesado e reflexivo das estrofes anteriores. É como se o poema chamasse a nossa atenção para o fato de que a angústia da vida não pode mesmo ser solucionada, então é preciso aliviá-la de algum modo: pela contemplação da lua, pela fruição do conhaque e pelo exercício da emoção e da poesia. Aqui, a lua, o conhaque e a emoção fazem mover as cordas do coração e motivam a liberdade e o exercício poético.

Neste ponto, e na dobra sobre as estrofes anteriores, vemos o vínculo de Drummond com o protocolo modernismo pela ironia e pela auto exortação ao lirismo libertação, mesmo que pela via do conhaque e do delírio provocado pela visão da lua. A dureza expressa nas estrofes anteriores recebe a sua “nota modernista” e o poeta insere-se no contexto em que nasce a sua poesia.

O lirismo como experiência coletiva em João Cabral de Melo Neto

A cronologia das gerações modernistas coloca, para efeito didático, o poeta João Cabral de Melo Neto como pertencente à terceira geração, marcada pela publicação de seu livro *O Engenheiro*, em 1945, no qual o “estado de arte”, apontado por Mario de Andrade no famoso texto *Movimento Modernista*, se faz marcante.

A atenção ao “estado de arte” será uma constante na poesia de João Cabral de Melo Neto e, será nas suas produções subsequente que se notará a perfeita articulação entre estado de poesia e estado de arte. Passamos então, do lirismo libertador de Bandeira e do conhaque de Drummond para a confluência de lirismo e pensamento na poesia de João Cabral.

Dessa dinâmica, é exemplar o poema *Tecendo a Manhã*, do livro *A educação pela pedra*, de 1966.

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo

que, tecido, se eleva por si: luz balão. (Melo Neto, 2008, p. 23)

Nos poemas desse livro, a poética de João Cabral se consolida como uma **antilírica**, ou seja, sua poesia escapa, num certo sentido, da proposição lírica libertadora elaborada por Bandeira e Drummond, nos poemas da década de 1930. Sua poesia é racional, mental, fruto de um esforço intelectual marcante. Ao refletir sobre poesia, Cabral trás também a refinada percepção do funcionamento da linguagem como um agenciamento coletivo. O lirismo como vontade e realização individual é questionado por essa perspectiva.

No caso do poema em questão, o aspecto metalinguístico vem em primeiro plano, pois temos uma figuração da linguagem e da voz poética por meio da imagem do galo e de seu canto. Poderíamos considerar que os versos do poema são irregulares, pois não têm o mesmo número de sílabas poéticas; contudo, não podemos negar que há um trabalho apurado com o ritmo, o qual caracteriza certa regularidade sonora construída por um cuidadoso trabalho de composição.

A repetição alternada da palavra “galo” cria uma regularidade sonora ao fim desses versos. Essa estratégia, embora não possa ser chamada de *rima*, tem um efeito rítmico importante na composição da regularidade sonora da primeira estrofe.

Já na segunda estrofe, o uso da rima é mais convencional, pois nos três primeiros versos as palavras *todos* e *toldo* apresentam similaridade e parentesco sonoro, enquanto que o quarto e o sexto versos dessa estrofe formam uma rima mais tradicional. Vemos que o poeta não está preocupado em recuperar uma forma tradicional para o seu poema; no entanto, há uma estrutura arquitetada de forma livre e criativa na composição dos versos e da sonoridade do poema.

Quanto ao conteúdo, temos a associação do canto do galo – que tece a manhã – ao canto do eu lírico – que apresenta o mundo ao leitor. Por se tratar de um poema que, pouco a pouco, compõe uma imagem visual e intelectual, percebemos que estamos diante de uma sofisticada composição poética.

Ao acionar a visão do leitor pelo desenho da teia – criada a partir dos cantos que vão se cruzando entre os galos–, o eu lírico também convoca certa percepção intelectual de que ninguém fala sozinho. A voz humana e poética (figurada pelo canto do galo) é sempre dirigida a alguém (o outro galo), que a toma e a lança para o outro da linguagem, o receptor, que por sua vez torna-se emissor e lança também a sua voz a outro.

O canto dos galos (e a linguagem humana) se faz *toldo* pelo entrecruzamento de sua pluralidade, e nele cabem todos, se “entretendendo” pela força comum do canto coletivo. Temos aqui uma filosofia da linguagem, uma apresentação da força que a voz coletiva tem para compor o mundo e acolher os seus usuários.

O Movimento Modernista, Mario de Andrade

O aniversário da Semana de 22 foi registrado pelo próprio Mario de Andrade, na palestra que proferiu, a convite, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, em 30 de abril de 1942, com a apresentação do texto *O Movimento Modernista*. Nesse verdadeiro inventário do Modernismo brasileiro, Mario de Andrade retoma o momento vivido com a Semana de Arte Moderna e revê, no conjunto de todo o Movimento, também as premissas de Macunaíma.

Mario faz um relato autobiográfico apaixonado e honesto, deixando claro o peso e a importância dos anos heroicos em sua formação. Ao mesmo tempo, entra em cena o analista que busca explicar a realização da Semana na cidade de São Paulo e não em qualquer outra, principalmente não no Rio de Janeiro, dadas as características absolutamente diversas das duas cidades.

Aparecem neste texto também, já amadurecidas, muitas das questões éticas e estéticas que atribularam Mario de Andrade desde sempre. Uma das afirmações que mais chama a atenção no texto é a de que o espírito e a moda modernista no Brasil foram inteiramente importados da Europa.

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a intelligensia nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela Revista do Brasil primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa. (ANDRADE, 1942, p. 14).

Ao afirmar que o espírito e as modas modernistas foram importadas da Europa, Mario faz uma afirmação que não se coadunaria com a pretensa autenticidade local das iniciativas da Semana de Arte Moderna. No entanto, a consciência dessa afirmação faz compreender que a tomada do espírito e da moda europeias naquela ocasião trazia consigo a nova atitude consciente e autocrítica, ou melhor, a atitude de conhecer a si mesmo como aquele que está em segundo plano em relação a uma moda e a um espírito concebido em cenário exterior e alheio.

O esforço e o orgulho de fazer o Modernismo uma coisa brasileira talvez tenha sido a grande novidade no final das contas. É ainda aqui, nesse inventário, que Mario sustenta a diferença entre dois momentos da criação: o estado de poesia e o estado de arte; sendo o estado de poesia a alteração dos sentidos, da emoção e a percepção que lhe teriam trazido, por exemplo, *Pauliceia Desvairada* em momento agudo de exasperação e inspiração (assim como Macunaíma, concebido, a considerar afirmação do próprio autor, em 15 dias de fôlego e ânimos especiais).

O estado de arte, por outro lado, é apresentado pelo autor de O Modernismo Brasileiro como o momento posterior à empolgação e à inspiração, momento de reflexão, de lapidação e aprimoramento de algo que teria vindo ainda sem a forma definitiva no primeiro momento.

A sustentação do estado de arte como etapa de consolidação da criação artística parece bem ser a consequência de um pensamento amadurecido pelo autoconhecimento e pela sofisticação da abordagem do processo criativo.

O modernismo heroico não conceberia tal estado de vagar e reflexão como etapa a ser cumprida para a boa realização artística. A urgência da pauta modernista não permitira esse intervalo. O inventário de Mario caminha, ainda, para o diagnóstico do Modernismo heroico da primeira década como expressão de uma aristocracia em decadência. Um último grito agônico e exasperado de uma classe que já se compreendia em extinção:

... o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que era um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura. (IBID, p. 16).

Pode parecer estranho a um olhar contemporâneo que o autor de um texto tão pouco convencional como Macunaíma afirme, 20 anos depois, que o movimento que deu condições de existência a esse mesmo texto foi nutrido e consolidado por uma aristocracia. Na perspectiva de Mario nesse inventário de 1942, a burguesia com o seu pensamento médio e culto ao bom senso não teria condições de digerir Macunaíma, muito menos torná-lo seu emblema. O espírito livre, decadente e cômico disso, capaz de sustentar a dar lugar a Macunaíma, é o da aristocracia, em sua face decadente, refinada e algo indiferente às noções de brasilidade sustentadas até então.

Na síntese geral que o inventário nos apresenta, Mario aponta três princípios fundamentais, que teriam sido a preocupação e a herança do Modernismo:

- 1.º - o direito à pesquisa estética;
- 2.º - a atualização da inteligência artística brasileira;
- 3.º - a estabilização de uma consciência criadora nacional

Com os três elementos apontados, Mario reconhece não haver ineditismo em relação a outros movimentos artísticos anteriores, mas

destaca o aspecto de articulação coletiva desses princípios, o que teria sido, aí sim, mérito modernista:

Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E se dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa da consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves, é certo que a nacionalidade deste, como o nacionalismo do outro, de um Carlos Gomes e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódios como realidade do espírito. E em qualquer caso era um individualismo. (IBID, p. 20)

Se voltarmos a *Macunaíma*, podemos considerá-lo como um dos exemplos que o Modernismo produziu dessa capacidade de articulação dos três princípios apontados por Mario.

Macunaíma é um manifesto, como temos dito aqui, e nessa direção, afirma claramente seu caráter de texto em estado de busca de liberdade expressiva. A atitude criativa que se concretiza na rapsódia livre do herói de um mundo em permanente nomadismo e mutação é a do direito à especulação estética. O livro permanece justamente por gritar na cara do leitor sua condição instável e especulativa em relação aos limites da tradição da narrativa e da verossimilhança. A provocação linguística é só adereço para o tom de questionamento maior que o texto sustenta. Principalmente, neste caso, o questionamento do romance como modelo europeu a ser seguido; a narrativa brasileira é de outra ordem: rapsódia contada por um papagaio a um poeta curioso

Sobre a língua brasileira, o próprio Mario vai assumir o fracasso da empreitada:

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintático. (IBID, p. 21)

O inventário e a síntese das conquistas modernistas apresentados por Mario de Andrade no texto *O Modernismo Brasileiro* nos levam a reconsiderar o livro manifesto *Macunaíma* como a primeira etapa de um processo de reconhecimento e consolidação de uma atitude artística que passa, logo a seguir, pela produção ativa e consistente dos autores da geração de 1930, já desobrigados dos “brasileirismos loquazes”, como anotamos aqui os casos de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, cujas produções se colocam entre o aparecimento do Manifesto *Macunaíma* e do texto de 1942, em que *Macunaíma* retorna, amadurecido pela voz consciente do seu autor.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Mario. **O Movimento Modernista**. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mario. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 29. Ed. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2008.

MELO NETO, João Cabral. **A Educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TRISTES TROPIQUES DE LÉVI-STRAUSS: UM DIÁLOGO INTELCTUAL E LITERÁRIO COM JEAN DE LÉRY

François Weigel*

RESUMO: Neste artigo, propomos uma releitura de *Tristes Trópicos* (1955) a partir do diálogo estabelecido com Jean de Léry, cuja *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* (1578) é considerada por Claude Lévi-Strauss como uma “obra-prima da literatura etnográfica”. Primeiramente, Lévi-Strauss pretendia enveredar-se nas trilhas etnográficas avant la lettre seguidas por Jean de Léry, desta vez com uma metodologia rigorosa e com bases científicas, mas o diálogo com a obra de Léry induzia também um desafio propriamente literário: tratava-se de entretecer literatura e antropologia, de fundar o discurso científico dentro de um “relato de viagem”, mas sem o exotismo e o sensacionalismo dos relatos escritos por exploradores modernos. **PALAVRAS-CHAVES:** Jean de Léry, Lévi-Strauss, antropologia, intertextualidade.

ABSTRACT: In this article, we propose to have an insight on the dialog established, in *Tristes tropiques* (1955), with *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), by Jean de Léry, that Lévi-Strauss considers as a “masterpiece of ethnographic literature”. Firstly, Lévi-Strauss aimed to follow, this time with a rigorous methodology and a scientific groundwork, the ethnographic paths that Jean de Léry opened. But this dialog was also literary: the purpose was to mix together anthropology and literature, and to merge the scientific speech into a “travel narrative”, but without the exotic and sensationalist characteristics of the texts written by the contemporary travelers.

KEYWORDS: Jean de Léry, Lévi-Strauss, anthropology, intertextuality.

A bordo da frota de Pedro Álvares Cabral, em 1500, o fidalgo Pero Vaz de Caminha, numa carta escrita para o soberano Dom Manuel, relatou os primeiros passos dos portugueses no litoral da nova terra que viria a ser chamada “Brasil”. Em seu relato, destacou o primeiro encontro com os indígenas, indivíduos descritos como ingênuos e com costumes estranhos,

* Université Clermont Auvergne (UCA) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

mas bons e acolhedores.¹ Pero Vaz de Caminha é portanto o primeiro dos escritores, exploradores, viajantes e etnólogos que deu conta do encontro com os nativos do Brasil, numa experiência fascinante de confronto radical com a alteridade. Por certo, tal experiência, por vezes, teve consequências funestas, e que nos melhores dos casos talvez tenha permitido lançar um novo olhar sobre si mesmo. Do século XVI até os tempos mais recentes, constam, nesses “arqueólogos do espaço” – segundo a expressão de Claude Lévi-Strauss – muitos franceses. E o próprio Lévi-Strauss não deixa de lembrar uma hipótese, aparentemente lendária, segundo a qual marinheiros de Dieppe (cidade normanda) teriam embarcado nas terras do Brasil quatro anos antes de Cristóvão Colombo ter descoberto as Américas.

Por isso, em seu encontro com os índios Pimenta-Bueno, no Mato Grosso, Claude Lévi-Strauss tinha plena consciência de “estar prisioneiro de uma alternativa: ora viajante antigo”, confrontado com um mundo totalmente inexplorado pelos europeus, “ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios de uma realidade desaparecida”(Lévi-Strauss, 1984, p. 43). Quase todas as páginas de *Tristes Tropiques* (1955) são marcadas por esse sentimento nostálgico, com uma ponta de, digamos, “inveja”, mas também uma profunda admiração para com os grandes exploradores do século XVI. Entre eles, André Thevet e Jean de Léry, e seus testemunhos da tentativa de colonização francesa na baía de Guanabara, a chamada “França Antártica”. Se o antropólogo francês faz menção de André Thevet, é sem dúvida nenhuma Jean de Léry pelo qual ele tem uma predileção declarada. “A referência a Léry é constante, regular, subjacente”, nas palavras do historiador Frank Lestringant (2000, p. 45). O texto de Jean de Léry, *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, publicado em 1578,² é considerado por Lévi-Strauss como um “breviário de etnólogo”, uma “obra-prima da literatura etnográfica”(Lévi-Strauss, 1955, p. 87 e 90). Um texto tão importante quanto o notável capítulo “Des Cannibales”, nos *Essais* escritos por um outro ilustre conterrâneo, Montaigne.³

¹ Pero Vaz de Caminha, Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, Lisboa, Europa-América, 1987 (1500).

² Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Introduction de Sophie Delpech, Paris, Plasma, « Mémoire du Nouveau Monde », 1980 (1578).

³ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, La Pléiade, « Nrf », 2007 (1533-1592).

Neste artigo, propomos uma releitura de *Tristes Tropiques* a partir do diálogo estabelecido pelo antropólogo com Jean de Léry. Trata-se de um diálogo multidimensional. Em primeiro lugar, Lévi-Strauss se empenhou em afundar-se nas trilhas etnográficas avant la lettre seguidas por Jean de Léry, desta vez com uma metodologia e com bases científicas rigorosas, de maneira a oferecer uma reflexão renovada sobre as diferenças culturais e civilizacionais.⁴ Para aguçar esta reflexão e estabelecer pontes entre a época de Jean de Léry e o seu próprio tempo, Lévi-Strauss, como veremos, lançou mão do pensamento de um outro grande intelectual francês, o filósofo Jean-Jacques Rousseau, de tal maneira que sua reflexão desenha um triângulo discursivo entre Jean de Léry, Montaigne e Rousseau. Por fim e não por último, o diálogo com a obra de Jean de Léry parece induzir um desafio propriamente literário, que consiste, como veremos mais adiante, em dar vigor e interesse a um relato de viagem.

Quando o nobre Gaspard de Coligny intercedeu junto ao rei Henri II, a fim de confiar uma frota a Nicolas Durand de Villegagnon, a ideia era estabelecer uma base naval e comercial nos trópicos e servir os interesses franceses nessa nova área estratégica do planeta. Porém, a tentativa de implantação de uma colônia francesa, que se iniciou em 1555, foi logo ameaçada pelos ataques dos portugueses, e ficou abalada pelas tensões da Reforma calvinista. Villegagnon, a princípio com uma visão tolerante, pediu o reforço de mais homens. Dessa forma foi recebido um contingente de protestantes calvinistas em 1556, no forte Coligny (na ilha onde tem hoje a Escola Naval). Em pouco tempo a união entre os franceses se desfez, e os protestantes tiveram que procurar um refúgio nas praias do litoral. Enfraquecidas, as tropas francesas foram expulsas pelos portugueses em 1567.

Essas dissensões são também perceptíveis na literatura escrita após as expedições francesas. De fato, o que levou Jean de Léry a escrever sua *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, foi a vontade de empreender um combate ideológico, respondendo a André Thevet, padre católico da França Antártica,

⁴ Para esta primeira parte, em particular quando aludiremos à obra de Jean de Léry e a detalhes históricos das expedições francesas, nos apoiaremos sobretudo nos trabalhos eruditos do historiador Frank Lestringant.

cosmógrafo do rei e autor de *Les Singularitez de la France Antarctique*.⁵ Além da descrição de civilizações desconhecidas, são portanto as questões religiosas da transubstanciação e da existência de Deus que interessam os autores. As palavras de Sophie Delpech são, nesse aspecto, esclarecedoras:

A evocação do povo tupi é um pretexto: *pretexto* porque embora pareça ser o objeto do relato escrito por Léry, na verdade a intenção fundamental do texto é de fazer obra de justiça, de Verdade. *Pre-texto*, finalmente, na medida em que é o Mundo que precede o Texto, a Revelação, a História (Delpech, 1980, p. 21).

Não podemos, portanto, esquecer a primeira intenção do texto de Jean de Léry. Ele se apoia no conhecimento de uma civilização diferente para interrogar-se sobre uma “Verdade” de ordem espiritual, e por via indireta lança reflexões sobre sua própria sociedade e sobre o “canibalismo” social dos países ocidentais, num contexto de disputas religiosas. Além disso, a partir da rivalidade contra Thevet, Jean de Léry esboça uma dupla tela de fundo, com contrastes e aproximações que constituem um dos elementos centrais do relato: de um lado, haveria a selvageria de uma terra virgem, povoada por índios não civilizados e ignorantes da “Revelação” divina; do outro lado, o autor aponta para a violência dos debates e conflitos armados entre protestantes e católicos na Europa, conflitos que, mimeticamente, se reproduziram do outro lado do Atlântico. Ora, essa dupla tela de fundo, por instantes, se desmancha: a selvageria dos índios não corresponde necessariamente com os preconceitos elaborados pelo europeu, enquanto que o homem civilizado se revela em muitas circunstâncias como um ser mesquinho e degradado (e nesse sentido, basta considerar o retrato que Jean de Léry faz de Villegagnon). Como o escreveu Montaigne (que por sinal leu Jean de Léry et Thevet para buscar informações sobre os indígenas do Brasil):⁶

⁵Segundo Thevet, os dois homens teriam se encontrado no Brasil, mas Léry negava e pretendia que Thevet já tinha voltado para a França no momento em que ele entrou no forte de Coligny. André Thevet, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*, Paris, Maisonneuve, 1878 (1557). Disponível no site Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v>. Página consultada no dia 16 de julho de 2017.

⁶“André Thevet and Jean de Léry were most probably his two main sources for ‘Des cannibales’. And it is clear that Montaigne seems to have been more sympathetic to Léry the Protestant than Léry the Catholic [...]” (Zalloua, 2005, p. 148).

Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu esgard aux règles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toutes sortes de barbarie (Montaigne, 2007, p. 216).⁷

Mais ou menos na mesma época e da mesma forma que Montaigne,⁸ que Lévi-Strauss tampouco não deixa de citar, Jean de Léry analisa a condição selvagem e busca compreender os alicerces dessa sociedade, com o bom senso de um homem que se debruça sobre a natureza humana, e em particular sobre a questão da crueza, que os indivíduos sejam selvagens ou civilizados. Tal é a lição de humanismo desses dois escritores: destacar o teor das leis sociais e reavaliar o sentido tradicional das palavras “selvagem” ou “bárbaro”, estabelecendo paralelos entre civilizações a priori tão diferentes.

Em vários momentos do seu texto, Léry descreve os sentimentos nobres que animam os indígenas (honra, deseja de ajudar a coletividade, respeito pelo adversário), antes de sublinhar, num contraste forte, a autêntica crueza que ele observa nos costumes e nas ações de seu tempo e de sua sociedade ocidental. Eis um elemento que une fortemente Jean de Léry e Lévi-Strauss: encontramos nos dois autores uma certa desilusão no que diz respeito à humanidade do tempo em que vivem,⁹ e o próprio Lévi-Strauss sublinha esse fato na sua entrevista-prefácio à obra de Léry, na qual admite ter “a impressão de uma convivência, de um paralelismo” entre a sua própria existência e a vida do pastor protestante.

Léry partiu para o Brasil aos vinte e dois ou vinte e três anos; eu tinha vinte e seis quando parti para a mesma viagem. Léry esperou dezoito anos para escrever sua

⁷“Podemos, pois, achá-los bárbaros em relação às regras da razão, mas não a nós, que os sobrepassamos em toda a espécie de barbárie”.

⁸O relato de Léry é fundamentado na sua experiência concreta no Brasil, ao passo que Montaigne provavelmente se apoiou em depoimentos diretos que ele colheu falando com marinheiros franceses e indígenas cativos no porto de Rouen em 1562, e, sobretudo, leu com atenção os textos de aventureiros europeus, assim como a *Histoire naturelle du Nouveau Monde* de Benzoni ou a *Histoire générale des Indes* de Lopez de Gomara (que Léry também tinha consultado). Além disso, a diferença fundamental entre os dois autores reside no sentimento que acompanhou a escrita de seus textos. É o que sublinha Frank Lestringant: “A despeito de todos os riscos intelectuais que ela representava, a lição de relativismo que nos oferece Montaigne em ‘Des cannibales’ não exclui a euforia, nem o entusiasmo. A lição de Léry, ao contrário, tem, como fundamento, a consciência angustiada do pecado original e de suas consequências implacáveis, e, como horizonte intransponível, o temível, embora justo, julgamento divino do último dia” (Lestringant, 2005, p. 26).

⁹Num estudo comparativo sobre os dois viajantes franceses, o historiador Amílcar Torrão Filho destaca essa semelhança: “[...] Cada qual à sua maneira chorará o luto de uma morte: teológica para o huguenote, ou cultural para o antropólogo, bem como as exéquias de uma civilização ocidental que pouco a pouco se descompõe” (Torrão Filho, 2017, p. 428).

Viagem, eu esperei quinze para escrever Tristes trópicos. No intervalo, durante esses dezoito anos para Léry, quinze para mim, o que aconteceu? Para Léry, as guerras de religião, as revoltas de Lyon, o sítio de Sancerre – que viveu e acerca do qual escreveu um livro. E para mim, a Segunda Guerra Mundial, e igualmente a fuga das perseguições (Lévi-Strauss, 1994, p. 7).

No seu texto, Jean de Léry ilumina o contraste entre as sociedades indígenas do Brasil e as sociedades europeias pelo uso de metáforas muito visuais, imagens encarnadas, enfatizando a violência e a crueldade dos homens, nos dois continentes... e talvez até mais na Europa. Esse tipo de imagens aparece em particular num capítulo adicional (XVbis) da *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, já escrito a partir de 1585, mas apresentado somente, de maneira autônoma, em 1599,¹⁰ e cujo título é significativo: « *Des cruautés exercées par les Turcs, et autres peuples : et notamment par les Espagnols, beaucoup plus barbares que les sauvages modernes* ». ¹¹

Nesse capítulo, o leitor pode “ver” (e de propósito utilizamos o verbo “ver”, já que as descrições são tão visuais e expõem a violência da maneira crua) tanto uma ópera macabra encenada pelo tirano Turacan, que monta uma pirâmide de caveiras, quanto as barbaridades cometidas pelos espanhóis no Novo Mundo. Frank Lestringant, a propósito desse capítulo adicional, insiste no fato de que a escrita de Léry descreve minuciosamente os corpos, criando uma espécie de “teatro anatômico”,¹² no qual os infernos cruéis descritos pelo autor contrastam fortemente com a representação da simplicidade edênica dos selvagens brasileiros, despidos e ingênuos (embora Léry tente ser objetivo nas suas descrições, ele não deixa de ser um dos primeiros viajantes europeus a difundir a imagem do “bom selvagem”). Lestringant, aliás, aproxima a escrita de Léry das gravuras do católico inglês Verstegan, agrupadas no livro *Teatro das crueldades* (1587). Haveria, nos dois casos, uma certa estética barroca, com a intenção de agir sobre os sentidos, e de “mexer com o corpo e as tripas para cativar melhor a alma de um leitor considerado como espectador”

¹⁰ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, chapitre XVbis, p. 571-595.

¹¹ “Das crueldades exercidas pelos turcos e por outros povos, em particular os espanhóis, muito mais bárbaros do que os selvagens modernos”.

¹² Trata-se do título de um capítulo do livro escrito por Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 105 à 113.

(Lestringant, 2005, p. 1096). A crueldade das cenas é desvelada brutalmente para o leitor-espectador, forçado a reagir pela emoção e assim espontaneamente levado a interrogar-se sobre sua própria sociedade. Isso também é perceptível numa outra passagem, muito instigante, do texto de Léry, no qual a noção de crueldade é ao mesmo tempo relativizada (do lado dos índios) e questionada (do lado europeu)... A pergunta que nos dirige Jean de Léry é a seguinte: no fundo, um usuário financeiro sem nenhuma piedade não poderia ser considerado como o pior dos antropófagos?

Néanmoins, ceux qui liront ces choses si horribles, exercées journellement parmi ces nations barbares de la terre du Brésil, doivent penser aussi d'un peu près à ce qui se fait par-deçà chez nous. Je demanderai donc en premier lieu que l'on considère ce que font nos gros usuriers. Ils sucent le sang et la moelle et, par conséquent, mangent tout vivants tant de veuves, d'orphelins et autres pauvres personnes auxquelles il vaudrait mieux couper la gorge tout d'un coup que de les faire ainsi languir. Ils sont donc encore plus cruels que les sauvages dont je parle (Léry, 1994, p. 181).

De maneira geral, embora a antropofagia dos índios seja condenada e denunciada pelo autor, de um ponto de vista moral, as descrições dos costumes indígenas são acompanhadas por explicações e comentários que iluminam as leis sociais desses povos, e nesse sentido a ótica de Jean de Léry não é muito distante, no plano intelectual, da que desenvolverá Lévi-Strauss. As palavras do antropólogo relativas à importância dos estudos que se debruçam sobre civilizações até então desconhecidas ecoam o texto de Jean de Léry:

Les autres sociétés ne sont peut-être pas meilleures que la nôtre ; même si nous sommes enclins à le croire, nous n'avons à notre disposition aucune méthode pour le prouver. A les mieux connaître, nous gagnons pourtant un moyen de nous détacher de la nôtre, non point que celle-ci soit absolument ou seule mauvaise, mais c'est parce que c'est la seule dont nous devons nous affranchir [...]. Nous nous mettons ainsi en mesure d'aborder la deuxième étape qui consiste, sans rien retenir d'aucune société, à les utiliser toutes pour dégager ces principes de la vie sociale qu'il nous sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs, et non de celles de sociétés étrangères [...](Lévi-Strauss, 1984, p. 470).

Mas o que explica, antes de tudo, a força de convicção do texto escrito por Léry, é o método que adotou: o rigor e a atenção criteriosa de suas

observações. Essa é a grande originalidade e o maior interesse dessa obra, e é por esta razão que Lévi-Strauss qualifica essa obra de “breviário do etnólogo”. Evidentemente, falta a Jean de Léry a metodologia científica da antropologia moderna. No entanto, com sua curiosidade, seu olhar humanista, atento à natureza e à alteridade, Jean de Léry nos deixou admiráveis páginas sobre a fauna e a flora brasileiras (ele repertoria os nomes de plantas, busca informações falando com os índios), assim como sobre os costumes dos indígenas (ele faz um retrato elogioso da maneira com a qual eles velam os mortos, destaca os méritos de sua vida doméstica, descreve sua alimentação), e sua linguagem (um capítulo inteiro é consagrado a uma conversa com um índio, e Léry enuncia algumas expressões locais, apoiando-se talvez, para essa parte apenas, nos estudos de seu rival Thevet). A precisão e a honestidade de Jean de Léry são evidentemente o fruto de toda uma época e de uma abertura intelectual renascentista, como o sublinha o estudioso Frank Lestringant:

O relato de Léry, na medida em que é posterior ao de Thevet, contradizendo-o, pode ser lido como um “método da história”. O prefácio detalhado, no qual ele corrige os erros e as mentiras do cosmógrafo do Rei [Thevet], permite associar seu projeto à “nova história” do século XVI (Lestringant 2005, p. 20).

Como antropólogo, o que fascinou Lévi-Strauss, na leitura desses primeiros viajantes do Novo Mundo, tal como Léry, foi, evidentemente, o encontro com o desconhecido total, o conhecimento de si mesmo através do confronto com o outro:

Je revivrais donc l’expérience des anciens voyageurs, et à travers elle, ce moment crucial de la pensée moderne où, grâce aux grandes découvertes, une humanité qui se croyait complète et parachevée reçut tout à coup, comme une contre-révélation, l’annonce qu’elle n’était pas seule, qu’elle formait une pièce d’un plus vaste ensemble, et que, pour se connaître, elle devait d’abord contempler sa méconnaissable image en ce miroir dont une parcelle oubliée par les siècles, allait, pour moi seul, lancer son premier et dernier reflet (Lévi-Strauss, 1984, p. 387).

Contudo, o tempo passou, e o que era totalmente desconhecido na época de Léry já foi alterado pela presença europeia, e mesmo afundando-se na floresta, Lévi-Strauss não é mais um dos primeiros a encontrar essa alteridade em toda sua radicalidade. « L’humanité s’installe dans la

monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave » (Lévi-Strauss, 1984, p. 37). Esse tom desiludido impregna tantas páginas de *Tristes tropiques*, onde as imagens das ruínas da civilização são recorrentes.¹³ No entanto, Lévi-Strauss é também consciente da posição vantajosa que oferece o fato de viver no século XX, num momento em que a acumulação dos saberes lhe permite ter uma visão mais ampla e rigorosa das sociedades com as quais ele se depara:

Mais je connais trop les textes pour ne pas savoir qu'en m'enlevant un siècle, je renonce du même coup à des informations et à des curiosités propres à enrichir ma réflexion. Et voici, devant moi, le cercle infranchissable : moins les cultures humaines étaient en mesure de communiquer entre elles et donc de se corrompre par leur contact, moins aussi leurs émissaires respectifs étaient capables de percevoir la richesse et la signification de cette diversité (Lévi-Strauss, 1984, p. 43).

Com essas palavras, Lévi-Strauss, de um lado, assinala as lacunas, devidas às circunstâncias históricas e científicas, do discurso de viajantes pioneiros como Jean de Léry; de outro, qualifica o próprio dilema que ele mesmo deve enfrentar, vale dizer, o fato de encontrar decepção e incompletude tanto na posição de um viajante antigo, quanto na posição do viajante moderno, posto que as condições da viagem já não são as mesmas, e que seria uma ilusão, ou pior, uma impostura, apresentar essas viagens de modo pitoresco e exótico.

Uma maneira de contornar esse dilema, pelo menos em parte, reside nas bases científicas de Lévi-Strauss. O estruturalismo, no qual se apoia o etnólogo, parte da ideia que um conjunto de dispositivos simbólicos são significantes; por exemplo, ao constatar uma polarização econômica entre o oeste (mais rico) e o leste (mais pobre) de quase todas as grandes cidades, Lévi-Strauss destaca a influência milenária de crenças relacionadas com uma experiência ancestral, com sentimentos e atitudes inconscientes, tanto no plano individual quanto no plano coletivo. Existiriam, portanto, invariantes estruturais que a observação das sociedades permite ressaltar. Esses

¹³ Viveiros de Castro, por isso mesmo, caracteriza *Tristes Tropiques* como um “relato de um trabalho de campo malogrado”. Segundo o antropólogo brasileiro, Lévi-Strauss teria feito a constatação de um “impasse biológico, planetário, cosmológico”, tendo a certeza íntima de que a humanidade vai se extinguir (Viveiros de Castro, 2009, p. 194).

invariantes atravessam civilizações muito diferentes, o que leva a uma interrogação direta sobre nossa própria civilização ocidental. Dessa forma, não deixa de surpreender o fato de que, por exemplo, os desenhos dos índios Bororos retomam os eixos de simetria e dissimetria das figuras nos jogos de baralho ocidentais.

Assinalamos, aqui, que para o intelectual jesuíta Michel de Certeau, a obra de Jean de Léry representa, igualmente, um marco, um ato de nascimento da etnografia, e a eclosão da escrita que preenche as lacunas resultantes da oralidade dos indígenas.¹⁴ De certa forma, Léry e Montaigne prefiguram também o texto de Rousseau sobre os “primitivos”, no *Contrato social*, e para Lévi-Strauss eles formam um triângulo de intelectuais que plasmaram pontos cardeais, que ainda hoje devem ser seguidos. O antropólogo tenta, aliás, em *Tristes tropiques*, opor-se a algumas leituras que foram feitas desses três pensadores. Ele aponta para o fato de que o texto de Montaigne não constitui, como costuma-se pensar, um panegírico do “bom selvagem”.

De fato, depois de contar como os índios assavam a carne de seus prisioneiros, enaltecidos por ter mostrado seu valor no combate e durante o cativeiro, Montaigne não nega que haveria uma violência “bárbara” nessas práticas, mas ao mesmo tempo ele preza a naturalidade desses povos, não corrompidos pelos “artifícios” da civilização. Tal observação, como vimos, também vale para Jean de Léry. No que diz respeito a Rousseau, “tão menosprezado, mais mal conhecido do que nunca”, Lévi-Strauss despeita “a acusação ridícula que lhe atribui uma glorificação do estado de natureza” (Lévi-Strauss, 1984, p. 467) e demonstra como sua filosofia, antes de tudo, aponta para a importância de estudar os selvagens, cujas sociedades são mais próximas de um estado primitivo desaparecido, a fim de ter uma noção mais justa e equilibrada dos tempos modernos.

Esses comentários de Lévi-Strauss sobre Rousseau são essenciais: o filósofo do século XVIII é a chave que faltava para dar corpo ao pensamento antropológico de Lévi-Strauss. Segundo a leitura que o antropólogo faz de Rousseau, este último, frente aos males inerentes à sociedade, não propôs

¹⁴Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, capítulo V, “Ethnographie : l’oralité ou l’espace de l’autre”, p. 215-248.

voltar ao estado primitivo, pois estava consciente de que tal retorno seria impossível, mas incentiva os leitores a redescobrir princípios que permitiriam fundar um “contrato social”. Isto é, um contrato mais voltado para o homem, mais ponderado. No entre-lugar que se estende de Jean de Léry até a antropologia moderna, do Brasil conhecido por Villegagnon e sua tropa de franceses até o Brasil de 1938, Rousseau seria a figura que asseguraria uma transição intelectual:

Rousseau, notre maître, Rousseau, notre frère, envers qui nous avons montré tant d’ingratitude, mais à qui chaque page de ce livre aurait pu être dédiée si l’hommage n’eût pas été indigne de sa grande mémoire (Lévi-Strauss, 1984, p. 467).

[Não é exatamente o assunto do nosso trabalho, mas, segundo uma leitura de Jacques Derrida, prologada por Silviano Santiago,¹⁵ Lévi-Strauss, tanto quanto Rousseau e Jean de Léry, não escaparia à uma visão “primitivista”, opondo radicalmente o civilizado ao selvagem (que foi deturpado pela civilização), por exemplo quando ele critica duramente os efeitos perversos da escrita e do *logos* ocidental. Em todos esses escritores, o primitivismo seria marcado por um sentimento de degradação dos tempos e das culturas].

O confronto com a alteridade é um dos elementos do diálogo estabelecido por Lévi-Strauss com seu predecessor Jean de Léry, mas o diálogo é também de natureza literária e intertextual. Lembramos da famosíssima frase liminar de *Tristes tropiques*: “Odeio as viagens e os exploradores” (Lévi-Strauss, 1984, p. 8). Ora, esse livro ocupa uma posição particular na obra do antropólogo, já que não pretende ter as ambições científicas dos outros textos, e se apresenta como um relato mais subjetivo das expedições realizadas no Brasil e na Índia. O desafio consiste, portanto, em entretecer literatura e antropologia, em fundar o discurso antropológico dentro de um “relato de viagem”, sem o exotismo e o sensacionalismo dos

¹⁵ Silviano Santiago, *A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. Seguido de Democratização no Brasil. 1979-1981. (Cultura versus arte)*, Brasília, Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão, 2005, p. 28-29. Silviano Santiago desenvolve essa parte da sua argumentação a partir da leitura do ensaio de Derrida sobre a ética de Levinas: Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 117-228.

exploradores modernos. Nesse aspecto também, acreditamos que Jean de Léry, com seu apurado senso crítico e ao mesmo tempo com sua prosa agradável, viva e flexível, serviu de bússola para a redação de *Tristes tropiques*.

A escrita de *Tristes tropiques* é marcada pela polifonia. A voz do protestante do século XVI, pelo qual Lévi-Strauss sente uma forma de empatia, se introduz na narrativa de *Tristes tropiques*. Além disso, como vimos, a polifonia e a intertextualidade se enriquecem de uma terceira voz, a de Rousseau, citada várias vezes no decorrer da narração. É claro: Lévi-Strauss estudou as populações indígenas com esse enfoque estruturalista ao qual aludimos, e também com um foco social e cultural, ao passo que Léry as observou com uma perspectiva religiosa. Ressalvas feitas, é nítido, no entanto, como a figura de Jean de Léry constitui, para Lévi-Strauss, uma espécie de guia que já enveredou pelas mesmas trilhas, e isso também vale no plano literário.

A voz do narrador-autor de *Tristes tropiques* por vezes se confunde com o “eu” da *Histoire d’un Voyage fait en la terre du Brésil*, sobrepondo as épocas com uma nostalgia comovente, uma espécie de saudade, movida por uma tentativa de recusa e de negação do tempo. Esse amalgama de vozes, sem dúvida nenhuma, é uma das riquezas literárias do relato composto por Lévi-Strauss, dando a impressão de uma viagem temporal, e não somente uma viagem no espaço:

Je foule l’Avenida Rio-Branco où s’élevaient jadis les villages tupinambas, mais j’ai dans la poche Jean de Léry, bréviaire de l’ethnologue (Lévi-Strauss, 1984, p. 87).

É como se ter o livro de Jean de Léry no bolso permitisse voltar ao tempo das aldeias que o protestante frequentava. Como se a leitura de *Histoire d’un Voyage fait en la terre du Brésil* fosse uma maneira de escapar ao presente, e à realidade do século XX. Lévi-Strauss, aliás, reforçou essa ideia de uma viagem temporal, como sendo uma espécie de escapatória, no prefácio que escreveu para uma nova edição do texto escrito por Jean de Léry:

A leitura de Léry me ajuda a escapar de meu século, a retomar contato com o que eu chamaria de ‘sobre-realidade’, não aquela de que falam os surrealistas, mas uma realidade ainda mais real de que aquela que testemunhei. Léry viu coisas que não têm preço, porque era a primeira vez que eram vistas e porque foi há 400 anos (Lévi-Strauss, 1994, p. 13).

Em certas passagens de *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss parece buscar desesperadamente essa possibilidade de uma volta no tempo ou inclusive de um espaço que estaria fora do tempo, intacto, através de analogias com as paisagens que formam descritas por Jean de Léry. Tal como esse trecho exemplar, onde as aspas utilizadas pelo autor enquadram uma citação do texto de Jean de Léry:

Dans ce Rio qui m’est maintenant donné en pâture, c’est la saveur de cette histoire que je cherche d’abord à discerner [...] Une vedette nous avait laissés sur une plage marécageuse où rouillait une vieille coque échouée ; sans doute ne datait-elle pas du seizième siècle ; mais elle introduisait tout de même une dimension historique dans ces espaces où rien d’autre n’illustrait le passage du temps. [...] Au-delà des crabes pullulant dans la boue noire et des palétuviers dont on ne sait jamais si l’expansion de leurs formes relève de la croissance ou du pourrissement, la forêt détachait en silhouettes ruisselantes quelques cabanes de paille qui n’appartenaient à aucun âge. [...] On m’explique que nous aurions pu atteindre en auto ce site, distant de quelques kilomètres [...]. C’eût été se rapprocher davantage encore d’un passé impuissant à transformer ce lieu mélancolique, où Léry trompa peut-être l’attente à regarder le preste mouvement d’une main brune formant, avec une spatule trempée dans un vernis noir, ces « mille petites gentilles, comme guillochis, lacs d’amour et autres drôleries » dont j’interroge aujourd’hui l’énigme au dos d’un tesson détrempe (Lévi-Strauss, 1984, p. 91-92).

“Se aproximar de um passado” que por si só inspira muita saudade... Tal seria a linha de fundo do relato de Lévi-Strauss... Segundo Susan Silver, na passagem citada, o achado de uns pedaços de cerâmica tupi condicionaria, na escrita de *Tristes tropiques*, um “momento proustiano” que une o período de Jean de Léry ao século XX (Silver, 2011, p. 125). Para Silver, o encontro com a cultura tupi, no relato de Jean de Léry, e particularmente no texto de Lévi-Strauss, nutre uma reflexão sobre o tempo, o sentimento de uma perda com a irrevocabilidade do tempo, e o resgate, embora incompleto, do tempo, através da memória.

O etnólogo – é preciso insistir nesse ponto – se considera como preso de uma alternativa, dilacerado entre uma postura de viajante antigo e uma postura de viajante moderno, sendo que em ambos casos se sente derrotado e desiludido. Lévi-Strauss, ao contrário de Léry, não tem um adversário direto (um Thevet) para enfrentar, e evidentemente não coloca seu texto no plano de uma luta espiritual. Contudo, de uma certa forma ele tenta contrapor-se e demarcar-se de uma categoria de escritores que ele odeia, os “exploradores”. Esses últimos glorificam, com ornamentos e floreios, suas aventuras, agradando o gosto do público ocidental. A expansão desse tipo de relatos é um “fenômeno moral e social” (que Lévi-Strauss rejeita veementemente), além de ser uma importante atividade mercantil. Nas palavras do antropólogo:

C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur, métier qui consiste, non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir, au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir, un nombre élevé de kilomètres et à rassembler des projections fixes ou animées, de préférence en couleurs, grâce à quoi on remplira une salle, plusieurs jours de suite, d'une foule d'auditeurs auxquels des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélations pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilomètres (Lévi-Strauss, 1984, p. 10).

Lévi-Strauss estima que essa ânsia por aventuras e viagens constitui uma espécie de sedativo, do qual o homem ocidental se serve para esquecer seu tédio, e para esconder o empobrecimento de sua própria cultura, assim como a de outros povos (e nesse ponto ele dá o exemplo das construções asfaltadas nas ilhas da Polinésia, ou da destruição das florestas americanas e melanésias):

Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyages. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués. (Lévi-Strauss, 1984, p. 36).

Denunciando os hábitos europeus e sentindo-se como um exilado no seu próprio continente, frente também à vaidade dos relatos de viagem, Lévi-Strauss empreende narrar suas explorações no Brasil, no coração do Mato

Grosso, com todo o rigor do etnógrafo, mas sem deixar – eis a grande dificuldade – de escrever um relato acessível e mais íntimo, bastante distinto de um tratado de antropologia tal como *Race e histoire*, publicado dois anos antes. Como resolver essa aporia?

Talvez encontremos uma resposta nessa ideia de uma viagem proustiana no tempo... Não é à toa que o tempo é um motivo permanente do relato. Em vez de lutar contra esse sentimento nostálgico que o invade, e que o título do livro expressa por si só, Lévi-Strauss, para escapar às ilusões pitorescas e sensacionalistas das viagens modernas, para recompor os fragmentos de sua própria memória, e para dar sentido às suas expedições através de uma redescoberta, tão poética quanto científica, de experiências feitas pelos antigos viajantes, elabora um trabalho de concordância temporal, de junção de tempos. Sua viagem nos tempos presentes, portanto, é igualmente um trabalho de rememoração e de diálogo intertextual com seus predecessores. Essa reconstituição da identidade através da narração literária se torna nítida numa passagem que nos remete, de certa forma, à busca do tempo perdido de Proust.

Que s'est-il donc passé, sinon la fuite des années ? En roulant mes souvenirs dans son flux, l'oubli a fait plus que les user et les ensevelir. Le profond édifice qu'il a construit de ces fragments propose à mes pas un équilibre plus stable, un dessin plus clair à ma vue. Un ordre a été substitué à un autre. Entre ces deux falaises maintenant à distance mon regard et son objet, les années qui les ruinent ont commencé à entasser les débris. Les arêtes s'amenuisent, des pans entiers s'effondrent ; les temps et les lieux se heurtent, se juxtaposent ou s'inversent, comme les événements disloqués par les tremblements d'une écorce vieillie (Lévi-Strauss, 1984, p. 43).

Mais uma vez aparece essa metáfora das ruínas, do desmoronamento de todo um passado. Lévi-Strauss revela aqui uma faceta romântica de sua escrita. Há na escrita de Lévi-Strauss ecos de Rousseau, por certo, com a ideia nostálgica de uma perda de inocência provocada pela civilização, mas aqui encontramos sobretudo ecos proustianos, assim como o motivo romântico da procura do “eu” íntimo, que encarnava por exemplo um escritor como Chateaubriand, aliás, citado por Lévi-Strauss:

Tel détail, infime et ancien, jaillit comme un pic, tandis que des couches entières de mon passé s'affaissent sans laisser de traces. [...] « Chaque homme, écrit Chateaubriand, porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger. » [Voyages en Italie, Chateaubriand] Désormais, le passage est possible (Lévi-Strauss, 1984, p. 43-44).

Temos aqui, ao que tudo indica, os fundamentos literários desse relato, correspondendo com uma “passagem” subjetiva nas trilhas da memória. Nessa “passagem”, é como se Lévi-Strauss reencontrasse os arqueólogos do espaço; é como se precisasse deles e de suas experiências para ter uma caminhada, tanto no sentido concreto como literário, mais apaziguada. A imagem perifrástica dos “arqueólogos do espaço” tem portanto um duplo sentido, etnológica e literária, para o qual apontou Silviano Santiago de maneira ímpar: “O etnógrafo é, em grande parte, geólogo e, ainda, *doublé* de poeta e alquimista, já que sensível a ‘correspondências’ inusitadas entre séculos e lugares” (Santiago, 2005, p. 12).

Inclusive, a parte de sonho não teria, afinal, completamente desaparecido. Lévi-Strauss partilha com o leitor seu desejo de explorar uma terra quase incógnita, enchendo de maneira concreta os brancos e vazios nos mapas, e aqui, nessa sede de aventura que destoa com a frase inicial de *Tristes tropiques*, poderíamos talvez encontrar ecos das aspirações expressas pelo narrador conradiano de *Heart of Darkness*, que, quando criança, sonhava com explorar os espaços sem nomes nem contornos dos mapas.¹⁶

A défaut des hommes, pourtant, les conditions du voyage étaient restées les mêmes [qu'au temps de Léry]. Après la désespérante chevauchée à travers le plateau, je m'offrais au charme de cette navigation sur une rivière riante dont les cartes ignorent le cours, mais dont les moindres détails rappelaient à ma mémoire le souvenir des récits qui me sont chers (Lévi-Strauss, 1984, p. 387).

¹⁶ “Acontece que em miúdo eu tinha a paixão dos mapas. Ficava horas a olhar para a América do Sul, a África ou a Austrália, e divagava por todas as glórias da exploração. Naquele tempo o mundo ainda tinha muitos espaços em branco, e sempre que eu via algum deles particularmente convidativo (mas isso todos eram) punha-lhe o dedo em cima e dizia: quando eu for crescido hei-de lá ir. [...] Estive nalguns e... olhem, o melhor é nem falar nisso. Mas no entanto havia um - o maior e mais em branco, digamos - que mais ansioso me fazia. Em boa verdade, naquela altura já não estava em branco. Desde os meus tempos de infância tinha-se enchido de rios e lagos e nomes” (Conrad, 1999, p.24-25).

O espírito aventureiro dos antigos relatos de viagem é revisitado, numa referência intertextual clara aos escritos de Léry, Thevet, Staden...

Lévi-Strauss, no seu grande relato de viagens, diferente do resto de sua obra científica, se apresenta como um herdeiro do humanismo que ele encontra em Jean de Léry e que ele almeja perpetuar, incluindo também as vozes de outros pensadores, tais como Rousseau. Recuperando o olhar, tão crítico quanto fascinado, de Jean de Léry, Lévi-Strauss, além disso, renova e recicla o gênero do relato de viagem, desprendendo-se do que ele chegou a ser nos tempos que lhe são contemporâneos. Considerar *Tristes tropiques* como uma obra literária não é nenhum exagero: essa releitura do relato de viagem constitui uma rememoração mnemônica e intertextual, que se faz através de uma arte descritiva muito fina, de uma língua flexível e com uma sintaxe muito bem elaborada. O relato dessas viagens científicas se torna então uma experiência poética. “Adeus selvagens! Adeus selvagens!” é a apóstrofe final desse relato, como se Lévi-Strauss sentisse uma ponta de tristeza ao deixar o relato de viagem para voltar a estudos mais rigorosos, a abandonar o espaço fecundo e ambíguo de *Tristes tropiques*, entre ciência e literatura. O antropólogo parece estar consciente do poder inerente à literatura para desvelar o invisível, para mergulhar nas coisas mais imperceptíveis e no entanto essenciais; em definitivo, para, segundo as últimas palavras do relato,

saisir l’essence de ce que [notre espèce] fut et continue d’être, en deçà de la pensée et au-delà de la société : dans la contemplation d’un minéral plus beau que toutes nos œuvres ; dans le parfum, plus savant que nos livres, respiré au creux d’un lis ; ou dans le clin d’œil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque, qu’une entente involontaire permet parfois d’échanger avec un chat (Lévi-Strauss, 1984, p. 497).

REFERÊNCIAS:

Michel de CERTEAU, *L’Ecriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975

Joseph CONRAD, *O coração das trevas*, traduzido por Aníbal Fernandes, Lisboa, Estampa, 1999 (1902)

DELPECH (Sophie), « Introduction », in Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Paris, Plasma, « Mémoire du Nouveau Monde », 1980 (1578)

Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Paris, Plasma, « Mémoire du Nouveau Monde », 1980 (1578)

Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Biblio classique », 1994 (1578)

Frank LESTRINGANT, traduzido do francês por Béatrice Perrone-Moisés, “De Jean de Léry a Claude Lévi-Strauss: por uma arqueologia de *Tristes trópicos*”, in *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, volume 3, nº 42, 2000, p. 81-103

Frank LESTRINGANT, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Honoré Champion, 2005

Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, « Terre Humaine Poche », 1984 (1955)

Claude LÉVI-STRAUSS, « Sur Jean de Léry » (nota introdutiva), in Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, L.G.F., Le Livre de Poche, « Biblio classique », 1994 (1578)

Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris, La Pléiade, « Nrf », 2007 (1533-1592)

Silviano SANTIAGO, A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos. Seguido de Democratização no Brasil. 1979-1981. (Cultura versus arte), Brasília, Instituto Rio Branco, Fundação Alexandre de Gusmão, 2005

Susan SILVER, “Cannibalism, nudity, and nostalgia: Léry and Lévi-Strauss revisit Brazil”, in *Studies on Travel Writing*, vol. 15, nº 2, junho de 2011

André THEVET, Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps, Paris, Maisonneuve, 1878 (1557). Disponível no site Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v>. Página consultada no dia 16 de julho de 2017

Amilcar TORRÃO FILHO, “Melancolia e alteridade nos Tristes trópicos brasileiros: Claude Lévi-Strauss leitor de Jean de Léry”, in *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 65, n.1, jan./jun. 2017, p. 413-439

Pero VAZ DE CAMINHA, Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, Lisboa, Europa-América, 1987 (1500)

Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, “Claude Lévi-Strauss por Eduardo Viveiros de Castro” (entrevista), in *Estudos Avançados*, São Paulo, IEA, vol. 23, nº 67, setembro/dezembro 2009

Zahiz ZANBRA ZALLOUA, *Montaigne and the Ethics of skepticism*, Charlottesville, Roockwood Press, 2005

**DIANTE DO TEXTO:
A CRÍTICA EM JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA E
GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Valdir Prigol¹

RESUMO: O texto propõe um olhar para a crítica a partir da leitura de textos de João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman. É possível perceber, nestes trabalhos, em primeiro lugar, um gesto da crítica, ao tomarem como ponto de partida os textos e as imagens que estão lendo. É desse gesto que surgem metáforas que leem os objetos e os próprios leitores. Em seguida, acionam a história, ao exporem a historicidade das metáforas com quais trabalham e em terceiro, teorizam, ao pensarem as imagens e os textos literários a partir das metáforas que enunciam.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica, metáfora, estudos literários, literatura, discurso, historicidade.

ABSTRACT: The text proposes a look at the criticism from the reading of texts by João Cezar de Castro Rocha and Georges Didi-Huberman. First of all, it is possible to notice a gesture of criticism in these works when taking the texts and the images they are reading as a starting point. It is from this gesture that metaphors emerge which read the objects and the readers themselves. After that, they set the story by exposing the historicity of the metaphors with which they work, and then, they theorize, by thinking the images and literary texts from the metaphors they enunciate.

KEY WORDS: Criticism, metaphor, literary studies, literature, discourse, historicity.

“... coisas que nos deixam de boca aberta...”

No encontro da ABRALIC de 2015, Hans Ulrich Gumbrecht participou da mesa “Estudos literários: futuros possíveis”. A sua participação chamou atenção para a história dos estudos literários, mostrando como em cada século

¹ É professor do curso de Letras e do mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul. Publicou os livros *Leituras do presente: narrativas da comemoração no Mais! da Folha de São Paulo* e *Como encontrar-se e outras experiências através da leitura de textos literários*. Organizou os livros *Por uma esquizofrenia produtiva: da prática à teoria* e *Leituras desaturadas: tempos precários, ensaios provisórios* (prelo) com textos de João Cezar de Castro Rocha.

uma disciplina foi dominante e, diria, até determinante. Retomarei as observações de Gumbrecht de um modo esquemático, mas acredito que mesmo assim servirão para o argumento que eu quero propor. Então, dizia ele, no século XIX a história possuía centralidade nos estudos literários e as imagens utilizadas para pensar a literatura vinham dela. No século XX, é a teoria que ganha centralidade colocando a necessidade das demais disciplinas pensarem a própria ideia do literário. E no século XXI, ainda segundo Gumbrecht, o que parece ganhar visibilidade é um olhar estético.

Quando ouvi a fala do Gumbrecht lembrei especialmente de dois críticos do presente – João Cezar de Castro Rocha e Georges Didi-Huberman - que andam chamando a atenção para os modos como a história e a teoria da literatura, no período tratado pelo pensador alemão, construíram a priori para leitura de textos e de imagens, respectivamente. Além disso, chama a atenção que os dois proponham como ponto de partida a experiência estética.

A reflexão sobre esse assunto aparece em boa parte dos textos de João Cezar de Castro Rocha, aparecendo inclusive com força no livro que sairá em breve *Leituras desaturadas*: tempos precários, ensaios provisórios. Tomarei aqui para esta discussão trechos do texto “A Epistolografia como desafio à História e à Teoria da Literatura”, ensaio presente no livro *Exercícios críticos*. O texto, publicado inicialmente na revista *Teresa* como resenha do livro *Prezado senhor, Prezada senhora*. Estudos sobre cartas, organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, aponta a pouca quantidade dos estudos sobre cartas e avança uma hipótese para este fato: essa questão tem relação direta, diz o autor, com o modo como duas das disciplinas elencadas por Gumbrecht tornaram-se lugares do *a priori*.

Para João Cezar, a literatura entrou para a sala de aula no século XIX por meio da história da literatura. E essa ainda parece ser entrada para a literatura de boa parte dos jovens hoje. No século XX, nasce e firma-se uma outra disciplina que ganhará centralidade, especialmente nos bancos universitários, a teoria da literatura.

O que impressiona, diz João Cezar, é que aonde parece que estamos diante da diferença nos vemos diante da semelhança porque

Na verdade, historiadores e teóricos da literatura terminaram de mãos dadas, embora tenham protagonizado disputas ruidosas e polêmicas acaloradas – pensemos nos estudos literários no Brasil do final dos anos de 1960 e de 1970. Ora, não é verdade que os extremos se tocam? No caso em questão, a concepção que informava seus esforços tinha como base uma definição unitária e excludente: de um lado, a nação, e, de outro, a literariedade. O abismo existente entre esses conceitos era superado por um procedimento idêntico: o que excedia seu horizonte conceitual não despertava o interesse dos estudiosos. Por isso, alternativas que evidenciassem a pluralidade possível de temas e a diversidade necessária de abordagens eram simplesmente desconsideradas. (...)”

Essa percepção nos ajuda a compreender a construção desses a prioris que sobrevivem neste presente, ainda com muito força, no ensino de literatura. Em praticamente todos os graus de ensino. De um modo mais específico, a sobrevivência do historicismo nos ensinos fundamental e médio e a sobrevivência do a priori da teoria no ensino universitário. Esses a prioris muitas vezes fazem com que o texto entre na sala de aula como trecho ou como exemplo.

Diante dos limites dessas duas disciplinas, o que o autor tem proposto com força é tomar o texto como ponto de partida. Basta ver o subtítulo de um livro recente como *Por uma esquizofrenia produtiva*. O subtítulo é justamente: da prática à teoria. Essa inversão é ousada porque coloca de ponta cabeça pelo menos dois séculos de a prioris. Ou ainda um trecho de uma intervenção como “A crítica como intercâmbio”:

(...) a descrição do texto, o corpo a corpo com o objeto, seria o oposto da ideia de que todo texto é múltiplo e plural. Isso nós dizemos hoje porque nós não enfrentamos a tarefa de ler o texto, basicamente. Nós não enfrentamos a tarefa, realmente que é a prova dos nove do crítico. A prova dos nove do crítico (...) é a capacidade de iluminar o texto a partir de ângulos inesperados ou ângulos diferentes. Mas para fazê-lo, o corpo a corpo é absolutamente indispensável.

A retomada da metáfora da leitura como corpo a corpo com o texto, a ideia de estar diante do texto, aproxima-o da posição de Gumbrecht ao propor que neste início de século, o estético, a aesthesis, aquilo que vem pelos sentidos, aparece como porta de entrada para o literário.

Georges Didi-Huberman faz um percurso próximo do de João Cezar e a sua crítica funciona especialmente em relação à história da arte. Veja o que ele diz no livro *Diante do tempo*:

Para que serve a história da arte? A pouca coisa, se ela se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. A muita coisa, se ela conseguir colocar o *não saber* no centro de sua problemática e fazer desta problemática a antecipação, a *abertura de um novo saber*, de uma forma de não saber, se não for da ação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 241).

Crítico ferrenho da história da arte que se contenta em classificar as obras dentro de esquemas já conhecidos, a possibilidade de “colocar o não saber no centro de sua problemática” vem com uma posição que está no título dos dois livros nos quais discute os modos de ler imagens: *Diante da imagem*, de 1990 e *Diante do tempo*, de 2000.

Essa posição – diante - é a mesma que vemos em João Cezar e o paradoxo que nos encontramos ao estarmos diante do texto também é o mesmo. Vejamos o início de *Diante da imagem*:

QUESTÃO COLOCADA

[Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte]

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, *apresentado*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9)

Essa potência que textos e imagens ainda possuem de nos deixarem de “boca aberta”, de nos colocarem numa trama de “saber e não-saber”, só aparece se estivermos diante, em um corpo a corpo, com esses textos e imagens.

Enquanto ouvia a fala do Gumbrecht lembrava de como as reflexões do João Cezar e do Didi-Huberman já apontavam na direção que ele propunha, e mais, acredito que os dois pensadores perceberam como a história e a teoria transformaram-se em *a priori*s que sobrevivem até hoje e por isso propõem a crítica, aqui tomada como esse gesto estético, de estar diante do texto e das imagens, como um modo de ler que recoloca em cena a história e a teoria mas de um outro modo. Nesse sentido, acho fundamental olhar para o modo como constroem suas leituras. É o que veremos agora.

O ciúme

Em 2006, João Cezar publicou no caderno Ideias do Jornal do Brasil - depois reunido em *Por uma esquizofrenia produtiva* (Da prática à teoria) - o texto “Ciúme e dúvida póstuma”. É um texto curto, de duas páginas, mas que me impressiona toda vez que releio pela simplicidade e pela complexidade que consegue colocar em cena, ao mesmo tempo, ao propor uma nova leitura de *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

O início do texto, ao retomar uma imagem na qual *Dom Casmurro* ficou colado, lembra muito o início do “Dialética da malandragem” de Antonio Candido e *Problemas da poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin. Mas diferente deles, faz essa retomada em dois parágrafos. Vejamos um trecho:

(...) *Dom Casmurro* parece aprisionado no espinhoso problema da *infidelidade*. Reconheço que essa é uma leitura válida do romance. Porém, trata-se de leitura fácil, que deixa escapar a malícia do texto. O tema central de *Dom Casmurro* não é a infidelidade, mas o ciúme. E não um ciúme qualquer, mas de um escritor malogrado.

Colocada a questão, o crítico oferece para o leitor um percurso que inicia no texto porque o parágrafo seguinte começa assim: “Eis o enredo”. E pelo menos metade do texto é ocupado com um corpo a corpo, mostrando como o ciúme esta na estrutura do livro de Machado de Assis. Assim, nessa parte inicial parece que o autor nos coloca no coração da crítica, isto é, nos coloca diante e dentro de *Dom Casmurro*. E essa entrada na obra permite ao crítico, estamos em um jornal, aproximar o texto do leitor. Vejamos:

O ciúme possui uma dimensão muito mais inquietante, que, se o dicionário ignora, a literatura revela. O ciumento nunca dispõe da prova definitiva da infidelidade. O ciumento não pode saber; se sabe, não é mais ciumento: mas um resignado ou um revoltado. Para ser de fato ciumento, somente imaginará evidências, jamais comprovará a traição. Nesse caso, vale repetir, não é mais “ciumento”, é “traído” – o leitor substituirá o eufemismo pelo termo popular.

O ciumento é um possessivo dotado de poderosa imaginação, é um escritor malgrado, que, em lugar de livros, produz fantasias de adultério.

O livro, ao colocar o ciúme no centro da narrativa, nos apresenta um narrador diante do não saber e, diz o crítico, também nos coloca também diante do não saber; não sabemos e não saberemos. E também, somos “escritores malogrados”, como Dom Casmurro, só “que, em lugar de livros” produzimos “fantasias de adultério”.

No passo seguinte, e eis o pulo do gato como João Cezar gosta de dizer, estamos na história:

Os grandes clássicos sempre destacaram esse aspecto. Em *Hipólito*, de Eurípides, Teseu acusa o filho com base em uma falsa evidência, engendrada por sua esposa, Fedra. Em *Otelo*, de William Shakespeare, de igual modo, uma prova fraudulenta, arquitetada por Iago, leva o mouro a assassinar Desdêmona.

E aqui estamos diante da história da literatura e como em Walter Benjamin, diante da historicidade, da memória da imagem que está no livro de Machado de Assis. O estético nos trouxe até a história. E o leitor pode incluir outros textos aí, anteriores ou posteriores ao de Machado de Assis, como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

E no final do texto, o crítico nos coloca diante da teoria. Vejamos:

Capitu chorou no velório? Uma clara confissão!

E se não tivesse chorado? A confissão seria ainda mais eloquente, pois dissimulada! A literatura também não dispõe de “provas”, não expõe “evidências”; como o ciúme, a literatura é um discurso que se alimenta da dúvida, da impossibilidade de conhecer a “verdade” última do mundo.

Dom Casmurro, portanto, é um dos mais poderosos elogios à força da ficção, à ideia da literatura como uma máquina de produzir perguntas inovadoras. Os olhos de ressaca devem ser os olhos do malicioso leitor machadiano.

Por isso, não há como saber se Capitu traiu: nessa lição reside a superioridade da literatura de Machado de Assis.

E a teoria vem a partir da imagem proposta para ler *Dom Casmurro*: a literatura é como o ciúme porque nenhum dispõe de “provas”, os dois se alimentam da dúvida. A teoria aqui vem depois da prática, para lembrar o subtítulo do livro de João Cezar. Vem depois da leitura do texto e essa imagem do literário não serve para todos os textos, serve para alguns, especialmente para o de Machado de Assis. Por isso, talvez, tenhamos tantas imagens do literário nos textos de João Cezar de Castro Rocha.

O branco

Em 2012, Georges Didi-Huberman apresentou a palestra “Os brancos tormentos do testemunho” em Portugal, em uma mesa que marcava o lançamento da tradução para o português do seu livro *Imagens apesar de tudo*. Como ele diz

Bom, eu procurei um tema que estivesse relacionado com o livro que hoje sai mas, na verdade, não queria retomar o tema já tratado em *Imagens apesar de tudo*. Vou antes falar-vos de uma obra de arte. Trata-se de uma instalação recente, de 2005, realizada por Esther Shalev-Gerz, uma artista lituana, israelita, franco-sueca...É um dispositivo absolutamente notável que se intitula *Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*. Este dispositivo foi apresentado num amplo espaço da Câmara Municipal de Paris, em 2005, no quadro das comemorações da libertação do campo de Auschwitz.

Como no texto de João Cezar, o autor apresenta a questão e já nos coloca dentro da obra, neste caso, de Esther Shalev-Gerz, que vamos conhecendo aos poucos porque pelo menos um terço do texto de doze páginas é a apresentação da obra produzida por Shalev-Gerz para a Câmara Municipal de Paris.

Normalmente, quando se quer exibir vídeos num espaço como um museu, e quando se quer fazê-lo com espectacularidade, em geral cria-se penumbra em torno das imagens...como eu próprio faço com o ecrã...o que é muito mais eficaz para que se veja bem a imagem. A artista não quis fazer isto, já que procedeu a uma partilha. Eu diria dos testemunhos (das palavras)...das testemunhas (das pessoas que falam)...e (...) os destinatários dos testemunhos. Era necessário tornar possível a coexistência daquelas pessoas, daquelas palavras, e foi assim que os sessenta testemunhos eram, portanto, integralmente visionáveis no salão da Câmara Municipal, em seis dezenas

de postos informáticos, um testemunho por posto, munidos de um auscultador individual, o que quer dizer que cada espectador ou ouvinte tinha a possibilidade de se encontrar de certa forma...como se estivesse assim, de frente...sozinho, face à imagem e à palavra do testemunho singular, na duração real do seu relato. Houve mesmo pessoas que visionaram tudo, o que é realmente espantoso. Ao mesmo tempo, como podem observar, a disposição das mesas pensada pela artista é uma disposição um pouco ondulante, com cada vão ocupado por um posto de escuta, colocando praticamente cada espectador, ao mesmo tempo, diante do corpo daquele que testemunha no ecrã e diante do corpo silencioso (...) de outro ouvinte...Vêem? Vemo-los aqui, à direita. Portanto, cada espectador estava situado do outro lado da mesa, criando assim uma espécie de composição, através dos dispositivos que colocavam as pessoas sozinhas face ao dispositivo de visualização, e em comum no espaço da exposição. Sozinhas, mas frente-a-frente. Ou seja, uma forma de manter conjuntamente aquilo que Jean-Luc Nancy chama “o singular e o plural”, o que é exactamente, sem dúvida, aquilo que deve visar qualquer empreendimento político: manter juntos o singular e o plural.

A apresentação detalhada e minuciosa da obra da artista vai nos levando aos poucos à imagem que o crítico nos propõe da obra. Veja:

O dispositivo criado por Esther Shalev-Gerz comportava ainda outra virtude. Quando, em geral, a pluralidade dos documentos sonoros numa exposição resulta numa espécie de burburinho generalizado...devem já ter sentido isto em inúmeras exposições, ou ouvido isto...o enorme salão da Câmara Municipal de Paris estava absolutamente silencioso... necessariamente silencioso...estranhamente silencioso. Porque as palavras chegavam pelos auscultadores, como que sussurradas a cada um, se quisermos. Por outro lado, as próprias pessoas...e eu próprio pude experimentá-lo...mantinham-se em grande silêncio durante a sua escuta. Por fim, a todo este silêncio reinante, a artista juntou qualquer coisa, como que uma fermata...Vêem-nos nestas duas imagens, são três ecrãs, de grandes dimensões, dispostos entre as arcadas do salão, onde passavam repetidamente, de um ecrã para o outro, e de acordo com um ligeiro desfasamento, uma montagem de silêncios...Pacientemente, a artista extraiu, das dezenas de horas de entrevistas realizadas com os sobreviventes, os momentos de silêncio. E montou-os. Diria que os silêncios eram, pois e em primeiro lugar, mostrados...mostrados cuidadosamente. Ora, o que vos mostro ali à direita é um dos ecrãs e, naturalmente, a questão da banda sonora não se coloca. Não há banda sonora. Esses silêncios eram cuidadosamente mostrados, pois cada breve momento em branco na palavra, quando a testemunha procurava os termos certos, não os encontrava, perdia a coragem, deixava-se invadir por uma rememoração, uma emoção, etc...esses breves momentos em branco entre as palavras tinham sido isolados, de acordo com um enquadramento, geralmente bastante próximo, como podem ver, do rosto da testemunha, e abrandados...é uma operação importante...para meia velocidade, exactamente. Isso permitia tornar visível o gesto implicado em cada um daqueles momentos frágeis, dos momentos entre as palavras. Silêncios mostrados mas também, portanto, silêncios montados. De tal forma que se constituiu o que eu

chamaria uma espécie de atlas dos brancos...um atlas dos silêncios. Donde, por fim, se desprende algo como o verdadeiro gestus, mas é um gestus implícito, se me é permitido dizê-lo, dos testemunhos enquanto tal.

A citação é imensa mas ela dá uma dimensão de como a apresentação da obra vai tornando visível a imagem que o autor nos propõe para conhecer este trabalho de Esther Shalev-Gerz – os brancos. Entre o que ouvimos e vemos na exposição, aparece um “atlas dos brancos...um atlas dos silêncios.”.

O que acho admirável é que em seguida, no outro terço do texto, entramos na história, vemos uma memória dos “brancos tormentos...”. Veja como Didi-Huberman nos introduz na história: “Pouco importa, passemos à frente...Gostaria de vos dizer rapidamente em que é que esta obra me fez pensar inicialmente.”. E a obra de Esther Shalev-Gerz o fez pensar em uma parábola hassídica sobre o branco, sobre o esquecimento e uma cena do Shoah, na sequência de Abraham Bomba, em que diante da narrativa sobre um outro, de repente há uma parada, um branco, diz Didi-Huberman, e o relato ganha outra dimensão.

E em seguida, no terço final do texto, o que vemos em cena é a teoria, isto é, a tentativa de pensar a imagem a partir da ideia do branco, dos brancos tormentos do testemunho, a partir do diálogo com outros teóricos do presente como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière e Giorgio Agamben mas também como outros teóricos que abordaram a questão da representação como Lessing, Agamben, Barthes e Goethe. E finaliza, usando a metáfora dos brancos tormentos do testemunho para pensar a imagem:

Termino assinalando-vos três elementos. E estou mesmo a terminar. Uma vez que, para um francês, há, antes de mais, uma história poética da palavra “tormento”...O primeiro momento famoso desta história está ligado à beleza. Há tormento porque há beleza. Foi Malherbe que inventou a admirável expressão do desejo, que é também uma expressão do olhar, o olhar como algo que vai e vem, como uma onda, entre o dado e o retirado. Cito-vos o poema: “Beleza, meu belo tormento, cuja alma incerta/ Contém, como o oceano, o seu fluxo e o seu refluxo”. O segundo momento é a antítese disto. De qualquer forma, é a antítese de que eu parti é a de Mallarmé, elogiando o branco como rótula dialéctica de qualquer tormento. “Solidão, recife, estrela/ Para tudo o que tenha valido / O tormento branco da nossa vela (toile)”. A beleza, o branco. O terceiro momento, e com isto termino, é Godard. É Godard, sobre a montagem... “Montagem, meu belo tormento” (1956), que retoma, pois, a fórmula de Malherbe, e que compara a montagem, o seu belo tormento, a um batimento cardíaco,

a uma montagem de um olhar, que faz precisamente com que as coisas vão e venham com, nessa economia, claro, o branco, o branco tormento.

O que pretendi com essas longas citações foi mostrar como o trabalho do Didi-Huberman, do mesmo modo que o do João Cezar, nos colocam em experiência com aquilo que o Gumbrecht vê como história. Assim, nos dois críticos, estamos no estético, no histórico e no teórico, no mesmo texto.

Olhar para a leitura

No livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, João Cezar aponta para esse gesto:

Porém, como argumentei ao longo deste livro, talvez tenha chegado a hora de apostar as fichas em outro jogo. Afinal, pelo menos potencialmente, o alto nível de especialização abre caminho para a renovação da crítica, criando condições mais generosas de legibilidade. Para dizê-lo de maneira nada críptica: podemos, hoje em dia, com mais autonomia do que há duas ou mesmo três décadas, efetivamente ler livros como se seus autores não pertencessem a escola alguma, e, sobretudo, como se não tivéssemos a obrigação de filiar-nos a esta ou àquela tendência” (CASTRO ROCHA, 2001, p. 359)

Tenho a impressão que é essa leitura do presente que leva tanto João Cezar quanto Didi-Huberman a proporem práticas de leitura que comecem pela apresentação da obra que estão lendo. E é a partir daí, como vimos, que propõem imagens de leitura dos textos mas também dos leitores. Talvez não seja por acaso que os dois sempre manifestem preocupações com os leitores: João Cezar vem propondo há anos a ideia de uma esquizofrenia produtiva e Didi-Huberman a ideia de uma poética, de um modo de escrita que leia o texto e o leitor. Talvez por isso o prazer em lê-los e tantas citações dos dois autores aqui.

Nem João Cezar nem Didi-Huberman citam mas acredito que podemos ler essas imagens que nascem do corpo a corpo ou diante do texto e do leitor, como metáforas. Nesse sentido, Pêcheux nos propõe ler

(...) a concepção do processo de metáfora como processo sócio-histórico que serve como fundamento da “apresentação” (donation) de objetos para sujeitos, e não como

uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado “natural”, literalmente pré-social e pré-histórico (PÊCHEUX, p. 123).

Nessa direção, acredito que tanto o ciúme quanto o branco são metáforas que lêem tanto as obras quanto os leitores: João Cezar escrevendo sobre *Dom Casmurro* em coluna do caderno Ideias do Jornal do Brasil e Didi-Huberman fazendo uma palestra para um público amplo no lançamento de uma tradução do seu livro.

É assim, por ser um processo sócio-histórico que essas imagens possuem memória, historicidade. Os dois autores fazem esse movimento: a entrada no texto será também uma entrada na história. Como diz Didi-Huberman em uma entrevista:

(...) a experiência de uma imagem é exatamente tudo o que você acaba de dizer mas de uma só vez, numa só experiência... É uma experiência comum já que ver uma imagem faz parte de nossos gestos mais quotidianos: eu folheio um livro de história e ali há imagens, dentre as quais algumas são para mim novas e outras já conhecidas. De uma só vez minha experiência torna-se “fenomenológica”, no sentido que o senhor sugere: uma imagem que eu acreditava já conhecida – por exemplo, a imagem do soldado alemão que atira à queima-roupa numa mulher que segura seu filho nos braços – salta-me aos olhos, toma-me na sua crueza, abre em mim um mistério novo, uma inquietude maior, que é, assim, a inquietude do contato entre essa imagem e o real, do contato entre imagem e corpo, imagem e história, imagem e política... Desde que essa imagem não é mais olhada como uma simples imagem estereotipada, uma vinheta de ilustração colada no livro ou um simples “ícone do horror”, mas como uma situação visual singular, ela se torna essa experiência-limite, essa experiência interior da qual falava Georges Bataille. Não é por acaso que o próprio Bataille reconhecia às imagens o poder não de nos consolar, mas, ao contrário, de nos inquietar, de nos “abrir”, de nos fazer “sangrar interiormente”, como ele dizia. Todas as minhas escolhas de objetos se tornaram necessárias por uma experiência desse tipo, uma experiência de abertura: imprevisível (irredutível a um programa de pesquisa) e inquietante (irredutível a um saber ou a um sistema). A experiência pede, e isso é claro, para ser suportada, contextualizada, historicizada, teorizada. Mas sei bem que, em última análise, a imagem permanecerá irredutível diante de mim: nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) a apreenderão, a subsumirão, a resolverão ou redimirão. A imagem é uma passante. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente. Isso quer dizer que uma imagem – não qualquer imagem, sem dúvida; eu falo aqui dessas imagens que chamo fecundas – é inesgotável.

A imagem precisa ser historicizada, diz Didi-Huberman, e também teorizada. Nesse aspecto, o literário e o imagético não são fixos. Só é possível pensá-los a partir de experiências concretas. Como diz Didi-Huberman:

Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística.

Isso aponta para o que sempre me impressionou no trabalho dos dois críticos: no final de cada percurso específico aparece uma metáfora do literário ou da imagem.

E, para finalizar, podemos dizer que nos dois autores há a clareza de que nunca “possuímos completamente” o texto e a imagem. Por isso, talvez, os textos desses autores provoquem não um fechamento mas um gesto de busca pelos textos e imagens que estão lendo. Pelo menos é que sempre acontece comigo quando leio os textos desses autores.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.

_____. *Os brancos tormentos do testemunho*. 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ROCHA, João Cezar de. *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios*. Chapecó; Refice: Argos; Editora da UFPE, 2017 [prelo]

_____. *Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)*. Chapecó: Argos, 2015.

_____. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

A HORA E A VEZ DE JOÃO DE SANTO CRISTO: UMA VOZ SOCIAL

Izabele Caroline Rodrigues Gomes¹

RESUMO:Na literatura, música, pintura e nos gêneros artísticos de um modo geral, a arte da recriação tem espaço garantido e consolidado. Colagens e intertextualidades propiciam um novo olhar ao já visto em forma de revisita. É possível, inclusive, afirmar que assim é a vida social. João Cézar de Castro Rocha (2013), disserta sobre a técnica de leitura-colagem na obra de Machado, o que não impede ao leitor não frívolo transcender as barreiras do universo monocromático e estender suas teorias a outros consagrados autores. Deste modo, é possível perceber algumas intersecções entre o campo das literaturas e o campo da música, mais especificamente, entre a letra *Faroeste Caboclo*, de Renato Russo, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa. Ambos, João e Nhô Augusto, são destemidos, foram traídos por suas esposas – traídos por inimigos –, e provam o gosto do inferno. Deste modo, esta tentativa de análise busca encontrar as semelhanças e as colagens realizadas na canção tomando por ponto de partida o conto.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura-Colagem. Intertextualidade. Dialogismo.

ABSTRACT: In the Literature, music, paint and in the artistic genres in a general view, the recreation art has consoled and guaranteed space. Collages and intertextualities provide a fresh look to what was already seed in a form of a revisit. It's possible to affirm that this is the social life. Rocha (2013), tells about the technique of read-collage in Machado's writes, what doesn't stop the cleaver reader to transcend the walls of the monochromatic Machado's universe and amply his theories to others consecrated authors. This way, it is possible to realize some intersections between the literatures field and the music field, more specifically between the letter *Faroeste Cabocl*, by Renato Russo, e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, by João Guimarães Rosa. Both, João and Nhô Augusto are fearless, were betrayed by his wives – betrayed by enemies –, and prove the taste of hell. So, this attempt of analysis search to find the similarities and the collages realized in the song, establishing the story as a beginner.

KEY-WORDS: Reader-collage. Intertextualities. Dialogism.

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Entendendo a colagem

Na literatura, na música, na pintura e nos gêneros artísticos de um modo geral, a arte da recriação tem espaço garantido e consolidado. Cópias, colagens, intertextualidades propiciam um novo olhar ao já visto em forma de revisita. É possível, inclusive, afirmar que assim é a vida social. Ouve-se hoje um discurso para amanhã dizê-lo também, à sua forma.

Os discursos são orientados pelos variados discursos que o entrecortam. Discursos estes que somam ao discurso que está sendo dito e que se orientam para o um discurso que será ouvido enquanto resposta e que ainda assim, este será permeado por inúmeros outros discursos. Dessa forma, já de início, ocorre a colagem. Colam-se discursos para que assim seja possível montar o discurso desejável.

Rocha (2013), em sua obra Machado de Assis: por uma Poética da Emulação, disserta sobre a técnica de leitura-colagem na obra de Machado, o que não impede ao leitor não frívolo transcender as barreiras do universo monocromático e estender as teorias do autor a outros consagrados autores e também ao discurso da vida real, do dia a dia.

Deste modo, é possível perceber algumas intersecções entre o campo das literaturas e o campo da música, mais especificamente, entre a letra Faroeste Caboclo, da Banda Legião Urbana, lançada no álbum Que País É Este, datado de 1989 e o Conto A Hora e a Vez de Augusto Matraga, publicado no Livro Sagarana, de Guimarães Rosa datado de 1971.

Ambas as histórias retratam a saga de um homem que vivencia inúmeras situações durante a vida, situações estas que culminam em um momento de decisão de vida – a hora e a vez, momento este que justifica de alguma forma todo o périplo vivido. Vale salientar que ambas as obras se encontram no âmbito da construção ficcional, porém ambas retratam de forma artística o discurso oral.

É possível afirmar que a oralidade da obra Roseana colabora para que a aproximação com a música de Renato Russo. Outro fator importante de se ressaltar e que colabora ao traçar uma linha tênue de representação social das

obras é a voz marginal, explicitada pelas atuações diante da vida que os personagens apresentam.

É necessário então, para compreender essas leituras dialogadas, o desenvolvimento de uma técnica de leitura que possui na colagem o procedimento definidor, afinal é o ato de guardar na memória o que leu que possibilita a leitura colagem e também, é este ato que torna possível o processo de escrita.

Rocha (2013) nomeia como leitura-colagem quando o autor literário ou compositor seleciona a linguagem para convocar seus leitores / ouvintes a contribuir com o processo de construção ficcional, atribuindo sentido ao que leem. Este sentido apresenta inúmeras arestas, inúmeros caminhos possíveis, os quais são determinados pela bagagem de colagens que o leitor realiza.

Para adentrar ao universo de João e Nhô Augusto, é importante entender que ambos são destemidos, foram traídos por suas esposas – traídos por inimigos –, e provam o gosto do inferno em vida. Augusto por meio da surra que leva quando sua morte é encomendada e João, quando vai ao inferno, sendo preso, espancado e violentado.

Vale dizer também que mais uma colagem possível é sobre o fato de que ambos também recebem auxílio no momento derradeiro e desenganado. Primo Pablo, Mãe Quitéria e Pai Serapião atuam de modo amparador, trazendo dignidade aos personagens. Saliente-se, ainda, que ambos encontram a redenção por meio da morte. João sabia morrer e assim se torna santo: “O povo declarava que João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer” e Nhô Augusto encontra seu destino com sorriso nos lábios abençoando e perdendo as pessoas de sua família e o seu próprio assassino: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento. (...) E então, morreu.” (Rosa, 2015. p. 83).

No que diz respeito à estrutura textual das obras, dizemos que é necessário considerar que fazem parte de gêneros diferentes. A Hora e a Vez de Augusto Matraga é um conto longo que encerra a obra na qual está inserido. Faroeste Caboclo é uma canção composta para ser musicada. Então, estas peculiaridades devem ser levadas em conta.

Na Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana, este diz que o conte A hora e vez de Augusto Matraga: “História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir.” (Rosa, 2015. p. 9).

É possível perceber a estruturação de sentenças em alguns momentos de modo similar, como se transcrevessem a linguagem efetivamente oral, como o início de frase com a letra “E” – “E a alta burguesia”, “E João não conseguiu o que queria”, e em Matraga – “E também fez”, “E aí o povo encheu a rua”. Tais observações remetem o leitor / ouvinte das produções artísticas ao gênero oral, à contação de histórias.

Um outro conceito que pode ser salientado é o de identidade, o qual pode ser pensado neste trabalho. De acordo com Bauman (2005), p. 93

Identidade se revela como invenção e não descoberta; é um esforço, um objetivo, uma construção. É algo inconcluso, precário, e essa verdade sobre a identidade está cada vez mais nítida, pois os mecanismos que a ocultavam perderam o interesse em fazê-lo, visto que, atualmente, interessa construir identidades individuais, e não coletivas. Esse fato, contudo, é recente. O pensar sobre se ter uma identidade não ocorre enquanto se acredita em um pertencimento, mas quando se pensa em uma atividade a ser continuamente realizada. Essa ideia surge da crise do pertencimento.

Existem múltiplas facetas de uma identidade cultural a se pensar em ambas as obras. Da mesma perspectiva de Bauman, Stuart Hall (2006), apresenta o conceito de identidade cultural, as quais surgem do pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. Hall (2006, p. 9), entende que as circunstâncias atuais da sociedade estão: “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”.

Deste modo, por meio destes breves exemplos, apresenta-se aqui a ideia de levar o leitor à um passeio entre literatura e música, ambas expressando a voz social de luta e apelo. Dito isto, visa-se neste trabalho realizar o processo de leitura colagem em ambas as obras e em seus contextos

sociais, tentando verificar como ambas podem dialogar dentro do universo policromático das artes, levando em consideração o que Rocha (2013) quando este afirma que a leitura é um processo que envolve inúmeros elementos e que este processo deve entender “[...] a explicitação do ato de leitura como gesto autoral de uma escrita dos olhos anterior ao correr da pena.”. (p. 18).

Colagens possíveis

Inúmeras são as intersecções possíveis entre estas duas obras no que tangem às temáticas e também à estrutura. O objetivo deste capítulo é mostrar o leitor, norteando as colagens que entenderam-se como possíveis. Subdividir-se-ão os capítulos em subcapítulos por similaridade de colagem, sejam elas tangenciadas pelos enredos ou pela linguagem.

Por meio das colagens estabelecidas aqui, espera-se que o leitor adentre ao campo dessas leituras realizando suas próprias colagens e propiciando então novos caminhos de leituras que só serão possíveis quando o mecanismo da memória de leitura for acionado.

Paulo Ronai, autor do Prefácio da obra Sagarana (2015) diz que A Hora e a Vez de Augusto Matraga

(...) a novela talvez mais densa de humanidade de todo o volume. A vida retraída do valentão arrependido que, depois de ter sido deixado como morto pelos capangas do adversário, levou anos a restaurar a saúde do corpo e a amansar o espírito sedento de vingança inspira ao leitor uma inquietação crescente. Treme-se por esta alma perdida e reencontrada, que por fim só escapará à tentação da desforra por outro ato louco de valentia que o redime, mas ao mesmo tempo o aniquila. (ROSA, 2015. p. 6)

Já em meados dos anos 70 quando Renato Russo compôs a música “Faroeste Caboclo”, foi possível perceber havia mais do que uma música. Sem refrãos ou repetição de trechos, havia ali uma trágica história de insucesso dos objetivos traçados, cantada ao longo de mais de nove minutos, porém de eternização de vários Joãos que buscam melhora de vida na partida para as capitais.

Ainda sobre as colagens, é possível ampliar e pensar no que Bakhtin (1998) dizia sobre as orientações dos discursos: “Todo discurso é orientado

para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. ” (p.89). Além disso, é possível elencar as teorias bakhtinianas sobre as orientações do discurso e sobre as linguagens de grupos sociais

Introduz-se “linguagens” e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) – linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc., na verdade, isto ocorre principalmente nos limites da língua literária escrita e falada; além disso, na maioria dos casos, essas linguagens não são reforçadas por personagens definidos (heróis, narradores), mas são introduzidas sob forma impessoal “por parte do autor”, alternando-se (sem levar em conta as fronteiras formais precisas) com o discurso direto do autor. (p. 116).

Quando Bakhtin (1998) fala sobre os limites da língua literária escrita e falada, não se torna difícil perceber que se tratam das linguagens presentes nas obras aqui analisadas. Trata-se do discurso plural que a oralidade permite e fortifica. Trata-se do múltiplo. Guimarães consegue em suas obras exprimir esse múltiplo partindo de um olhar singular. Para Candido (1983)

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na verdade, o sertão é o mundo (CANDIDO, 1983, p. 295).

Dionóra deixa Nhô Augusto e Maria Lucia deixa João de Santo Cristo.

O primeiro momento selecionado para demonstrar as intersecções de colagem diz respeito aos momentos nos quais, em ambas as obras, os protagonistas – Nhô Augusto e João de Santo Cristo são deixados pelas suas companheiras – Dionóra e Maria Lucia. No trecho selecionado abaixo, o leitor tem acesso à narrativa que informa o momento do abandono e troca feita por Dionóra

— Dionóra, você vem comigo... Ou eu saio sozinho por es se mundo, e nunca mais vocêhá-de me ver!Mas Dona Dionóra foi tão pronta, que ele mesmo se espantou. — Nhô Augusto é capaz de matar a gente, seu Ovídio... Mas eu vou com o senhor, e fico,enquanto Deus nos proteger...Seu Ovídio pegou a menina do colo do Quim, que nada escutara ou entendera e passou acavalgar bem atrás. E, quando chegaram no pilão-d'água do Mendonça, onde tem umaencruzilhada, e o camarada viu que os outros iam tomando o caminho da direita, estugou ocavalo e ainda gritou, para corrigir: — Volta para trás, minha patroa, que o caminho por aí é outro!Mas seu Ovídio se virou, positivo:— Volta você, e fala com o seu patrão que Siá Dona Dionóra não quer viver mais com ele, eque ela de agora por diante vai viver comigo, com o querer dos meus parentes todos e coma bênção de Deus! (ROSA, 2015. p. 300)

Dionóra deixa Nhô Augusto e segue com outra pessoa mesmo temendo os entraves que a maldade dele possam lhe causar. Da mesma forma, Santo Cristo é deixado por Maria Lúcia.

Foi quando conheceu uma meninaE de todos os seus pecados ele se arrependeu Maria Lúcia era uma menina lindaE o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeuEu vou me embora, eu vou ver Maria LúciaJá está em tempo de a gente se casarChegando em casa então ele chorou E pro inferno ele foi pela segunda vezCom Maria Lúcia Jeremias se casouE um filho nela ele fez. (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>)

Isto posto, é possível que o leitor comece a perceber as colagens que são possíveis de realização entre as obras. Ambos os guerreiros são trocados por suas amadas num determinado momento de suas sagas por seus respectivos rivais. Esta é apenas a primeira de muitas colagens, as quais serão elucidadas abaixo.

Quase morte de Nhô Augusto eidas ao inferno de João de Santo Cristo

Nhô Augusto e João vivenciam em contextos sociais diferentes e inusitados sagas em busca de redenção. Ambos passam por momentos de quase morte e reviravolta de vida. Nhô Augusto tem sua quase morte encomendada

Desmancha! Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinhãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios bate-paus, e, no meio deles, o capiauzinho monga que amava a mulher-à toa Sariema. (...) ressoou a voz do Major: — Arrastem p'ra longe, para fora das minhas terras... Marquem a ferro, depois matem. (...) E, seguro por mãos e pés, torcido aos pulsos dos capangas, urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois, pela metade da barriga. Desprendeu-se, por uma vez. Mas outros dos homens desceram os porretes. Nhô Augusto ficou estendido, de- bruços, com a cara encostada no chão. — Traz água fria, companheiro! (...) Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação. E, quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue. Empurraram-no para o chão, e ele nem se moveu. — É aqui mesmo, companheiros. Depois, é só jogar lá para baixo, p'ra nem a alma se salvar... (ROSA, 2015. p. 306)

A primeira ida de João de Santo Cristo ao inferno se dá após um roubo: “Já no primeiro roubo ele dançouE pro inferno ele foi pela primeira vezViolência e estupro do seu corpoVocês vão ver, eu vou pegar vocês”. Torna-se então bandido e destemido, o que não impede que vá ao inferno novamente.

O segundo passeio de João de Santo Cristo ao inferno - forma metafórica, bem como o primeiro passeio se dá pela traição de Maria Lucia, protagonizando assim, mais uma das inúmeras colagens possíveis entre ambas as produções artísticas

Já no primeiro roubo ele dançouE pro inferno ele foi pela primeira vezViolência e estupro do seu corpoVocês vão ver, eu vou pegar vocês!Chegando em casa então ele chorouE pro inferno ele foi pela segunda vezCom Maria Lúcia Jeremias se casou E um filho nela ele fez. (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>)

Mãe Quitéria: palavras de consolo / Primo Pablo: a solução dos problemas

Outro elemento recorrente e de possível colagem são os auxílios recebidos em momentos derradeiros. Mãe Quitéria salva Nhô Augusto dos entraves que o deixam a beira da morte e sempre está disponível para palavras

de consolo. Já Primo Pablo, parceiro de Santo Cristo em suas lutas diárias atua deixando disponível aos olhos do protagonista a solução dos seus problemas.

No trecho abaixo, Mãe Quitéria atua de modo consolador, trazendo palavras amistosas, tentando mostrar a Nhô Augusto que Deus também olha por ele

— Vira o demônio de costas, meu filho... Faz o que o seu padre mandou! — E é o diabo mesmo, mãe Quitéria... Eu sei... Ou então é castigo, porque eu vou me lembrar dessas coisas logo agora, que o meu corpo não está valendo, nem que eu queira, nem p'ra brigar com homem e nem p'ra gostar de mulher... — Rezo o credo! - Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim... — Louvor ao Divino, meu filho! (Rosa, 2015. p. 326)

Já Pablo, diante das lutas infundáveis de João traz a ele outro tipo de solução. Armas e guerra declarada, drogas e contrabando, revenda ilícita trariam a Santo Cristo o dinheiro para se alimentar

E conhecia muita gente interessante Até um neto bastardo do seu bisavô Um peruano que vivia na BolíviaE muitas coisas trazia de láSeu nome era Pablo e ele diziaQue um negócio ele ia começar E Santo Cristo até a morte trabalhavaMas o dinheiro não dava pra ele se alimentarE ouvia às sete horas o noticiárioQue sempre dizia que seu ministro ia ajudarFalou com Pablo que queria um parceiroQue também tinha dinheiro e queria se armar Pablo trazia o contrabando da BolíviaE Santo Cristo revendia em PlanaltinaMas Pablo trouxe uma Winchester 22E Santo Cristo já sabia atirarEla trazia a Winchester 22A arma que seu primo ablo lhe deu.(Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>)

Deste modo, é possível perceber mais uma colagem. Vale salientar ao leitor que a leitura colagem proposta por Rocha (2013) se estabelece como um dispositivo textual que só pode ser determinado com um gesto próprio de determinação de sentido, ou seja, as colagens irão depender das leituras e intertextualidades do leitor.

A Hora e a Vez de Augusto Matraga / A Hora e a Vez de João de Santo Cristo

Por fim, o leitor desta pesquisa chegará ao momento derradeiro, ao momento de fim de saga, ao momento de redenção dos protagonistas – ambos chegam à sua hora e à sua vez. Nhô Augusto, como pressuposto pelo seu contexto social, encontra sua morte por meio do combate, do duelo

Nhô Augusto bateu a mão na Winchester, do jeito com que um gato poria a pata num passarinho. Alisou coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações. E aí o povo encheu a rua, à distância, para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá para fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. Nhô Augusto falou, enérgico: — Pára com essa matizada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem! E o velho choroso exclamava: — Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim... P'ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?! Mas Nhô Augusto tinha o rosto radiante, e falou: — Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaibas! — Virgem Santa! Eu logo vi que sé podia ser você, meu primo Nhô Augusto... Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. Nhô Augusto riu: — E hein, hein João?! — P'ra ver... Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento. Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido: — Põe a benção na minha filha., seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem! Depois, morreu. (ROSA, 2015. p. 328)

Nhô Augusto, manda suas saudações a Dionóra e com sorriso no rosto despede-se do mundo. Nhô Augusto sabe que sua saga chega ao fim de modo honroso. João de Santo Cristo, também por duelo – um duelo realizado por meio da traição, vale dizer, faz uso de um elemento que também está presente em Matraga, a Winchester, trazida por Maria Lucia.

No sábado, então as duas horas
 Todo o povo sem demora
 Foi lá só pra assistir
 Um homem que atirava pelas costas
 E acertou o Santo Cristo
 E começou a sorrir
 Sentindo o sangue na garganta
 João olhou pras bandeirinhas
 E o povo a aplaudir
 E olhou pro sorveteiro
 E pras câmeras e a gente da Tv
 Filmava tudo ali
 E se lembrou de quando era uma criança
 E de tudo o que vivera até ali
 E decidiu entrar de vez naquela dança
 Se a Via-Crucis virou circo, estou aqui
 E nisso o sol cegou seus olhos
 E então Maria Lúcia ele reconheceu
 Ela trazia a Winchester 22A
 A arma que seu primo Pablo lhe deu
 Jeremias, eu sou homem. Coisa que você não é
 Não atiro pelas costas, não
 Olha prá cá filho da puta sem vergonha
 Dá uma olhada no meu sangue
 E vem sentir o teu perdão
 E Santo Cristo com a Winchester 22
 Deu cinco tiros no bandido traidor
 Maria Lúcia se arrependeu depois
 E morreu junto com João, seu protetor
 O povo declarava

que João de Santo Cristo Era santo porque sabia morrer E a alta burguesia da cidade não acreditou na história Que eles viram da Tv. (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>)

Existe nesta colagem a referência à mesma arma usada por João de Santo Cristo e Nhô Augusto. Ambos terminam suas sagas mortos. Ambos recebem a redenção “a boca pequena” do povo. Ambas as narrativas revisitam o discurso oral, trazendo a rapidez e a fluidez destes discursos para o ambiente escrito da arte. As colagens elencadas acima foram recortadas com vistas a ilustrar as possibilidades de diálogo entre os universos artísticos citados.

Considerações finais

Rocha (2013) afirma que a leitura é um processo que envolve inúmeros elementos, elementos estes por meio dos quais o leitor deve sair do universo monocromático de significações e transcender para o universo policromático dos significados. A ideia desta pesquisa foi realizar uma leitura colagem entre estas duas obras, tentando notar nas ideias do cantor Renato Russo notas literárias Roseanas, buscando sempre encontrar nos discursos analisados a emulação, a intertextualidade das produções, tanto com o universo lido como também internamente.

Rocha (2013) define como poética da emulação o resgate moderno de práticas retóricas que foram progressivamente abandonadas depois que o romantismo teve seu advento. (p. 11), afinal, já é tempo de se começar a compreender a obra como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.

Saga é um caminho. Ambos vivem esta Saga para a sua morte e redenção. Um se torna santo por saber morrer e o outro morre com sorriso nos lábios. Deste modo, é possível analisar a dualidade que por muito tempo se encontrou na literatura – o bem e o mal, separados, muitas vezes em dois

personagens distintos, apresentados entre o mocinho e o bandido, a virgem pura e a prostituta, o trabalhador pai de família e o marido que trai e assim por diante.

Para Almeida (2011)

Se o romance pode ser encarado, mais de uma vez (...) como uma “epopeia sem deuses”, o conto, na América, reinsere o angélico e o demoníaco em sua tessitura. No entanto, Deus e o Diabo não se traduzem apenas como espelho de uma problematização teológica, dialética, entre bem e mal. O conto, anunciando determinada orfandade da linguagem, efetiva-se pela exigência de um pacto cujo contrato se realiza para além do âmbito da semântica, ou seja, na esfera artística da criação literária. (p. 14)

Neste conto, a transformação pela qual passa Augusto Matraga entre o começo e o fim da história não permite que o leitor, por mais desavisado que seja, o enquadre e o resuma em uma única categoria – bom ou ruim. Trata-se de um personagem que transcende as nomeações anteriores. A linguagem e os neologismos empregados por Rosa, o tratamento filosófico da narrativa sobre Matraga no embate homem / universo inserem o leitor num caminho pelo sertão Roseano.

João de Santo Cristo é produto do ambiente que o constrói. O pai morre com tiro de soldado e desde então seu plano de vida é a vingança. A música salienta sua destreza desde os tempos de criança, afinal, o professor aprende com ele. Quando vai ao reformatório, se o leitor aqui pensar no significado deste termo como série de regras instrutivas ou morais, João se indigna diante de tanto ódio e terror.

Além disso, João prova o gosto amargo do preconceito: “Não entendia como a vida funcionava Discriminação por causa da sua classe e sua cor.” (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>). Além disso, trabalhar não fornecia o subsídio necessário> “E Santo Cristo até a morte trabalhava Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar E ouvia às sete horas o noticiário Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar”. (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-cabloco.html>>).

Então, João, agora adulto e convicto adentra ao universo do crime. O bem e o mal assim estão novamente unidos em um só personagem como fruto do construto social. O leitor encontra aqui outro personagem que transcende as nomeações de bem e mal, comumente encontradas.

Vale salientar ainda que no âmbito social, as obras não explicitam tampouco o problema que abordam ou a conclusão a que chegam. O significado delas dependerá sempre da interpretação do leitor. A voz social está escancarada nestes discursos, o pobre habita e protagoniza a novela da vida, cheia de núcleos e reviravoltas, ecoando seu pedido assim como João que foi a Brasília tentar representar o povo e acaba morto.

A oralidade das obras Roseanas facilita de certo modo suas conexões e colagens com a música. A vida descrita em ambas as obras narradas se organiza de modo a conduzir o leitor pelos problemas encontrados pelos narradores e protagonistas e a ver pelos olhos destes uma realidade que muitas vezes fica atrás das cortinas. É como se a todo momento, João e Nhô se perguntassem: Que País é este?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leonardo. Veredas do grande conto: a descoberta do sertão em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Uapê, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. 11ª São Paulo: DP&A, 2006.

URBANA, LEGIÃO. **Música Faroeste Caboclo**. (Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/faroeste-caboclo.html>>) Acesso em 10 out 2016.

ROCHA, J. C. C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSA, GUIMARÃES. **Sagarana**. Editora Nova Fronteira: 2015.

AUSÊNCIAS BRASILEIRAS E A DESOBEDIÊNCIA DO OLHAR

Ana Lígia Leite e Aguiar*

RESUMO: No Brasil atual, há um imenso desejo, por parte de alguns, em fazer um retorno daquilo que, aparentemente, pertenceria ao nosso status de ex-colônia: é a presença da intolerância genocida contra os mesmos povos com os quais só aparentemente se reconciliou no passado recente. A segregação social no Brasil sempre esteve palpável ao olhar: a liberdade de ir e de devir – desejo de tantos – mantém-se como privilégio de um certo homem branco – e aqui refiro-me a sua posição epistêmica e não, simplesmente, à coloração da pele. É que no Brasil de mente colonial ou pós-colonial, uma vez juntos, senhores e escravos, mantém-se a ideia de que o bom mesmo é cada um no seu lugar. Ou, no paradoxo: misturar para embranquecer.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Historiografia, Cultura, Ruptura.

ABSTRACT: In current-day Brazil, there is an enormous desire on the part of some people for the return of something which in principle belonged to our status as a former colony: a genocidal intolerance directed against the very same people—Black and Indigenous peoples—with whom there was an only apparent reconciliation in recent times. Social segregation in Brazil has always been distinctly visible: the freedom to move and to become—desired by many—remains the privilege of a certain type of white male—by this I mean his epistemic position, and not only his skin color. Because in a Brazil with a colonial or post-colonial mentality, the idea of masters and slaves leads to the notion that it would be best for each to remain in their own place. Or, paradoxically, to an understanding of miscegenation as a means to whitening.

KEYWORDS: Brazilian literature, Historiography, Culture, Rupture.

“Primeiramente, fora Temer” tem sido uma das expressões-sintoma nacionais desde que o país assumiu declaradamente a sua bipartição como forma contínua. É significativo rever os termos dessa bipartição, ainda que, mesmo nessas duas metades, algo dentro delas não seja da ordem da homogeneidade. Aprendemos – pela mão de teóricos como Homi Bhabha, Hobsbawn, Gellner, Benedict Anderson – que as nações não coincidem nem internamente consigo mesmas por longo tempo, a despeito daquele estado de espírito que abstratamente une os homens, ao qual se referiu Renan em seu

célebre ensaio “O que é uma nação?”. Sigamos no rastro desses teóricos para ver se conseguimos compreender – no âmbito do momento atual brasileiro – o desenho recente de nosso território-povo.

A maldição social na qual estamos inseridos, termoextraído, da escritora sul-africana Nadine Gordimer, tem a ver com uma herança não apenas da história recente, mas de “séculos [...] de domínio racista colonial sob diferentes nomes”. (Gordimer, 2013, p. 66) No Brasil atual, há um imenso desejo, por parte de alguns, em fazer um retorno daquilo que, aparentemente, pertenceria ao nosso status de ex-colônia: é a presença da intolerância genocida contra os mesmos povos com os quais só aparentemente se “reconciliou” no passado recente. Os traumas de fundação reaparecem desrecalcados, sob a tutela de uma democracia teatral e de um discurso pedagógico que prega a homogeneidade nacional. A segregação social no Brasil sempre esteve palpável ao olhar: a liberdade de ir e *de devir* – desejo de tantos – mantém-se como privilégio de um certo *homem branco* – e aqui refiro-me a sua *posição epistêmica* e não, simplesmente, à coloração da pele ou gênero.

Quando as nações modernas começam a ter o seu desenho a partir de 1780, “os brasis” enfrentarão, posteriormente, a fabricação de sua ideia de origem pautada no encontro com o outro. Uma vez recuperado o índio para pensar a formação do povo brasileiro – dado o seu caráter de ancestralidade –, o corte planejado para que se reconheça os autóctones projeta os 1500 como primeira cisão de tempo histórico. É o índio do Brasil jovem que compõe a nacionalidade, e não sendo isso o bastante, ele ainda viria despido de seus hábitos culturais – a antropofagia, a beberagem, a poligamia, a falta de poder centralizado, o nomadismo, a nudez –, dados que Viveiros de Castro recupera nas vozes dos cronistas que taxavam esse *modus vivendi* como sendo um inventário dos maus costumes indígenas. Talvez tenha sido por esse motivo – o do Brasil recém-nascido no século XVI – que José de Alencar tenha conseguido fazer em seus romances com que os nativos abandonassem tão rapidamente sua nação anterior para integrarem aquela que viria a ser a sua nação futura, nada tendo a ver com a constância da inconstância desses povos de alma selvagem. A geração que seria fruto desse encontro nos daria não só o esboço, como a forma final do brasileiro. Primeira tensão no recorte temporal, aquilo que Bhabha crê ser uma adoração de um certo historicismo

por parte daquilo que Renan coloca como “*vontade* de nacionalidade”, que se faz representar não por “raça, língua ou território. É a vontade que unifica a memória histórica e assegura o consentimento de cada dia” (Bhabha, 2005, p. 225): numa certa vontade de nacionalidade que as elites tentam fazer emplacar, os ameríndios só passam a existir quando da aparição épica do elemento estrangeiro, cuja presença altera e melhora as *raças* – o termo é não só defasado como inapropriado – tidas como inferiores. Ávidos em rascunhar o retrato do homem brasileiro, sua ancestralidade – como bem projetou Alencar – recuou bem pouco. Alberto Mussa, na tentativa de *adoecer* os lugares fixos do leitor, chama a atenção com dados geneticistas: um exame de DNA acusaria em qualquer brasileiro cerca de 80% de descendência indígena. E arremata: “Não sei o que ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil” (Mussa, 2009, p. 22).

A essa primeira ficção em nosso recorte temporal sobreviria a do apagamento do negro. Justamente quando se fala em construir identidades, a presença africana causaria um esquivar-se em termos de reflexão, mas não somente – ela revelaria o negro como um mau necessário. Martius foi de uma reticência categórica: “não há dúvida de que o Brasil teria se desenvolvido de maneira diferente sem os escravos negros. Cabe ao historiador decidir se isso foi para melhor ou para pior” (Martius, 1967, p. 36). Paulo Prado responderá, no capítulo sobre a tristeza do *Retrato do Brasil*, que:

O negro cativo era a base de nosso sistema econômico, agrícola e industrial e, como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de consequências ainda incalculáveis” (Prado, 2002, p. 70).

No *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, celebrado festivamente como um selamento positivo do hibridismo, em cuja obra encontramos, pela primeira vez, um sem número de gestos reunidos detalhados sobre a economia de vida dos africanos em diáspora para o Brasil, há a tensão residual do peso atribuído à mulher negra. Uma espécie de avatar que conseguiu

agregar em seu corpo todas as dores e as delícias de ser o que era: mulher, negra. Carlos Nader, em seu documentário *Preto e Branco*, de 2012, captura com sobriedade o conflito que a face híbrida nos fornece: se ela é a face que não se pode ocultar, pois que é evidente, essa mesma face nos desafia com seus preconceitos internos e aponta como o mestiço ou o negro devem proceder em uma cultura cuja “cisão” faz parte do “sujeito nacional” (Bhabha, 2005, p. 208). A nação se reconhecer mestiça, sendo um fato, nem de longe resolve parte de sua tensão interna. E se somos menos violentos que os EUA no que diz respeito à segregação racial, conhecemos bem os efeitos da *pena de morte* em nosso país e a quem ela se aplica no cotidiano.

É da ordem do inimaginável pensar que o conceito de um povo híbrido ajude a encobrir a nossa segregação clássica. No caso brasileiro, o hibridismo surge como um discurso oficial que, apesar de sua positividade preliminar, acaba por homogeneizar a ideia de povo; simplifica e reduz (não uma certa teoria, sempre atenta ao paradoxo, mas uma certa ideia de cultura). Não seria – não somente, mas também – o hibridismo parte de um projeto pedagógico, para retomar os termos utilizados por Homi Bhabha, e, nesta pedagogia que apaga a diferença, os conflitos advindos desse conceito escorregadio estariam sempre retornando ao presente? Ora, os termos da conciliação nacional tão bem orquestrada por Alencar, em meados do século XIX, teriam sido pautados na falsificação do entrecruzamento dos povos – já que não presentificavam o negro –; na deturpação grotesca do tempo histórico anterior à chegada do estrangeiro; e, quando índios e portugueses caem uns nos braços dos outros (aqui os créditos são de Doris Sommer), a conciliação está soldada. O hibridismo é a conciliação da nação, um encontro consigo mesma. Para piorar o paradoxo, quem haveria de negar que o hibridismo é a peça-chave da formação do brasileiro, já que sua veridicção atesta as consequências palpáveis do achamento (ou do encontro)? Em um plano mais abrangente, quem haveria de negar que o hibridismo não retoma a ideia originária de todos os povos, a negação da pureza por excelência, onde esquecer algo da história não só faz parte como abaliza todo o processo? Alencar bebe em teóricos e teóricos bebem no escritor cearense, portanto, que o peso sobre suas costas possa ser redistribuído entre as inúmeras vozes que continuaram seu

“canto mavioso” (a expressão é dele na voz de sua personagem Iracema em seu romance homônimo).¹

Como desestabilizar essa mirada pedagógica a partir de algo que soa tão positivamente produtora como a ideia da mestiçagem? Como performar a nação, como suplemento ao texto pedagógico que instrui e obstrui outras passagens?

Sem ressalvas, *o apartheid brasileiro*, que inclui na sua lista, negros, índios, mulheres, LGBTs*,² pobres, detentos, está disfarçado pela teoria da miscigenação e por uma ideia de que no pós-colonial – enquanto marco temporal – essas categorias teriam encontrado menos preconceito e indiferença e mais aceitação. Um parágrafo de Gilberto Freyre, autor-paradigma para se pensar um Brasil *positivamente* híbrido, revela-nos esse sintoma:

Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava. Onde não se realizou através da africana, realizou-se através da escrava índia [...]. É absurdo responsabilizar-se o negro pelo que não foi obra sua nem do índio, mas do sistema social e econômico em que funcionaram passiva e mecanicamente. Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. (Freyre, 2002, p. 422)

Esse trecho é revelador em vários sentidos. Primeiro porque, selando o fragmento com uma frase de efeito forte, nos diz algo real: *não há escravidão*

* Universidade Federal da Bahia (UFBA).

¹ Iracema diz a Martim: “Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a cor dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca. Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas!” (Alencar, 1998, p. 71).

² No site Gênero, Mídia e Sexualidade, temos: “Atualmente, a sigla **LGBT** é utilizada pelo movimento social brasileiro e por entidades governamentais, como conselhos e secretarias, nos três âmbitos da federação. Apesar de **LGBTTTIS** designar explicitamente lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, intersexuais e simpatizantes – em alguns casos é utilizado **A**, de assexual – a denominação não é usual no país. Em geral, presume-se que o **T** englobe as identidades de gênero começadas por essa letra, mas, principalmente em inglês, também se vê o uso de **LGBT***, com o asterisco funcionando como um sinal que indica que o **T** tem significado múltiplo. Internacionalmente, a sigla mais utilizada é **LGBTI**, que engloba as pessoas intersex. Órgãos como a ONU e a Anistia Internacional elegeram esta denominação com um padrão para falar desta parcela da população. Em termos de movimentos sociais, uma denominação que vem ganhando força é **LGBTQ** ou **LGBTQI** – incluindo além da orientação sexual e da diversidade de gênero a perspectiva teórica e política dos Estudos Queer”. Disponível em: <http://ggemis.blogspot.com.br/2014/08/lgbt-lgbti-lgbtq-ou-o-que.html>. Acesso em: 7 ago 2017.

sem depravação sexual. No escravagismo, certamente, não entra o desejo alheio; há vários corpos violentados em todos os aspectos para que o sistema eleito pela *lógica de perversão do colono* possa existir. Contudo, quando Freyre diferencia a *negra da escrava* ele está supostamente *rearranjando* lugares históricos: não é a negra quem faz, nem sua etnia/nação. É a escrava, uma figura situacional. As escravizadas negra ou índia, engendradas em um sistema espúrio, massas de manobra, como *ele nos faz crer* dizendo que a culpa é do sistema em que negros e índios funcionam *passiva e mecanicamente*, são as responsáveis pela corrupção da “vida sexual da sociedade brasileira”. O texto, certamente, deveria ser outro: nem pela negra ou índia, nem pelas escravizadas, muito menos passiva e mecanicamente, como bem documentou Antonio Risério, em *Uma história da Cidade da Bahia*.³ Freyre é incapaz de escrever que a culpa é do *senhor* e que a teoria da miscigenação na qual ele tanto aposta é fruto de estupros em massa e não do consentimento recíproco. Atribuindo a responsabilidade ao sistema, esquiva-se da materialidade da questão, deixando a autoria de um crime tão evidente quanto abstrata. Uma abstração que, paradoxalmente, acaba por colocar mais uma vez o escravizado na posição de *vítimas-algozes*.⁴ O *homem branco* (posição epistêmica), vendo a história de cima, incorrerá nesse e em tantos outros deslizes que revelam um preconceito *residual* de potencial mortífero. Gilberto Freyre sublima a história, aposta na conciliação a partir de uma sedução mútua imaginária, e acaba por fazer – aos olhares mais atentos – uma crítica sexista e apaziguadora que percorrerá dois capítulos destinados aos negros na formação do povo brasileiro. Evidentemente, há contribuições no texto, mas, eis, aqui, a mente de um intelectual colonizado. Freyre, ao demonstrar a sua tese de como a mestiçagem é uma espécie de tolerância, ajudando a construir o mito da democracia racial, ajusta-se ao discurso da não-violência, mas os lugares ressimbolizados da Casa Grande e da Senzala, das piores condições de vida

³Risério aponta as diversas formas de resistência por parte do escravizado: assassinato do senhor, suicídio como recusa, envenenamento, destruição de instrumentos de trabalho, pequenas sedições e preguiça como sabotagem, furto, “feitiçaria”, a arte da fuga, quilombos como vida comunitária alternativa (existindo desde ca. 1575), dentre outras resistências. Risério ainda argumenta: “Infelizmente, Freyre não se dispôs a ler o suicídio escravo em pauta sociológica”. Cf. RISÉRIO, 2000, p. 81.

⁴ O trocadilho é referência ao romance de cunho escravocrata *Vítimas Algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, de 1869, em que os escravizados são retratados como vilões.

social e da pena de mortedisfarçada de casualidade se mantêm. De acordo com Frantz Fanon (médico-filósofo, nascido na Martinica), “o intelectual que seguiu o colonialista no plano do universal abstrato vai lutar para que colono e colonizado possam viver em paz num mundo novo” (Fanon, 2005, p. 61). Sem duvidar da capacidade de Freyre em fazer uma notável crítica cultural comparada e de executar o transdisciplinar em sua obra, faltou correr os riscos do exercício da alteridade, confrontando o real. É que no Brasil de mente colonial ou pós-colonial, uma vez juntos, senhores e escravos dormindo, comendo e transando, gerando filhos mestiços – que seja –, mantém-se a ideia de que o bom mesmo é cada um no seu lugar. Ou, no paradoxo: misturar para embranquecer. As teorias da mestiçagem do século XIX e começo do século XX no Brasil propõem a mestiçagem como possibilidade de embranquecimento da nação. Ou era isso ou se enegreceria de vez. Falas destoantes, mas que convergem para um fim comum: como absorver índios e negros ao longo de séculos, de modo que eles possam desaparecer com o tempo?, questionava Sílvio Romero.⁵ Para Nina Rodrigues, negros e índios faziam parte de “espécies incapazes”.⁶ Euclides da Cunha apostava na emigração europeia para melhorar as raças que aqui se encontravam, e essa deveria ser a tarefa de um governo empenhado.⁷ Reproduzo Kabengele Munanga, um intelectual da República Democrática do Congo, naturalizado brasileiro:

Mameluco se faz inimigo do índio e o mulato desdenha e evita o negro. Ambos foram utilizados para combater e destruir os quilombos. Mameluco, capitão sanguinário e truculento a serviço dos bandeirantes e o mulato, capitão-do-mato e terrível perseguidor dos escravos foragidos (Munanga, 1999, p. 65).

Resultantes da miscigenação, o cruzamento de brancos com índios e com negros, gerando mamelucos e mulatos, gera matrizes que ajudam muito mais no controle do que na compreensão do que vem a ser um sujeito híbrido. É assim que se construiu um lugar completamente instável para o mestiço:

⁵ Cf. MUNANGA, 1999, p. 53.

⁶ Cf. MUNANGA, 1999, p. 54.

⁷ Cf. MUNANGA, 1999, p. 59.

reitera-se a ideia de que existem *raças puras* e de que há algo no mestiço que deva ser eliminado. Uma espécie de *sangue tóxico*.

Fanon diria que “nas colônias, o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado” (Fanon, 2005, p. 54). A mestiçagem no Brasil, sob um determinismo biológico que alimentou a hierarquia de raças superiores e inferiores, gerou soldados mestiços que se voltam contra *si mesmos*.⁸ Situação típica do sistema que, sendo colonial ou pós-colonial, continua colonizado. Para Fanon, “o trabalho do colonizado é imaginar todas as combinações eventuais para aniquilar o colono” e não o de protegê-lo. Deveríamos ser violentos, pois “a violência eleva o povo à altura do líder”. (Fanon, 2005, p.113)

Essa violência tática é encontrada muitas vezes em formato verbal, em textos de Cidinha da Silva, em sua obra *#Paremde nos matar!*, cujos temas são negros de direita; as babás sem uniforme da Fernanda Lima, que a atriz *celebra* contraditoriamente; o atendimento psicológico sem Freud e Lacan dos salões de beleza populares; a aparição *artivista* de um Liniker no cenário musical brasileiro, de onde a *deixa teatral* lançada em um verso musical ao fim de uma canção pelo artista, *deixa eu bagunçar você*, torna-se um convite diversas vezes reiterado ao leitor-ouvinte de Cidinha da Silva, e a dicção da escritora, longe de ser conciliatória, busca meios de se reagir à opressão racial, ao fabricar uma espécie de análise-genealógica-rápida (quando pensamos nas suas crônicas) da arena social onde tantos absurdos são assimilados com naturalidade.

⁸Um poema de Adriano Scandolara, de 2013, nos faz recordar desse corpo policial:

“LEMBRETE

Havia um homem antes da farda: depois, difícil dizer visto deste ângulo, a vista turva de gás confunde a espingarda às mãos, braços, corpo cabeça.

Havia um homem antes da farda:

depois, difícil

o amor à ordem, ainda que caduque e obrigue

a esquecer como basta o menor dos impulsos para pedra, faca, estilhaço rasgar-lhe a garganta.

Havia um homem antes da farda:

depois, caos, um nada,

anterior talvez à farda, espera que, de ordem, uma palavra o preencha, havia um homem —

esse verso impossível de lembrar, se a hora não é de poemas, falhando a voz, o coturno abafando a garganta, ódio trêmulo na fumaça dos detritos”. SCANDOLARA, Adriano. Lembrete. In: *Vinagre: Uma antologia de poetas neobarracos*, 2013,

p.

9.

Disponível

em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3468951/mod_resource/content/0/VINAGRE_UMA%20ANTOLOGIA%20DE%20POETAS%20NEOBARRACOS_2ed_junho2013.pdf.

Semelhante – na diferença – é o caminho traçado por Nelson Maca, poeta brasileiro contemporâneo, em sua obra *Gramática da Ira*, onde sua voz opera uma contra-resposta aos tempos em que se acreditou em luta pacífica e na não-violência por parte do oprimido, discursos nem sempre bem recebidos pelos que primam unicamente por cordialidade, a despeito de vivermos tempos sombrios. Maca elabora o conceito *Literatura Divergente*, cuja lógica admite a disparidade e “seu maior fundamento, paradoxalmente, é nunca fixar leis e sempre desobedecer às cristalizações” (Maca, 2012, s/p),⁹ jeito que ele desdobra ao longo de sua obra:

[...] A acusação de “violento” ou “raivoso” terá um significado para mim positivo. Minha Ira adquire, aqui, a roupagem da cor da pele preta. Ela não divide, ela não desacredita, pelo contrário, ela representa nosso centro da atração e irradiação. Hoje, a liberdade de ser um negro “irado” é uma qualidade que enobrece qualquer pessoa honrada, porque é um ato digno de um revolucionário engajado na luta contra a vergonhosa ditadura racial da tradição brasileira. (MACA, 2013, p. 174)

Reavivando a ideia de *poesia como história cultural*, noção conceitual muito bem articulada por João Cesar de Castro Rocha, em *Nenhum Brasil existe*, esses autores do presentetensionam a historiografia, atuando de forma descontínua em relação à história, quando apresentam outros pressupostos canônicos (os de Nelson Maca são Malcolm X, Carlos Moore, Lima Barreto, Luís Gama, Abdias do Nascimento, dentre outros), para quem “Pero Vaz de Caminha é epígrafe do massacre dos ameríndios” (Maca, 2012, p. 123); quando fabricam escritas que falam de minorias para minorias, como faz Conceição Evaristo ao colocar em prática o conceito de *escrevivência*, e, por meio do relato da mulher negra de periferia, singulariza corpos, desobstrui imagens solapadas por uma representação vil e garante que a experiência possa ser narrada por aquele/ aquela que a viveu, ainda que o texto escrito não chegue a todas elas, como bem reconhece Conceição Evaristo. Tais práticas exasperam o que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie adverte sobre os perigos de uma única história, convocando seus leitores a aderirem

⁹Cf. MACA, Nelson. Disponível em: <http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/>. Acesso em: 26 nov. 2017.

a uma tradição de insubalternidade.¹⁰Essa outra perspectiva expõe as fissuras do cotidiano, realoca sujeitos, e essa fecundação de significados é um gesto que o intelectual argentino Walter Mignolo chama de *desobediência epistêmica*, donde há a construção de uma *identidade em política* que nos propõe a entrada em um outro jogo simbólico (Mignolo, 2008, s/p). Nessa direção, há uma dicção cada vez mais múltipla de autores, na qual a desobediência epistêmica é a perspectiva. Essas fissuras na historiografia – e nos modos de diálogos travados com a mesma – apresentam cada vez mais ao contemporâneo interferências no campo cronológico, sincrônico, homogêneo como resposta ao *assinto* cometido por tantas narrativas oficiais.

Nosso hibridismo, no entanto, ultrapassa a ideia de etnicidade, de modo que, cor, classe, gênero, tudo tem retornado no cotidiano como cataclismo. Os Yanomami – via Davi Kopenawa, em *A queda do céu* – não fabulam em nada com a identidade: estão em outro território, têm outra relação com a terra, não pactuam com o homem branco, nem com a ideia de um certo Brasil, cujo território não coincide com o plano em que vivem. Viveiros explica a diferença inequívoca entre os brasileiros e os índios:

Essa maioria, como eu disse, somos, entre outros, *nós*, os brasileiros ‘legítimos’, que falam o português como língua materna, gostam de samba, novela e futebol, aspiram a ter um carro bem bacana, uma casa própria na cidade e, quem sabe, uma fazenda com suas tantas cabeças de gado e seus hectares de soja, cana ou eucalipto. A maioria dessa maioria acha, além disso, que vive “num país que vai pra frente”, como cantava o jingle dos tempos daquela ditadura que imaginamos pertencer a um passado obsoleto. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 13.)

Em Davi Kopenawa, esquece-se do hibridismo, questiona-se todo o projeto pedagógico, rechaçando-o corajosamente. Assim é feita a nossa memória cultural, entre as idas e vindas de uma construção identitária não arruinada, mas como ruína.

Uma *ira* que nasce em um mundo irremediável e que desafia a ordem de quem não leu ou ignora as falas de um Fanon ou de um Malcolm X vai parir artistas/ escritores/ pensadores que viraram a mesa.

¹⁰ Cf. em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br#t-22303. Acesso em 21 set. 2013.

Em “OnseeingEngland for thefirst time”, Jamaica Kincaid, de Antigua (no Caribe) diz: “A realidade da minha vida fora conquistas, subjugação, humilhação, amnésia forçada. Eu fui forçada a esquecer” (Kincaid, 1991, p. 369).¹¹ Esse trecho catalizador, acentuando a dialética vivida por diferentes sujeitos presentes ao longo deste texto – em que expõem eixos de um pensamento distópico em relação à sociedade, mas não em relação ao que cada um pode vir a fazer de si – faz transladar os movimentos de memória e de esquecimento. Forçados a esquecer, essa colocação de Kincaid contém um teor vital. É que os descaminhos da de(s)colonização faz com que tudo comece na maneira como nos relacionamos com o passado (e a proposta psiquiátrica colocada em prática por Frantz Fanon não era a de justamente fazer a prática psiquiátrica “conectar os pacientes com seu passado cultural”?)

.....

Essa *teoria institucional* de gerenciar vidas e impor formatos enviesados ajuda a encobrir toda sorte de diferenças, para além do plebiscito travado no ontem da história. Como nada é apenas bom ou apenas mau, uma teoria de tamanha beleza não poderia não revelar suas rasuras. Uma vez diante do problema dos discursos que simplificam a história, Bhabha diz que aí reside o começo, e não o fim de nada. É o ponto de partida para performar, reescrever, rasurar a rasura, provocar uma montagem que passa por uma permanente descontinuidade dos tempos e dos sujeitos. Todo texto pedagógico não deveria – necessariamente – vir acompanhado de sua performance? Alguns desses impasses são sinalizados com lucidez estarrecedora, na canção Haiti, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, com a qual finalizo este texto:

Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos

¹¹ No original: “The reality of my life was conquests, subjugation, humiliation, enforced amnesia. I was forced to forget.”

De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque, um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
Em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada:
Nem o traço do sobrado
Nem a lente do fantástico,
Nem o disco de Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão
Se você for ver a festa do Pelô, e se você não for
Pense no Haiti, reze pelo...
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino de primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
E nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
Brilhante de lixo do Leblon
E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
E quando você for dar uma volta no Caribe
E quando for trepar sem camisinha
E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
Pense no Haiti, reze pelo
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui. (Gil; Veloso, 1993)

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1998.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Haiti. In: **Tropicália 2**. 1993. 1 CD.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). **Intérpretes do Brasil**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

GORDIMER, Nadine. **Tempo de reflexão**: de 1990 a 2008. São Paulo: Globo, 2013.

KINCAID, Jamaica. *On seeing England for the first time*. **Transition**, # 51. Oxford University Press, 1991. Disponível em: <<http://alturl.com/8nxzq>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

MACA, Nelson. **Gramática da ira**. Salvador: Blackitude, 2015.

MACA, Nelson. **Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos**. Disponível em: <http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/>. Acesso em: 20 out. 2017.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes: 1999.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. In:

SANTIAGO, Silviano (Coord.). **Intérpretes do Brasil**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro *et alli* (Orgs.). **Nenhum Brasil existe**: Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

SCANDOLARA, Adriano. Lembrete. In: CALIXTO, Fabiano; STERZI, Eduardo. **Vinagre**: Uma antologia de poetas neobarracos, 2013. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3468951/mod_resource/content/0/VINAGRE_UMA%20ANTOLOGIA%20DE%20POETAS%20NEOBARRACOS_2ed_junho2013.pdf. Acesso em: 20 out. 2017.

SILVA, Cidinha da. **#Parem de nos matar**. Salvador: Ijumaa, 2016.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: Os Romances Nacionais na América Latina. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VON MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. How the history of Brazil should be written. In: **Perspectives on brazilian history**. New York: Columbia University Press, 1967.

INTERAÇÕES DE BAKHTIN E GRAMSCI COMO CAMINHOS DE LEITURA LITERÁRIA E CONSTRUÇÃO DE DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO

Prof. ^a Dr^a. Magda Medeiros Furtado

RESUMO: Este trabalho pretende transitar entre os contrastes e os confrontos das relações entre os Estudos Literários e as Ciências Sociais para verificar a validade de conceitos instrumentais ancorados em autores como Antonio Gramsci e Mikhail Bakhtin – como hegemonia, contra-hegemonia, polifonia e dialogismo – para a leitura de obras e autores que elaboram ficcionalmente um projeto de interpretação da nossa história cultural a contrapelo da história oficial, contribuindo para a construção de discurso contra-hegemônico. Servindo-se de obras de diferentes temporalidades, como São Bernardo, de Graciliano Ramos, Sargento Getúlio e Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro, e Agosto, de Rubem Fonseca, este trabalho traz para o diálogo vozes ficcionais que normalmente não são analisadas a partir da visão de um projeto nacional de cultura e identidades, entre seus caminhos e descaminhos críticos.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin – Gramsci – Leitura literária – dialogismo – contra-hegemonia

ABSTRACT: This work intends to cross between the contrasts and the confrontations of the relations between the Literary Studies and the Social Sciences to verify the validity of instrumental concepts anchored in authors like Antonio Gramsci and Mikhail Bakhtin - like hegemony, counter-hegemony, polyphony and dialogism - for reading works and authors that fictionally elaborate a project of interpretation of our cultural history against the grain of official history, contributing to the construction of counter-hegemonic discourse. Using works of different temporalities, such as São Bernardo, by Graciliano Ramos, Sargento Getúlio and Viva o povo brasileiro, by João Ubaldo Ribeiro, and Agosto, by Rubem Fonseca, this work brings to the dialogue voices of fiction that are not normally analyzed from the vision of a national project of culture and identities, between their paths and critical misplaces.

KEYWORDS: Bakhtin – Gramsci – Literary reading – dialogism – counter-hegemony

Introdução

Mikhail Bakhtin e Antonio Gramsci são ambos autores considerados do espectro marxista, homens do século XX. E ambos estudaram Letras – detalhe que a muitos escapa sobre Gramsci, que, apesar de ser aluno brilhante, o que lhe valeu inclusive uma bolsa de estudos para estudar na Universidade de Turim, não se formou porque foi tragado pela militância política. É perceptível que o amplo conhecimento da linguagem faz com que seus conceitos básicos se caracterizem pela consciência de sua complexidade e densidade de sentidos. Seu principal ganha-pão foi o trabalho como jornalista. Nos Cadernos do Cárcere, escritos durante os anos passados na prisão, de onde saiu muito doente, para morrer, ressalta-se a qualidade da linguagem e a precisão como tece seus conceitos, cinscunscrevendo o sentido – para não mencionar seus surpreendentes estudos de literatura italiana constantes nesses mesmos cadernos. Uma característica em comum com Bakhtin é a densidade desses conceitos, que vão se desdobrando em camadas de possibilidades.

Já Mikhail Bakhtin era professor de russo, sua língua materna. Uma das primeiras penalidades que lhe foram impostas pelo regime stalinista foi a proibição de ensinar o russo. Sabemos o quão perigoso para os regimes autoritários pode se tornar o ensino da língua materna, quando ele se faz através de reflexão sobre o sentido do discurso dominante, em especial o que é empregado por aqueles que exercem o poder e monopolizam o poder de divulgação de sua fala. A operação de desconstrução da ideologia por meio da análise do discurso pode desnudar as táticas de imposição de consciência, típica dos regimes totalitários.

Podemos traçar um paralelo com os conceitos usados por ambos os autores que mais nos servirão neste projeto. Começamos pelo conceito mais central de Gramsci, Hegemonia, que é espelhado pelo conceito de contra-hegemonia, criado como uma extensão do primeiro por seus principais leitores (ANDERSON, 2002, 15-100). Vamos aproximá-los dos conceitos bakhtinianos de discurso monológico/ discurso dialógico.

Conceitos transversais e interdisciplinares

Neste trabalho de caráter interdisciplinar, que não se deixa fechar entre paredes de uma disciplina, um só campo do saber, que tem a humildade de caminhar em campos não dominados completamente, a partir de um diálogo tecido de sua área de maior especialização para uma outra de menor domínio, estamos bem acompanhados por Mikhail Bakhtin, que é tomado como linguista, historiador da literatura, filósofo e crítico literário, sendo principalmente – professor:

Nosso estudo poderá ser classificado de filosófico sobretudo por razões negativas. Na verdade, não se trata de uma análise lingüística, nem filológica, nem literária, ou de alguma outra especialização. No tocante às razões positivas, são as seguintes: nossa investigação se situa nas zonas limítrofes, nas fronteiras de todas as disciplinas mencionadas, em sua junção, em seu cruzamento.

A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura de uma dada época. (...) Por muito tempo, concedeu-se uma atenção especial ao problema da especificação da literatura. (...) Tomados de entusiasmo pela especificação, alguns deliberadamente ignoraram os problemas de interdependência e de interação entre os diferentes campos da cultura, esquecendo muitas vezes que as fronteiras entre esses campos não são absolutas, que cada época as traça a seu modo; ignoraram que não é dentro de campos fechados em sua própria especificidade, mas por onde passa a fronteira entre campos distintos que o fenômeno cultural é vivido com mais intensidade e produtividade.

(BAKHTIN, 1992, p. 362-363)

O conceito mais produtivo e emblemático de Mikhail Bakhtin é “dialogismo”, muitas vezes tratado erroneamente como se fosse um mero “diálogo”, seja formal ou implícito no texto. Existe dialogismo tanto em textos onde se tem de maneira clara o embate verbal entre duas consciências formuladas a partir da oposição crítica de seus discursos, quanto em textos onde só se tem um lado da contenda, mas se pressupõe a voz dissonante a partir dos seus efeitos no discurso do outro. Portanto, o fato de um texto narrado em primeira pessoa não dar acesso a uma resposta formal, um discurso formulado em contraponto, não significa absolutamente que não haja dialogismo.

Logo, o dialogismo não se encerra nem se caracteriza como uma estrutura formal como o “diálogo”. Esse conceito é tão produtivo quanto polêmico em Mikhail Bakhtin, e tem a mesma centralidade do conceito de “hegemonia” em Antonio Gramsci. Aqui vamos colocá-los em perspectiva diametralmente opostas, mas igualmente proliferantes para esse diálogo entre os Estudos Literários e as Ciências Sociais. Muitos artigos e livros já foram escritos sobre exatamente esses dois conceitos, exatamente porque nenhum desses dois autores deixou uma citação acabada que defina um ou outro.

Para ficar claro e mostrar objetivamente nossos instrumentos, poderíamos delimitar que todo discurso é em última instância um discurso dialógico, pois mesmo que não dê espaço a uma outra voz e pretenda apresentar, do início ao fim, uma suposta verdade sem espaço para debate, esse discurso é uma resposta a um outro do qual discorda, ou uma complementação a um outro com o qual se concorda, ou será respondido por outro discurso, ainda que em outra temporalidade. É o que diz Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* – sua primeira obra, do chamado círculo de Bakhtin, assinada por Volochinov e publicada inicialmente em 1929.

Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. (BAKHTIN, 1992, p. 98)

Portanto, estamos diante dos usos do termo “dialogismo”: no sentido restrito, opondo-se ao discurso monológico, que é o uso predominante em “Problemas da poética de Dostoiévski” (1981), e o dialogismo como uma característica inerente a todo o discurso, em graus diferentes de interatividade social.

O conceito de dialogismo pressupõe um embate entre discursos, seja de maneira imediata, seja em outra espaço-temporalidade – em outro cronotopo. Já em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* esse embate entre discursos está bem caracterizado como sendo um confronto com carga ideológica. Em um romance com personagens em conflito social, o discurso é

arena onde se desenvolve a luta de classes. Se esses personagens estiverem delineados de maneira a se distinguirem pelo discurso, como escolha vocabular, construção sintática e graus de abertura diferentes, e se esse confronto se der de maneira explícita através de personagens que podem ser ideólogos, está caracterizado o romance polifônico. Está caracterizada também a disputa de hegemonia através de um de seus canais, a linguagem:

... em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (...)

A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente.

(BAKHTIN, 1992, p. 46 e 47)

Reconhecendo o potencial de embate ideológico do discurso escrito, Bakhtin situa na romance essa arena preferencial onde essa disputa se dá. Portanto, a literatura é vista como um instrumento de disputa de hegemonia – seja um discurso contra-hegemônico ou de reforço de hegemonia conquistada.

A pessoa aproxima-se da obra com uma visão de mundo já formada, a partir de um dado ponto de vista. Esta situação em certa medida determina o juízo sobre a obra, mas nem por isso permanece inalterada: ela é submetida à ação da obra que sempre introduz algo. Somente nos casos de inércia dogmática é que nada de novo é revelado pela obra (o dogmático atém-se ao que já conhecia, não pode enriquecer-se). Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos.

(BAKHTIN, 1992, p. 382, grifos nossos)

Novamente a ideia de “combate” vem sublinhar o papel da dissonância, da divergência, da construção de uma visão de mundo diversa. Mesmo a mera compreensão muda é responsiva, portanto, ativa, pois gera uma modificação e até mesmo a renúncia, em parte ou total, de um ponto de vista pessoal anterior. Mais uma vez, o reconhecimento de caminhos possíveis

da construção de contra-hegemonia. Esse combate muitas vezes se serve de instrumentos críticos por excelência, como a paródia e a sátira.

Para Gramsci (2000a), as ações contra-hegemônicas são instrumentos para se criar uma nova forma ético-política. A contra-hegemonia institui o contraditório, gera a dissonância e desestabiliza o discurso hegemônico, que parece estável, mas está sujeito à instabilidade pelo processo de lutas, resistências e contestações cumulativas. Para que um dia tudo o que parecia sólido se desmanche no ar, a construção de contra-hegemonia vai fazendo avançar a resistência e alcançar um grau de consciência que aflora no discurso.

Quando o discurso da resistência começa a se configurar e a se construir em focos com visibilidade, temos uma guerra de posições estabelecida em um espaço discursivo, que pode ser uma localidade, um movimento social e mesmo um espaço institucional como a escola. Essa disputa local de hegemonia, sendo um movimento contra-hegemônico, se caracteriza na linguagem dialógica, tal qual Mikhail Bakhtin a apresentou conceitualmente.

O espaço do romance é para Mikhail Bakhtin (1993, p. 371) um lugar de excelência para o confronto das variadas vozes da sociedade, que disputam recepção do leitor, mesmo que não conduzam a narrativa. A paródia seria uma tática de confronto direto entre essas vozes, em que uma das vozes serve-se do discurso de outrem para mudar seu sentido, chegando-se muitas vezes a uma inversão semântica por meio da desconstrução via a tática do riso ou do esgar irônico – eis a guerra de movimento, de Gramsci. O combate direto do discurso dominante se dá na arena de luta do romance, para Mikhail Bakhtin.

Bakhtin e Gramsci avançaram apontando os interesses de classe que concorrem para a prevalência de uma variedade linguística sobre a outra, desvelando assim o campo de batalha ideológico existente na linguagem. Bakhtin (1993, p.127) chama de heteroglossia essa variabilidade linguística, exaltando a riqueza do plurilinguismo como um fator de permanente renovação e criação da linguagem; Gramsci demonstra o quanto um grupo social hegemônico concorre para eliminar essa variabilidade, elegendo o discurso dominante como o padrão e o mantendo através de uma rígida "gramática normativa". Para Bakhtin essas forças são centrífugas e centrípetas

e o gênero romance as refletiria em sua constituição. O romance polifônico daria voz a uma diversidade de pontos de vista social e ideologicamente divergentes, que se refratam na linguagem.

Há diversos outros conceitos paralelos nesses dois pensadores de formação marxista que podem nos servir de instrumental de leitura: o centralismo burocrático de certas organizações e regimes políticos apontado por Gramsci (2000b) equivaleria a um romance monofônico em Bakhtin, onde a estrutura simulada de um diálogo entre os personagens não passa de uma mera projeção das ideias do autor, ou seja, nesse tipo de romance reina um só ponto de vista, assim como na vida partidária avaliada por Gramsci o domínio está centrado energicamente nas mãos de um comando central fechado. Já no centralismo democrático de Gramsci haveria uma abertura e seriam dadas condições para que as vozes subalternas também possam ser ouvidas e consigam defender suas posições, competindo igualmente pela aceitação de seu ponto de vista. Esse conceito corresponderia em Bakhtin ao romance polifônico. O princípio hegemônico da burguesia em Gramsci se liga em Bakhtin ao discurso autoritário, que sufoca a divergência. A diferença mais evidente entre esses pensadores, como se avalia, reside na visão mais politicamente direcionada de Gramsci.

Porém, enquanto Gramsci aceita uma construção de contra-hegemonia, ou seja, uma hegemonia dos dominados que se construiria pela unificação das divergências com vistas a uma tomada de poder, para Bakhtin, que se restringiu às questões culturais, qualquer tentativa de se impor uma linguagem única é um movimento reacionário. Bakhtin insiste na convivência interativa das divergências e elege o plurilinguismo como a grande riqueza do gênero romance. Essa resistência de Bakhtin se explica por seu delimitado campo de estudo, mas o fato é que ele permite que se depreenda de sua obra que uma "hegemonia do proletariado" ou uma "contra-hegemonia" - conceito derivado de Gramsci - corre o risco de se tornar tão condenável quanto o discurso (e a prática) autoritário destituído, constituindo-se numa força coercitiva que esmagaria as diferenças individuais. Está aí a degeneração stalinista para confirmar isso; está para ser construída ainda uma prática contra-hegemônica que não pretenda destruir o pensamento dialógico no corpo da sociedade.

O romance como arena do discurso contra-hegemônico

Talvez Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro (1984), tenha sido o último momento em que foi possível construir ficcionalmente um projeto ousado de interpretação da nossa história social, a partir do centramento na Ilha de Itaparica como metonímia do Brasil. Na primeira metade do século XX esse projeto ainda se viabilizava, mas não era o viés de Graciliano Ramos (1986), um autor sem pretensões totalizantes, nem mesmo por metonímias. Em São Bernardo, Paulo Honório é uma voz local e universal em relação dialógica com a projeção da voz introjetada de Madalena, no que ele pôde ouvir nessa escassa polifonia aparente, mas que se constrói plenamente pelos caminhos das leituras no entretexto. Haverá validade para se colocar em diálogo a construção de uma contra-hegemonia a partir dessa infiltração do discurso de Madalena na voz do latifundiário? Haverá possibilidade de se gerar desestabilização da voz hegemônica do patrão e patriarca que vê naufragar seu projeto a partir da sua desestabilização histórica, econômica e pessoal, diante do confronto com o discurso de Madalena, mesmo tendo esse se calado diante de sua aniquilação? É essa a hipótese deste trabalho.

Uma hipótese de dialogismo que se vê aparentemente silenciada pelo absolutismo da primeira pessoa. Nisso as narrativas de São Bernardo e Sargento Getúlio (1982) se alinham, pois a princípio se sufocam as vozes divergentes. Mas elas estão lá e, mais cedo ou mais tarde, irrompem e fazem avançar a consciência veiculada pela voz portadora da hegemonia a ser confrontada. Nesse ponto uma análise do discurso pode confirmar a gradual perturbação dessa voz hegemônica até que seja aberto o espaço para a construção textual de contra-hegemonia, que não é simplesmente um diálogo pressuposto, mas sim a contraposição social de outro discurso sendo introjetado pelo narrador, como um cavalo de troia a cumprir seu objetivo em outra temporalidade – se ainda houver narrativa. Caso contrário, fica pressuposta e disseminada no leitor, para que este a construa como produto ativo de sua leitura – a compreensão responsiva ativa de Bakhtin. Outras possibilidades de leitura nos permite a versão ficcional dos últimos momentos da crise do segundo Governo Vargas antes de seu fim trágico na

surpreendente e polifônica leitura de Rubem Fonseca em Agosto, com seu foco narrativo aberto e aparentemente distanciado.

Graciliano Ramos e Rubem Fonseca se mostram como corpus literários aparentemente hostis a uma leitura bakhtiniana. O primeiro apresenta uma voz monológica aparentemente intransponível como narrador, impermeável ao dialogismo; o segundo é fragmentário demais na construção ideológica, com personagens em vertiginosa vida sem intervalos de reflexão. Ora, aparências ou leituras com outros instrumentos não podem se colocar como vetos a diferentes caminhos. A voz monológica de Graciliano Ramos pode e deve ser lida a contrapelo, no ponto de vista daquela voz que não se enuncia, mas que está presente nos silêncios e respostas evidentemente construídas para o produtor de discurso ausente. Já as personagens de Rubem Fonseca, em sua voracidade de viver em uma contemporaneidade veloz e irrefletida, deixam entrever as marcas da ideologia em suas escolhas, percursos e destinos. Os desvalidos e seu discurso, os aparentemente neutros policiais, as dondocas e sua linguagem, os miseráveis de esperança e sua palavra seca. Já João Ubaldo Ribeiro parece sempre muito fértil a qualquer pesquisa social e histórica, dada a proliferação de elementos de leitura contra-hegemônica, e nem precisa ser Viva o povo brasileiro.

Ao analisar as estratégias discursivas do texto polêmico, Mikhail Bakhtin expande seu conceito de dialogismo e liberta-se da dicotomia "monológico / dialógico" que tinha traçado para o discurso romanesco no livro sobre Dostoiévski (BAKHTIN, 1993). Dessa forma, o princípio dialógico se torna o conceito fundador da linguagem, o que leva nosso teórico russo a se debruçar novamente em uma tarefa típica de um linguista: o estudo da efetivação da comunicabilidade de um enunciado na compreensão responsiva, ativa ou passiva, do interlocutor.

Tanto em São Bernardo quanto em Sargento Getúlio há um interlocutor que não aparece no texto, que podem ser simplesmente os leitores, com a imensa tarefa de desconstruir a narrativa e construir uma leitura a contrapelo do foco narrativo, dando voz a quem não tem a voz: é esse o desafio para o leitor de outra temporalidade, como o caracteriza Bakhtin. Aquele leitor capaz de construir o discurso silenciado pela narrativa aparentemente monológica: a voz da professora Madalena, simpatizante do socialismo; a voz do preso

conduzido para Aracaju pelo Sargento Getúlio. Aquele leitor atento, capaz de ver como o discurso inaudito nesses dois romances é capaz de irromper no momento da tomada de consciência do narrador (conceito de Marx retomado por Lukács e Gramsci). Paulo Honório ouve o discurso não proferido de Madalena, que chega a lhe transformar a face, ao se olhar no espelho.

Rubem Fonseca e seu hiper-realismo feroz contemporâneo

Rubem Fonseca se afigura como o narrador do Rio de Janeiro, uma cidade violenta e sedutora para uma caminhada por suas paisagens chocantes em sua crueza, formatadas pela hegemonia discursiva da beleza e do caos domesticado. Em sua obra a história contemporânea desafia a violência do cotidiano naturalizada pelas doses intensivas de choque diante do esgarçamento dos valores humanistas, requerendo um leitor crítico que vá além das primeiras impressões que as “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos” podem fornecer. As divisões de classe se configuram nas fronteiras que delimitam o universo dos personagens, seu itinerário urbano, suas roupas e hábitos, seu discurso e sobretudo suas interações sociais.

A capacidade crítica dos jovens leitores de Rubem Fonseca é desafiada por uma obra bastante atrativa como entretenimento, mas que provoca a reflexão dos leitores diante dos impasses da contemporaneidade que se apresentam aos seus narradores. Podemos seguir vários caminhos críticos, mas optamos por trabalhar com esses impasses na construção de um discurso contra-hegemônico motivado pela recepção dos textos, em diversos níveis de leitura. É uma opção crítica e de formação e, como qualquer outra construção, requer o esforço de se buscar demonstrar uma hipótese sobre a qual assentamos nossa investigação. Trata-se de fazer a crítica da historicidade dos modos de pensar que podem ser apreendidos dos discursos sociais, na linha do pensador italiano Antonio Gramsci (GRAMSCI, 1982, p. 111).

A construção de um discurso de resistência à visão do bloco histórico hegemônico da sociedade requer uma leitura a contrapelo de uma obra que apresenta essa sociedade em seu estado de maior degradação ética e de ideais. Seus protagonistas não têm perspectivas de redenção alguma, enquanto os demais personagens debatem-se num mundo em que a crueldade, a

desvalorização da vida, a carência de padrões mínimos de solidariedade e mesmo compaixão resultam no aniquilamento de qualquer esperança.

Trabalhar com as visões da História a partir das leituras dos alunos da obra de Rubem Fonseca mostra-se um viés bastante produtivo, pois o ponto de partida é a imersão em um tempo histórico contemporâneo dos leitores, na maioria das vezes, ou que não se afasta muito dessa temporalidade, como o período do segundo governo Vargas, no caso de *Agosto* (1993), um dos romances aqui abordados. Isso significa estar diante de uma série de relações possíveis de reconhecimento e interação com as vivências dos próprios jovens leitores, que afinal reconhecem sua época e até mesmo se identificam. Essa construção de leitura contra-hegemônica só se dá, entretanto, quando se avança além da primeira leitura, a do entretenimento.

Romper a primeira leitura do entretenimento não significa ignorá-la; antes disso, vamos partir dela, que é a porta de entrada para essa extraordinária obra de um dos mais profícuos prosadores do nosso tempo. Rubem Fonseca fornece a seu leitor doses generosas daquilo que ele espera e que o consagrou: uma narrativa fluente, com um mistério que se apresenta logo nas primeiras cenas. Aconteceu ou está para acontecer um crime, e os sinais desse fato se sobrepõem aos elementos históricos que se apresentam fartos: a ineficiência da polícia, a onipresença da pequena política como um poder corrupto, as distinções de classes sociais comandando as relações entre os policiais e os investigados, a desigualdade social em cada esquina do Rio de Janeiro – cenário privilegiado da beleza e do caos de suas narrativas - e o cinismo dos protagonistas diante do que aparentemente é imutável – o poder do dinheiro e sua sedução. A dura violência do cotidiano anestesia quase tudo, menos dois poderes que se agigantam: o dinheiro e o sexo. Os valores éticos e humanistas de alguns poucos personagens se tornam pedra de resistência diante da decadência amoral da maioria, mas não servem para salvá-los nem da pobreza, nem da morte. Tampouco esses valores escassos podem servir de alicerce para um final redentor ou edificante. O leitor precisa se conformar com a derrota de suas expectativas.

Em *Agosto*, a morte trágica do presidente Getúlio Vargas, diante da convulsão política do país, entrelaça-se a uma trama paralela ao assassinato de um rico empresário que mantinha relações pouco republicanas com o

Estado, ao enriquecer através de negócios obtidos pelo lobby de um senador da base do governo. Em princípio, os agentes do estado podem estar envolvidos, mas também suas tramas pessoais, que deixam entrever elementos usuais como poder, sexo e muito dinheiro, vão se enovelando aos fios da História que se tecem diante dos nossos olhos, como se estivéssemos sob o olhar do comissário de polícia que investiga o crime. Somos transportados para o Rio de Janeiro de agosto de 1954; praticamente adentramos o Palácio do Catete. O “anjo negro” Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas, será suspeito do crime que abre a primeira cena do romance, mas também está envolvido no famoso atentado a Carlos Lacerda, que resultou na morte do Major Rubem Vaz, da aeronáutica. Foi o episódio que desencadeou a derradeira crise no governo Vargas, mas será também um momento central da trama.

Depois de certificar-se de que não havia anormalidades no andar residencial do Palácio, Gregório Fortunato, o Anjo Negro, chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas, desceu as escadas em direção ao gabinete da assessoria militar, no térreo, verificando, no caminho, se os guardas mantinham-se nos seus postos, se o Palácio das Águias estava em paz. (FONSECA, 1993, P.8)

A obra de Rubem Fonseca, muito além da literatura de entretenimento, é um discurso sobre a sociedade, sobre o Rio de Janeiro e as camadas médias. Apresenta-se como uma elaboração artística do nosso tempo, uma visão de mundo da contemporaneidade. A banalidade da vida humana, que se expressa na plêiade de cadáveres que surgem de suas páginas, sem provocar comoção no narrador ou nos personagens habituados a esse cenário, é um elemento a nos provocar. Como é que não vamos nos mobilizar com esse tratamento banal dado à morte, um dos temas mais solenes e recorrentes de toda a literatura? Como é que não vamos reagir a outra banalização exposta, que é a do sexo, que, mais do que satisfazer aos vorazes leitores da nossa temporalidade, apresenta-se como um ponto de óbvia reflexão. O que acontece é que os elementos de análise em Rubem Fonseca gritam por nós, como se tivessem ganhado vida e temessem ser naturalizados como ...mero entretenimento.

Ao trazer para a sala de aula uma obra dessas, temos uma expectativa de leitura que pode se confirmar ou não, pois, em vez do “leitor implícito” de Wolfgang Iser, que emerge dos efeitos previstos pelo texto, temos leitores vivos e que constroem leituras imprevistas. Como lembra Umberto Eco (1983, p. 29) em *Interpretação e super-interpretação*, “os direitos dos intérpretes foram exagerados”; as leituras possíveis estão previstas na própria obra – e não no autor. Essa prática de leitura tem demonstrado a possibilidade de construção de discurso contra-hegemônico, no sentido de uma seleção consciente de elementos para o estabelecimento de uma visão de mundo externa e crítica do discurso dominante na sociedade sobre o Bloco Histórico. Esse viés abre um grande campo de pesquisa, com necessidade de coleta de dados concretos de experiências de leitura, além da amostragem já apresentada.

O que nós temos é uma análise da recepção concreta, que tem levado a leituras críticas que transcendem a fruição e mesmo à construção de discurso contra-hegemônico. Numa época em que os campeões de vendagem são livros para colorir, é reconfortante constatar que Rubem Fonseca continua a ser um dos autores mais estimulantes aos nossos jovens leitores.

Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro

Em *Viva o povo brasileiro* (1984), o principal fio condutor da narrativa é a História, que é decomposta em diversas versões, representativas da pluralidade de vozes sociais que estabelecem relações dialógicas no corpo do romance. Evidencia-se o projeto ficcional de se traçar o percurso das imagens culturais brasileiras elaboradas nos quatro séculos compreendidos pela narrativa, que se desenrola a partir de uma metonímica Ilha de Itaparica, no litoral da Bahia, onde vivem ou passam seus principais personagens. Trata-se de uma história de resistências e lutas, mas também de muita opressão, desde a expulsão dos holandeses da Bahia, no século XVII, até o episódio da guerra de Canudos, no final do século XIX, passando pelas lutas da “independência” da Bahia, Abolição e República, entre outros fatos cuja versão oficial o romance submete à paródia. VPB ainda faz um voo panorâmico pelo século XX até a ditadura militar, finalizando na década de 70, mas sem se deter

ficcionalmente na contemporaneidade. A resistência da cultura negra, apesar de toda a pressão dominante e homogeneizadora da colonização portuguesa, também tem lugar de destaque no romance.

...a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. (...) toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada peto de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa.”
(RIBEIRO, 1984, p. 515)

Ao se desnudar o caráter de construção da História, que, como qualquer narrativa, tem sua causalidade estabelecida a posteriori pelo historiador/narrador, fica evidenciado o papel da ideologia na História que permanece. Como os vencidos não podem contar sua história, fica para a posteridade a versão dos vencedores, que a comprovam com os documentos da vitória – os monumentos desfeitos em ruínas, como demonstra Walter Benjamin, ao falar da identificação do historicismo com os vitoriosos de cada período histórico:

...os que num momento dominam são os herdeiros dos que venceram antes. A empatia com os vencedores beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. (...) Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura. (BENJAMIN, 1985, P.225)

O projeto ficcional de Viva o povo brasileiro é ambicioso: pretende desconstruir alguns novos da História Oficial do Brasil e recriar a história dos vencidos através da reversão paródica desse processo de transmissão de cultura na sociedade.

Conclusão

Uma leitura meramente estética desses romances, sem transitar pelo campo interdisciplinar que se oferece vastamente à análise e leitura de um país em suas desigualdades e demais contradições sociais, seria por demais empobrecedora do projeto desses autores. O instrumental de leitura baseado em Mikhail Bakhtin e Antonio Gramsci nos descortina possibilidades de reflexão crítica sobre os movimentos da história em sua materialidade dialética e a maneira como são percebidos por um dos mais produtivos discursos de uma sociedade, que é discurso literário.

As potencialidades políticas de educação emancipatória a partir dessa reflexão no campo do ensino de literatura é o que no momento causa ímpetos de censura aos defensores de uma educação divorciada de uma reflexão crítica sobre a sociedade – os defensores do projeto equivocadamente chamado de “escola sem partido”, mas que na verdade se trata da defesa de um projeto de cunho fascistóide. Nosso estudo a partir desse viés interdisciplinar se constitui também em uma resistência a esse tipo de cerceamento que se tenta implantar na educação brasileira – não passarão!

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. As antinomias de Gramsci. In:----Afinidades eletivas. São Paulo: Boitempo, 2002, pp.15.100.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e Estética – A teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1993.

_____. (Volochinov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1992

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de cultura. In: Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 225.

ECO, Umberto. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONSECA, Rubem. Agosto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, 3ª Ed.

GRAMSCI, A. Cadernos do cárcere: os intelectuais, o princípio educativo, jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a. v. 2.

_____. Cadernos do cárcere: Maquiavel, notas sobre o Estado e a política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b. v. 3.

_____. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro: Record, 1986, 46ª Ed.

RIBEIRO, João Ubaldo. Viva o povo brasileiro. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Sargento Getúlio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 8ª Ed.

APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS AO TERMO “CONSERVADORISMO”

Marcelo Barbosa da Silva¹

RESUMO: Parte integrante de uma pesquisa sobre as raízes do pensamento conservador no Brasil, o presente artigo constitui tentativa de aproximação conceitual ao termo “conservadorismo”, em sentido teórico, propondo uma descrição dos traços mais salientes, no plano político e cultural, do funcionamento dessa corrente de opinião e suas proximidades – e distâncias – de fenômenos que lhe disputam um espaço próximo de atuação, tais como o liberalismo e o reacionarismo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Questão Nacional, história.

ABSTRACT: Part of a research about the conservative thinking roots in Brazil, this article offers an attempt in conceptual approach to the term “conservatism”, in a theoretical sense, proposing a description of its most evident traces, in a political and cultural level, appointing its similarities – and differences – of phenomenon such as liberalism and reactionarism.

KEY-WORDS: Literature, Nationalism, History.

Na dimensão da vida cotidiana, atribuir a uma pessoa o rótulo de conservadora gera sempre um debate extremamente emocional. Com muitos “prós” e “contra”. Para constatar esse estado de coisas, basta uma breve visita ao ambiente das redes sociais. O mais interessante nesse choque de crenças diz respeito a uma contradição: muito do que se acusa de “conservador” junto à opinião pública, não pertence ao repertório de práticas e discurso historicamente associado a essa corrente. Porém, a imprensa não cessa de reproduzir esse mal-entendido. A título de ilustração, vejamos a matéria veiculada pela Folha de São Paulo, em 24.09.17, sob a chamada *Pautas de Viés Conservador Avançam na Gestão Temer*. Na reportagem, há um esforço de recensear as iniciativas visando retirar da atual legislação (inclusive da Carta Constitucional), direitos e garantias, individuais e coletivas. Ou seja, os

¹Marcelo Barbosa da Silva é Pós-doutorando em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ.

legisladores mencionados não pretendem “conservar” nada, mas sim tornar letra morta o que estava estabelecido há muito.

Uma imprecisão terminológica? Aparentemente, sim. Talvez até deliberada. Mas, que não se reduz aos sistemas de comunicação. A política também assiste, com muita frequência, essas autênticas “guerras” pela estabilização do sentido das palavras. Fenômeno não tão recente – já que acumula mais de 3 décadas – se observa na tendência dos neoliberais norte-americanos se designarem por “conservatives” ou “neoconservatives”. No afã de ocultar sua origem bem mais recente, os discípulos de Friedman e Hayek invocam uma ancestralidade em pensadores como Burke (1729-1797). Algo em si absurdo na medida em que por muito que se possa discordar das idéias do autor de *Reflexões sobre a Revolução na França* – meu caso, em particular – não há como deixar de reconhecer que se trata de uma contribuição plena de complexidade sobre temas como a liberdade e a propriedade. Ideias situadas à léguas, em forma e conteúdo, das cartilhas simplórias de Mr. Reagan e da baronesa Margareth Thatcher.

Diante de situações análogas às dos exemplos acima, surge uma pergunta: como produzir uma aproximação conceitual do termo conservadorismo e suas variantes, que seja minimamente operacional? A meu ver, essa tarefa apenas pode ser levada a cabo se a dimensão subjetiva do termo não for eliminada. Afinal, Bakhtin já havia nos alertado para as tensões de classe, gênero, etnia, religião, entre outros nexos, engastadas nos processos de formação do “significado das palavras” (Fanti, 2003, p.100). Ou seja, só é possível falar de conservadorismo, no plural, dada a diversidade de expectativas – conjunturais ou estruturais - que informa esse vocábulo. Uma pluralidade sempre presente no comentário elaborado pelas artes, em especial a literatura, a respeito das narrativas de conservação do estabelecido por autores que expressaram em suas obras, do século XVII até o presente – ficcionais ou não - o interesse por este tipo de ideologia ou comportamento.

De todos os ramais do debate político – e cultural – contemporâneo, o conservadorismo é o que mais guarda a marca da indeterminação em si. As dificuldades em defini-lo principiam na flutuação entre o “adjetivo conservador e o substantivo conservadorismo” (Bobbio *et al*, 1997, 242). No primeiro caso, temos uma atitude, um comportamento, ou seja, como quer a

literatura de psicologia social, uma maneira de agir. Algo facilmente intuído pela linguagem popular, das coberturas jornalísticas às conversas de bar, das novelas de TV aos livros de auto-ajuda, passando pelas letras de música popular, como no samba de Ivone Lara e Delcio Carvalho:

“Acreditar, eu não
recomeçar, jamais
a vida foi em frente,
e você simplesmente
não viu que ficou para trás”

Nessas criações, o indivíduo “conservador” se situa retardatário e/ou descrente em relação aos fatos e da época em que vive, adotando uma postura diante do mundo - à falta de adjetivo melhor - retraída. Uma retração verificável por meio de um sem-número de atitudes. A maioria entre as quais, girando em torno de um protocolo de defesa daquilo que poderia se denominar, em sentido necessariamente elástico, por “tradição”. Fixada obsessivamente numa mesma cor, a palheta conservadora, no entanto, se desdobra uma imensidade de matizes, muitos deles, observáveis em personagens presentes na literatura. De tudo, há um pouco: céticos como Brás Cubas, de Machado; conciliadores nos moldes do Conselheiro Acácio, de Eça de Queiroz; poderosos no figurino do Coronel Ramiro Bastos; de Jorge Amado; submissos no estilo de Eugenia Grandet, de Balzac; conformistas funcionais com o Marcelo Clericci, de Moravia (e porque não dizer, de Bertolucci). Mesmo na chamada “má-literatura”, medram criaturas bastante evocativas de um padrão conservador, de apego às raízes, a exemplo do Nevada Smith, de Harold Robbins.

Cacoete naturalista, a reivindicação a uma transparência entre literatura e realidade, onde personagens encarnam papéis sociais definidos, serve aqui apenas de recurso pedagógico. Uma abstração. Ou melhor, superposição de espelhos destinados a produzir analogias, puramente de superfície. Úteis, mas limitadas. O depoimento mais consistente dos estudos literários sobre o fenômeno conservador, veremos adiante (Capítulo 3 deste estudo), não pode se limitar uma catalogação de tipos. Ao contrário, deverá

penetrar mais fundo nas relações entre “real”, “fictício” e “imaginário” (Iser, 1999, p.67).

Um conceito ambíguo?

Ao propor uma conceituação sempre há o risco de predicar algumas propriedades em detrimentos de outras, mais importantes num dado conjunto, ou ainda, de excluir propriedades contraditórias em relação à definição proposta. Isto é, conceitos congelam identidades – para fins cognitivos – quando, no plano concreto, qualquer objeto está sempre em movimento. Desde a antiguidade clássica, é conhecida a advertência da irreducibilidade do real ao conceito, este último sempre inscrito na esfera do “inefável” (Corbisier, 1987, p.100). Diante dessa limitação, toda tentativa de captar a particularidade do Ser - e suas manifestações na condição de fenômeno – enfrenta dificuldades e demanda cuidados.

No caso do substantivo conservadorismo, como pudemos observar, as dificuldades de conceituação se ampliam em vista da já mencionada impossibilidade, por um lado, de separar a “atitude” e “programa” conservador e, por outro, em virtude da resistência sistemática desse “objeto” à definição programática, mais nítida em outros segmentos do espectro político, tais como os liberais ou progressistas. Mais firmes no que se opõe do que naquilo que afirmam, tanto a ideologia conservadora quanto a reivindicação a um comportamento conservador parecem enunciados de maneira a dificultar a observação de seus traços constituintes.

Apenas em face da constatação dos efeitos dessa polissemia - produto da deriva entre a ambigüidade accidental e obscuridade deliberada - é que se pode, em meu entender, proceder uma aproximação conceitual ao termo conservadorismo. A definição abaixo, portanto, obtida junto ao repertório de categorias da ciência política, atende a tais preocupações, aprofundando um desejável diálogo da literatura com as demais disciplinas ligadas às humanidades.

Segundo o *Dicionário de Política*, organizado por Norberto Bobbio, a prática conservadora se individualiza pelo conjunto de comportamentos orientados para “a manutenção do sistema político existente e dos seus modos

de funcionamento, apresentado-se como contraparte das forças inovadoras” (Bobbio *et al*, 1993, p.242) . Um enunciado bastante claro, por sinal. A partir de sua leitura somos tentados a pensar que estamos na presença de um conceito polarizado. Isto é, aquele grupo de termos que apenas adquire nitidez quando contrastado com o seu oposto, qual seja, na hipótese em apreço, as ideologias do progresso. Porém, existe pelo menos um fundado motivo para a rejeição de tal impulso: para além de qualquer debate filosófico mais aprofundado, muito provavelmente não se trata aqui de raciocinar por oposições. Um tratamento como esse conduziria o observador para longe da engenhosa simplicidade da definição buscada em Bobbio. Explico: a expressão “contraparte” sugere um vínculo comum aos termos progresso e conservadorismo. E que elo seria esse? A qualidade de respostas diferentes a um mesmo processo histórico: a emergência do transe gerado pelas chamadas revoluções burguesas, a mais paradigmáticas entre todas, a francesa de 1789.

Outra pergunta: seria correto confinar o aparecimento de modalidades de pensamento conservador somente a países já introduzidos aos conflitos inerentes ao desenvolvimento industrial como a França, ao fim do século XVIII? Ou mesmo ao Reino Unido, no mesmo período? De maneira alguma, ao que as evidências indicam. Mesmo sem exibir maior consistência doutrinária, formas de resistência à disseminação dos valores do progresso surgiram por todo o subcontinente europeu. Da Rússia czarista a uma Alemanha ainda distante da unificação. Isso aconteceu por onde quer que surgissem oposições entre o estilo de vida do campo e o das cidades , desacordo em estado de latência desde os fins da idade média, informa o crítico e historiador literário, Raymond Williams (2011, p.471).

Constituindo, gradativamente, a sua fisionomia ideológica, por mais de cinco séculos, ao tempo da deflagração do ciclo de revoluções liberais e/ou democráticas, o conservadorismo já exibia o seu traço mais saliente: o de forma de resistência – mas não a única – a uma “modernidade” (Sodré, 1999, p.68) em estágio de aceleração econômica, política e, sobretudo, social. Mudança lastreada num complexo de manifestações bastante heterogêneas entre si. Mas que parecia se unificar na crença nas possibilidades de aperfeiçoamento da humanidade e do indivíduo. Nada obstante a sua infinita possibilidade combinatória, essa campo de pensamento a que se denominou

chamar progressista – repita-se, mais antítese do que oposição ao conservadorismo – se reconheceu na aceitação de três princípios, não excludentes entre si: a “defesa da democracia” como método de composição de conflitos em lugar da dominação autocrática; a “separação entre Estado e religião”; e a emergência do “papel da luta de classes” no processo histórico (Bobbio *et al*, 1993, p.242).

Em resposta a esse manifesto progressista, formulado há mais de dois séculos, e que dá origem a uma família do pensamento político abrangida por ideologias situadas desde o liberalismo político de Thomas Payne ao socialismo científico de Marx, os conservadores, pela voz abalizada de um dos maiores intérprete dessa corrente no século XX, Russel Kirk, afirmam:

(...) O verdadeiro conservador não acredita que a sociedade possa ser propriamente governada por nenhum credo inflexível de doutrina abstrata. O conservador não é um fanático. Sabe que os problemas da humanidade são tortuosamente intrincados e que alguns desses problemas nunca serão resolvidos de modo algum. Se é honesto, não pode pregar à multidão que ela tem de clamar pelo manifesto e que dela será o paraíso terrestre. Sabe que não somos feitos para a utopia. Abjura a ideologia, embora esteja firmemente ligado ao princípio – a distinção feita por Burke em 1787. Sabe que cada nação e cada comunidade devem aplicar os princípios conservadores de modos variados, temperados pela prudência. O conservador não tem um projeto que permita ao engenheiro social governar de modo uniforme todos os homens em todos os tempos.(Kirk, 2016,p.27)

As asserções contidas na fala do filósofo político norte-americano, de perfeita consonância com a tradição inaugurada por Burke, assinalam a pretensão dos conservadores, se não me engano nisso, de perseguir a formulação de um projeto sem projeto. Um construto no qual a prática desdenha a teoria e, a abstração só pode ser encarada com desconfiança. Nesse caso, para demarcar as fronteiras políticas e culturais que cercam o conservadorismo, não basta enxergá-lo na condição de antítese das várias formas de pensamento progressista. É necessário, mais do que isso, apontar as vertentes de opinião com as quais a defesa do estabelecido se vê, deliberadamente ou acidentalmente, confundida. Afinal, liberalismo e reacionarismo, embora não ocupem o mesmo terreno do conservadorismo na geografia das ideias, certamente habitam a mesma vizinhança.

Distinções

Estabelecer distinções, especialmente em se tratando de correntes políticas de escassa coesão doutrinária como o conservadorismo não implica propor identidades imutáveis no tempo ou imunes às condicionantes de cada conjuntura. Deve ser aconselhada a prudência no uso de rótulos.

Em comum, por certo, conservadorismo e reacionarismo partilham da mesma origem: a de protesto – aristocrático, em sua gênese - aos dilemas sociais e políticos originados pelos processos de industrialização e urbanização em curso nas sociedades submetidas ao desenvolvimento da manufatura. Seus programas também apresentam semelhança, notadamente a defesa de instituições como a propriedade privada. No que se refere ao método de ação, no entanto, as divergências se acumulam: malgrado recaídas autoritárias, em períodos de hiato de hegemonia, geralmente os conservadores perseguem o fortalecimento da democracia parlamentar assentada em maiorias de centro-direita; já os reacionários sentem-se mais confortáveis no espaço situado à extrema-direita do espectro político, privilegiando as soluções de força e de menosprezo dos mecanismos de voto (Reale, 1934, p.213). O caudal reacionário, de inspiração buscada junto a autores como Joseph De Maistre e De Bonald, se inaugura com a Restauração Monárquica e, no século XX, desemboca nos nacionalismos de direitas contemporâneos.

O principal ponto de atrito entre as duas correntes – consiste no tratamento a ser dado a uma das principais categorias do pensamento ocidental: a razão. Para o espectro reacionário, desde as suas origens até o presente, releva o apelo ao inconsciente, à sensibilidade, ao “reino das paixões”. Uma ênfase que faz lembrar as advertências de Walter Benjamin quanto ao uso de procedimentos de “estetização da política” (Benjamin, 1969, p.207) por parte das coortes fascistas. Trocando as operações de raciocínio pelo envolvimento emocional, a extrema-direita busca proporcionar a seus membros o acesso a um “absoluto”, a uma fé secularizada, na qual a conquista do poder substitui o dogma da revelação. Exemplos não faltam: para o legitimista do século XIX, a autoridade do monarca se acha conferida por uma relação direta entre com o divino; para o fascista, a autoridade pressupõe uma essência que precede a existência e para o neoliberal, o mercado constitui uma

entidade autônoma, suprahistórica e cuja racionalidade não nos é dado conhecer, mas apenas obedecer.

Seguindo uma linha substancialmente diversa - mas evitando o compromisso com a religião da razão professada pelos seguimentos mais avançados do iluminismo - os conservadores pretendem convencer, para além da turbção de sentidos das multidões “suínas” (Burke, 2016, p.297) que a política demanda valorização dos costumes consolidados pelo uso. Um “bom-senso” (sic) eqüidistante das fixações igualitárias preconizadas pelos ideólogos do progresso como Rosseau, mas também das nostalgias fanáticas de regresso um passado inviável, como desejam os partidários da reação. Conservadores perseguiriam o equilíbrio, portanto. O quanto esse bom – mocismo se sustenta na realidade? Certamente muito menos que os partidários da defesa do estabelecido desejariam. Até porquê, olhando em retrospecto, nos momentos de acirramento dos conflitos sociais, não apenas na Europa, mas por todo o planeta, conservadores e reacionários se uniram. Quase sempre.

(Uma regra capaz de ensinar exceções. Algumas dentre as quais, notáveis: durante a maior confrontação já ocorrida entre reação e progresso na história humana - a 2ª Guerra Mundial - tanto o conservadorismo insular da Grã-Bretanha, encabeçado por Winston Churchill, quanto o continental, protagonizado por De Gaulle, tomaram o partido da democracia na refrega contra o arquiereacionário Hitler e sua máquina militar nazista.)

Em relação ao liberalismo, a corrente conservadora exibiu não só elementos de proximidade, como também de parentesco. O ancestral em comum foi a ideologia *whig* inglesa. Aliás, outra dessas manifestações de pensamento, típicas do Reino Unido, sobre as quais paira indefinição. A referir-se a esse ideário, o poeta irlandês W.B Yeats (1991, p.105), referiu-se de forma cáustica:

O que é whiguismo?

Uma espécie de espírito nivelador, rancoroso, racional

Que nunca espia pelo olho de santo,

Ou pelo olho de um bêbado.

Destituída de qualquer simpatia, a descrição do escritor premiado com o Nobel pôs em relevo duas qualidades (ou defeitos, dependendo do ponto de vista), aportadas pelos *whigs* ao debate público: o senso de cálculo e a vocação de centro, traduzida em fuga dos extremos.

Tendência emergente desde a chamada Revolução Gloriosa (1680), a *whiggery* notabilizou-se pelo empenho na da “defesa das liberdades individuais e da luta pela delimitação dos poderes da monarquia”, suas principais reivindicações (Merquior, 1991, p.76). Vale dizer, entre outros significados, o ideário *whig* pode ser visto como a versão britânica – quando não ostensivamente escocesa – do iluminismo em seus departamentos para economia (Adam Smith) ou filosofia (Hume), entre outros nexos, entre os quais o pensamento político (John Locke). Visto da ótica de hoje em dia, fica difícil saber o quanto a matriz *whig* contribuiu para a definição do liberalismo inglês ou o inverso: a percepção do componente *whig* dentro do conservadorismo. De qualquer sorte, um dos troncos formadores do ideal de progresso, o *whiguismo* começou a exhibir fraturas a partir da queda de Luiz XVI, na França. Pois, nos anos posteriores a esse marco, sob o assédio de concepções como o republicanismo de Robespierre, pela esquerda e do utilitarismo, de Bentham, ao centro, esse credo político buscou, cada vez mais, referência em Edmond Burke, em particular na crítica desse último ao terror revolucionário do Diretório.

Diferenças? Entre liberalismo e conservadorismo, apesar das proximidades, subsistem distinções. A primeira de corte social: o conservadorismo veste um figurino menos burguês e urbano do que o liberalismo. Já o liberalismo se vê completamente identificado com a camada triunfante após as revoluções continentais que sacudiram a Europa, notadamente a francesa e disputa com a esquerda o sentido de um vocabulário enunciado a partir de termos como igualdade e liberdade, algo de inteiramente despropositado para um verdadeiro conservador, na medida em que para esses a defesa da ordem sempre estará acima de qualquer outra demanda.

Tipologia

Reprisando as observações feitas ao início deste capítulo, tanto o comportamento conservador quanto o substantivo conservadorismo apenas adquirem visibilidade caso sejam abordados tendo em conta uma multiplicidade de manifestações. Algumas dentre as quais, contraditórias entre si. Qualquer propósito de sistematização, de oferecimento de uma tipologia demanda atenção a esse fenômeno e cautela nas generalizações. Não se cogita, dessa maneira, da existência de apenas uma forma conservadora, mas de inúmeras, incluídas as decorrentes de enxertia, de mestiçagem de ideologias políticas. Deve ser ressaltado, contudo, que essa diversidade parece se “afunilar” - com base nos autores citados adiante - em três tipos básicos: o conservadorismo *tory*; o conservadorismo liberal e o conservadorismo estatista.

Com relação à primeira espécie, a dos “conservadores *tories*” (Ramiro Junior, 2017), sua presença poderia ser notada a partir, mais uma vez, da observação do debate político inglês. Tais forças se conduziriam para longe da consigna burkeana de “mudança na continuidade” (Merquior, 1991, p.111) e seu principal foco seria a produção de um recuo para as condições anteriores à vitória dos movimentos democrático/liberais dos dois lados do canal da Mancha. Mesmo assim, tais setores não deveriam ser equiparados aos agrupamentos reacionários como faz José Guilherme Merquior em seu indispensável *Liberalismo Antigo e Moderno*. Isso porquê, os conservadores *tory* jamais se reconheceram em movimentos de massa, tais como aqueles surgidos na França pós-napoleônica. Ao inverso, a trajetória do partido conservador inglês, em versão original e após 1830, se notabilizou pelo cultivo de uma atitude elitista em face da mobilização dos segmentos de baixo da pirâmide social, mesmo quando sob a hegemonia ideológica da direita. Fortemente enlaçado aos interesses agrários - dada a penetração de estruturas de protocapitalismo no campo inglês desde muito antes da revolução industrial - o conservadorismo *tory* serviria de modelo, conforme será visto à frente, para o Partido Conservador brasileiro.

Em segundo lugar, nessa classificação - que nunca será demais insistir - assume caráter apenas expositivo, trata-se de denotar os traços do mais típico entre os conservadorismos engendrados no Reino Unido, o conservadorismo liberal. E quais as características mais salientes dessa ramificação do

pensamento político das elites? A principal, claramente buscada em Burke, tange à fidelidade não menos que decidida, ao acordo antiabsolutista de 1688. E, em termos de doutrina, com apoio nas observações de Anthony Quinton, recolhidas por Merquior (1991, p.111), relevam três diretrizes:

A primeira é o tradicionalismo, a crença de que a sabedoria política é de alguma forma de natureza histórica e coletiva e reside em instituições que passaram pela provação do tempo. A segunda é o organicismo, a idéia de que a sociedade é um todo, e não apenas uma soma de suas partes ou membros, e como tal possui um valor definitivamente muito superior ao indivíduo. A terceira é o ceticismo político, no sentido de uma desconfiança do pensamento e da teoria quando aplicados à vida pública, especialmente com amplos propósitos inovadores.

A constante remissão às divisões referentes à cultura parlamentar britânica, no presente capítulo, se deve à observação de uma recorrência: para a Europa e o resto do mundo, o Reino Unido se distinguiu por ser um paradigma de boa saúde das correntes de centro, a exemplo dos conservadores e dos liberais. Já a França – sem deixar de reproduzir tendências moderadas expressas por autores como Chateaubriand - se tornou mais reconhecível pelas extremidades. Ou seja, por conta das peculiaridades de sua história, muito precocemente, prevaleceu uma clivagem entre uma esquerda republicana e democrática – com uma franja socialista – e uma coalizão de direita, de claras componentes regressistas. Em comum aos dois países, a emergência de uma sociedade civil diversificada. Na Alemanha, porém, o Estado esteve na condição de principal pólo de articulação da vida pública. Em boa medida, possivelmente, em razão da sobrevivência do absolutismo que condenava a pátria de Goethe à uma fragmentação em pequenos reinos, o mais destacado entre os quais, a Prússia do Kaiser Frederico, o Grande.

Nem liberal e nem democrática, a Alemanha das primeiras décadas oitocentistas buscou uma forma da “acomodação dos valores do individualismo jurídico dentro do próprio Estado”, absorvendo “as hierarquias tradicionais” do Antigo Regime (Merquior, 1991, p.82). O texto da *Filosofia do Direito*, de W. F Hegel, espelha a contradição da tentativa de construir uma pax entre sociedade civil e Estado, sem a celebração de um

contrato social nos termos formulados ao alvorecer da modernidade burguesa, de Locke a Rosseau. Bastante elaborada e complexa, a defesa hegeliana da supremacia estatal encontrou apoio em todo o lugar onde a força das camadas urbanas e ligadas aos interesses mercantis e/ou industriais, não foi suficientemente forte para impor a sua direção (Liguori *et al*, 2017, p.202) – para usar a terminologia gramsciana - à sociedade. Aí incluída a Itália do Rissorgimento. Nesses casos, produziu-se uma nova floração de ideologias de defesa do estabelecido, que poderiam atender pelo vocativo de conservadorismo “estatista”(Lynch, 2016, p.496).

Num contexto bastante modificado, como o das nações sul-americanas que se emanciparam do jugo de Metrópoles como Portugal e Espanha, nos primeira metade do século XIX, Cyrill Lynch (2016, p. 524) dá a compreender uma limitação do uso da expressão “conservadorismo estatista” apenas a ex-colônias ibéricas. Acredito na possibilidade de estender esse uso a um campo mais vasto. Vale dizer, a um grupo maior de países. O dos povos e territórios que viram no projeto conservador um caminho – por certo, centralizador e excludente – para a modernização de suas instituições sociais, econômicas e políticas, de Sul ao Norte do Globo: a Alemanha de Bismarck, o Japão Meiji, o Brasil do Estado Novo, o Egito da Nasser, o Iran, do Xá Reza Pahlevi, a Turquia de Ataturk, entre outros exemplos. Dinâmicas distintas, porém unidas pela via eleita de superação do “atraso”, com toda a conotação problemática do termo, pelo alto.

Onde o Brasil se incluiria nessa tipologia? Na minha compreensão, em todas as três modalidades, com o predomínio da última. Conforme haverá condições de argumentar mais à frente, neste estudo, em nosso ambiente político e cultural, haveria prevalecido uma versão muito particular de conservadorismo estatista. Nesse caso, se essa generalização não for arbitrária, seria de grande valia mobilizar os conceitos de via prussiana, de Lenin e revolução passiva, de Gramsci. Ou ainda, extravagando da tradição marxista, o conceito de “modernização conservadora”, cunhado pelo sociólogo norte-americano Barrington Moore Jr.

Conclusão

Contextualizada por Alex Catarino (2016, p.371), com rara concisão, a palavra conservador, como rótulo político surgiu:

(...) na França durante a era napoleônica ou no período subsequente a esse momento histórico, quando alguns escritores políticos franceses cunharam os termos *conservateur* e *conservatif* na busca de uma palavra para descrever o posicionamento político moderado que pretendia conciliar o melhor da velha ordem do Antigo Regime, sem assumir uma postura reacionária, com as mudanças sociais posteriores à Revolução Francesa, nem manifestar atitudes progressistas. (...)

Identificável por atitudes como a defesa da “mudança na continuidade” o conservadorismo, de qualquer ângulo que possa ser enxergado, apresenta ideário, práticas e aporte teórico próprios que lhe conferem uma fisionomia particular ao longo do movimento de idéias políticas – e culturais – observado desde o século XVII. Não deve ser confundido, portanto, com as facções liberais ou reacionárias, com quem mantém relações – ora de disputa, ora de aliança – ao ritmo das oscilações da conjuntura.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massas*. tradução de Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Saga.207.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5 ed. tradução de Carmem Varriale e et al. Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

BRAGON, Rainier, BOLDRINI, Angela, CANCIAN, Natália, VALENTE, Rubens. Pautas de Viés Conservador Avançam na Gestão Temer, *Folha de São Paulo*. Disponível em <www.folha.uol.com.br> . Acesso em 24 Set.2017.

BURKE, Edmund citado por KIRK, Russel, *Edmund Burke*, Redescobrimo um Gênio. 1 ed. Tradução Marcia Xavier Brito. São Paulo: É Realizações, 2016.

CATARINO, Alex. O Conservadorismo de Edmund Burke. In: KIRK, Russel, *Edmund Burke, Redescobrimo um Gênio*. 1 ed. Tradução Marcia Xavier Brito. São Paulo: É Realizações, 2016.

CORBISIER, Roland. *Enciclopédia Filosófica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FANTI, Maria da Glória Correa di. A Linguagem em Bakhtin: Pontos e Pespontos. *Veredas- Revistas de Estudos Linguísticos*. Juiz de Fora: Ufjf, v.7, n.1 e n. 2, 2003.

ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da Ficção, Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

KIRK, Russel, *Edmund Burke, Redescobrimo um Gênio*. 1 ed. Tradução Marcia Xavier Brito. São Paulo: É Realizações, 2016. LIGUORI, Guido, VOZA, Pasquale. *Dicionário Gramsciano*. tradução de Ana Maria Chiarini e et al. São Paulo: Universidade de Brasília, 2017.

LYNCH, Christian Edward Cyril. O Caleidoscópio Conservador: A Presença de Edmund Burke no Brasil. In: KIRK, Russel, *Edmund Burke, Redescobrimo um Gênio*. 1 ed. Tradução Marcia Xavier Brito. São Paulo: É Realizações, 2016.

MERQUIOR, José Guilherme. *O Liberalismo Antigo e Moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RAMIRO JUNIOR, Luis Carlos. O que há de Tory no Conservadorismo Brasileiro do Século XIX? Em Busca de um Paralelo entre Conservadorismo Tory Inglês e a Atuação do Partido Conservador no Brasil. *Revista Ciência Política* <WWW.cienciapolitica.org.br/system/files/documentos/eventos/2017/04> Acesso em 17 ago 2017.

REALE, Miguel. *O Estado Moderno, Liberalismo, Fascismo, Integralismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, 213.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros, Identidade, Povo e Mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*, na História e na Literatura. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YEATS, W.B citado por MERQUIOR, José Guilherme. *O Liberalismo Antigo e Moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SÃO BERNARDO E O ETHOS DO PROPRIETÁRIO NA ERA DO CAPITALISMO MODERNO

Helton Marques*

RESUMO: O romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1934, apresenta Paulo Honório como narrador de sua própria história, um sujeito bruto e violento, marcado sobretudo por um forte “sentimento de propriedade”, como ensina Antonio Candido. O principal objetivo deste artigo é, a partir disso, refletir sobre a representação do ethos do proprietário no segundo romance de Graciliano, levando em consideração o mecanismo de relações que aproxima o modelo escravista do modelo baseado nas relações “modernas” de trabalho entre patrão e empregado, de forma a contaminá-lo com os resquícios de uma estrutura de organização social baseada nos princípios da família patriarcal brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Representação literária; Ethos do proprietário; Capitalismo moderno; Sociedade patriarcal brasileira.

ABSTRACT: The novel *São Bernardo*, by Graciliano Ramos, published in 1934, presents Paulo Honório as the narrator of his own story, a crude and violent man, characterized mainly by a strong “feeling of property,” as Antonio Candido states. Thus the main objective of this article is to reflect about the representation of the ethos of the owner in the second novel by Graciliano, taking into account the mechanism of relations that approximates the slave model of the model based on the “modern” labor relations between the boss and the employee, in order to contaminate it with the remnants of a social structure organization based on the principles of the Brazilian patriarchal family.

KEYWORDS: Literary representation; Ethos of the owner; Modern capitalism; Brazilian patriarchal society.

A leitura e interpretação do romance *São Bernardo* a partir de algumas das mais importantes teorias formuladas por Karl Marx ganha mais coerência e relevância quando se observam sobretudo a biografia de Graciliano Ramos, preso acusado de práticas comunistas e posteriormente filiado ao PCB -

* Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Partido Comunista Brasileiro, e a forte influência que as ideias marxistas tiveram principalmente em seu segundo romance, a começar pela própria figura central em *São Bernardo*, o narrador protagonista Paulo Honório, oriundo de uma classe social economicamente desprestigiada, que almeja tornar-se proprietário da fazenda onde foi trabalhador do eito durante a juventude, para produzir lucro a partir de investimentos na agricultura.

O desejo de ascensão social movido sobretudo pelo desejo de se tornar proprietário de um meio de produção impulsiona Paulo Honório a buscar seu principal objetivo de vida. Ao adquirir as terras da fazenda São Bernardo, o protagonista poderia ser interpretado como a representação do típico burguês, proprietário de um meio de produção e de trabalhadores que lhe garantem o padrão de vida a partir da *mais-valia*.¹

A trajetória de vida do herói revela que sua verdadeira intenção não se limita a adquirir São Bernardo apenas como uma propriedade rural onde pudesse viver a partir do cultivo de suas plantações e de suas criações. Paulo Honório afirma que sempre desejou possuir as terras da fazenda e, quando alcança essa finalidade, inicia o processo de modernização da nova propriedade, transformando-a em um meio de produção para a geração de capital a partir do emprego de mão de obra assalariada.²

Caso Paulo Honório fosse entendido como representante do típico burguês, o grau de complexidade que envolve a compreensão sobre o protagonista seria reduzido ao conceito do que significava ser um “burguês” no Brasil da década de 1930. Essa complexidade em definir Paulo Honório pode ter sido o elemento que supostamente levou Carlos Nelson Coutinho a

¹ Conceito marxista segundo o qual existe uma diferença entre o valor total de um produto produzido pelo trabalhador e o valor global dos meios de produção e do trabalho desenvolvido, o que constitui a base do lucro no sistema capitalista de produção. (Feracine, 2011, p. 66).

² KarlMarx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, evocando o filósofo e economista britânico Adam Smith, afirma que “A única causa que motiva o proprietário de um capital, antes de o aplicar na agricultura ou na manufatura ou num ramo particular da venda por atacado ou do comércio varejista, é o ponto de vista do próprio lucro.” (Marx, 2001, p. 84). Paulo Honório parece representar essa dinâmica, pois deixa claro sua intenção de adquirir as terras de São Bernardo a fim de investir na revitalização das terras para a geração de lucro a partir da agricultura, como demonstra a seguinte passagem em que aparece perguntando sobre a fazenda ao então dono das terras, Luís Padilha: “Achei a propriedade em cacos: mato, lama, e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (...) – Por que é que você não cultiva S. Bernardo? – Como? Perguntou Padilha esfregando os olhos por causa da fumaça e encostando-se a um mamoeiro que murchava ao calor do fogo. – Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado?” (Ramos, 2010, p. 13).

caracterizá-lo não por meio de um conceito definido, estanque, mas a partir da expressão “burguês em construção” (Coutinho, 2011), ou seja, em processo (incompleto) de (de)formação ao longo da narrativa.

No estudo sobre *O burguês* – entre a história e a literatura, o crítico italiano Franco Moretti aponta como principais características do típico burguês alguns atributos, dentre os quais apenas alguns constituem Paulo Honório, enquanto outros não podem ser usados para caracterizá-lo, pois representam traços contrários àqueles que realmente o caracterizam:

A principal razão provavelmente se encontra no próprio burguês. No decurso do século XIX, uma vez superado o estigma contra a “nova riqueza”, acumularam-se alguns atributos recorrentes em torno dessa figura: energia, acima de tudo; comedimento; clareza intelectual; honestidade comercial; um forte senso de metas. Todos “bons” atributos, mas não bons o bastante para se equiparar ao tipo de herói – guerreiro, cavaleiro, conquistador, aventureiro – com o qual a narrativa ocidental contara, literalmente, durante milênios. “A bolsa de valores é um substituto precário do Santo Graal” – escreveu Schumpeter com escárnio –, e a vida dos negócios, “no escritório, em meio a colunas de cifras”, está fadada a ser “essencialmente anti-heroica.” (Moretti, 2014, p. 24).

No caso de Paulo Honório, é notória a “energia” mobilizada para alcançar seu principal objetivo de vida, assim como também é possível identificar “um forte senso de metas” que o protagonista possui. No entanto, os outros atributos do típico burguês apontados por Moretti, como “comedimento”, “clareza intelectual” e “honestidade comercial”, não condizem com as ações praticadas pelo proprietário ao longo de sua história de vida.

Com isso, a proposta de interpretação mais coerente com a narrativa como um todo é na verdade considerar Paulo Honório como um herói problemático, sobretudo por se encontrar em um momento social também problemático: o desajuste proporcionado pela convivência de um projeto de modernização a partir dos princípios de uma economia de base pré-capitalista e as formas de organização social e relação de trabalho baseadas nos princípios do patriarcado rural brasileiro em decadência.

Dessa forma, se o protagonista fosse compreendido como representante da burguesia, a dimensão social complexa em que se encontra perderia relevância, e o herói problemático passaria a ser definido como um típico

burguês detentor de uma propriedade privada com meios de produção que lhe garantem a geração de capital.

Neste momento, é importante lembrar que, após sair da prisão, Paulo Honório incansavelmente persegue o capital, “(...) viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas.” (Ramos, 2010, p. 11).

De acordo com Marx, as formas de trabalho representam, na economia política, atividades de aquisição, que exigem tempo e esforço por parte do sujeito. Todavia, na economia política o trabalhador passa a ser compreendido como um animal, cujas necessidades vitais limitam-se unicamente às necessidades corporais. (Marx, 2001, p. 74).

Em alguns momentos de *São Bernardo* é possível observar Paulo Honório comparando seus trabalhadores a animais, em uma posição de superioridade que poderia indicar um possível esquecimento de suas origens. No entanto, o narrador, no momento em que conta sua história, não oculta sua procedência; pelo contrário, confessa seu passado de miséria e se coloca acima de sua classe social, o que representa um dos principais motivos de sua derrocada:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, voltendo à esquerda, voltendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (...). Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. (...) devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (Ramos, 2010, p.141-142).

Além de considerar seus trabalhadores e os filhos destes como animais, Paulo Honório trata Madalena como “fêmea”, “galinha”, “perua” e “cachorra” (*Idem*, p. 107-108), e até mesmo o próprio filho é visto como “bezerro desmamado” (*Idem*, p. 94). Nem os amigos que frequentam sua casa aos finais de semana escapam do ponto de vista zoomorfizador do protagonista: “Os outros continuavam a zumbir. Sebo! Uns insetos.” (*Idem, ibidem*).

Padilha, em um determinado momento da narrativa, também aparece sendo tratado pelo protagonista como um animal, e isso ocorre quando Paulo Honório, abalado por uma forte crise de ciúmes, decide atrasar alguns meses de pagamento para submetê-lo a uma total condição de miséria, que lhe provocaria má aparência física devido ao uso de roupas esfarrapadas e ao emagrecimento consequente da fome que passava:

Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredei-o de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, boia fria, num tabuleiro. Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado. E quando o vi sucumbido, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei: – Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletário. (*Idem*, p. 102).

É interessante lembrar neste momento que Padilha é o antigo proprietário de São Bernardo, onde trabalha para o novo dono como professor de primeiras letras. Quando proprietário, Padilha tinha liberdade para usufruir das terras que possuía, tomar banho no açude e conversar com os moradores da fazenda sobre quaisquer assuntos. A partir do momento em que deixa de ser o dono das terras de São Bernardo, é obrigado, então, a aceitar as condições de restrição impostas pelo novo proprietário, em troca da manutenção de sua sobrevivência por meio da prestação de serviços como professor.

Essa nova relação entre Padilha e Paulo Honório, iniciada a partir do momento em que este se torna o novo dono das terras de São Bernardo, representa outra teoria desenvolvida por Marx, segundo a qual, “(...) para viver, os que não são proprietários tornam-se obrigados a colocar-se direta ou indiretamente a serviço dos proprietários, ou seja, tornar-se dependentes.” (Marx, 2001, p. 76). E, mais adiante, conclui que “(...) toda a sociedade se deve dividir em duas classes, os possuidores de propriedade e os trabalhadores sem propriedade.” (*Idem*, p. 110).

É importante lembrar que essa divisão de classes aparece representada em *São Bernardo* em vários momentos da narrativa, e o próprio protagonista vivencia os dois extremos: desprovido de propriedade, trabalha no eito para o pai de Luís Padilha, antigo dono da fazenda São Bernardo, da qual anos

mais tarde, como já destacado, torna-se o proprietário, consolidando assim uma inversão de papéis sociais que viabilizará a formação do *ethos* de proprietário do protagonista.

Em um episódio da narrativa, Paulo Honório flagra Padilha e Marciano, responsável por tratar dos animais da fazenda, conversando à porta da escola, supostamente sobre as más condições de trabalho em São Bernardo, como imagina o protagonista, mas o que chama a atenção nesta cena é a manifestação da violência do proprietário contra seus trabalhadores, sobretudo contra Marciano:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. (Ramos, 2010, p. 81).

Os motivos aparentes do comportamento violento de Paulo Honório nesta cena seriam a falta de compromisso de Marciano com seu trabalho de tratar dos animais, os quais, segundo o protagonista, estariam sofrendo sede e fome, e a atitude do trabalhador ao responder para o patrão que já havia tratado dos animais e que ninguém mais aguentava trabalhar em São Bernardo: “-Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.” (*Idem, ibidem*).

Todavia, a real motivação de Paulo Honório para agir de maneira violenta é, na verdade, o reestabelecimento da “ordem” no ambiente de trabalho para evitar a união dos trabalhadores em torno de supostos ideais contrários à manutenção da lei imposta pelo proprietário, já que, no sistema capitalista de produção, segundo Marx, “A união entre capitalistas é comum e competente, enquanto a união entre trabalhadores é proibida e traz-lhes os mais árduos resultados.” (Marx, 2001, p. 65).

É essa visão de mundo que motiva Paulo Honório a agir com violência perante seus trabalhadores quando estes se encontram reunidos em conversas “proibidas”. Incapaz de aceitar uma ideologia contrária ao seu modo de perceber o mundo, usa de seu poder totalitário para evitar uma possível

ameaça de difusão de ideais comunistas, que tanto o incomodam por representar uma afronta a toda sua autoridade.

Com isso, é possível notar a presença fantasmática e definidora do modelo escravista, pré-moderno, que colocou em tensão permanente as relações entre senhor e escravo durante o longo período de escravidão pelo qual passou o Brasil e que ainda permanece, como resquício dessa época, nas relações de trabalho entre patrão e empregado.

Victor Nunes Leal, em seu livro *Coronelismo, enxada e voto*, oferece uma importante análise sobre o período da História do Brasil em que os chamados “coronéis” eram os donos de vastas propriedades rurais e do poder político da região em que viviam, obrigando seus trabalhadores a votarem no candidato que lhe garantisse a manutenção do poder e da autoridade local.

Segundo o autor, esse mecanismo, no entanto, assentava-se em duas fraquezas: “(...) fraqueza do dono de terras, que se ilude com o prestígio do poder, obtido à custa da submissão política; fraqueza desamparada e desiludida dos seres quase sub-humanos que arrastam a existência no trato das suas propriedades.” (Leal, 2012, p. 39).

Tratados como escravos, portanto, os trabalhadores do eito e seus familiares aceitam a subordinação ao senhor proprietário de terras em troca de trabalho (mesmo em condições precárias), moradia, sustento e total submissão em relação principalmente a questões políticas. Tornam-se, desse modo, fantoches de seu senhor em troca de sua sobrevivência e de toda sua família.

Esse mecanismo de relações aproxima o modelo escravista do modelo baseado nas “modernas” relações de trabalho entre patrão e empregado, contaminando-o com os vestígios de uma estrutura de organização social e política baseada no sistema patriarcal. Para Leal,

O poder que uns e outros ostentam, embora possa apresentar aspectos exteriores semelhantes, é expressão, num caso, da força de um sistema escravista e patriarcal em seu apogeu e, no outro, da fragilidade de um sistema rural decadente, baseado na pobreza ignorante do trabalhador da roça e sujeito aos azares do mercado internacional de matérias-primas e de gêneros alimentícios que não podemos controlar. (*Idem*, p. 40).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório representa uma complexidade humana, com todos os desdobramentos contraditórios proporcionados pelos problemas históricos, políticos e sociais brasileiros da época em que se desenvolve a narrativa. A figura do coronel ávido pela manutenção de seu poder e status social de que trata Victor Nunes Leal, por exemplo, também pode servir de base para se pensar a combinação de traços contraditórios presentes na complexa caracterização de Paulo Honório, proprietário de uma promissora fazenda, que também se sente dono dos trabalhadores que nela habitam e, por isso, não permite a reunião destes para expressarem opiniões contrárias às suas.

O resultado desse conflito ideológico é, portanto, a imposição de um regime de trabalho baseado na total submissão do trabalhador ao proprietário, detentor do poder de comando, controle da produção e censura da liberdade de expressão, como ocorre em outro episódio em que Padilha é surpreendido pelo patrão proferindo mais um de seus discursos considerados subversivos e “perigosos” para a manutenção da ordem patriarcal. O excerto é relativamente longo, mas muito importante para ilustrar todo o conflito ideológico entre patrão e empregados:

Nesse ponto surgiu-me um pequeno contratempo. Uma tarde surpreendi no oitão da capela (a capela estava concluída; faltava pintura) Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes:

– Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.

Marciano, mulato esbodegado, regalou-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas:

– O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?

Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.

– Qual dono! gritou Padilha. O que há é que morremos trabalhando para enriquecer os outros.

Saí da sacristia e estourei:

– Trabalhando em quê? Em que é que você trabalha, parasita, preguiçoso, lambaio?

– Não é nada não, Seu Paulo, defendeu-se Padilha, trêmulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.

Atirei uma porção de desaforos aos dois, mandei que arrumassem a trouxa, fossem para a casa do diabo.

– Em minha terra não, acabei já rouco. Puxem! Das cancelas para dentro ninguém mija fora do caco. Peguem as suas burundangas e danem-se. Com um professor assim, estou bonito. Dou por visto o que este sem-vergonha ensina aos alunos. (...).

À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. (...).

– Por esta vez passa. Mas se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é a Rússia, estão ouvindo? E sumam-se. (Ramos, 2010, p. 44-45).

Como demonstra o trecho, Padilha possui um ponto de vista estruturado em alguns princípios da ideologia comunista, como a consciência da desigualdade social proporcionada pela detenção de uma propriedade privada por um único sujeito, Paulo Honório, dono de “mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem”, como ele afirma durante suas considerações.

A voz revolucionária de Padilha, no entanto, é abafada pelos gritos tirânicos do patrão. Sua atitude opressora reflete a tradição patriarcal baseada na ideologia de dominação de terras por meio do uso da violência. Como Padilha reflete em seu discurso sobre a injusta posse das vastas terras de São Bernardo por um único sujeito, o proprietário o recrimina violentamente e o humilha, dispensando-o da função de professor.

Assim também procede com relação a Marciano, o “mulato esbodegado”, dispensado de suas funções por concordar com as ideias apresentadas e defendidas por Padilha. O único a não sofrer repreensão alguma é Casimiro Lopes, fiel trabalhador que sempre ajudou o patrão a desenvolver seu projeto de expansão das terras da fazenda, sem nunca questionar os métodos aplicados, legitimando, assim, o poder de posse do proprietário.

O submisso guarda-costas sequer possui poder de fala durante a narrativa. No trecho transcrito anteriormente, por exemplo, o narrador cede o poder de voz a Padilha e a Marciano, cujas falas são reproduzidas por meio do uso de travessão, sinal gráfico indicativo desse poder de voz cedido a um determinado personagem pelo narrador.

A Casimiro Lopes, porém, o Paulo Honório-narrador não cede o poder de voz, sendo sua “fala” incorporada ao discurso do próprio narrador (“Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do

mundo tinham dono.”). A total subordinação do fiel capanga, desse modo, é representada formalmente na narrativa, por meio da incorporação de sua voz à voz de seu “proprietário”. Seu vocabulário reduzido também corrobora a ausência de falas ao longo da narração:

Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar essa opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. Ultimamente, ouvindo pessoas da cidade, tinha decorado alguns termos, que empregava fora de propósito e deturpados. (*Idem*, p. 41).

Casimiro Lopes também é o encarregado por fazer os trabalhos sujos ordenados pelo patrão. Sem vontade própria e sempre submisso aos interesses de Paulo Honório, o guarda-costas concretiza todas as vontades de seu dono, representando-o por meio dos atos que pratica sob suas ordens.

Uma cena que merece destaque neste momento é quando, em uma das discussões entre o casal, Madalena chama o marido de assassino, deixando-o profundamente perplexo e o motivando a racionalizar sobre o ponto de vista da esposa em relação a si próprio a partir de uma curiosa relação com Casimiro Lopes: “Assassino! Que sabia ela da minha vida? (...). Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.” (*Idem*, p. 109-110).

O binômio Paulo Honório/Casimiro Lopes surge como um modo de o proprietário refletir sobre a acusação de assassino feita por Madalena. A reflexão do narrador revela a existência de um outro binômio, o da ordem/execução, que marca a relação entre Paulo Honório e seu fiel guarda-costas, uma espécie de duplo autômato do protagonista, como demonstrado anteriormente.

Submisso às vontades e ordens do patrão, Casimiro Lopes representa o homem simples inserido em um sistema de opressão e domínio por parte daqueles que detêm o poder de ordem e controle. O capanga fiel e dedicado funcionaria como o principal instrumento de execução de tarefas ilícitas

ordenadas por Paulo Honório, como o assassinato do velho Mendonça em nome de um projeto expansionista ilegal, isto é, a expansão das terras de São Bernardo por meio da invasão das terras vizinhas.

No entanto, como afirma Gracielle Marques, em seu estudo intitulado *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a responsabilidade de Casimiro Lopes nos crimes praticados “(...) é relativa, porque age no lugar do patrão. Ambos formam um binômio vontade/ação que é assumido pelo narrador.” (Marques, 2010, p. 108).

A relativa responsabilização do guarda-costas pelos atos realizados em nome do proprietário pode ser compreendida com base no binômio sugerido pela estudiosa; no entanto, também é viável pensar a relação entre Paulo Honório e Casimiro Lopes a partir de um outro binômio, o da ordem/execução, em vez de vontade/ação, uma vez que se ajusta melhor à ótica adotada para compreender a relação entre o proprietário, que dá as ordens, e o capanga, que as executa de forma submissa e até mesmo espontânea, como se não possuísse opinião própria para contestar as decisões do patrão.

Casimiro Lopes, assim como todos os trabalhadores de São Bernardo, então, podem ser compreendidos como meras “sombras” de Paulo Honório, dono da fazenda onde vivem e até mesmo das vidas que levam. O forte “sentimento de propriedade” (Candido, 1992) de que trata Antônio Candido, em *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, surge nas relações de trabalho que Paulo Honório desenvolve com todos ao seu redor, principalmente com seus empregados.

Após concretizar seu objetivo de vida, isto é, tornar-se proprietário da fazenda São Bernardo, o sentimento de propriedade contamina sua relação com o outro, especialmente com seus trabalhadores e sua esposa, a qual não suporta os atos de violência e as crises de ciúmes do marido e supostamente enlouquece, chegando ao ponto de tirar a própria vida.

Como a história toda é narrada por Paulo Honório, novamente o que predomina é esse sentimento de propriedade que o caracteriza, uma vez que é a partir de seu ponto de vista que a narrativa se desenvolve. Assim, o

narrador possui o poder da palavra escrita para narrar sua própria história, a partir de suas lembranças, reflexões e conclusões.

O segundo romance de Graciliano apresenta, então, uma narrativa sobre a ascensão e posterior decadência de uma propriedade a partir do ponto de vista do proprietário, ou seja, do dominador, o qual, de posse da palavra escrita, tem um novo poder de controle, o simbólico, desta vez em relação à narrativa que se desenvolve. Trata-se, portanto, do poder sendo representado por um olhar de dentro, a perspectiva de Paulo Honório, o qual, a propósito, sempre exercita o hábito de olhar, observar o outro para tirar conclusões, como já demonstrado anteriormente.

Assim, a função do olhar do protagonista ao longo da narrativa também se relaciona com o sentimento de propriedade que o caracteriza, já que, por meio do olhar, é possível selecionar dentro do campo de visão o que se deseja “possuir”, isto é, observar. Em outras palavras, direcionar o olhar para algo ou alguém, selecionar e ajustar o foco de observação, e por fim fixar esse olhar em algum ponto significam, de certa forma, “possuir” a imagem de algo ou alguém durante um determinado tempo, dentro do próprio campo de visão, a partir do que é selecionado por meio do desejo do olhar.

No entanto, com relação ao olhar do narrador, que tem o poder de controlar a história que conta, como geralmente ocorre nas narrativas em primeira pessoa, esse narrador deve ser objeto de desconfiança por parte do leitor, uma vez que sua posição privilegiada de poder narrar uma história a partir de seu próprio ponto de vista e de suas memórias contribui para que seja considerado como um narrador não confiável. Desse modo, tanto Paulo Honório-protagonista como Paulo Honório-narrador não são confiáveis.

Roberto Schwarz, em seu estudo sobre *Dom Casmurro* presente no livro *Duas meninas*, destaca a falta de credibilidade de Bentinho como narrador devido principalmente ao foco narrativo do romance, também narrado em primeira pessoa pelo próprio sujeito acusador, que, ao longo do enredo, revela-se um potencial sujeito a ser acusado.

O “discurso envenenado” presente em *Dom Casmurro* também é constituído por outros elementos, como afirma Schwarz: “O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal.

Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma.” (Schwarz, 1997, p. 09).

Assim como ocorre ao longo de *Dom Casmurro*, a narrativa de Paulo Honório também deve ser vista como objeto de desconfiança pelo leitor, já que apresenta vários elementos que, combinados, formam uma armadilha, comparável a mais uma tocaia ou “ratoeira” armada pelo narrador em seu novo jogo de gato e rato que desenvolve na medida em que narra sua história.

No tempo do enunciado, ou seja, no momento em que se passa a história, Paulo Honório é o protagonista capaz de passar por cima de tudo e de todos para concretizar seus propósitos. Inicia, por exemplo, uma amizade falsa com Luís Padilha, repleta de intenções veladas, para conseguir tomar posse das terras de São Bernardo quando Padilha passa por um momento de profundo desespero devido às dívidas que possuía.

Além desse episódio, o protagonista também se revela um sujeito não confiável quando visita Madalena durante vários dias, com o pretexto de lhe oferecer emprego como professora na escola que constrói em São Bernardo. Porém, após ouvir a recusa da jovem, confessa-lhe que a verdadeira intenção de suas frequentes visitas é propor-lhe um outro “negócio”, isto é, o casamento: “(...) Para ser franco, essa história de escola foi tapeação.” (Ramos, 2010, p. 66).

Assim como ocorre no tempo do enunciado, Paulo Honório, no tempo da enunciação, isto é, no momento em que desenvolve sua narrativa, também se apresenta como um sujeito não confiável, conforme revelam algumas passagens nas quais se percebe seu método de manipulação dos acontecimentos narrados: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...). É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (*Idem*, p. 59).

Selecionar dos acontecimentos passados somente o que lhe interessa e convém garante ao narrador controlar todo o conteúdo apresentado ao leitor, de modo a tentar seduzi-lo a compartilhar de um mesmo ponto de vista. Como Paulo Honório habituou-se a “jogar” com o outro para alcançar alguma finalidade, também joga com as palavras durante sua narrativa a fim de convencer o leitor sobre a veracidade dos fatos narrados, o que também ilustra o próprio método compositivo do narrador.

O uso da metalinguagem e o diálogo com um leitor imaginário, recursos muito explorados por Machado de Assis em suas obras, por exemplo, representam uma maneira de Paulo Honório chamar a atenção do leitor para a composição da narrativa e alcançar sua adesão ao relato: “Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão.” (*Idem, ibidem*).

O leitor é parte fundamental durante o processo de construção de sentido do texto, a partir de sua bagagem cultural, posição social, formação acadêmica, dentre vários outros fatores que podem influenciar seu ponto de vista e sua interpretação sobre os acontecimentos narrados. Essa influência, todavia, pode acontecer sobretudo pelas estratégias narrativas mobilizadas pelo narrador.

Assim, quando Paulo Honório afirma que procederá de uma determinada maneira em sua narrativa, valendo-se do recurso da metalinguagem, e em seguida concretiza sua afirmação, o que pode estar em jogo é o desejo de conquistar a confiança do leitor. Refletir sobre seu próprio estilo de escrita e fazer referências objetivas ao modo de composição de capítulos e episódios do passado são estratégias que revelam aspectos aparentes da estrutura narrativa, facilmente verificáveis pelo leitor, que, diante da constatação da coerência textual, é seduzido gradativamente a confiar no narrador:

Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (*Idem, ibidem*).

No entanto, um excerto que contribui com a tese de que Paulo Honório se trata, na verdade, de um narrador não confiável, com lapsos de memória, é quando ele revela a falta de clareza em suas recordações: “Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. (...). Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os

coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois.” (*Idem, ibidem*).

Embora haja falta de nitidez em relação às suas lembranças da paisagem natural, há paralelamente uma precisão numérica muito significativa, como demonstra o trecho anterior, no qual o narrador menciona o horário exato em que observava alguns elementos da natureza durante sua viagem de trem ao lado de D. Glória.

Essa exatidão com os números aparece ao longo da narrativa e revela a preocupação e precisão de Paulo Honório ao quantificar tudo ao seu redor, além de constituir um exemplo de sua personalidade objetiva e prática, seu *ethos* de proprietário e a ética dos números que orienta sua vida. Logo no início de sua narrativa, por exemplo, elabora uma imagem de si com base na precisão de informações numéricas e na objetividade de suas descrições físicas, como já destacado anteriormente.

A precisão com os números também aparece na referência à quantidade de tempo que Paulo Honório permanece preso – “(...) três anos, nove meses e quinze dias na cadeia (...)” (*Idem*, p. 10) – e sobretudo quando se refere a valores monetários – “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu.” (*Idem, ibidem*).

Nesse excerto, fica evidente a ausência de valor afetivo do narrador em relação à velha doceira que o criou. Sua consideração por esta personagem que lhe serviu de mãe é traduzida pelo valor monetário que ela lhe custa semanalmente, quantia vista por ele como “suficiente” para retribuir tudo o que ela lhe ofereceu durante a infância e adolescência. Assim, o sentimento de gratidão que Paulo Honório poderia expressar é substituído pela quantia de capital gasto para zelar por sua mãe adotiva.

Até mesmo em noites de insônia o protagonista aparece imaginando grandes lucros com sua produção: “Depois contava cem, e soltava o dedo grande; mais cem, o fura-bolo; e quando chegava a dois mil, as duas mãos estavam abertas. Repetia a leseira, imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, o que me rendia fortuna imensa (...)” (*Idem*, p 118).

Todas essas passagens exemplificam o apego de Paulo Honório aos bens materiais e principalmente ao capital. Realizar transações financeiras, negociar valores e quantificar com precisão medidas de tempo, idade, peso e, sobretudo, valores monetários constituem ações frequentes ao longo do enredo, como uma espécie de exercício mecânico e habitual.

Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre “A reificação de Paulo Honório”, presente no livro *Por que Literatura*, reflete, com base nas conclusões do pensador francês Lucien Goldmann, sobre o processo que influenciou o proprietário a constantemente reificar a vida, seus valores e todos ao seu redor, devido principalmente ao forte desejo de possuir a fazenda São Bernardo.

Ao citar Goldmann, Lima lembra que “(...) o desenvolvimento da produção capitalista fundada sobre o fator puramente quantitativo do valor de troca progressivamente fechou a compreensão dos homens aos elementos qualitativos e sensíveis do mundo natural.” (Lima, 1969, p. 52-53). Em outras palavras, com o advento do capitalismo como sistema de produção e organização da sociedade, o sujeito passou a valorizar apenas o que possui valor quantitativo de troca, desconsiderando a dimensão qualitativa do mundo ao seu redor.

De certa forma, Paulo Honório, levando em consideração todo o conjunto do romance, pode ser encarado como uma espécie de personificação do sistema capitalista, bruto e embrutecedor. Em seu afã de possuir São Bernardo, o protagonista passa a perceber a natureza, os outros e até a si próprio através de seu olhar reificador, por meio do qual abandona as características qualitativas e passa a enxergar apenas valores quantitativos. Com isso, Paulo Honório representa, segundo Luiz Costa Lima, uma espécie de “Obscuro Midas nordestino.”³ (*Idem*, p. 58).

³ De acordo com Ovídio, em *As Metamorfoses*, Midas, filho de uma deusa com um mortal, era o rei da região da Frígia, caracterizado sobretudo pela ganância e apego a bens materiais. Certa vez, Sileno, pai de criação de Dioniso, deus do vinho e da orgia, aparece na cidade completamente embriagado, e os soldados de Midas o prendem e o levam até o rei, o qual, reconhecendo Sileno, ordena que o soltem imediatamente. Como forma de manifestar as boas vindas, o rei Midas decide oferecer uma festa em homenagem a Sileno, a qual dura dez dias e dez noites. Em seguida, leva-o até Dioniso, que, como forma de agradecimento, oferece ao rei a oportunidade de escolher qualquer tipo de recompensa. Sem pensar muito, Midas pede para que se transforme em ouro tudo o que por ele fosse tocado. Dioniso, apesar de reconhecer a extrema ganância do rei, concede-lhe esse desejo, e Midas, em um primeiro momento, demonstra grande satisfação, pois finalmente ser-lhe-ia possível tornar-se o homem mais rico e poderoso do mundo. O rei da Frígia exercita seu novo dom transformando vários objetos ao seu redor em ouro, apenas com um

A comparação entre Paulo Honório e o personagem mitológico é bastante oportuna, já que ambos se caracterizam pela ambição de riqueza e poder. Ao conquistarem o que desejam, percebem a gravidade das consequências geradas pelo excesso de ganância, irreversíveis no caso do proprietário de São Bernardo, que, em um mundo desencantado, não pode contar com a intervenção dos deuses, mas unicamente com a possibilidade de organizar suas memórias e refletir sobre seus atos por meio da escrita de si.

No entanto, vale lembrar que “tomar posse” da escrita para organizar o caos interior é completamente diferente de tomar posse de uma fazenda e reconstruí-la. A experiência da escrita constitui uma nova realidade para Paulo Honório, uma experiência totalmente nova, que surge a partir de uma motivação interior. Assim, a narrativa de tom confessional representa a reviravolta na vida do proprietário fracassado, podendo ser inclusive considerada como forma de redenção e possibilidade de humanização:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. (...). Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (Ramos, 2010, p. 8).

Todas as reflexões sobre seu passado e a autocrítica viabilizadas por meio do exercício da escrita aparecem em alguns momentos da narrativa, revelando a consciência do Paulo Honório-narrador sobre seu passado de brutalidades e violências, e as consequências de seus atos: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.” (*Idem*, p. 140).

simples toque. Porém, quando sente necessidade de se alimentar, percebe que seu poderoso dom, na verdade, representa uma terrível maldição, pois não consegue comer, nem beber, já que tudo o que tocava seus lábios transformava-se em ouro. Desesperado, Midas, então, pede para Dioniso desfazer seu pedido. O deus do vinho, percebendo a sinceridade do sofrimento do rei, aconselha-o a se banhar na nascente do rio localizado nas proximidades da cidade de Sardes, para que a água pura e cristalina lavasse seu corpo e levasse sua maldição através da correnteza. Midas segue as orientações de Dioniso e, enfim, consegue reverter sua situação agônica.

Se no tempo do enunciado o Paulo Honório-protagonista “possuía” todos ao seu redor por meio do olhar, observando sobretudo as características físicas que pudessem revelar supostos traços de personalidade, no tempo da enunciação o Paulo Honório-narrador volta seu olhar para si mesmo e acaba percebendo-se como um monstro calejado, de “casca espessa” e “sensibilidade embotada”, isto é, recalcada.

Aquela objetividade que caracteriza sua autodescrição no início da narrativa perde-se no final, fica diluída em meio às deformações físicas observadas. Como sua existência não tem mais sentido, seu *ethos* discursivo agora é baseado em sua subjetividade e no modo como se representa no discurso:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança também é consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (*Idem*, p. 144).

É importante destacar que o trecho transcrito representa a relação entre deformação (estilística) e leitura crítica do mundo e da sociedade moderna brasileira do início do século XX, além de revelar alguns elementos típicos do Expressionismo recorrentes no estilo descritivo de Graciliano, como, por exemplo, a deformação da realidade que circunda o artista/narrador, percebida como uma realidade caótica, horrível e opressora, e a desfiguração do ambiente e do próprio corpo devido à dor causada pela experiência do sentido trágico da vida.

De acordo com Andrea Trench de Castro, no ensaio “*São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação*”, “(...) a perspectiva trágica da narrativa revela-se, entre outros aspectos, no reconhecimento do fracasso de sua [Paulo Honório] empreitada capitalista e, mais agudamente, de suas relações pessoais, já que se reconhece enquanto ser embrutecido, egoísta e mesquinho.” (Castro, 2017, p. 124).

Segundo a autora, outro elemento que contribui com a dimensão trágica em *São Bernardo* é a solidão em que se encontra o narrador, abandonado por

praticamente todos após a morte de Madalena. Mergulhado nas lembranças de um passado de ascensão e decadência, apartado dos homens e distante de qualquer convívio social, Paulo Honório surge como um homem solitário, um sujeito arruinado, deformado pela vida marcada por episódios de brutalidades e violências.

Logo no início, a temática do isolamento e solidão aparece representada inclusive na estrutura formal da narrativa, quando, sentado à mesa da sala de jantar em meio às suas recordações e reflexões, o narrador refere-se a seu filho e, em seguida, desenvolve um aparente diálogo consigo mesmo, como demonstra a passagem:

E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.

– Então para que escreve?

– Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei. (Ramos, 2010, p. 9).

Como revela o excerto, a criança aparece como um sujeito anônimo, o que também ocorre em várias outras narrativas de Graciliano, como, por exemplo, em *Vidas Secas*, no qual os filhos de Fabiano aparecem como “o menino mais velho” e “o menino mais novo”, e em *Infância*, que apresenta a história de um menino anônimo alvo de manifestações de violência e opressão por parte principalmente de seus pais.

Ao ver o pequeno filho chorando, Paulo Honório então conclui que a criança precisa de alguém que “o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver”, revelando não apenas o reconhecimento de sua incapacidade para educar o próprio filho, mas também seu profundo desânimo em relação à vida.

Além de Paulo Honório e do filho anônimo, ninguém mais encontra-se presente na sala de jantar; então, surgem duas falas aparentemente estranhas em relação à narrativa como um todo, textualmente indicadas pelo sinal gráfico do travessão, sinal geralmente usado para ceder voz a um personagem e indicar as falas e diálogos presentes em um texto escrito.

A pergunta e a resposta representam uma espécie de diálogo entre Paulo Honório consigo mesmo, e a pergunta elaborada tem como resposta um breve

e seco “Sei lá!”, que sugere o aspecto enigmático da questão. Como se trata de uma indagação elaborada (mas não respondida de fato) por Paulo Honório para si mesmo, é possível afirmar que, logo no início de sua história, ele se percebe como um enigma a ser decifrado, uma espécie de esfinge, e a chave para essa autodecifração é a própria narrativa que desenvolve. E somente no final de *São Bernardo* o enigma reaparecerá com uma possível resposta:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gados zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me.

Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.

De repente voltou-me a ideia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo. Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

Sou um homem arrasado. (*Idem*, p. 139-140).

A árdua tarefa de se “ajeitar” com a nova ocupação, de “descascar fatos” e “acordar lembranças” por vezes causa desgosto a Paulo Honório, como ele próprio afirma, mas se trata do meio que lhe proporciona uma “vaga compreensão” de muitas coisas que sente, o que pode ser compreendido como o início de um processo de decifração do enigma que o constitui, a partir de uma máxima filosófica que atravessa a História da Humanidade: “Conhece a ti mesmo”; ou ainda a partir do desafio lançado pela Esfinge de Tebas a todos os que cruzam o seu caminho: “Decifra-me ou devoro-te”.

Desse modo, a escrita em *São Bernardo* inaugura uma tímida (porém significativa) tomada de consciência por parte de um sujeito que se encontra tragicamente dominado pelos fantasmas do passado. Ao expressar, portanto, seus sentimentos negativos no momento em que desenvolve sua narrativa, Paulo Honório faz um movimento de criação que parte de seu mundo interior,

da sua subjetividade, para o mundo exterior, fazendo-o perceber o universo ao seu redor e até sua própria imagem de maneira totalmente distorcida, o que, a propósito, constitui a principal característica do Expressionismo. Trata-se, então, de uma deformação muito significativa para a análise do proprietário decadente.

Ana Cláudia de Oliveira, no ensaio “Expressionismo como modo de vida e moda”, considera que a estética expressionista representa os estados da alma a partir de sua relação com o espaço exterior, e conclui que essa relação pode ser conflituosa e representar, por exemplo, um mundo opressivo e ameaçador para o sujeito, que almeja alcançar certa unidade perdida. (Oliveira, in Guinsburg, 2002, p. 553).

Não há dúvidas de que Paulo Honório, após destruir Madalena e se ver arruinado, entra em uma espécie de conflito com seu próprio sistema de valores, típico de um mundo em decadência que não encontra mais respaldo em um contexto de modernização das relações de trabalho e modos de produção. A alternativa que encontra, então, é escrever sua história de ascensão e decadência como forma de ordenar o caos interior e “exorcizar” seus demônios pessoais. Sua narrativa, assim, carrega indícios de seu estado de alma, e as passagens que podem ser consideradas como descrições expressionistas revelam todo esse conflito interior e até mesmo certo pessimismo exagerado.

A propósito, Walter Benjamin, em seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão*, analisa a arte expressionista em comparação com a arte desenvolvida no período Barroco e conclui que o *exagero*, tanto no plano da forma como no plano do conteúdo, é o ponto que aproxima as duas formas de representação da realidade.

Apesar de as duas manifestações artísticas ocorrerem em épocas diferentes, o pensador alemão reflete sobre as principais semelhanças entre os dois períodos históricos e afirma que:

Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista de seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a existência de produções socialmente válidas. Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico que de um inflexível *querer* artístico. É o que sempre ocorre nas épocas de decadência. (Benjamin, 1984, p. 77, *destaques do autor*).

O recurso recorrente do Expressionismo no estilo descritivo de Graciliano Ramos ganha especial significação à luz das conclusões de Benjamin, uma vez que tanto o romancista como seus personagens e narradores encontram-se situados em contextos históricos de transição e instabilidade social marcados, sobretudo, pela violência, opressão e decadência de valores.

De modo geral, a estética expressionista e os princípios básicos do Barroco podem ser compreendidos, segundo Benjamin, como tendências artísticas atemporais, já que podem ser encontradas em períodos históricos caracterizados pelo conflito de opostos e transição de valores e ideais.

A visão de si próprio como um monstro, um sujeito disforme, representa a exteriorização de um estado de alma perturbado, um conflito que Paulo Honório vivencia como condição de vida imposta pela “profissão” escolhida. A visão de si como um monstro, uma espécie de esfinge enigmática para si próprio, o desagrada profundamente: “Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.” (Ramos, 2010, p. 144).

Mas fechar os olhos não devolve a paz de espírito a Paulo Honório: “Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam.” (*Idem*, p. 142). Desse modo, a maneira como se percebe no fim de seu relato revela a consciência que possui sobre suas enfermidades da alma e características negativas, exteriorizadas e minadas no plano do próprio corpo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CASTRO, Andrea Trench de. *São Bernardo* e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação. In: JUNIOR, Benjamin Abdala. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERACINE, Luiz. *Karl Marx ou A sociologia do Marxismo*. (Coleção Pensamento e Vida, v. 8). São Paulo: Editora Escala, 2011.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

MARQUES, Gracielle. *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

OLIVEIRA, Ana Paula de. Expressionismo como modo de vida e moda. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

