

Romance modernista, romance pós-moderno: uma análise de casos

Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno¹ (UFPR)

Resumo:

*Discute-se neste trabalho a hipótese de que algumas características centrais da ficção brasileira contemporânea, usualmente saudadas como novidades pós-modernas, sejam variações sobre procedimentos formais e/ou investigações teóricas inaugurados no primeiro momento modernista. Tomam-se dois casos/exemplos bastante diferentes: a narrativa fragmentária de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, herdeira de invenções formais de Oswald de Andrade (sobretudo em *Memórias sentimentais de João Miramar*), e a abordagem do choque cultural entre indígenas e homens brancos, preocupação de natureza etnológica comum a *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e a *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Aproximações e distanciamentos pontuais entre os romances favorecem discutir: a ênfase na fragmentação da narrativa e na relativização das verdades como características da pós-modernidade não estará forjando uma compreensão redutora dos romances produzidos nos anos 20 do século passado?*

Palavras-chave: romance modernista; romance pós-moderno; Luiz Ruffato; Bernardo Carvalho.

Introdução

A comparação dos recursos de linguagem empregados nas narrativas fragmentárias *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, permite apontar muitos elementos comuns. O ponto de partida deste artigo, primeiro “caso” para estudo, será a tentativa de traçar uma linha de continuidade entre Oswald e Ruffato, respeitados os contextos de produção de suas obras.

Tanto no romance de Oswald quanto no de Ruffato, São Paulo e seus habitantes são postos sob lentes ágeis, que sugerem simultaneidade. Em ambos os livros, quer predomine a linguagem das metáforas lancinantes ou momentos mais puramente narrativos, o aspecto imagético, e mesmo gráfico é recurso estético a serviço de uma surpreendente renovação da linguagem escrita. A aproximação de discursos de diferentes origens soma-se ao aspecto visual, de que resulta o melhor tipo de experimentação de linguagem. Acreditamos que a radicalidade de sua fragmentação é o elemento mais moderno das *Memórias sentimentais*, e que no texto de Ruffato há uma radicalidade similar. Oswald captava o momento de industrialização acelerada; Ruffato, uma São Paulo pós-industrial, ainda mais acelerada. Já houve quem dissesse que Oswald de Andrade é autor pós-moderno. A questão proposta é: afirmar a pós-modernidade na obra modernista significa mais, menos, ou mais ou menos o mesmo que afirmar que Ruffato, como Oswald, é autor moderno?

Na seqüência, segundo “caso”, abordaremos a ficção como território de questionamento de verdades, e da problematização do próprio conceito de verdade, com base na tópica do encontro entre indígenas e homens brancos. As obras escolhidas para análise são *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002) e *Macunaíma* (1928). Aqui, não se falará exatamente numa linha de continuidade entre um autor do primeiro modernismo e um escritor contemporâneo. No que diz respeito à linguagem – ou, mais pontualmente, ao estilo – tal hipótese seria francamente absurda. Mas uma aproximação entre as duas narrativas deverá mostrar que Mário de Andrade, ao propor que a falta de caráter do brasileiro era consequência de ser o Brasil um país muito jovem, construiu uma ficção que, assim como *Nove noites*, impede “fechar questão” quanto aos encontros interétnicos. E que as

visadas de Mário de Andrade e de Bernardo Carvalho para a diversidade cultural são construídas, textualmente, por meio de recursos análogos, tais como a duplicação narrativa e certo ludismo que dissemina múltiplas histórias (ou fragmentos de) ao longo dos romances, exigindo do leitor a capacidade de transitar todo o tempo em terreno movediço.

Mário dedicou *Macunaíma* a Paulo Prado, autor de *Retrato do Brasil* (1928), e, pela sátira, desconstruiu o pessimismo profundo dessa obra no tocante às “três raças tristes”, sua luxúria e sua cobiça. Enquanto etnólogo amador, Mário de Andrade ficcionalizou os encontros de culturas com bastante humor e muitas pontas soltas. É certo que Mário, como Paulo Prado e os demais intelectuais de sua época, visava à construção de uma noção de “identidade nacional”, ou de “caráter nacional”, hipóteses que, passadas algumas décadas, viriam a se tornar anacrônicas. Essa mudança de paradigma aconteceu bem antes do nascimento de Bernardo Carvalho, inclusive. Mas a amplitude da visão de Mário de Andrade permitiu-lhe conceber uma ficção que talvez tenha um número maior de pontas propositadamente soltas do que aquelas destacadas como marcas pós-modernas de *Nove noites*.

1 Moderno, pós-moderno

Como se sabe, é muito vasta a teorização acerca do conceito de pós-modernidade. Não é o caso, aqui, de traçar mais um panorama das discussões da crítica literária ou dos estudos culturais sobre o tema. Lembre-se, de todo modo, que circunscrever a compreensão dos termos “pós” e “modernidade” segue sendo item obrigatório na agenda dos teóricos da contemporaneidade. Ora a denominação controversa é acolhida, ora substituída por expressões como “hipermodernidade” (Gilles Lipovetsky) ou “modernidade líquida” (Zigmunt Bauman).

Neste trabalho, parte-se da hipótese de que o pós-modernismo em literatura resulta da exacerbação de procedimentos e visões de mundo inaugurados no contexto das vanguardas do século 20. A idéia nada tem de original. Ressalte-se que tal raciocínio, no seu limite, possibilitaria denominar como “modernismo” mais de um século de produção literária nacional, o que não traria ganho algum à história literária. Também não se discute aqui a inserção do primeiro modernismo brasileiro na modernidade *lato sensu*, iniciada, para uns, com o humanismo do século 15; para outros, com a Revolução Industrial, no século 18.

Ainda uma advertência: relativizar a identificação da pós-modernidade na produção ficcional recente não atende a alguma intenção de minimizar as potencialidades da boa narrativa contemporânea, seja em suas conquistas formais, seja quanto a sua capacidade de inserção e resistência num mundo em geral avesso à literatura de qualidade. Trata-se, isto sim, de alertar para as leituras que, no intuito de valorizar essas conquistas, essa inserção e capacidade de resistência, lêem as obras do primeiro modernismo brasileiro, por oposição às que são seu objeto principal, como propositivas para além do que elas efetivamente propõem.

Refiro-me especialmente a obras já consideradas canônicas, e que, por isso mesmo, comparecem em toda exemplificação sobre a produção do período. Por exemplo: afirmar que *Macunaíma* fez parte do projeto modernista de pensar o Brasil a partir da Antropofagia, e que disso resultou uma caracterização do brasileiro como preguiçoso e mau caráter é incorrer em vários equívocos. Além da aproximação excessiva entre Mário de Andrade e a Antropofagia, coisa que o autor repudiou e lamentou desde o lançamento de seu romance, essa leitura atribui ao herói sem caráter um único caráter, estereotipado. Aproximamo-nos, com essa leitura, de certa construção do senso comum referida a uma tipologia na qual se pode encaixar o “herói de nossa gente”. Afastamo-nos, conseqüentemente, da fatura estética do romance.

Um intelectual do peso de Octavio Ianni consegue extrair desse pressuposto – *Macunaíma*, o personagem, como tipo, mito ou símbolo – a hipótese da decantação, por sublimação, de séculos de “escravismo, castas e alienação”. Para Ianni, *Macunaíma* exemplifica certa linhagem da qual

também faz parte o “homem cordial”.¹ Mas há quem se limite a considerar *Macunaíma*, o romance, um monumento antropofágico, propositivo de certo caráter nacional.

Para ancorar o tipo de desconfiança da teorização sobre a pós-modernidade em autor que avançou bastante nessa linha de investigação, cite-se o capítulo “A modernidade em ruínas”, da obra *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés. A autora denuncia os teóricos da pós-modernidade que forjam categorias a partir das quais as diferenças entre moderno e pós-moderno seriam mais evidentes do que a análise detida permite revelar:

A definição do pós-moderno se faz, quase sempre, pela forma negativa, a partir de um feixe de traços filosóficos ou estilísticos opostos aos modernos. De modo geral, os traços considerados pós-modernos são os seguintes: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados com “totalitários”), abandono das utopias artísticas e políticas. Esses traços se opõem aos da modernidade, que seriam: racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições. (MOISÉS, 1998, p. 182-3)

Após comentar a superficialidade de tais oposições, Perrone-Moisés afirma que, além de infundadas, elas são facilmente desmentidas “pela teoria e pela prática dos escritores-críticos modernos”. Na sequência, apresenta traços considerados pós-modernos que, a seu ver, são modernos ou ainda mais antigos. Alguns exemplos: personagens confusas acerca do mundo em que estão; narradores múltiplos; consciência de que a História é um discurso, um *constructo* humano; consciência metaficcional. Para a autora, reivindicar Jorge Luis Borges ou Italo Calvino como pós-modernos é uma releitura apropriativa que está dentro da lógica moderna. No entanto, o que aos olhos de alguns faz desses escritores artistas pós-modernos são na verdade características recorrentes na literatura moderna: ironia desestabilizadora das verdades; uso de citações verdadeiras ou falsas; irrealismo; indecisão do sentido das histórias.

Para situar a discussão crítica sobre a ficção moderna, vale mencionar o ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, escrito há mais de quatro décadas. O autor estabelece analogias entre as artes plásticas e a literatura do início do século 20, privilegiando o descentramento (embora com outros termos) e a destruição das noções convencionais de espaço e tempo. *Macunaíma* é dado como exemplo de esfacelamento que reflete o Mário de Andrade autor do verso antológico “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”. Tal pluralidade, segundo Rosenfeld, se teria espalhado por toda a obra de Mário. Leia-se um fragmento do ensaio, que poderia ser confundido com uma teorização sobre a ficção pós-moderna:

Espaço, tempo, causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. (ROSENFELD, 1969, p. 83)

¹ “Há todo um vasto, complexo e mágico substrato cultural ‘pagão’ na formação da sociedade brasileira, entrando pelo Século XX e continuando evidente no Século XXI. Este, muito provavelmente, o contexto histórico, social e cultural em que se produz a ‘matéria’ de criação de tipos e mitos, bem como das suas articulações em ‘famílias’ ou ‘linhagens’. Neste sentido é que tanto ‘Macunaíma’ como o ‘homem cordial’ podem pertencer à mesma ‘estirpe’. Podem ser fórmulas mágicas de exorcismo e sublimação, por meio das quais se decantam séculos de escravismo, castas e alienação”.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200001

2 Eles eram poucos miramares

Eles eram muitos cavalos é uma ficção ambiciosa em sua proposta, e capaz de realizá-la. O romance (será mesmo um romance?) de Luiz Ruffato diz muito sobre nossa época, e iconiza a simultaneidade característica do período atual. No início do século 20, época da escrita das *Memórias sentimentais de João Miramar*, obviamente não havia tecnologia de comunicação que permitisse ao homem comum, e nem mesmo à antena da raça, Oswald de Andrade, representar tantas sobreposições de informação. Esse reconhecimento não impede observar a ficção de Ruffato numa linha de continuidade em cujo início encontra-se Oswald, o criador do “estilo telegráfico” e da “metáfora lancinante” (para empregar os termos de Machado Penumbra, prefaciador das *Memórias sentimentais*). Para falar de qualquer um desses romances, fala-se de linguagem cinematográfica (montagem, corte, etc.). Pela lógica apropriativa acima mencionada, própria da modernidade, caberia falar também em zapping (linguagem televisiva, portanto) em análise do romance de Oswald.

Pelo menos um trabalho acadêmico aproximou os dois romances anteriormente. Ana Cláudia Viegas, no artigo “Da página à tela – ou vice-versa”, afirma:

Impossível não ver no texto de Ruffato ecos oswaldianos. Os fragmentos também numerados e intitulados de *Memórias sentimentais de João Miramar*, nos quais se misturam vários gêneros textuais e se ressalta a materialidade gráfica, estão virtualmente presentes em seu hipertexto, podendo ser atualizados pelo leitor. Parece, no entanto, que os cortes cinematográficos e a escrita telegráfica de Oswald de Andrade se aceleraram ainda mais, desfazendo-se até mesmo a tênue trajetória da personagem que perpassa aquelas memórias descontínuas. (VIEGAS, 2004, p. 44)

Oswald, o experimentador de linguagens, foi também o artista de vanguarda atento às diferenças sociais, capaz de ridicularizar as classes abastadas num momento em que as famílias quatrocentonas viam ameaçada sua hegemonia econômica em São Paulo. A monocultura do café permitira a essas famílias proporcionar educação européia a seus filhos, que transitavam muito modernamente entre a zona rural paulista (na fictícia e divertidamente nomeada Aradópolis) e o velho continente. Na época em que *Miramar* se casa com Célia, herdeira de vastas fazendas (se bem que hipotecadas), o futuro parecia muito promissor. No fragmento 62, “Comprometimento”, se lê: “o Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas.”; no fragmento 63, “Idiotismos”: “Irámos em tournée à Europa. E pela tarde lilás do Bois, ela guiaria a nossa Packard 120 H.P. Sairíamos nas férias pelos caminhos sem mata-burros nem mamangavas nem taturanas e faríamos caridade e ouviríamos a missa dos bons curas nas catedrais da Média Idade.”

Posteriormente, a falência faz as classes abastadas representadas no romance conviverem com diversos grupos, ansiosos por ascensão social. O fragmento 141, “O grande divorciador”, sintetiza contrastes de várias naturezas numa reunião de negócios: condes e plebeus; jovens e pessoas de meia-idade; estrangeiros e brasileiros; o pai industrial e o filho perdulário; a transição entre duas fases do capitalismo:

Moços de luto novo ensinavam que o passo do blues era mais sintético que o do shimmy.
Calados herdeiros viúvas orfandades entre ambições robustas de Jucas e Totós.
Um pai industrial queixoso das latronagens viciadas do filho almofada longo que lhe batera a amante com olhos de cocaína. E ambos discutiam o caso moral.
Sérios itálicos japonizados no Far-West urbano.

Condes de fala fina apostadora de roupa com cigarro de palha e detenção de milhões impalpáveis falavam grosso. (ANDRADE, 1990, p. 95)

A mescla entre o tradicional e o moderno constitui-se, para além da representação de diferentes identidades conflitantes, em sátira corrosiva a uma classe à qual o próprio autor pertencia. Vale lembrar que a elaboração do romance iniciara-se na década de 10, bem antes de o próprio Oswald de Andrade empobrecer com a crise do café, no final da década seguinte. No livro de Oswald, o caráter memorialista comparece desde o título. As lembranças do protagonista-narrador formam o assunto central, apesar de vários trechos serem narrados por outras personagens, ou em terceira pessoa. Sua memória opera em meio às atribulações da modernidade dos anos 20.

A crítica social é também ponto forte de *Eles eram muitos cavalos*, neste caso sem vínculos mais intensos com o registro memorialista. Mas, assim como Oswald, Luiz Ruffato, quando o deseja, é poderosamente... telegráfico, inclusive para trabalhar com resquícios da memória em fluxos de consciência. A sensação predominante, esforço e resultado mais incisivos do trabalho lingüístico de Ruffato, é a de um presente borbulhante de dramas, muitos deles flagrados com a instantaneidade que convida a empregar em sua análise, como ficou dito, a terminologia das mídias audiovisuais: montagem, *flash*, *zapping*. Mas nessa curiosa simultaneidade do dia 9 de maio de 2000 (data que aproxima entre si os 70 fragmentos), vários trechos trabalham com a memória para enfocar as transformações de São Paulo no início dos anos 2000, sobretudo aquelas resultantes das migrações internas e da decadência das famílias quatrocentonas.

A título de exemplo, veja-se o fragmento “assim” (número 16), o qual reúne diferentes vozes das classes sociais mais privilegiadas manifestando-se sobre a cidade de São Paulo. Como mote para esse sobrevôo sobre os discursos, o texto sugere que uma ou mais personagem esteja(m) a bordo de um helicóptero próximo de seu pouso num heliporto situado em edifício da Avenida Paulista:

- não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíches cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de* a mão os cabelos ralos percorre **(minha mãe punha luvas, chapéu, salto alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na)** este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados?

(...) *são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! Vão se)* fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade) (RUFFATO, 2001, p. 36-7 – grifos conforme o original)

A denúncia, aqui, volta-se para diversos preconceitos e lugares comuns, cruzando-se a acusação dos migrantes como responsáveis pela degradação da cidade ao saudosismo do tempo em que o centro antigo era local para ver e ser visto, fazer o *footing* que agora só se faz dentro dos *shoppings*.

Várias características – como não poderia deixar de ser – distanciam grandemente os dois romances analisados, a começar pela ênfase na violência urbana e na degradação, ausentes do romance dos anos 20. Também a classe social preferentemente focalizada: a classe alta, detentora do poder econômico, nas *Memórias*, e as classes médias, na ficção de Ruffato. Ruffato, inclusive, vem das camadas mais baixas da classe média, e costuma focalizar prioritariamente esse segmento.

Outra diferença significativa: ao contrário das *Memórias sentimentais*, cujas partes se aproximam pela presença quase constante do narrador-protagonista, o eixo de ligação entre os

fragmentos de *Eles eram muitos cavalos* é bem mais tênue, apenas sugerido pela menção, logo no início (“Cabeçalho”) ao dia 9 de maio de 2000. Para reforçar a sugestão são acrescentadas aqui e ali referências ao Dia das Mães e a alguns acontecimentos possíveis de se rastrear na cronologia do “mundo real”, tais como um jogo decisivo entre Corinthians e Rosário Central pela Libertadores da América (56, “Slow motion”), que de fato aconteceu naquele dia. Também a variação de registros tem maior intensidade no livro de Ruffato que no de Oswald.

De toda maneira, são muitos os traços comuns, seja na estruturação, na linguagem ou na temática. Alguns pontos de contato recorrentes, cuja análise está por ser feita, são os seguintes:

- **estruturação formal e recursos lingüísticos:** forma literária fronteira entre o romance e outros gêneros; organização em fragmentos intitulados aos quais não seria apropriado denominar “capítulos” (163 nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, 70 em *Eles eram muitos cavalos*); dentre esses fragmentos, a maioria não tem continuidade no fragmento seguinte; alternância entre linguagens mais ou menos próximas da norma culta; captação de diferentes linguagens orais e sua estilização; aproveitamento do “erro de português” de forma satírica; destruição da sintaxe tradicional; eliminação da pontuação nas enumerações; aproximação com a linguagem poética (rimas, aliterações, ecos); neologismos; inserção de cartas, bilhetes; fragmentos compostos unicamente por diálogo ou unicamente por versos.

- **temática:** São Paulo como cidade cosmopolita, emblemática de certa fase de desenvolvimento do país; estabelecimento de um painel de diversidade social e étnica, com ênfase nos migrantes e imigrantes; relação entre o mundo rural e o urbano; destaque para o esporte e para as manifestações artísticas de entretenimento (dança, cinema) como manifestações importantes da cultura nacional.

Os tópicos se multiplicariam caso nos detivéssemos em detalhes pouco significativos. Mas nosso propósito foi identificar elementos recorrentes ou que chamam a atenção por serem desvios em relação à maneira tradicional de se compor ficção. Linguagem inquieta. Linguagem crítica. Transitividades. Impasses.

3 Choque de culturas: do brilho inútil das estrelas ao terror noturno

Uma vez que a aproximação entre *Nove noites* e *Macunaíma* é bem mais pontual, inverte-se a ordem para a apresentação dos elementos deste segundo caso em análise. Começamos, portanto, com os pontos de contato que poderão ser explorados em outros artigos. São eles: enredo que se desenvolve com a representação do encontro entre “primitivos” e “civilizados”; suicídio em meio à floresta brasileira; narração duplicada; questionamentos sobre a verdade; metalinguagem; referências constantes a todo tipo de doença; ênfase na sexualidade dos protagonistas.

Nove noites aborda de maneira instigante o contexto histórico engendrado pelo Estado Novo e alcança o mundo atormentado posterior ao 11 de setembro de 2001. Com habilidade narrativa, Bernardo Carvalho – escritor cerebral, conforme ele mesmo se definiu – tece um emaranhado de hipóteses para o suicídio de um antropólogo norte-americano, em 1939. Era um período difícil das relações nunca fáceis entre os governantes brasileiros e os índios. No cenário da Antropologia, despontava o que depois viria a ser denominado Relativismo Cultural. Conforme o próprio romance informa, Franz Boas e sua equipe de pesquisadores desenvolviam, na Universidade Columbia, estudos que pretendiam “cortar cientificamente as raízes dos preconceitos sociais”. Buell Quain, o suicida de *Nove noites*, era, na realidade, e é, na ficção de Carvalho, aluno de Ruth Benedict, antropóloga dessa equipe, que colaborou para associar cultura e personalidade, “na tentativa de explicar o comportamento pela inserção social e assim relativizar os conceitos de normalidade e anormalidade.” (CARVALHO, 2006, p. 14)

Na última cena do relato, o narrador principal, mal humorado, vira-se para o lado dentro de um avião e tenta dormir. Ele retornava dos Estados Unidos para o Brasil, sobrevoando coincidentemente a região em que Quain se suicidara. Ali se encerrava uma fase de sua obsessiva e infrutífera investigação sobre a morte do antropólogo, ocorrida mais de sessenta anos antes. A seu lado, a causa de sua irritação: um desconhecido, um jovem entusiasmado com sua primeira viagem à América do Sul, onde estudaria os índios brasileiros.

Terminada a leitura de *Nove noites*, resta a sensação de que não há nada que se possa (ou se deva) fazer contra a atração que os estrangeiros sentem pelas investigações de nossa diversidade étnica em meio aos horrores da selva. Mas não é isso que inquieta o narrador, nem é exatamente para isso que ele dá as costas. O que o perturba são questões pessoais, que contaminaram sua pesquisa de campo (jornalismo investigativo, mais que etnografia) de obsessões gestadas desde uma infância de medo e insegurança. Assim termina o romance:

Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos. (CARVALHO, 2006, p. 150)

Macunaíma tem final bem diferente, que garante aos mortos seu direito à expressão verbal. O leitor fica sabendo no epílogo que essa fala “era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”. Fala impura, sim, mas que por isso mesmo se deveria preservar:

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruína minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não. (ANDRADE, 1988, p. 168)

Como tantas outras passagens do romance, esta é permeada pelo humor, tom predominante numa narrativa cujos momentos de melancolia e lirismo interessa pôr em evidência adiante, a fim de compreender seu “suicídio”.

O narrador que só aparece no epílogo reproduz o discurso de um papagaio, que por sua vez reproduzira o que ouviu de Macunaíma. Em *Nove noites*, a duplicação da narrativa é de outra natureza. O narrador principal é contemporâneo do autor, Bernardo Carvalho, e funciona como seu alter ego. O segundo narrador é um engenheiro que conviveu com o suicida, e que se dirige todo o tempo a alguém. Ao longo do texto, o leitor termina por se sentir o destinatário daquele texto, destacado em itálico. Em ambos os casos, cada narrador pertence a uma época, mais ou menos próxima da época em que viveu o protagonista (Macunaíma, Quain). E os efeitos das duplicações se assemelham, quando se constata que nos dois romances elas resultam no estabelecimento, pela metalinguagem, de um espaço-tempo à parte, o tempo da ficção. Em *Macunaíma*, assim se constitui o plano abstrato em que as ancestrais lendas, estilizadas ao máximo, se mesclam à desgeografização de vocábulos e costumes populares, formando um mosaico da cultura brasileira. Em *Nove noites*, a

duplicação possibilita o espelhamento a partir do qual tudo que é verdade pode ser ficção, e vice-versa.

Um dos tópicos sobre os quais se debruçam os dois romances é de fundo antropológico. Observe-se que ainda é legítima e atualíssima a discussão sobre o lugar dos índios, seja no território brasileiro propriamente dito, seja no território abstrato das pesquisas antropológicas e de história cultural². Os pesquisadores estrangeiros seguem pesquisando os índios brasileiros, apesar de todos os perigos, que Bernardo Carvalho enfatiza e Mário de Andrade transfigura em linguagem próxima à do mito. Os jornalistas ainda fuçam verdades, apesar de desconfiarem da possibilidade do estabelecimento de qualquer verdade. E os ficcionistas ainda se dedicam a armar seus quebra-cabeças, envolvendo realidade e invenção.

Se lembrarmos desde a literatura romântica, que idealizou o índio, passando por *Quarup* (1967), de Antonio Callado e *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, falamos de obras cuja intenção principal foi pensar os primeiros habitantes deste território. *Macunaíma*, por sua vez, parte de lendas indígenas, mas logo no capítulo V o antológico banho nas pegadas do Sumé gera as três raças. Assim, o herói, que era um índio negro, passa a ser louro de olhos azuis. Jiguê e Maanape, seus irmãos, passam a ser representantes da etnia negra e da indígena. Mário de Andrade tematizou a mistura racial, seus encontros e desencontros, incluindo nessa reflexão os mulatos pretensiosos (“mulato da maior mulataria”) e os italianos “carcamanos”, por exemplo.

No final, ganham força as referências ao mito como possibilidade de sublimação dos sofrimentos sem fim vivenciados na terra. *Macunaíma* volta à floresta e ao convívio com o ambiente primitivo, e, destruído, sem forças, só visualiza duas opções: mudar-se para a cidade da Pedra, lugar do operoso industrial Delmiro Gouveia (representante, no romance, da necessidade de interiorizar os avanços tecnológicos) ou então subir ao céu, como seus antepassados, para viver o brilho inútil das estrelas. Sem forças para a primeira opção – que, aliás, contrariaria toda a sua existência de preguiça e abominação do trabalho – ele opta pelo brilho inútil.

Uma hipótese: *Macunaíma* relata a desistência de um brasileiro. Por que ele desistiu? Dois importantes motivos são declinados no bordão do herói, ambos representativos dos desafios das primeiras décadas do século 20: acabar com as pragas da lavoura (“muita saúva”) e proporcionar saneamento básico e saúde pública (“pouca saúde”). “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são”. Além desses motivos, *Macunaíma* tinha outros, de foro íntimo, relacionados a suas tentativas de sobreviver em São Paulo, esquecer sua amada Ci, e readaptar-se à vida em ambiente primitivo. Sua opção final denuncia a instabilidade das identidades e das instituições sociais derivadas dos choques entre diferentes culturas.

Seu “suicídio” é adiado, até que alguma entidade celeste o perdoe por todas as maldades cometidas e o conduza ao céu, para tornar-se a Ursa Maior. Para trás ficaram São Paulo e suas máquinas, desafio maior para a inteligência do herói, que não conseguia entender como esse ser, criado pelo homem, podia mandar nele e até matá-lo. Daí a genial formulação do embate entre pensamento mágico, ou primitivo, e pensamento racional, “civilizado”, que tanto seduzia Mário de Andrade: “a Máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade do mundo.” (ANDRADE, 1998, p. 41) Afirmar que em *Macunaíma* o pensamento mítico dá o tom, e que isso

² Dados oficiais indicam haver no Brasil cerca de 500 mil índios, distribuídos em 220 etnias, falando cerca de 180 idiomas. Eles vivem em reservas que atualmente representam 12,5% do território brasileiro. Em 1500 a população girava entre 5 e 8 milhões de indivíduos. Neste ano de 2008, os conflitos de terra numa das maiores reservas, a Raposa Serra do Sol, ganharam proporções tão intensas que a mídia os noticiou com frequência. A Raposa Serra do Sol está situada em Roraima, muito próxima do rio Uraricoera, rio à beira do qual nasceu *Macunaíma*: “o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de *Macunaíma*”. Próximo desse local, Koch-Grünberg recolheu a maior parte das lendas reunidas em *Von Roraima zum Orinoco*, cuja leitura foi o ponto de partida de Mário de Andrade para escrever seu romance.

atira o leitor desde o início num universo mágico em que tudo é possível não explica a permanência das questões suscitadas. Só a radical estilização de linguagens (lenda, folclore, captação da linguagem oral, etc.) causa o efeito estético inovador, capaz de ampliar o efeito das formulações felizes. Macunaíma sai do terror rumo ao mito, abdicando do racionalismo, que não lhe trouxera nada de positivo. Não se trata do suicídio de um índio. Também não se trata do suicídio de um branco inadaptado à selva e ao mundo, como em *Nove noites*. É, isto sim, o suicídio de um brasileiro.

O romance de Bernardo Carvalho é fruto de sua obsessão quanto aos motivos do suicídio de um homem branco, norte-americano. As possíveis razões desse ato, apontam as pesquisas do autor e do narrador, envolveram questões econômicas e familiares, predominando as hipóteses que giram em torno seja da inadaptabilidade ao meio, seja da conjugação dessa inadaptabilidade com sua identidade sexual mal resolvida. O tema do incesto é recorrente, sem que se decida por quem pudesse ser o objeto de desejo do protagonista: sua mãe, sua irmã, seu cunhado?

Ao contrário de *Macunaíma* com toda sua liberdade sexual, suas brincadeiras e bocagens escatológicas (herdadas em sua quase totalidade, segundo o autor, das lendas que o inspiraram), *Nove noites*, escrito tantos anos depois da chamada revolução sexual, traz personagens reprimidos, que não ousam dizer o nome de seus desejos, e que, por isso, submergem numa atmosfera pesada de proibições, interdições, exclusões. Ironia consciente? Pode até ser, pois é gritante a oposição entre esse universo e o ideário inclusivo dos antropólogos mencionados no texto. Ruth Benedict, inclusive, deteve-se sobre a temática do homossexualismo. Mas acima da ironia paira a dicção aterrorizada compartilhada pelos dois narradores de *Nove noites*. Em algumas páginas, seja do narrador principal ou dos trechos narrados pelo engenheiro, chega-se a contar dez vocábulos do mesmo campo semântico: “medo”, “terror”, “pânico”, “insegurança”, “horror”.

Em visita ao local da morte de Quain, o narrador, para se defender, procura convencer seu interlocutor sobre a inocuidade da ficção na vida real. Quem o ameaça é, a seus olhos, alguém com “o rosto dos índios sul-americanos mal-encarados das aventuras do Tintim”: “Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade” (CARVALHO, 2006, p. 85). Na sequência, ele constata que suas explicações não eram convincentes para ninguém, nem para ele mesmo:

Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ele não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?” Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado. (CARVALHO, 2006, p. 86)

A visão do mundo que conduz a narrativa é permeada pela falta da fé e pela impossibilidade de transcendência. Traços pós-modernos? Sim, mas não unicamente exauridos nesse período.

Indagado sobre a representação pouco abonadora dos índios em *Nove noites*, Bernardo Carvalho respondeu que sua abordagem até pode ser considerada leviana do ponto de vista antropológico, mas que apenas procurou não ser paternalista, evitando assim um pecado cometido

pela maioria dos antropólogos, em detrimento da ciência.³ Dizendo de outra maneira: o descompromisso com o julgamento dessa abordagem faz parte de seu jogo.

O narrador inominado menciona mais de uma vez que a investigação da morte do antropólogo era para ele um quebra-cabeça. Já no final da narrativa, o leitor descobre que as peças desse quebra-cabeça deram cria, com o surgimento de novas personagens (o acompanhante de hospital, o possível filho de Quain e seu padrasto). E o narrador volta a referir-se ao resultado de sua obsessão como um jogo: “só a família de Quain poderia me esclarecer o que faltava no meu querido quebra-cabeça.” (p. 137). Ainda que haja ironia na expressão “meu querido quebra-cabeça”, nessa passagem o alter ego confirma o ego biográfico. Bernardo Carvalho, escritor da linhagem de Borges, brinca com o que lhe parece terrível e assustador. O lúdico vivificante e crítico de *Macunaíma* é substituído pelo lúdico um tanto perverso de quem envolve o leitor todo o tempo numa rede tecida para frustrar suas expectativas naturais (um desfecho esclarecedor, por exemplo). O resultado final inclui muito mau humor e a falta de paciência que toma conta do narrador nos momentos em que o choque cultural é narrado.

Não saber o motivo do suicídio passa a ser pouco significativo. E paira sobre as atitudes de recusa – a compreender a realidade até o fim; a aceitar as imperfeições humanas; a enfrentar a questão sexual, etc. – uma negatividade que, em vez de multiplicar hipóteses de explicação, opera como negativa repressora da vontade de verdade que o romance não ousa negar. Mais uma contradição. Pós-moderna?

Conclusão

Este é apenas o início de uma investigação cujo objetivo, vale repetir, não é minimizar as qualidades da ficção brasileira recente, mas renovar o reconhecimento da capacidade que têm algumas obras do primeiro modernismo brasileiro de manterem-se atuais. Essa atualidade permanece, em grande parte, por terem elas antecipado uma visão de mundo desestabilizadora, inquieta, transgressora, percorrida por e propiciadora de impasses que os brasileiros ainda buscam compreender, seja para tentar superá-los, seja para exercitarem-se no sedutor e infundável jogo disputado entre realidade e ficção.

Referências Bibliográficas

[1] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. crítica coord. por Telê P. Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes e africaine du Xxe. Siècle; Brasília: CNPQ, 1988. (Arquivos, 6)

³ “Não tinha nada previsto em relação à antropologia. Até porque a relação com os índios faz parte do meu passado. Tem até uma espécie de mito na família ligado ao assunto, que é o Rondon, meu bisavô. Eu não considero a abordagem leviana. Deve ser leviana do ponto de vista de um antropólogo. Eu só não quero ser paternalista. Quero tratar o índio de igual para igual. E não tem nenhuma mentira com relação aos índios. Se você for numa aldeia, vai ver a mesma coisa. Fico muito irritado com paternalismo. É curioso você se propor a fazer uma coisa científica, se propor a ter uma liberdade intelectual que, no limite, bate num aspecto moral que impede você de pensar. E eu acho que a relação cotidiana dos antropólogos com os índios costuma ser paternalista. (...) Agora, você cria uma certa afetividade com os índios. Não é que você não goste deles. Mas a própria relação que eles estabelecem com você impossibilita um aprofundamento. Meus amigos não são assim comigo. Eles não me pedem dinheiro todo dia. De fato, tem um problema sério. O índio é um cidadão de segunda classe no Brasil. Do ponto de vista político, é preciso lutar contra isso. Mas, na relação cotidiana, chega uma hora que dá no saco”. Entrevista a Flávio Moura disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl> Acesso 23 mar. 2008.

- [2] ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo / Sec. de Estado da Cultura, 1990.
- [3] CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [4] FONSECA, Maria Augusta. *Desafios de Miramar: o brasileiro do século XXI*. São Paulo, 2008. Texto inédito.
- [5] IANNI, Octávio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. *Sociologias*, 2002, n. 7. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222002000100008&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso 10 jun. 2008.
- [6] PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [7] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In. _____. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 7)
- [8] RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- [9] VIEGAS, Ana Cláudia. Da página à tela, ou vice-versa. In ALCEU, n. 8. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n8_Viegas.pdf. Acesso 2 mai. 2008.

Autor

¹ **Raquel ILLESCAS BUENO, Profa. Dra.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
raqbueno@uol.com.br